

## Theorie trifft Praxis

Warum die Filmdramaturgie die Semiotik braucht

**Marietheres Wagner**

Während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland hießen die Zensoren „Dramaturgen“. Ihre Aufgabe war es, im Auftrag der Regierung Filmdrehbücher und Theaterstücke zu kontrollieren. Zu diesem Zweck verpflichtete Propagandaminister Joseph Goebbels bereits unmittelbar nach der Machtergreifung 1933 alle Filmschaffenden zur Zwangsmitgliedschaft in der Reichsfilmkammer.<sup>1</sup>

Dass Dramaturgie auch in den Anfängen der Wissenschaft als brisantes Thema betrachtet wurde, geht aus der Rezeption des ersten schriftlichen Werkes dazu hervor, der *Poetik* von Aristoteles (384-322 v.Chr.). Dass dieser Text erst nach dem Tod von Aristoteles' Lehrer Platon veröffentlicht wurde, interpretiert der Altphilologe und Aristoteles-Übersetzer Manfred Fuhrmann als Vorsichtsmaßnahme, durch die Aristoteles sich möglicherweise vor einem Zerwürfnis mit Platon geschützt habe.<sup>2</sup> Aristoteles kündigt im sechsten Kapitel seiner *Poetik* einen zweiten Teil dieses Werkes an,<sup>3</sup> auf den er sich auch zweimal in einem anderen Buch bezieht, nämlich seine *Rhetorik*.<sup>4</sup> Auch der Philosophiehistoriker Diogenes Laertius listet den zweiten Teil der *Poetik* des Aristoteles in seiner zehnbändigen Geschichte der Philosophie mit auf.<sup>5</sup> Diese Zeugnisse legen den Schluss nahe, dass ein zweiter Teil der *Poetik* des Aristoteles tatsächlich existiert hat.<sup>6</sup>

Die Ursachen für das Verschwinden dieses Werkes erörtert Umberto Eco in seinem Roman *Der Name der Rose* (1980) fiktional. Eco entwirft dabei das Por-

---

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen Kasten, *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien 1990, S. 115-122.

<sup>2</sup> Vgl. Manfred Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. Düsseldorf und Zürich 2003, S. 1-7.

<sup>3</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994, S. 19.

<sup>4</sup> Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2007, S. 58 u. 200.

<sup>5</sup> Vgl. Diogenes Laertius, *Von dem Leben und den Meinungen berühmter Philosophen*. Wiesbaden 2008, S. 207.

<sup>6</sup> So nimmt z.B. Fuhrmann die Hinweise von Aristoteles selbst sowie auch die von Diogenes Laertius als Belege dafür, dass nur die erste Hälfte der *Poetik* die Zeiten überdauert habe, während die zweite Hälfte verloren gegangen sei (vgl. Manfred Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike*, S. 2).

trät eines Mönchs aus dem Mittelalter, der mordet, um ein Buch vor der Welt zu verstecken. Während der erste Teil der *Poetik* von der Tragödie handelt, geht es im zweiten Teil um die Komödie. Das Grundthema bleibt dasselbe: Dramaturgie. Das Wissen darüber möchte Ecos Romanfigur um jeden Preis der Welt für sich allein behalten – auch wenn dies das Leben anderer und schließlich das eigene kostet.

Ein Merkmal der kollektiven Verbreitung von Narrativen ist der hohe Grad an Emotionalität, mit der sie einhergehen. Massenmedien und deren narrative Strukturen spiegeln kulturelle Wertvorstellungen und Normen, die wie Glaubenssysteme fortwährend reproduziert werden. Narrative spiegeln sich in Religionen, Wirtschaftssystemen, politischen Strukturen und kulturellen Identitäten. Der israelische Historiker Yuval Noah Harari bezeichnet Geschichten als Grundpfeiler menschlicher Gesellschaften. Nach Harari haben im Laufe der Geschichte Erzählungen über Götter, Nationen und Unternehmen so große Macht gewonnen, dass die Fiktion die objektive Wirklichkeit beherrscht, d.h. dass die Narrative einer Kultur oder Epoche deren Realität formen oder sogar erst hervorbringen.<sup>7</sup>

Jedes narrative Denken aber ist im Kern von Dramaturgie bestimmt. Dabei steht im Fokus einer dramaturgischen Struktur insbesondere die Frage, wie Ziele erreicht, Konflikte oder Probleme gelöst und Hindernisse überwunden werden können. Erzählverläufe führen exemplarische Wege zur Lösung vor, die z.B. in Genres oder standardisierten Erzählmodellen immer wieder reproduziert werden. Dieser Beitrag geht von der Hypothese aus: Je weniger Austausch zwischen Theorie und Praxis stattfindet, desto destruktiver kann Dramaturgie wirken, während Verzahnungen zwischen Theorie und Praxis für beide Seiten wünschenswert und bereichernd sind. Auf der Seite der Theorie führt die Transparenz zu mehr Medienkompetenz, auf der Seite der Praxis ist Theorie die Basis für Reflexion und Orientierung.

Semiotik ist eine Wissenschaft, die es ermöglicht, Tiefenstrukturen von Texten begrifflich zu definieren und damit Dramaturgie und deren Wirkung wahrnehmbar zu machen. Semiotische Ansätze sind gleichermaßen für Theorie und Praxis relevant und vermögen dadurch beide Bereiche zu verbinden. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Zeichensystems Filmdramaturgie.

### **Filmdramaturgie als Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis**

Filmdramaturgie ist per se eine Schnittstelle. Denn in der Theorie überschneiden sich Themengebiete der Filmsemiotik interdisziplinär mit anderen Fachgebieten, wie z.B. der Soziologie, der Psychologie oder der Pädagogik. In der Praxis der Filmherstellung treffen sich beim Thema Filmdramaturgie verschiedene Berufsfelder und Arbeitsgebiete, die miteinander verknüpft sind. Eine besondere Bedeutung kommt der Filmdramaturgie als Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis zu, weil Modelle, die in der Praxis angewandt oder von Ratgeberbüchern

---

<sup>7</sup> Vgl. Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*. München 2017, S. 245.

zur Anwendung empfohlen werden, sich in filmwissenschaftlichen Analysen als existent nachweisen lassen.<sup>8</sup>

Eine semiotische Analyse von Dramaturgie vermag unbewusste Wirkungen bewusst zu machen oder emotional ambivalente Eindrücke rational zu erklären. Dramaturgie in der Theorie impliziert die Analyse der Tiefenstruktur eines fertigen Textes, die durch dessen Oberflächenstruktur in der Regel nicht mehr unmittelbar erkennbar ist – vergleichbar dem Bauplan oder Gerüst eines schon fertigen Hauses. Filmdramaturgie in der Praxis beinhaltet die Konstruktion oder den Entwurf eben dieses Gerüsts, auf den sich später alle anderen Bereiche der Filmherstellung beziehen. Die Bedeutung der Dramaturgie ist vor diesem Hintergrund evident. Umso erstaunlicher ist es, dass sie als wissenschaftliche Disziplin lange Zeit ein Schattendasein insbesondere an den Universitäten Europas führte.<sup>9</sup>

Im Unterschied dazu gilt die angewandte Dramaturgie in der Praxis der Filmherstellung als unverzichtbar, weil sie nicht nur hinsichtlich künstlerischer Möglichkeiten, sondern auch bezüglich kommerzieller Interessen eine zentrale Rolle spielt. Zwischen Theorie und Praxis klafft hier eine auffällige Lücke, die größer scheint als in anderen Disziplinen und die schon seit langer Zeit besteht. Im folgenden Abschnitt sollen durch einen Blick zurück in die Geschichte der Dramaturgie Gründe dafür erörtert werden.

### Zur Geschichte der Dramaturgie in Europa

Die Dramentheorie des Aristoteles prägte bis ins 18. Jahrhundert hinein in ganz Europa die Dramaturgie des Theaters und des Romans. Dazwischen liegen rund 2000 Jahre, in denen die Autorität des Namens Aristoteles zunehmend mehr funktionalisiert wurde, um eine Poetik der Regeln zu institutionalisieren. Ihren Höhepunkt fand diese Instrumentalisierung in der Zeit des höfischen Barock, in der der Name „aristotelische Dramaturgie“ bedeutete, dass real herrschende Könige idealisierte Inszenierungen ihrer selbst in Auftrag gaben. Grund für diese Entwicklung war die Abhängigkeit der Theater von finanziellen Zuwendungen der Königshäuser.

