

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rabenalt, Peter:

Filmdramaturgie / von Peter Rabenalt. - Berlin : VISTAS, 1999

ISBN 3-89158-245-5

Copyright © 1999 by
VISTAS Verlag GmbH
Kurfürstendamm 96
D - 10709 Berlin
Tel.: 030 / 32 70 74 46
Fax: 030 / 32 70 74 55

e-mail: medienverlag@vistas.de
internet: www.vistas.de

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-89158-245-5

Umschlaggestaltung: kontur, Berlin
Satz: TypoLINE-Karsten Lange, Berlin
Druck: WB-Druck, Rieden/Allgäu
Herstellung: VISTAS media production, Berlin

Kollisionen und Konflikte

Wenn auf der Leinwand ein Ozeandampfer nach einer Kollision mit einem Eisberg mit eineinhalbtausend Menschen in den Fluten versinkt, so ist das nicht dramatisch, sondern die aufwendig »nachahmende« Schilderung eines berühmten Unglücksfalls. Wenn sich aber auf diesem Dampfer ein junges Mädchen aus der *upper class* in einen, wenn auch schönen, optimistischen und künstlerisch begabten, so doch völlig mittellosen Passagier der dritten Klasse verliebt, obwohl es bereits mit einem fiesen Reichen verlobt ist, der wiederum die finanzielle Notlage von Mutter und Tochter beheben soll, so hat die Tochter einen dramatischen Konflikt, nicht unähnlich dem Konflikt eines damit berühmt gewordenen klassischen Liebespaares. Ihre Neigung kollidiert mit den Interessen ihrer Mutter, denen des designierten Bräutigams und zum Teil auch mit ihren eigenen, denn wovon soll sie standesgemäß leben, wo doch der tote Vater nicht genug Geld hinterlassen hat. Allerdings hat dieser Konflikt nichts mit dem Untergang des Dampfers zu tun. Er könnte sich auch auf ihrem englischen *castle* mit dem Gärtner ergeben. Im Unterschied zu ihrer legendären Konfliktgenossin ist die Haupttriebkraft ihres Konflikts nicht von Beginn an die Macht der Liebe. Ihre Zukunft wird von ihr bereits vor dem Kennenlernen einer männlichen Alternative als so wenig lebenswert eingeschätzt, daß sie einen etwas unentschlossenen Suizidversuch wagt. Es bedarf des charismatischen Optimismus des zufälligen Retters, ihrer Entdeckung seiner künstlerischen Fähigkeiten sowie einer Einführung in Technik und Vitalität des *irish folk dance*, um sie zur Veränderung der von ihr als Widerspruch zu ihren eigentlichen Interessen empfundenen Situation zu veranlassen. Oder, wie Hegel bei der Erläuterung des Verhältnisses von *Situation*, *Kollision* und *Handlung* dazu sagt: »Die Kollision hat (...) ihren Grund in einer *Verletzung*, welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern aufgehoben werden muß (...). Dennoch ist auch die Kollision noch keine *Handlung*, sondern enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung und bewahrt dadurch, als bloßer Anlaß zum Handeln, den Charakter der Situation. (...) Indem nun die Kollision überhaupt einer Auflösung bedarf, (...) so ist die kollisionsvolle Situation vornehmlich der Gegenstand der dramatischen Kunst. (...) In diesem Sinne geht die eigentliche Aktion erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt.«⁶⁸

Die Situation der verlobten Tochter enthält als wichtigste »Verletzung die aufgehoben werden muß« das drohende Ehe- und Standesgefängnis, in dem sie als der Besitz eines Ekels von Mann keinen Platz für die Entfaltung ihrer von ihrer Umgebung sich unterscheidenden Art von Lebenslust und Kreativität (kenntnisreiches Sammeln von Gemälden moderner Maler, folk dance, Ale trinken, richtig spucken) finden wird. Dieser Gegensatz tritt durch das Kennenlernen des jungen Mannes aus der dritte Klasse so sehr heraus, daß sie zu »Aktionen« veranlaßt wird. Sie verbringt mit ihm einen Tanzabend im Unterdeck, ohne daß der Verlobte weiß, wo sie ist und läßt sich als Akt von ihm zeichnen.