In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/68) forderte der Theaterautor und Kritiker Gotthold Ephraim Lessing neue Hauptfiguren für die Tragödie, nämlich Menschen, die dem bürgerlichen Publikum ähnlich sein sollten. Bis dahin galt die Regel, dass die Hauptfiguren eines Dramas grundsätzlich aus königlichem oder adeligem Hause kommen mussten und nach Personen zu benennen waren,

<sup>8</sup> Michaela Krützen hebt dabei insbesondere Studien von David Bordwell und Kristin Thompson hervor, die diese Zusammenhänge erstmals formuliert haben (vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*. Frankfurt am Main 2010, S. 10f.). David Bordwell bezeichnet narrative Strukturen als Muster oder Konstrukte mit einer Abfolge von Ereignissen, die einander bedingen und häufig nach prototypischen Schemen aufgebaut werden (vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985, S. 49).

<sup>9</sup> Vgl. Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg 2007, S. 10f.

die in der Gegenwart oder Vergangenheit tatsächlich existierten. Lessing kann damit als Erfinder der modernen Hauptfigur betrachtet werden, einer Identifikationsfigur, die dem Publikum ähnlich ist – und im Drama unverdient leidet. Doch Lessings Forderung wurde zu seinen Lebzeiten als politische Provokation empfunden.<sup>10</sup>

Erst Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) lieferte das entscheidende Argument, mit dem sich aus dramaturgischer Sicht eine Wende durchsetzen ließ: Dichter sollten statt der Anwendung von Regeln nun ihr eigenes Wesen zum Ausdruck bringen. Der Philosoph der Aufklärung fand mit dieser Forderung das einzige Gegenargument, das die Struktur der Institutionalisierung aufbrechen konnte, denn er schuf mit seiner Argumentationslinie eine Opposition zwischen dem „Zwang der Regeln“ und dem „Genie“ im Sinne eines angeborenen Talents.<sup>11</sup> Damit brachte Kant den Geniebegriff in die Welt der Wissenschaft, den er definierte als „musterhafte Originalität der Naturangabe eines Subjektes im freien Gebrauch seines Erkenntnisvermögens“.<sup>12</sup> Nach Kants Auffassung ist der „Geist des Werkes“ vom „Genie“ bestimmt,<sup>13</sup> dem „eine gewisse Kühnheit im Ausdruck“ zu eigen ist, wozu „manche Abweichung von der gemeinen Regel“ gehört. Der Gegensatz zum genialen Schaffen ist nach dieser Argumentation die „Nachäffung“.<sup>14</sup> Aus der ausdrücklichen Betonung und vielfachen Wiederholung des Begriffes „Zwang“ in Verbindung mit dem Wort „Regeln“ lässt sich der Grad der Einengung ablesen, der zu Kants Schlussfolgerung führte: „So besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann“.<sup>15</sup>

Die Geniebewegung war ein Befreiungsschlag, der einen neuen Abschnitt der Dramaturgie einleitete, eine Wende, die zu jener Zeit dringend notwendig war. Doch die Folgen waren ebenso weitreichend wie ambivalent. Denn mit der Vorstellung des naturgegebenen Genies wurden nicht nur Regeln infrage gestellt, sondern auch die Weitergabe von grundlegendem Wissen unterbrochen: das Wissen um Dramaturgie. In die Lücke mischten sich Projektionen von Wunsch- oder Fantasievorstellungen. Dichterpersönlichkeiten wurden in der öffentlichen Vorstellung zu Personen, die im Unterschied zu denen, die Musik komponierten oder Architektur entwarfen, weder der Ausbildung noch der Übung bedurften. Die Diskrepanz zwischen Realität und Fantasieprojektion zeigt sich nicht zuletzt an der Person, die zeitgleich als (erste) Genieverkörperung in diesem Sinn publikumswirksam gefeiert wurde: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) befasste sich Zeit seines Lebens intensiv mit Dramaturgie und auch mit der antiken Dramentheorie, wie z.B. aus Johann Peter Eckermanns *Aufzeichnungen der Gespräche mit Goethe* (1825) hervorgeht.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Manfred Fuhrman, *Nachwort* in: Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart 1994, S. 176f.

<sup>11</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart 2006, S. 251.

<sup>12</sup> Ebd., S. 252

<sup>13</sup> Ebd., S. 253.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 251.

<sup>16</sup> Johann Peter Eckermann nennt in einer Notiz vom 12. Mai 1825 explizit Kants Namen und zitiert Bemerkungen von Goethe zur Bedeutung der (gemäß der aristotelischen Dramentheorie

Im universitären Leben wurde zu jener Zeit die Dramaturgie als Thema zunehmend in den Hintergrund verbannt. Erst mit dem Aufkommen des Mediums Film wurden Kompetenzen im Bereich der Dramaturgie wieder zum aktuellen Thema auch von Ausbildungsinstitutionen. Die Gründe waren insbesondere kommerzielle Interessen. In den USA wurden, unbelastet von der europäischen Vorgeschichte, bereits in den Anfangsjahren der Filmherstellung erste Ratgeberbücher zum Thema Drehbuchschreiben publiziert, in denen Dramaturgie das zentrale Thema war.

Michaela Krützen stellt in ihrer *Dramaturgie des Films* den Übergang von den Anfangszeiten des Kinos mit seinen jahrmärktsähnlichen Attraktionen hin zur Neuausrichtung auf das Erzählkino dar,<sup>17</sup> die von 1907 bis 1913 stattfand und nach Kristin Thompson auf das *well made play* des Theaters zurückgriff.<sup>18</sup> Heute ist Dramaturgie zumindest in der Praxis der Filmherstellung auch in Europa wieder von zentraler Bedeutung, weil diese ohne dramaturgische Kenntnisse undenkbar wäre. Das Ausmaß der Spaltung zwischen Theorie und Praxis bzw. zwischen der europäischen Genievorstellung einerseits und der amerikanischen praxisorientierten Ausrichtung andererseits, lässt sich aus folgendem Zitat von Umberto Eco ablesen: „Ich erinnere mich noch an die Schauer, [...] als ich entdeckte, dass die angelsächsische Tradition während der ganzen Zeit nicht aufgehört hatte, die aristotelische Poetik ernst zu nehmen“.<sup>19</sup>

### Filmdramaturgie in der professionellen Filmherstellung

Köln im Jahr 2000. Die promovierte Germanistin Eva-Maria Fahnmüller bewirbt sich bei einer Film- und Fernsehproduktion für eine Stelle in der Stoffentwicklung. Ausgeschrieben ist diese Stelle nicht, und was Stoffentwicklung genau bedeutet, weiß die Literaturwissenschaftlerin zu dem Zeitpunkt auch noch nicht so genau – sie ist in der Angelegenheit dem Hinweis eines Studienkollegen gefolgt. Dass die Bewerberin im Fachbereich Neuere Deutsche Literatur promoviert hat, kommentiert der Produzent beim Vorstellungsgespräch mit den Worten: „Macht nichts, wir versuchen es trotzdem.“

Eva-Maria Fahnmüller bekommt die Stelle. In den folgenden Tagen befasst sie sich von früh bis spät mit Action-Filmen, wobei sie Action bis dahin hauptsächlich aus *Pulp Fiction* (USA 1994) kennt. Ihre tägliche Lektüre besteht für die nun

---

konstruierten) Werke von Sophokles und Menander für Goethes eigenes Werk. Zudem bezieht er sich auf den Begriff der „Originalität“ (vgl. Eckermann 2017).

<sup>17</sup> Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main 2006, S. 281f.

<sup>18</sup> Kristin Thompson weist nach, dass die amerikanischen Filmproduzenten auch die Erzählformen der französischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts kannten. Zudem stellt sie fest, dass Gustav Freytags Modell nach der Übersetzung seines Buches „Die Technik des Dramas“ ins Englische (1894) das Kino beeinflusst hat, wodurch der Film zu einem Medium wurde, das Geschichten erzählt (Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985, S. 168).

<sup>19</sup> Umberto Eco, *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*. München/Wien 2003, S. 238-257.

folgende Zeit vor allem aus Texten, in denen Autoverfolgungsjagden und Explosionen die Hauptrolle spielen. Fahnmüller schreibt um die 500 Gutachten, die in der Stoffentwicklung „Lektorate“ genannt werden. Sie analysiert Drehbücher mit Titeln, in denen Worte wie „Hetzjagd“, „Todesbrücke“ oder „Kampfansage“ im Mittelpunkt stehen. Und es wird schnell klar: Zwischen einem Germanistikstudium und der Stoffentwicklung im Film- und Fernsbereich liegen Welten.

Doch für Eva-Maria Fahnmüller mündet der Übergang von der Theorie zur Praxis vom Versuch in einen Beruf. Sie wird Dramaturgin, sieht es als ihre Aufgabe, bei der Weiterentwicklung von Drehbüchern deren Potenzial zu erkennen, hervorzuheben und auszubauen. Sie beginnt Abstand von der Vorstellung zu nehmen, dass der Text eines Autors unverrückbar und unveränderlich sei. Sie nimmt Teil an Prozessen der Stoffentwicklung, die von ersten Skizzen (Pitch, Exposé) über längere und immer detailliertere Beschreibungen des Geschehens zum Fließtext (Exposé, Treatment) werden. Sie arbeitet mit an der Entwicklung von Drehbüchern, die immer wieder umgeschrieben werden. Fahnmüllers persönliche Eckdaten: Von 100 Projekten, an denen eine Produktionsfirma Interesse hat, werden zehn weiterentwickelt und nur ein fertiges Drehbuch verfilmt.

Die Arbeit, die dem jeweils vorausgeht, ist aufwändig: Die Entwicklung des Drehbuchs für ein TV-Movie im deutschen Fernsehen dauert durchschnittlich ein Jahr, wobei schon in der Stoffentwicklung mehrere Personen eingebunden sind. Neben den Personen, die einzeln oder im Team das Drehbuch schreiben, sind dies in der Regel mindestens noch drei weitere: eine, die zuständig ist für die Redaktion, eine für die Produktion und eine für das Lektorat. Die Verfilmung eines dieser deutschen Fernsehkrimis kostet durchschnittlich rund 1,4 Millionen Euro. Das Drehbuch ist die Gebrauchsanweisung dazu. Das Publikum kennt allerdings kaum die Namen der Mitarbeitenden in der Stoffentwicklung, auch nicht derer, die die Drehbücher schreiben.

Eva-Maria Fahnmüller sieht als gemeinsamen Nenner zwischen der Theorie des Studiums und praktischer Erfahrung die Auseinandersetzung mit Traditionen und Erfahrungen des Geschichtenerzählens. Um das dramaturgische Handwerk präziser zu verstehen und einzusetzen, bewirbt sie sich später für eine Weiterbildung zum Script Consultant an der Master School Drehbuch in Berlin. Hier erhält sie Sicherheit im Umgang mit Überlegungen und Tools der Filmdramaturgie. Sie lernt, einen Breakdown zu erstellen, Analysen zu schreiben und ein dramaturgisches Gespräch aufzubauen. In der Folge konzentriert sie sich fast ausschließlich auf das Beraten von Stoffen. Dabei tauchen Fragestellungen auf, die im Germanistikstudium selten thematisiert wurden und bei denen vor allem eines im Fokus steht: Wie erhält ein Stoff Dramatik?

Darüber hinaus untersucht die Dramaturgin, wie als Gegenpol zur Bildung immer neuer medialer Codes Filme wie *Inglorious Basterds* (USA/Deutschland 2009) tradierte Muster zu dekonstruieren versuchen. Je länger Fahnmüller in der Praxis tätig ist, desto intensiver kann sie ihr theoretisches Vorwissen einbringen und anwenden. Sie stellt fest, dass die Arbeit der Stoffentwicklung an die Film- und Kulturwissenschaft grenzt. Fragen wie die nach den Differenzen zwischen Kunst und Unterhaltung lassen sich mit zunehmender Erfahrung ebenso diskutie-

ren wie der Einfluss historischer, kultureller, ökonomischer und struktureller Voraussetzungen auf die Erzählformen und -möglichkeiten. Die praktische Arbeit profitiert von dem theoretischen Hintergrund, wodurch die Dramaturgin im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation zunehmend bewusster agieren kann.

Eva-Maria Fahnmüller beschreibt die im Studium erworbene Routine im Umgang mit Theorien als hilfreich für das Verständnis kulturhistorischer Entwicklungen. Der theoretische Hintergrund hilft ihr, alle Arten von Texten schnell zu erfassen und Kompliziertes zu entwirren. Die Dramaturgin stellt fest, dass sie in allen Bereichen der Stoffentwicklung Geisteswissenschaftler und Geisteswissenschaftlerinnen trifft – auch zahlreiche aus dem Fachbereich der Germanistik, die sich auf die Textform Drehbuch spezialisiert haben.

Der Fokus liegt auf der Entwicklung des bestmöglichen Drehbuchs, was aber je nach anvisierter Zielgruppe etwas ganz Unterschiedliches bedeuten kann. Nach fünfzehn Jahren Tätigkeit als Dramaturgin kommt Fahnmüller zu dem Schluss, dass jede Geschichte einzigartig und besonders ist und ihr Ausdruck sich keineswegs in eine Formel pressen lässt, wie Ratgeberbücher häufig suggerieren.<sup>20</sup> Ein theoretisches Fundament ermöglicht also mehr als nur die Anwendung von Arbeitstechniken in der Praxis, weil Wissen und analytische Fähigkeiten zur Reflexion und Orientierung befähigen. Dies ist eine Grundvoraussetzung, um auch in der Auseinandersetzung mit den Vorgaben realer Strukturen Aufgaben und Problemstellungen kreativ zu bewältigen. – Das Gegenmodell zur „Regelpoetik“ ist in der Praxis nicht das „naturegegebene Genie“, sondern die Fähigkeit zur Reflexion in der Verbindung zwischen Theorie und Praxis.

### Filmdramaturgie im Wandel der Medienwelt

„Hallo, zukünftige Youtuber! Herzlich willkommen zu Youtube-Videos selber machen für Dummies Junior – dem Buch, in dem du genau das findest, was auf dem Einband steht“.<sup>21</sup> Der Autor dieser Einleitung, Nick Willoughby, ist ein britischer Filmmacher und der Geschäftsführer von *Film-making For Kids* und *Film Future*, zwei Anbietern von Kursen, in denen schon 7-jährige das Filmmachen lernen. Damit stellt sich die Frage: Inwieweit verändert sich der Begriff oder die Vorstellung des „Filmmachens“ durch Plattformen wie Youtube oder durch Mobiltelefone mit eingebauten Kamerafunktionen?

Traditionell bezieht sich der Begriff der Filmherstellung zunächst auf Filme, die für die traditionellen Massenmedien produziert, d.h. in der Regel im Kino gezeigt oder im Fernsehen gesendet werden, wobei inzwischen auch neue Sendeformen

<sup>20</sup> Vgl. Eva-Maria Fahnmüller, „Der Versuch. Drehbuchschreiben und dramaturgische Beratung für Film und Fernsehen.“ In: Oliver Ruf, Verena Hepperle, Christof Hamann (Hgg.), *Wie aus Theorie Praxis wird. Berufe für Germanisten in Medien, Kultur und Wissenschaft*. München 2016, S. 179-190.

<sup>21</sup> Nick Willoughby, *YouTube-Videos selber machen. Für Dummies Junior*. Weinheim 2016, S. 6.

im Internet einzubeziehen sind, die zunehmend mehr Verbreitung finden. Das Arbeitsgebiet der Filmdramaturgie im professionellen Bereich der Filmherstellung umfasst zunächst alle Stufen des Herstellungsprozesses von der Idee bis zum fertigen Film. Filmdramaturgie gehört zum Alltag von Filmproduktionsfirmen, Fernsehredaktionen und Fördergremien. Alle Berufsfelder in den verschiedenen Phasen der Filmproduktion, vom Buchkonzept über die Regie bis hin zur Nachbearbeitung in Schneideräumen, Ton- und Trickstudios sind mit Themen der Dramaturgie verknüpft.