Auch dazu Hegel: »Indem nun aber die kollidierende Aktion die entgegengesetzte Seite *verletzt*, so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft.«⁶⁹ Die Reaktionen des Verlobten auf die Aktionen seiner Braut lassen jeweils nicht lange auf sich warten. Er läßt sie von einem ehemaligen Polizisten bewachen, verjagt den jungen Künstler und schimpft sie nach Entdeckung der Aktzeichnung eine Hure. Die reagierende Aktion der »gegenüberliegenden Macht« löst ihrerseits wieder Reaktionen aus. Das Prinzip Aktion – Reaktion setzt sich fort, indem sie mit dem neuen Freund vor den Nachstellungen des vom Verlobten dazu aufgestachelten Personals flieht. Das übermütige Pärchen landet schließlich in einem im Laderaum versteauten Oldtimerauto, wo sie ihn auffordert, sie »zu berühren«. Inzwischen kollidiert der Dampfer mit dem Eisberg und diese Kollision beginnt mit ihren Auswirkungen in die kollidierenden Handlungen einzugreifen. Neben dem egoistischen Versuch des nach wie vor fiesen Bräutigams, für Geld einen der knappen Plätze im Rettungsboot für sich zu ergattern, nötigt er seine Braut in ein Boot, um sie damit von ihrem Liebhaber zu trennen, dem er als Passagier der dritten Klasse keine Rettungschancen gibt. Die Macht der Liebe läßt sie aber im letzten Moment aus dem rettenden Boot wieder auf das sinkende Schiff springen, um demonstrativ an der Seite des Geliebten zu sein. Ungerührt durch das Sinken des Dampfers versucht nun der Verlobte seinen Rivalen auszuschalten, indem er ihn intrigant vor den Augen der Frau durch unterschobenen Diebstahl seines Brautgeschenks, eines besonderen Diamanten, einem falschen Verdacht aussetzt. Der Liebhaber wird mit Handschellen an ein Heizungsrohr in der Tiefe des Dampfers gekettet. Die Macht der Liebe läßt sie ihn finden und aus seiner Notlage befreien.

Hier endet das, was Hegel zur Kennzeichnung der *dramatischen Poesie* so bezeichnete: »(Der) Inhalt einer Handlung (ist) dramatisch nur dadurch, daß er (...) in anderen Individuen andere entgegengesetzte Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Die Handlung (hat) Hindernisse von seiten anderer Individuen zu erfahren (...) und (gerät) in Verwicklungen und Gegensätze, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten.«⁷⁰