Filmdramaturgie ist nicht nur relevant für alle Bereiche der Finanzierung, des Marketings und der Werbung für Medienprodukte, sondern grundsätzlich Teil aller Berufsbilder und Tätigkeitsfelder, die in den verschiedenen Phasen der Filmherstellung unterschiedliche Rollen spielen. Im Bereich der professionellen Filmherstellung verbindet Filmdramaturgie als Tätigkeitsbereich verschiedene Herstellungsprozesse, weil sich Aufgabenfelder fortlaufend überschneiden, überlagern oder ergänzen. Kino- oder Fernsehfilme können im Unterschied zu Romanen oder Skulpturen grundsätzlich nicht von Einzelpersonen hergestellt werden, sondern nur in größeren Teams, wodurch spezifische Aufgabenverteilungen erforderlich sind. Filmdramaturgie ist der Punkt, an dem sie sich alle treffen. Dies gilt nicht nur für den fiktionalen Bereich, sondern auch für den dokumentarischen. Sogar zwischen Fiktion und Nonfiktion ist die Dramaturgie ein Verbindungspunkt, weil fiktionale Modelle auch auf nonfiktionale Texte übertragen werden. Welche Rolle Dramaturgie dabei spielt, gilt es dabei stets auch kritisch zu hinterfragen, z.B. bezüglich der Struktur von Reality-Shows: Dass diese nicht Realität abbilden, sondern fiktionalen Mustern folgen, ist evident.<sup>22</sup>

### **Grenzen zwischen professioneller Filmherstellung und Amateurbereich**

Von den unterschiedlichen Formen der professionellen Filmherstellung ist die durch technische Entwicklungen zunehmend weiter verbreitete Filmherstellung im Amateurbereich oder in semiprofessionellen neuen Formen zunächst abzugrenzen, weil sie von gänzlich anderen Voraussetzungen und Möglichkeiten ausgeht. Dabei kommen insbesondere Kinder und Jugendliche zunehmend früher mit dem Medium Film in Berührung und lernen den Umgang damit als Grundfertigkeit, vergleichbar dem Lesen und Schreiben. Film hat als Leitmedium bereits im 20. Jahrhundert andere Medien abgelöst, sodass z.B. im Rahmen des Deutsch- oder Kunstunterrichtes an Schulen inzwischen auch die Herstellung von Kurzfilmen zu den Möglichkeiten der Didaktik gehört. Je nach technischem und zeitlichem Aufwand ist die Durchführung eines solchen Projektes im größeren

<sup>22</sup> Vgl. Gerhards, Claudia. *Nonfiction-Formate für TV, Online und Transmedia. Entwickeln, präsentieren, verkaufen*. Konstanz und München 2013, S. 43-57. Gerhards beschreibt Anwendungsarten von Elementen der fiktionalen Dramaturgie z.B. auf nonfiktionale Formate wie Reality Soaps in Sendelängen von 40-48 Minuten pro Folge.



Rahmen vergleichbar mit der Inszenierung eines Theaterstücks, im kleineren Rahmen mit dem Schreiben eines Aufsatzes.

Auch Social Media, Homepages sowie die Ausstattung von Mobiltelefonen mit Kamerafunktionen haben dazu geführt, dass der Begriff der Filmherstellung sich verändert hat und im Zuge dessen zu differenzieren bzw. neu zu definieren ist. Filmprojekte zu realisieren bedeutete über einen Zeitraum von rund 100 Jahren, dass dies nur einem relativ kleinen Kreis von Personen vorbehalten war. Ausbildungsmöglichkeiten zu den spezifischen – und voneinander abgegrenzten – Berufsfeldern wie z.B. Drehbuch oder Regie boten insbesondere die Filmhochschulen. Filmherstellung ist grundsätzlich gebunden an das Vorhandensein von Budgets, die, vergleichbar mit der Architektur, Grenzen individueller Möglichkeiten setzen.

Nun scheint durch technische Innovationen die Möglichkeit der Filmherstellung „für alle“ in greifbarere Nähe zu rücken – vergleichbar der Möglichkeit per Abkürzung durch die Teilnahme an einer Casting-Show „Popstar“ zu werden. Doch die Grenzen zwischen professioneller Filmherstellung und Filmherstellung im Amateurbereich sind in der Realität nach wie vor wenig durchlässig. Demgegenüber stehen werbewirksame Versprechen von Geräteherstellern, die unrealistische Vorstellungen suggerieren. Es wird der Eindruck erweckt, dass mit dem Erwerb von Geräten etwas erkaufte werden könne, das in der Realität schon als Grundvoraussetzung signifikant längerer, in der Regel langjähriger und spezifischer Ausbildung und Übung bedarf. Damit begibt sich auch die Geräteherstellung in den Bereich der Fiktion bzw. des Storytelling: Dramaturgie ist überall.

Wo aber die Grenzen zwischen realen Möglichkeiten und unrealen Vorstellungen liegen, wird aus der Perspektive von Konsumierenden zunehmend schwieriger auszumachen. Entsprechend wichtiger werden Möglichkeiten der Orientierung zu diesen Themen – sowohl bei Erwachsenen als auch insbesondere bei Kindern und Jugendlichen. Dominant stehen im Amateurbereich technische Aspekte im Vordergrund – so wie dies auch bei ersten Übungen an Filmhochschulen zu den ersten Schritten gehört. Denn technische Aspekte sind offensichtlich Teil des „Filmemachens“.<sup>23</sup> Dramaturgie hingegen scheint im Vergleich dazu zweitrangig oder ganz anwendbar zu sein.

„Schreibe ein Drehbuch“ lautet dann zwar auch eine von vielen Überschriften in dem bereits erwähnten Ratgeberbuch zur Herstellung eines Youtube-Videos.<sup>24</sup> „Ich schreibe furchtbar gerne Drehbücher“ fährt der Autor kumpelhaft fort. Doch werden die diesbezüglichen Hinweise auf nicht mehr als zweieinhalb Seiten dargestellt – wobei der längste Abschnitt davon Hinweisen auf eine spezielle Drehbuchsoftware gewidmet ist, die kostenlos im Internet heruntergeladen werden kann.<sup>25</sup> Dadurch entsteht der Eindruck oder wird die Vorstellung bedient, dass „Drehbuchschreiben“ bedeute, dass die entscheidende Arbeit

<sup>23</sup> Auch das bereits erwähnte Buch zur Anleitung für Youtube-Videos für Kinder ist voller Tipps technischer Art wie „Lass den Mikrofungeln nicht sinken“ (Nick Willoughby, *YouTube-Videos selber machen*, S. 51).

<sup>24</sup> Ebd., S. 32.

<sup>25</sup> Ebd., S. 32-34.

durch ein technisches Tool bewältigt werden könne. Im Unterschied dazu wird das „Filme drehen“ auf ca. 50 Seiten bezüglich technischer Aspekte erklärt.<sup>26</sup> Dass dabei neben der Bedienung der Kamera auch insbesondere der „Schnitt“ in den Fokus gestellt wird,<sup>27</sup> ist grundsätzlich nicht falsch. Doch was im professionellen Bereich eine wirkungsvolle Montage ausmacht, wird dabei weitgehend ausgespart, weil es erneut fast ausschließlich um die Bedienung von Geräten geht und kaum um die Dramaturgie.

Im professionellen Bereich der Filmherstellung gelten schon zeitlich gänzlich andere Relationen: Im Unterschied zur bereits dargestellten langwierigen, über Monate oder (insbesondere im Kinobereich) Jahre dauernden Stoff- und Drehbuchentwicklung sind die Dreharbeiten selbst z.B. für einen 90-minütigen Fernsehfilm in der Regel auf maximal vier Wochen begrenzt. Denn je länger die Dreharbeiten dauern, desto teurer sind sie. Beim Drehen gilt es, einem straffen Zeitplan zu folgen. Der kreative Teil der Arbeit muss aus Kostengründen hauptsächlich bereits in der Vorbereitungsphase stattfinden und dann für die Durchführung sehr genau geplant werden. Alle Tätigkeitsfelder sind deutlich voneinander abgegrenzt: Wer Regie führt, bedient in der Regel nicht auch noch selbst die Kamera oder befasst sich mit der Frage, ob ein Mikrofon einen Windschutz braucht. Denn dies ist Angelegenheit der Kamera- bzw. der Tonabteilung. Ebenfalls selbstverständlich ist, dass vor der Kamera nur professionell ausgebildete Darsteller und Darstellerinnen auftreten, weil Auftritte vor einer Kamera ohne spezifische Ausbildung nur in seltenen Ausnahmefällen eine überzeugende Wirkung haben können.

Das Schreiben eines Drehbuchs unterliegt gänzlich anderen Voraussetzungen als z.B. das Schreiben eines Romans. Denn die Realisierung eines Textes als Film ist stets abhängig von Budgets, die aufgrund ihrer Höhe in der Regel nicht von geldgebenden Einzelpersonen aufgebracht werden können, sondern nur von größeren Institutionen.

### **Die Dramaturgie von Kurzfilmen**

Dennoch ist durch die technische Entwicklung zumindest theoretisch die Möglichkeit gegeben, einzelne Filmprojekte auch mit kleineren Budgets durchzuführen. Hier gilt allerdings die Faustregel: Je kürzer der Film, desto höher die Aussichten, dass er zumindest vor einem kleineren Publikum vorzeigbar wird und dass der „Look“ möglichst professionell aussieht. Grundsätzlich können Kurzfilme die Basis für Vieles sein: Für den Nachwuchsbereich gelten sie, in der Regel in Kombination mit dem Absolvieren einer Filmhochschule, nach wie vor als Eintrittskarte in die Welt der professionellen Filmherstellung. Die kurze Form ermöglicht grundsätzlich, erste Erfahrungen mit dem Medium Film aktiv in eigener Anwendung zu erproben und einen eigenen Stil zu entwickeln. Ein typisches Problem, das hier häufig auftaucht, ist der Versuch, möglichst schnell möglichst

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 26-76.

<sup>27</sup> Ebd., S. 77-114.

lange Filme zu machen. Aus dramaturgischer Sicht ist jedoch insbesondere für diese Form des Films etwas anders wichtig: pointiertes Erzählen, z.B. einer fiktionalen Szene in drei Minuten.

Die Dramaturgie von Werbespots zu analysieren, kann dabei ebenso hilfreich sein wie die Analyse des Aufbaus von Kurzgeschichten, Fabeln und Märchen, deren Struktur sich auch von einem Medium auf ein anderes übertragen lässt. Denn Dramaturgie ist textsortenübergreifend wirksam.<sup>28</sup> Ob Kurzfilme gelingen, hängt weniger von der Beherrschung der Technik von Geräten ab (die selbstverständlich eine grundsätzliche Voraussetzung sein sollte), als von dramaturgischen Kenntnissen. Darüber hinaus ist insbesondere die Fähigkeit zur Teamarbeit relevant, die wesentlich mit Fähigkeiten der Kommunikation zusammenhängt. Wer Regie führt, kann nicht wie beim Malen alle Farben selbst zusammenstellen oder mischen. Denn wie ein Filmbild am Ende aussieht, hängt von einer Vielzahl von Faktoren und einem Zusammenspiel vieler Personen ab. Fliegt ein roter Regenschirm vor einer grauen Mauer ist seine Wirkung gänzlich anders als wenn er in einer Blumentapete untergeht.

Alle Fragen zur visuellen Gestaltung, zur Architektur, zum Szenenbild, zum Kostümbild, zur Kameraführung, zur Lichtgestaltung, zur Musik, zum Schnitt u.v.a. referieren dabei immer wieder auf einen Punkt: Welche Rolle spielt das spezifische Bild, die spezifische Szene oder die Sequenz innerhalb der Dramaturgie? Dramaturgie ist der Schlüssel, um alle Bereiche miteinander zu verbinden. Denn wenn es Entscheidungen zu treffen gilt, ist die Frage: Was soll die Szene oder das Bild ausdrücken? An welcher Stelle der Geschichte steht es? Was ist seine dramaturgische Funktion? Doch nicht nur für die Inszenierungen realer Filme sind Kenntnisse der Dramaturgie relevant. Denn die bildhafte Sprache, die so typisch für das Medium Film ist, begleitet uns bewusst oder unbewusst auch in anderen Textsorten sowie in verschiedenen Formen der Kommunikation.

### Ein Beispiel für Storytelling

Chris Langan, ein bullig aussehender Mann um die 50, tritt im Frühjahr 2008 in einer amerikanischen Quizsendung auf. Er wird mit seinem Intelligenzquotienten von 195 als der klügste Mann Amerikas präsentiert. Zum Vergleich werden der Intelligenzquotient des Durchschnittsmenschen mit 100 und der Physikers Albert Einstein mit 150 angegeben. Im Alter von drei Jahren brachte Chris Langan sich selbst das Lesen bei. Als Schüler nahm er am Fremdsprachenunterricht seiner Schule häufig ohne jede Vorbereitungen an Prüfungen teil. Denn wenn Langan die Möglichkeit hatte, zwei oder drei Minuten in seinem Schulbuch zu blättern, bevor der Lehrer das Klassenzimmer betrat, bestand er die Prüfung. Häufig

---

<sup>28</sup> Albert Heiser analysiert z.B. Erzählstrategien im Werbespot und stellt spezifische Dramaturgien der kurzen Form dar (vgl. Albert Heiser, *Das Drehbuch zum Drehbuch. Erzählstrategien im Werbespot und -film*. Berlin 2004).

besuchte der Junge den Schulunterricht überhaupt nicht, sondern tauchte nur zu Prüfungen auf.

Was seine intellektuellen Fähigkeiten angeht, entspricht Chris Langan den Vorstellungen eines Genies. Doch seine Lebensgeschichte ist keine Erfolgsgeschichte. Vielmehr wirkt sie tragisch, wie eine Kette voller Niederlagen. Langan kommt aus armen Verhältnissen und sagt, nie habe er jemanden kennengelernt, der in der Kindheit so arm gewesen sei wie er und seine drei Brüder – die alle verschiedene Väter haben. Der Vater von Chris verschwand noch vor seiner Geburt, es heißt, er sei in Mexiko ums Leben gekommen. Der zweite Ehemann der Mutter wurde ermordet, der dritte beging Selbstmord. Der vierte Mann war ein gescheiterter Journalist, der die Kinder mit einem Ochsenziemer misshandelte.

Chris Langans Traum war eine akademische Karriere. Aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten standen die Aussichten dafür trotz der schwierigen Kindheit sogar sehr gut. Denn nach dem Schulabschluss bekam er zwei Stipendien angeboten, die ihm ein Studium an einer Universität ermöglicht hätten. Doch Chris Langan schaffte es nicht, sein Studium abzuschließen. Zu den Gründen des Studienabbruchs erzählt der Mann mit dem hohen IQ eine kuriose Geschichte, die damit beginnt, dass Langans Mutter versäumt, ein Formular auszufüllen. Dies hat eine Reihe von Kettenreaktionen zur Folge, die wirken wie der eine schwere Fehler in der aristotelischen Dramentheorie der Tragödie, der sich nie wieder korrigieren lässt.

Das von Langan ausgesuchte Stipendium verfällt aufgrund eines verpassten Abgabetermins. Im Zuge dessen muss der hochbegabte junge Mann die Universität verlassen. Auf die Idee, um Hilfe oder Rat zu fragen, kommt er nicht. Stattdessen nimmt er unzählige Hilfsjobs an und lebt später zurückgezogen auf einem Bauernhof. Seine Pläne, in der Welt der Wissenschaften Fuß zu fassen, sind in unerreichbare Ferne gerückt.

Bei dem Auftritt auf der Bühne des Fernsehstudios zeigt Langan sich gelassen und selbstbewusst. Er gewinnt 250.000 Dollar – ein Ende, das zwar etwas Tröstliches hat, aber gleichzeitig die Frage aufwirft: Was ist hier geschehen? Dieser Frage geht Bestsellerautor Malcolm Gladwell in seinem Buch *Überflieger* nach, dem die Geschichte entnommen ist, und dessen Unterzeile lautet: *Warum manche Menschen erfolgreich sind – und andere nicht.*<sup>29</sup> Die Lebensgeschichte von Chris Langan ist eines von vielen Beispielen, die Gladwell seiner Leserschaft präsentiert. Und es ist ein signifikantes Beispiel dafür, was Storytelling bedeutet. Gladwell präsentiert ein komplexes Sachthema, indem er es in eine personifizierte Geschichte verpackt – die er durch Zahlen und Statistiken untermauert. Jede Art von Storytelling beinhaltet grundsätzlich sowohl Personifizierung als auch Dramatisierung eines Themas. Storytelling kann Informationen und Wissen durch den Einsatz von Geschichten vermitteln und lässt sich in verschiedensten Arten von Textsorten anwenden. Es ist evident, dass Techniken des Storytelling insbesondere in allen Formen der Werbung und PR unabdingbar sind. Doch auch im künstlerischen und im akademischen Bereich können Kenntnisse darüber von

<sup>29</sup> Malcolm Gladwell, *Überflieger. Warum manche Menschen erfolgreich sind – und andere nicht.* Frankfurt/New York 2009.

entscheidender Bedeutung sein, wenn es z.B. um das Präsentieren und Publizieren von Arbeiten geht.

### Filmdramaturgie und Storytelling

Es gibt viele Antworten auf die Frage, wie Storytelling erlernt werden kann. Doch ein Element fällt wiederkehrend auf: Alle bisher bekannten Methoden des Storytelling beziehen sich auf Grundlagen aus der Filmdramaturgie. Dabei wird in der Regel auf zwei populäre Modelle der Hollywood-Dramaturgie referiert, das Modell der Heldenreise nach Christopher Vogler (1998) und das Modell der drei Akte nach Syd Field (1979).