Besonders die vom Bräutigam eingefädelt Intrigue des unterschobenen Diebstahls soll sowohl den Rivalen vernichten als auch gleichzeitig vor der Braut herabsetzen. Unklar ist an dieser Stelle, ob der Bräutigam noch auf einen Sinneswandel zu seinen Gunsten hofft, denn eigentlich ist sie ja inzwischen seiner nicht mehr würdig. Die Maßnahme scheint auch mehr dazu zu dienen, die beiden Liebenden neuen Komplikationen auszusetzen. Da inzwischen dem Angeketteten das egedrungene Ozeanwasser schon fast bis zum Halse steht, beginnt nun für das Liebespaar eine lange Kette von »Kollisionen, welche aus rein physischen, *natürlichen* Zuständen hervorgehen (...), (und) die sonstige Harmonie des Lebens stören (...). An und für sich sind solche Kollisionen von keinem Interesse«, bemerkt Hegel dazu, »und werden in die Kunst nur der Zwiespalte wegen aufgenommen, welche sich aus einem Naturunglück *als Folge* entwickeln können.«⁷¹ Um eine derartige Folge handelt es sich nur noch bei dem Verlust des Geliebten im kalten Wasser als vom Autoren gewollter Lösung des Konflikts. Bis dahin kämpfen beide fast eine Stunde lang unermüdlich gegen immer neue verschlossene Gänge, gegen Wassermassen, in denen sie zu ertrinken drohen, ohne daß der ursprüngliche Konflikt noch eine Rolle spielen kann. Sie sind damit in der Lage aller Protagonisten von Katastrophenfilmen, die mit nur noch einem Handlungsmotiv zu einseitigen, zumeist heldischen Charakteren werden. Konflikthafes Handeln steht dann meist außerhalb des katastrophalen Geschehens, das fast wie ein physiologischer Reflex den gewünschten erhöhten Adrenalinausstoß beim Zuschauer bewirkt. Hegel war nicht ohne Grund der Meinung, daß »es denn überhaupt der epischen Poesie mehr zusteht als der dramatischen, ihre Störungen und Hemmnisse durch ein Naturunglück, Sturm, Schiffbruch, Dürre usf., herbeizuführen«⁷² Die Überwindung ausschließlich äußerer Hindernisse läßt das dramatische Prinzip Aktion – Reaktion bereits mit der Aktion enden, so daß anstelle menschlicher Konflikte in konfrontativer Interaktion nur noch die

70 ebenda, Bd. 1, S. 517

71 ebenda, Bd. 1, S. 204

72 ebenda, Bd. 1, S. 205

Anhäufung immer neuer Schwierigkeiten und die Aktionen zu deren Überwindung sowie ihre technische Ausführung Interesse hervorrufen können.

In einem anderen Fall auf dem gleichen Dampfer, jedoch in einem anderen Film, warnt ein dort diensttuender deutscher Offizier den englischen Kapitän des englischen Schiffes vor dem Eis. Die seemännische Verantwortung gebietet dem Kapitän, dem Rat des Offiziers zu folgen, aber seine Abhängigkeit von seinem Arbeitgeber, dem englischen Besitzer des Dampfers, veranlaßt ihn, die Geschwindigkeit, mit der das *Blaue Band* aus Prestigegründen erobert werden soll, nicht herabzusetzen und so kommt es zu der Kollision mit dem Eisberg. Der deutsche Offizier kann zwar das Unglück nicht abwenden, hat aber wenigstens ein reines Gewissen, was ihm das Recht gibt, in einer späteren Verhandlung vor dem Seegericht die englische Plutokratie der Gewinnsucht ohne Rücksicht auf Menschenleben anzuklagen. Der Konflikt des deutschen Offiziers mit dem englischen Reeder erfährt durch dessen moralische Verurteilung ein Art von verspäteter Lösung. Hier war der Eisberg immerhin der Auslöser des Konflikts. Wichtiger war bei diesem Konflikt allerdings seine politische Dimension. Sie kam dem allerhöchsten Dramaturgen der damals filmproduzierenden Firma, Herrn Dr. Goebbels, im Jahre 1943 gerade recht, um seinem Kriegsgegner England propagandistisch eins auszuwaschen.

Im Unterschied zu der vielfältigen Verwendung in der Umgangssprache – *dramatisches* Finale einer Fußballweltmeisterschaft, *dramatischer* Zuwachs von AIDS-Erkrankungen, *dramatische* Entwicklund des DAX an der Börse – leistet der Begriff in der Filmdramaturgie nur etwas, wenn er auf die Situation und das Verhalten der an einem Konflikt beteiligten Personen bezogen wird. Nicht die Kollision von Schiffen und Eisbergen ist die Quelle des Dramatischen, sondern die Kollision von menschlichen Interessen und Handlungen. Notwendige Voraussetzung dafür sind Bedingungen und Umstände, die in sich einen Gegensatz oder Widerspruch enthalten. Dieser Gegensatz oder Widerspruch wird aber erst wirksam, wenn er von einer Person als Gegensatz ihrer Interessen zu den Bedingungen und Umständen empfunden wird. Wenn sich nun die Person mit diesem Gegensatz abfindet, es nicht als lohnenswert oder zu risikvoll betrachtet, oder keine Kraft hat, die Situation zu verändern, so bewegt sich nichts, es kommt zu keiner Handlung, die mit irgendetwas kollidieren könnte – es wird nicht *dramatisch*. Die Eigenschaften der Person, ihr *Charakter*, ihre Interessen, Ansichten, Überzeugungen, ihr Temperament, ihre psychische Wesensart sind ausschlaggebend dafür, ob sich der in der Situation enthaltene Widerspruch entfalten kann. Die Interessenkollision von Situation und Charakter liefert der Person das *Motiv*, die Situation mit dem Ziel der

Beseitigung des Gegensatzes zu ihren Interessen verändern zu wollen. Das Ziel ist eine Merkmal des dramatisch motivierten Handelns.

Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten die unglückliche Braut auf dem verunglückenden Ozeandampfer, so ist zu erkennen, daß für sie die betreffenden Umstände durchaus einen starken Widerspruch enthalten. Der Verlobte ist ganz einfach so fies, daß man ihr nur von einer Verheiratung abraten kann. Kaum teilt sie jedoch ihrer Mutter eine solche Absicht mit, erfährt diese zielgerichtete Handlung als *Aktion* eine *Reaktion*. Die Mutter erpreßt ihre Tochter geradezu mit dem Argument des finanziellen Ruins. Damit ist das dramatische Potential des Konflikts fast erschöpft, wäre da nicht noch der zufällige Bekannte, in dessen Gesellschaft sie sich wohler fühlt als an der Seite ihres Verlobten. Das Interessante an einem dramatischen Konflikt, daß er nämlich zwei unterschiedliche Lösungswege anbietet, wird so wenigstens angedeutet.

Die eher spielerischen gemeinsamen Eskapaden vom *irish folk dance* bis zum Aktzeichnen sind zwar durch den Widerspruch in ihrer Situation motiviert, aber nicht als Handlungen zum Erreichen eines Zieles, der Trennung von dem unsäglichen Bräutigam angelegt. Der ist in seiner Eitelkeit und seinem Besitzergefühl trotzdem so verletzt, daß er eine eigene Handlungsstrategie entwickelt, mit der er letzten Endes ungewollt das Pärchen noch mehr zusammenbringt. Es ist wie oft in der Dramatik (z. B. Jago in *OTHELLO*) und im Film, der *bad character* muß für die dramatischen Handlungen sorgen. Die dramatische Aktivität verlagert sich unabhängig von der Kollision mit dem Eisberg auf den Bräutigam.

Die dramaturgische Schwäche des Konflikts der Hauptfigur wird durch die Kollision des Schiffes kaschiert. Ein innerer Konflikt, den sie haben könnte, wenn sie sich zwischen zwei Männern entscheiden müßte, entsteht nicht. Er ist für sie und den Zuschauer durch die immense Fiesheit des Bräutigams bereits gelöst. Das hat allerdings Auswirkungen auf die Rolle des zweiten Mannes, der dadurch keinen wirklichen Gegner hat, nicht aktiv handeln muß. Ihr Freund und Retter hat seinen ersten dramatischen Konflikt erst durch die Intrige des Bräutigams. Seine inzwischen Geliebte könnte ja annehmen, er hätte den Diamanten wirklich gestohlen. Auch dieses Problem ist schnell geklärt als er sie in Handschellen wiedersieht. Sie »wußte«, daß er unschuldig ist. Das nicht geringe soziale Konfliktpotential, die fehlende materielle Lebensgrundlage bei Verzicht auf den reichen Bräutigam, wird, wie oft in den Produkten der Unterhaltungsindustrie, einfach fallen gelassen. Sie muß nicht mittellos mit dem neuen Freund und seinem suggestiven »Du schaffst es!« in Amerika eine neue Existenz aufbauen, denn der versinkt rechtzeitig

in den kalten Fluten. Die einzige Entscheidung, die ihre materielle Zukunft betreffen könnte, trifft sie, als sie sich nach der Rettung ihrem Verlobten nicht zu erkennen gibt. Wovon sie dann mit ihrer Mutter lebt, verschweigt der Film und behauptet später durch photographische Zeugnisse ihres Lebens und den Besitz des Diamanten, der durch Zufall wieder bei ihr gelandet ist, daß ihr im Land der Freiheit das Glück hold war.