Beide Modelle beziehen sich allerdings explizit auf die Zeitstruktur von Spielfilmen in der Länge von ca. 90 bis 120 Minuten, deren Dramaturgie nicht nur aus Gründen unterschiedlicher Textlängen keineswegs unmittelbar auf alle Textsorten oder Textintentionen übertragbar ist. Die Versprechen einiger Ratgeberbücher und Schnellkurse zum Thema „Storytelling“ erinnern in mancher Hinsicht an die bereits erwähnten PR-Strategien von Geräteherstellern. Hier gilt es jedoch zu differenzieren.

Um ein Modell wie die Heldenreise in der Praxis des Storytelling tatsächlich zur Konstruktion professioneller Texte einzusetzen, sind zunächst Spezialisierungen und Kenntnisse auf einem Fachgebiet im Detail unabdingbar. Dies gilt insbesondere für den Bereich der PR und der Anwendung für die Kommunikation von Unternehmen und Organisationen mit ihren spezifischen Textsorten. Eine realistische Vorstellung der Anwendbarkeit von Storytelling geben z.B. Karolina Frenzel, Michael Müller und Hermann Sottong in einem Praxisbuch, in dem auch dargestellt wird, wo die Grenzen der Übertragbarkeit von Modellen oder spezifische Schwierigkeiten in der Anwendung liegen.<sup>30</sup>

Der Dramaturg Ron Kellermann versteht Professionelles Storytelling als eine Denkmethode, welche Werkzeuge der fiktionalen Dramaturgie auf die Wirklichkeit anwendet, um reale Ereignisse, Prozesse und Personen zu analysieren, zu verstehen, darzustellen und zu gestalten.<sup>31</sup> Als Anwendungsbereiche unterscheidet er insbesondere Journalismus, Unternehmen und Politik. Denn in all diesen Bereichen werden Geschichten erzählt, aber auf unterschiedliche Art und Weise. Professionelles Storytelling erfordert Spezialisierung und genaue Definition von Aufgabenfeldern oder Textfunktionen.

Storytelling basiert auf der Übertragung von Elementen der Filmdramaturgie auf andere Textsorten. Auch Inszenierungen von Texten, die keine realen Filme sind, lassen sich in vieler Hinsicht mit der von Spielfilmen vergleichen, weil sie darauf abzielen, imaginäre Filme in der Vorstellung der Rezipierenden zu erzeu-

<sup>30</sup> Vgl. Karolina Frenzel/Michael Müller/Hermann Sottong, *Storytelling. Das Praxisbuch*. München/Wien 2006, S. 118-138. Siehe dazu auch die Beiträge von Michael Müller und Hermann Sottong in diesem Band.

<sup>31</sup> Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch. Inhalte professionell entwickeln*. Zürich 2018.

gen. Im Unterschied zu realen Filmen können imaginäre Bilder z.B. beim Lesen oder Hören eines Textes in der Vorstellung hervorgerufen werden. Diese Art des visuellen Erzählens gehört zwar zu den stilistischen Grundlagen des Drehbuchschreibens, lässt sich aber auch auf andere Textsorten übertragen.

### **Internationalisierung und Interdisziplinarität**

Insbesondere im englischsprachigen Bereich ist Storytelling für alle Bereiche der Textherstellung relevant. Mit zunehmender Internationalisierung wird auch im akademischen Bereich die englische Sprache als internationale Zweitsprache wichtiger. Damit nimmt auch die Bedeutung des im englischsprachigen Bereich weit verbreiteten Storytelling weiterhin zu. Wer konkurrenzfähig sein oder bleiben will, benötigt diesbezügliche Kompetenzen auf professionellem Niveau.

Unter dem Begriff „Creative Writing“ werden Grundlagen des Storytellings im englischsprachigen Raum seit Jahrzehnten als grundlegende Kompetenzen an Universitäten vermittelt. Dazu gehören auch strukturierte Studiengänge mit Abschlussmöglichkeiten als Bachelor oder Master. Eine wichtige Ergänzung dazu ist auch die Kombinationsmöglichkeit mit anderen Studienfächern, also z.B. Medizin oder Geschichte. In deutschsprachigen Ländern fehlen solche Möglichkeiten an Universitäten noch weitgehend und werden allenfalls in Wochenend-Kurse mit Workshop-Charakter ausgelagert. Die Gründe dafür mögen in der Geschichte der Dramaturgie liegen oder auch an dem Begriff „Creative Writing“, der im Deutschen Assoziationen zu Handarbeitskursen weckt. Die Folgen dieser Verlagerung in den Rand- oder gar Hobby-Bereich sind weitreichend und begrenzen mit zunehmender Internationalisierung auch Möglichkeiten der Wettbewerbsfähigkeit. Denn die Funktion der Narration und des narrativen Denkens rückt zunehmend deutlicher in den Fokus und überschreitet interdisziplinär die bisherigen Grenzen von Wissensgebieten. Narrative bleiben damit nicht mehr nur Gegenstand der Sprach-, Medien- oder Kommunikationswissenschaften.

### **Zur Relevanz von Narrativen**

Der bereits erwähnte Historiker Yuval Noah Harari z.B. sieht den Homo sapiens grundsätzlich als erzählendes Wesen und kommt zu dem Schluss: Die Menschen glauben, sie würden Geschichte machen, aber tatsächlich kreist Geschichte um ein Geflecht fiktionaler Geschichten. Für ein Verständnis und eine Bewältigung der Aufgaben der Zukunft ist nach Harari Voraussetzung, dass wir begreifen, auf welche Weise Geschichten über Jesus Christus, die Französische Revolution und Apple Inc. an Einfluss gewonnen haben.

Während die Grundfertigkeiten einzelner Menschen sich seit der Steinzeit nicht signifikant verändert haben, fällt auf, dass das Geflecht aus Geschichten immer stärker geworden ist. Harari geht sogar so weit, dass er imaginäre Gestalten als die wahren Herrscher der Welt bezeichnet. Diese erfundenen Figuren

existieren in all den Geschichten, die fortwährend erzählt werden. Als fiktionale Instanzen haben sie die Macht bzw. die Fähigkeit, der Realität fiktionale Überzeugungen überzustülpen. Alle Kraft menschlicher Kooperationswerke resultiert demnach aus einem heiklen Gleichgewicht zwischen Wahrheit und Fiktion. Harari kommt zu dem Schluss, dass Menschen nur dann zu mobilisieren seien, wenn erfundene Mythen im Spiel seien.<sup>32</sup> Medienkompetenz geht mit der Fähigkeit einher, solche Mythen zu dechiffrieren.

### Filmdramaturgie und Medienkompetenz

Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* Anfang, Mitte und Ende eines Dramas. Er formuliert den Begriff der Klimax als dramatischen Höhepunkt der Handlung. Damit liefert er die Grundlage für eines der beiden populärsten Modelle der Hollywood-Dramaturgie, das bereits erwähnte Modell der drei Akte von Syd Field (1979).<sup>33</sup> Dieses Modell lässt sich ebenso zur „Regelpoetik“ instrumentalisieren wie die Dramentheorie aus der Antike – und wie grundsätzlich jede Art von Modell.

Ursache dafür ist aber heute wie damals nicht die Tatsache, dass ein Modell besteht, sondern die Abhängigkeit von finanziellen Möglichkeiten, die wiederum ein Spiegel gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Strukturen sind. Während es früher die Königshäuser waren, sind es heute in der Regel die Fernsehsender, die – je nach politischem System in mehr oder weniger enger Verflechtung zu politischen Parteien und gesellschaftlich relevanten Gruppen – darüber entscheiden, welche Narrative und welche Formen von Dramaturgien durch die Massenmedien verbreitet werden können und welche nicht.

Fields Modell folgt der Einteilung von Aristoteles in Anfang, Mitte und Ende eines Textes sowie dessen Orientierung am Handlungsverlauf, dem plot. Die Handlung ist grundsätzlich mit der Figurenstruktur verbunden, weil nach Field eine Hauptfigur dadurch definiert ist, dass sie aktiv ein Ziel verfolgt. Wenn diesem Ziel Hindernisse entgegengesetzt werden, entsteht daraus ein Konflikt, der zum Motor der Handlung wird. Der Handlungsverlauf nach Field resultiert daraus, dass der narrative Konflikt im ersten Akt exponiert, im zweiten Akt gesteigert und im dritten Akt gelöst wird. Die Übergänge zwischen den Akten gibt Field in konkreten Seiten- und Minutenzahlen an.<sup>34</sup> Die Relationen zwischen den Abständen lassen sich auch auf nichtfilmische Text-sorten, wie z.B. Romane oder Sachbücher, übertragen.