Ihren literarischen und dramatischen Leidensgefährtingen hinsichtlich der gewollten Befreiung aus Ehe- und Standesfesseln erging es meist schlechter. ANNA KARENINA wurden ihre Kinder genommen, EFFI BRIEST mußte ein kümmerliches Leben nach der Trennung von ihrem Mann fristen, NORA sieht einer ungewissen Zukunft entgegen und MADAME BOVARY bleibt nur der Selbstmord.

In der Geschichte der Dramatik ist zu beobachten, daß die Anteile der Umstände und des Charakters an einer dramatischen Situation sehr unterschiedlich sein können. Sophokles' KOENIG OIDIPUS ist als Herrscher von Theben förmlich dazu verpflichtet, den Vorwurf des Sehers Theiresias zu widerlegen, er selbst habe Laios, seinen Vorgänger im Amt getötet. Er kann nicht ahnen, daß er damit ungewollt nicht nur das beweist, sondern auch noch herausbekommt, daß Laios sein wirklicher Vater war und er mit seiner eigenen Mutter verheiratet ist. Die Umstände, die seine widerspruchsvolle Situation ausmachten, waren derart, daß sein zielgerichtetes Handeln nie die Chance hatte, seine Situation zu verbessern. Diesem tragischen Irrtum mußte er vollständig erliegen.

Anders erging es ANTIGONE, die Sophokles einzig aus ihren Überzeugungen (»nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da«) und ihrem Charakter heraus (»Ich geh meinen Weg.«) zielgerichtet handeln läßt. Mit ihrer Entscheidung, auch den auf der feindlichen Seite gefallenen Bruder Polyneikes gegen die Weisung König Kreons zu begraben, scheitert sie tödlich an dessen überzogener politischer Konsequenz (»wen die Stadt ernannt hat, dem gehorche man«).

Shakespeare's HAMLET folgt dem Aufruf des Geistes seines von der Mutter und ihrem Liebhaber gemeuchelten Vaters nur insoweit, als er ein parabelhaftes Theaterstück aufführen läßt, in der Hoffnung, das Mörderpaar würde sich verraten. Das fühlt sich auch erkannt und Hamlet wird Opfer mehrerer komplizierter Intrigen, weil es ihm, der ständig zögert und zweifelt (»Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage«), an Konsequenz fehlt, im geeigneten Moment Gewalt im Interesse von Recht anzuwenden.

Von ganz anderem Charakter ist dagegen Shakespeare's selbstbewußte JULIA, als sie ROMEO zum ersten mal allein trifft (»Doch weg mit Förmlichkeiten, sag, liebst du mich? Ich weiß, du wirst's bejahn.«). Als sie der Heirat mit dem

Grafen Paris nicht mehr ausweichen kann, ist sie bereit, den Eltern ihren Tod mit Hilfe eines Schlaftrunks vorzutauschen und falls alles schief geht, sich selbst zu töten.

Die unterschiedliche Disposition von Charakteren für dramatischen Handeln veranlaßten den bedeutenden Dramentheoretiker des 19. Jahrhunderts Gustav Freytag, zwischen *aktiven* (»treibender Held«) und *passiven* (»passiver Held«) Charakteren zu unterscheiden. Er meinte damit ihre unterschiedlichen Möglichkeiten, durch ihr Handeln auf das dramatische Geschehen einzuwirken. In seiner Auffassung hat das zur Folge, daß das auf- und absteigende Prinzip der dramatischen Fabel, die Schürzung und Lösung des Knotens, bei den Aktiven durch ihr »Spiel« und bei den Passiven durch das »Gegenspiel« in Gang gesetzt wird, hingegen in der fallenden Handlung bei den Aktiven das Gegenspiel die Fabel führt, während die Passiven in der Lösung aktiv werden müssen. Aus dieser Betrachtungsweise stammt auch der Begriff des »Gegenspielers«, als einer wesentlichen Voraussetzung für die Entfaltung einer dramatischen Verknüpfung. Es ist die Figur, die den »Spieler« an der Lösung seines Konflikts hindert, wenn der die Handlung bestimmt. Antigone begräbt Eteokles gegen Kreon's Weisung. Gegenspiel: Kreon sperrt sie ein. Diese Begrifflichkeit ist aber auch irreführend, wenn die Intrige des Gegenspielers die Handlung bestimmt. Jago lockt Othello in die Falle der Eifersucht, er ist »Spieler« im dramaturgischen Sinne aber sein moralischer »Gegenspieler«.

Hinsichtlich der Wechselwirkung von *Handlung* und *Charakter* sind sich in allen Zeiten alle, die das Thema berühren, verblüffend einig und beziehen sich direkt oder indirekt aufeinander.

Aristoteles (ca. 350 v. d. Z.):

»Da die Tragödie nun die Nachahmung einer Handlung ist, diese aber von bestimmten handelnden Personen ausgeführt wird, die nach ihrem Charakter und ihrem Denken so oder so geartet sein müssen, (...) so ergeben sich naturgemäß für ihre Handlungen zwei Ursachen, nämlich Charakter und Denken, und je nach diesen Ursachen haben alle entweder Erfolg oder Mißerfolg.«⁷³

G. W. F. Hegel (ca. 1835):

»Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit. (...)«⁷⁴

73 Aristoteles, *Poetik*, 6. Kap., a. a. O., S. 270/271

74 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, a. a. O., Bd. 1, S. 216

Syd Field (1984):

»Ein Drama besteht aus Konflikten. Ohne Konflikte gibt es keine Handlung, ohne Handlung keine Figur, ohne Figur keine Geschichte, und ohne Geschichte kein Drehbuch.« An anderer Stelle die Wechselwirkung: »Ohne Figuren gibt es keine Handlung; ohne Handlung keinen Konflikt; ohne Konflikt keine Geschichte; ohne Geschichte kein Drehbuch.«⁷⁵

Martin Esslin (1987):

»Der schwierigste Aspekt dieser Art von Drama liegt in der Wechselbeziehung zwischen Handlung und Figur: Die Handlung wird für das Publikum nur soweit interessant werden, als die Figuren darin die Sympathie oder die negativen wie positiven Gefühle des Publikums erregen. Doch da Drama im wesentlichen Handlung ist, können die Figuren wiederum nur ausreichend entwickelt werden, indem sie »handelnd« gezeigt werden. Nur was die Figuren tun, zeigt dem Publikum, wie sie sind. Folglich muß das Handeln der Menschen innerhalb der Geschichte den Charakter entwickeln, während der Charakter der betreffenden Personen wiederum die Handlung motiviert und die Geschichte interessant genug macht, um ihr zu folgen. Selbst die gewaltsamsten Ereignisse berühren nicht, wenn sie Figuren zustoßen, die dem Publikum gleichgültig sind.«⁷⁶

Die überall erkennbare gegenseitige Abhängigkeit von Konflikten, Handlungen und Charakteren lenkt die Aufmerksamkeit auf die Systeme und Methoden, mit denen die Handlungen der Figuren erzeugt und so miteinander verbunden werden, daß der Zuschauer von ihnen affiziert wird: die dramaturgische Struktur.

75 Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, a. a. O., S. 44 und S. 65/66

76 Martin Esslin, *Die Zeichen des Dramas*, a. a. O., S. 120