Christopher Voglers Modell der Heldenreise bezieht Fields Einteilung in drei Akte mit ein,<sup>35</sup> wenngleich es sich schwerpunktmäßig auf Joseph Campbells Buch

<sup>32</sup> Vgl. Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*. München 2017, S. 213-244.

<sup>33</sup> Syd Field et al., *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Berlin 2006.

<sup>34</sup> Ebd., S. 104f.

<sup>35</sup> Christopher Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Aktualisierte und erweiterte Auflage*. Frankfurt 2010.

*Der Heros in tausend Gestalten* (1949) beruft.<sup>36</sup> Die Heldenreise nach Vogler und Campbell folgt der Struktur eines Entwicklungsprozesses, durch den eine Figur zum Helden oder zur Heldin wird. Ausgelöst wird diese Entwicklung durch die Begegnung mit einer Mentorenfigur, durch die die Hauptfigur etwas Neues lernt. Um diese neue Fähigkeit zu integrieren, hat die Figur eine Reihe von Prüfungen zu absolvieren, die wie Reisestationen aufeinander folgen. Der zweite Akt beinhaltet eine Art Zwischenprüfung, die Vogler auch als Krise bezeichnet, im dritten Akt endet die Reise mit einer abschließenden großen Prüfungssituation, deren Bestehen grundsätzlich ein Happy End einleitet.

Zur Analyse der Wirkung von Filmen – oder auch von Romanen, die inzwischen ebenfalls vielfach nach diesen Modellen konstruiert sind – ist es von grundlegender Voraussetzung, Elemente der Filmdramaturgie zu kennen. Doch Medienkompetenz beinhaltet mehr als nur die Kenntnis allgemeiner Grundlagen dieser Modelle. Ein theoretisches Fundament befähigt insbesondere auch zur Analyse der emotionalen Wirkung dieser Erzählstrategien. Die Kenntnis von Wirkmustern der Filmdramaturgie beinhaltet die Fähigkeit, sich ambivalenter Eindrücke bewusst zu werden, die rational in der Regel nur schwer benennbar sind, weil sie auf emotionale Reaktionen abzielen oder das physische neuronale System aktivieren, z.B. durch jene Art von „aufregendem Nervenkitzel“, den eine Schießerei bei einer Autoverfolgungsjagd auslösen kann.

Ein Beispiel ambivalenter Wirkung ist die Rezeption der Filmreihe *Die Tribute von Panem* (USA 2012-2015), nach der gleichnamigen Romanreihe (2008-2010) von Suzanne Collins. Dieser Text wurde vielfach als medienkritisch hervorgehoben, wobei insbesondere seine Protagonistin Katniss Everdeen als abweichend von der Norm herkömmlicher Rollenbilder bewertet wurde.<sup>37</sup> Gleichzeitig sorgten jedoch die zahlreichen Gewaltszenen für Diskussionen, u.a. bezüglich der Altersfreigabe bei der FSK (vgl. ebd.).

Kenntnisse der Dramaturgie ermöglichen es, die Ursachen solcher ambivalenter Eindrücke zu analysieren. Grundsätzlich von Bedeutung ist dabei, dass fiktionale Texte Transformationsprozesse von Figuren vorführen können<sup>38</sup> und dass sie die Veränderung von Situationen zum Thema haben. Die Dynamik dieser textimmanenten Transformationen wird erst durch die Analyse der dramaturgischen Struktur sichtbar und benennbar. So wirkt im Fall Katniss Everdeen die Exposition wie ein Köder, der zur Identifikation einlädt, während der

<sup>36</sup> Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main 1999.

<sup>37</sup> Vgl. stellvertretend Werner Barg „The Hunger Games – Die Tribute von Panem.“ In: Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim (Hgg.), *Kinder- und Jugendfilmanalyse*. Konstanz 2013, S. 175-188 und Jürgen Grimm, „Identitätsbildung durch Kino? Filmnutzung und Filmwirkungen bei Jugendlichen am Beispiel von CHRONICLE – WOZU BIST DU FÄHIG?, DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES, KRIEGERIN und DIRTY GIRL.“ In: Ministerium für Integration, Familie, Kinder, Jugend und Frauen Rheinland-Pfalz / Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (Hgg.). Studie „Medienkompetenz und Jugendschutz IV“. *Körper, Geschlecht, soziale Identität. Welche Rolle spielen Filme für die Entwicklung vom Kind zum Jugendlichen?* Wiesbaden 2014, S. 44–61.

<sup>38</sup> Vgl. Jan-Oliver Decker, „Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander.“ In: Hans Krahe (Hg.), *Geschichte(n), NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 2000, S. 97-122.



Hauptteil in die Erzählweise der Textform zurückfällt, die der Text angeblich kritisiert. Die Struktur von Dramaturgie bildet sich grundsätzlich auf verschiedenen Ebenen ab: der Ebene der Zeit, des Raumes, der Handlung und der Figuren.

Für die zeitliche Ebene ist in diesem Fall relevant, dass sich im ersten Teil der Filmreihe („Tödliche Spiele“, 2012) nach den ersten 30 Minuten (der Exposition im ersten Akt) die Handlung durchgehend auf Kampfszenen verlagert, die überproportional lange ausgedehnt werden. In Zahlen ausgedrückt: Nach 30 Minuten Exposition folgen ca. 100 Minuten Kampfszenen bzw. Vorbereitungen darauf.

Den Schlüssel dazu liefert die Raumsemantik. Die Protagonistin Katniss Everdeen tritt bereits im Hauptteil (dem zweiten Akt) – und nicht etwa erst im Schlussteil (dem dritten Akt) –, in einen Raum ein, der eine spezifische Semantik aufweist: die Arena. In einer Arena gelten grundsätzlich Spielregeln, die sowohl den weiteren Handlungsverlauf als auch die Lösung vorgeben. Aus diesem Grund kommen Arenen verschiedenster Art häufig im dritten Akt vor, wo es darum geht, die Geschichte zu einem Ende zu bringen. Häufig werden dabei Lösungen vorgeführt, die auf physische gewalttätige Kämpfe auf Leben und Tod fixiert sind. Mit solch stereotypisierten Formen der Dramaturgie werden Vorstellungen von Lösungsmodellen und deren Grenzen fortwährend reproduziert und wie Glaubenssysteme immer wieder aufs Neue weiter verbreitet.<sup>39</sup>

### **Dramaturgisches Denken in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft**

Mediensysteme und ihre Narrative repräsentieren auch durch ihre Formen sowie durch Genres und Erzählnormen strukturell und funktional kollektive Vorstellungen oder Wunschvorstellungen, weil sich hier tief verwurzelte Muster des kulturellen Wissens spiegeln. Narrative umgeben uns fortwährend. Sie wirken auf uns ein, doch wir sind uns dieses Einflusses in der Regel nicht bewusst, sondern können sie erst erkennen, wenn wir unsere Wahrnehmung dafür schärfen. Grundvoraussetzung dafür ist das Bewusstsein bezüglich der Wirkung von Dramaturgie. Lösungen werden im dritten Akt oft in der Zuspitzung eines finalen Kampfes ausgetragen, dem *showdown*, häufig in Form einer bewaffneten Auseinandersetzung, dem *shootout*.<sup>40</sup> Was bedeutet es aber kulturell, wenn die Vorstellung einer Lösung wie z.B. im Genre des Western grundsätzlich als bewaffnete Auseinandersetzung präsentiert wird?

Dramaturgie beeinflusst Denk- und Handlungsmuster. Das geht z.B. aus den Forschungen von Carol Dweck zur Motivations- und Entwicklungspsychologie hervor. Dweck kommt zu dem Schluss, dass Handlungen von Selbstbildern geprägt sind, die sich in zwei Kategorien einteilen lassen: dynamische und sta-

<sup>39</sup> Vgl. Marietheres Wagner, *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. Zürich 2014, S. 158.

<sup>40</sup> Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main 2006, S. 245.

tische. Menschen mit dynamischem Selbstbild überschreiten Grenzen, indem sie sich Herausforderungen stellen. Sie sind die (lebenslangen) „Lerner“, die davon ausgehen, dass sie ihre Grundeigenschaften durch eigene Anstrengungen weiterentwickeln können.

Im Unterschied dazu bleiben Menschen mit statischem Selbstbild z.B. in Tests nur dann interessiert, wenn sie von Anfang an gut auf einem Gebiet abschneiden. Menschen mit statischem Selbstbild wollen sofort perfekt sein und haben die Vorstellung, dass sich nur anstrengen müsse, wer kein Talent habe.<sup>41</sup> Carol Dweck belegt mit zahlreichen Beispielen aus unterschiedlichen Bereichen wie Wirtschaft, Politik oder Sport, dass stets wiederkehrend ein Aspekt Abläufe einleitet, die zu einem guten oder tragischen Ende führen: Selbstbilder.

Dabei steht am Ende der statischen Denkweise stets das Scheitern – wie in der griechischen Tragödie. Viele große Zusammenbrüche, auch Firmenpleiten und politische Katastrophen lassen sich nach Dweck mit der Problematik statischer Selbstbilder erklären, weil Fehlentscheidungen häufig dann entstehen, wenn bei Führungspersonlichkeiten die statische Denkweise einsetzt. Eine Folge statischer Denkweise ist z.B. häufig der Wunsch, sich anderen überlegen zu fühlen bzw. der „einzige große Fisch im Teich“ sein zu wollen.<sup>42</sup> Damit geht die Vermeidung der Einstellung oder die Ausgrenzung von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen einher, deren Kompetenzen objektiv dringend benötigt würden, um einem Unternehmen oder einer Institution auch langfristig Erfolg zu ermöglichen. Die Resultate sind oft – auf scheinbar unerklärliche Weise – tragisch.<sup>43</sup>

Die dynamische Denkweise hingegen bringt nach Dweck eine Dramaturgie der Erfolge hervor, deren Basis in der Regel Zielorientierung und die Bereitschaft zur Anstrengung über längere Zeit beinhaltet.<sup>44</sup> Dweck belegt diese Ergebnisse mit zahlreichen Beispielen, deren Darstellung den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Relevant ist jedoch die grundsätzliche Schlussfolgerung, die sich daraus ziehen lässt: Selbstbilder implizieren Dramaturgie.

Wie Selbstbilder aber erlernt werden, führt ebenfalls zum Thema Medienkompetenz zurück. Denn, wie Carol Dweck feststellt, sind es neben den Botschaften des Elternhauses und dem Einfluss des Umfeldes der Herkunft insbesondere die Narrative der Medien, die Selbstbilder prägen. Als positives Beispiel hebt Carol Dweck z.B. die Dramaturgie des Filmes *Und täglich grüßt das Murmeltier* (USA 1993) hervor, in dem der Protagonist täglich immer wieder in derselben Situation aufwacht, bis er endlich verstanden hat, was er dazulernen hat.<sup>45</sup> Häufiger allerdings werden Figuren mit statischer Denkweise, denen alles mühelos gelingt, als attraktiv vorgeführt – und laden somit zur Identifikation mit einem statischen Selbstbild ein.

<sup>41</sup> Vgl. Carol Dweck, *Selbstbild. Wie unser Denken Erfolge oder Niederlagen bewirkt*. München 2009, S. 15-18.

<sup>42</sup> Ebd., S. 134.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 133-148.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 149-160.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 58.

Zusammenfassend lässt sich aus den Forschungsergebnissen von Carol Dweck der Schluss ziehen, dass Filmdramaturgie auch mit der Psychologie, der Soziologie, der Politik, der Wirtschaft und anderen Wissensgebieten in Verbindung steht. Der Aspekt des Narrativen rückt damit interdisziplinär auch als Untersuchungsgegenstand in den Fokus. Damit eröffnen sich neue Forschungsfelder, für die das Zeichensystem Dramaturgie von ebenso zentraler wie aktueller Relevanz ist.

## Literatur

- Aristoteles. *Poetik*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994.
- Aristoteles. *Rhetorik*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2007.
- Barg, Werner: „The Hunger Games – Die Tribute von Panem.“ In: Tobias Kurwinkler/Philipp Schmerheim: *Kinder- und Jugendfilmanalyse*. Konstanz 2013, S. 175-188.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985.
- Campbell, Joseph. *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main 1999.
- Decker, Jan-Oliver. „Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander.“ In: Hans Krahl (Hg.). *Geschichte(n), NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 2000, S. 97-122.
- Dweck, Carol. *Selbstbild. Wie unser Denken Erfolge oder Niederlagen bewirkt*. München 2009.
- Eco, Umberto. *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*. München/Wien 2003.
- Eder, Jens. *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg<sup>3</sup>2007.
- Fahn Müller, Eva-Maria. „Der Versuch. Drehbuchschreiben und dramaturgische Beratung für Film und Fernsehen.“ In: Oliver Ruf, Verena Hepperle, Christof Hamann (Hgg.). *Wie aus Theorie Praxis wird. Berufe für Germanisten in Medien, Kultur und Wissenschaft*. München 2016.
- Field, Syd et al. *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Berlin 2006.
- Frenzel, Karolina, Michael Müller, Hermann Sottong. *Storytelling. Das Praxisbuch*. München/Wien 2006.
- Fuhrmann, Manfred. *Nachwort* in: Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart 1994, S. 144-178).
- Fuhrmann, Manfred. *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. Düsseldorf und Zürich 2003.
- Gerhards, Claudia. *Nonfiction-Formate für TV, Online und Transmedia. Entwickeln, präsentieren, verkaufen*. Konstanz und München 2013.
- Gladwell, Malcolm. *Überflieger. Warum manche Menschen erfolgreich sind – und andere nicht*. Frankfurt/New York 2009.

- Gräf, Dennis et al. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011, S. 366-392.
- Grimm, Jürgen. „Identitätsbildung durch Kino? Filmnutzung und Filmwirkungen bei Jugendlichen am Beispiel von CHRONICLE – WOZU BIST DU FÄHIG?, DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES, KRIEGERIN und DIRTY GIRL.“ In: Ministerium für Integration, Familie, Kinder, Jugend und Frauen Rheinland-Pfalz / Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (Hgg.). Studie „Medienkompetenz und Jugendschutz IV“. *Körper, Geschlecht, soziale Identität. Welche Rolle spielen Filme für die Entwicklung vom Kind zum Jugendlichen?* Wiesbaden 2014, S. 44–61.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*. München 2017.
- Heiser, Albert. *Das Drehbuch zum Drehbuch. Erzählstrategien im Werbespot und -film*. Berlin 2004.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart 2006.
- Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmsemiotik*. München 2006.
- Kasten, Jürgen. *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien 1990.
- Kellermann, Ron. *Das Storytelling-Handbuch: Inhalte professionell entwickeln*. Zürich 2018.
- Krah, Hans. „Semiotische Grundbegriffe: Zeichen und Zeichensysteme.“ In: Krah, Hans/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 9-31.
- Krah, Hans. „Was ist Literatursemiotik“?. In: Schilcher, Anita/Markus Pissarek (Hg): *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage*. Baltmannsweiler 2013, S. 35-53.
- Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main 2006.
- Krützen, Michaela. *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*. Frankfurt am Main 2010.
- Laertius, Diogenes. *Von dem Leben und den Meinungen berühmter Philosophen*. Wiesbaden 2008.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1999.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
- Rabenalt, Peter. *Filmdramaturgie*. Berlin/Köln 2011.
- Schadt, Thomas. *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Konstanz<sup>3</sup>2012.
- Schilcher, Anita/Markus Pissarek. „Literarische Kompetenz – zur Modellierung des Begriffs.“ In: Schilcher, Anita/Markus Pissarek (Hg): *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage*. Baltmannsweiler 2013, S. 9-34.
- Spinner, Kaspar. „Semiotik in der Literaturdidaktik.“ In: Schilcher, Anita/Markus Pissarek (Hg): *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage*. Baltmannsweiler 2013, S. 55-62.

- Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.
- Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Aktualisierte und erweiterte Auflage*. Frankfurt 2010.
- Wagner, Marietheres. *Dramaturgie im Raum. Arena, Tempo und Wege. Ein Analysemodell zur Filmdramaturgie*. Zürich/München 2013.
- Wagner, Marietheres. *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. Zürich 2014.
- Wagner, Marietheres. „Die Tribute von Panem. Neue Bilder, alter Rollen?“ In: Müller, Carla et al.: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Baltmannsweiler 2016.
- Wünsch, Marianne/Jan-Oliver Decker. *Das Wertesystem der Familienserien im Fernsehen*. Kiel 1996.
- Willoughby, Nick. *YouTube-Videos selber machen. Für Dummies Junior*. Weinheim 2016.

### Internetquellen

- Johann Peter Eckermann - *Gespräche mit Goethe* (13) (Goethe über Molière, Calderon, Menander, Schiller, G. A. Bürger, Lessing, Winckelmann, Kant). <http://www.eckermann.weblit.de/gespraech13.htm> ; Abruf am 24.06.2017.