

Philipp Knauss

Die 11 Erzähl- konzepte

Narration von Filmen entwickeln
und verstehen



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag • Wien • Köln • Weimar
Verlag Barbara Budrich • Opladen • Toronto
facultas • Wien
Wilhelm Fink • Paderborn
Narr Francke Attempto Verlag / expert verlag • Tübingen
Haupt Verlag • Bern
Verlag Julius Klinkhardt • Bad Heilbrunn
Mohr Siebeck • Tübingen
Ernst Reinhardt Verlag • München
Ferdinand Schöningh • Paderborn
transcript Verlag • Bielefeld
Eugen Ulmer Verlag • Stuttgart
UVK Verlag • München
Vandenhoeck & Ruprecht • Göttingen
Waxmann • Münster • New York
wbv Publikation • Bielefeld



Philipp Knauss ist Dozent, Drehbuchautor und
Produzent von Kino-, Fernseh- und Dokumentarfilmen.

Philipp Knauss

Die 11 Erzählkonzepte

Narration von Filmen entwickeln
und verstehen

UVK Verlag · München

Einbandmotiv: © iStockphoto, FooToo

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© UVK Verlag 2020

– ein Unternehmen der Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de

eMail: info@narr.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
CPI books GmbH, Leck

utb-Nr. 5449

ISBN 978-3-8252-5449-0 (Print)

ISBN 978-3-8385-5449-5 (ePDF)

ISBN 978-3-8463-5449-0 (ePub)



Inhalt

Einführung	9
Alle wollen: Die Zukunft	9
Auf der Blümchenwiese	12
Was, Wie, Wann	15
Das Erzählkonzept	18
Blaue oder rote Pille?	19
Eine neue Systematik	21
 Begriffe. Was ist ein Erzählkonzept?	25
Erzählen	26
Konzept	27
Erzähltheorie	31
Erzähltechnik	32
Von Magie und erzählerischer Substanz	34
Plot und Motiv	35
Erzählerische Substanz und die Endlichkeit der Dinge ..	39
Genre und Genrefilm	40
Von Zutaten für Wurst und Themen für Filme	44
 11 Erzählkonzepte	47

1.	Die Gewusst-Wie-Geschichte: Das schafft der nie! – Doch.	49
2.	Die Plausibilisierung: Was zur Hölle ist hier los? – Aha.	79
3.	Die Liebesgeschichte: Zwei Menschen. – Ach... ..	127
4.	Die Hermetische Welt: Ich muss hier raus! – Nein. . .	151
5.	Worldbuilding: Wir machen eine Reise in ein fernes Land. – Au ja!	173
6.	Whodunit: Da wäre ich nie drauf gekommen! – Ich schon.	199
7.	Die Was-Wäre-Wenn-Prämisse: Stell dir vor... – Ok, mache ich.	217
8.	Der Historische Film: Es war einmal... – Das interessiert mich!	239
9.	Die Exploitative Geschichte: Ich will es sehen! – Ok, ich zeige es dir.	257
10.	Filme mit übergeordnetem Zweck: Kann man machen. – Oder lassen.	273
11.	Synthetische Narration: Los hier ist Hölle zur was? – Oh!	285

Zum Schluss	309
-------------------	-----

Literatur	315
-----------------	-----

Einführung

Das Wichtigste ist, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden.

Diese Lebensweisheit kriegen Sie von mir gratis vorneweg.

Ja, es ist banal. Aber es ist *wichtig*!

Beim filmischen Erzählen ist das Wichtigste, dass Sie *Erzählkonzepte* kennen und voneinander unterscheiden können. Sie sollten sich darüber klar sein, zu welchem *Erzählkonzept* ein Stück Narration gehört, das da vor Ihnen liegt – sei es noch klein, roh und schäbig oder bereits stark und schön anzusehen.

Darum geht es in diesem Buch.

Alle wollen: Die Zukunft

Vielleicht haben Sie es schon mitbekommen. Streaming, Pandemien und die damit einhergehenden Veränderungen der Sehgewohnheiten dieses inhomogenen Wesens, das gerne „der Zuschauer“ genannt wird, bringen allerhand Gewohntes durcheinander. Geschäftsmodelle werden in Frage gestellt. Kino als Ort, Drama als Genre, Independent Cinema als Alternative zum Studio-Blockbuster, all das werde es bald nicht mehr geben, hört man die Spatzen von den Dächern pfeifen.

Hinzu kommt Big Data und KI in der Filmherstellung und der Vermarktung. Ich will das gar nicht verteufeln. Im Gegenteil. Sollen ruhig in den großen Studios in Amerika und in den Chefetagen der Streamingdienste Entscheidungen für oder gegen bestimmte Inhalte getroffen werden auf Grundlage der Programme von Cinelytic, Pilot Movies und

anderen erfolgreichen Softwareunternehmen. Netflix geht damit ganz offen um, andere sind noch etwas verschämt. Alle großen Player tun es. Die Parameter dabei sind neben den offensichtlichen, wie Budget, Stars und Genre, mehr und mehr thematische und narrative „Konstellationen“. Diese Programme sind echte Hightech-Zeitgeist-Monster.

Vielleicht schafft es sogar eine KI irgendwann, ein gutes Drehbuch zu schreiben. Ich halte das für möglich. Und auch ein bisschen gruselig. Aber ich mag es, gegruselt zu werden und bin daher eher gespannt auf den Film.

Was ist also die Zukunft des Films? Was ist heute modernes Erzählen?

„Moment, nicht heute!“ Höre ich Sie sagen.

„Heute ist morgen schon gestern! Und der Film, an dem ich gerade arbeite, *mein Film*, ist erst fertig in soundsoviel Jahren! Mein Film darf nicht von Gestern sein! Ich muss also wissen, was morgen und übermorgen und überübermorgen modern und hip und cool ist! Dabei will ich doch nur eine schöne Geschichte erzählen! Ich brauche Zeit und Muße und Ruhe!“ Höre ich Sie keuchen, während Sie rennen, rennen, rennen.

Gemach. Ich habe eine gute Nachricht für Sie. Nicht zur Zukunft des gesamten Films. Da fragen Sie besser einen Propheten. Aber für alle, die Filme freiwillig und mit Lust anschauen und vielleicht sogar selber machen, kann ich sagen: Die gute Narration ist ein zwar schwieriges, anspruchsvolles, zuweilen zickiges Biest. Aber sie ist auch ein altes Mädchen mit Falten und Narben, dort oben, auf ihrem Thron. Sie will umschmeichelt und ergründet werden.

Die rennt ihnen nicht davon.

Am Anfang des Films DER CLUB DER TOTEN DICHTER (Regie: Peter Weir, 1989) hält Robin Williams als Lehrer John Keating seine erste Stunde in seiner neuen Klasse. Er lässt aus einem Lehrbuch eines gewissen J. Evans Prichard über Lyrik vorlesen und malt dabei, den Worten des Textes folgend, ein Schaubild an die Tafel, aus dem Gehalt und Qualität eines jeden Gedichts mit Hilfe der x-Achse und der y-Achse eines Graphs hervorgehen. Eifrig schreiben einige Schüler mit, alle lauschen brav und konzentriert.

Keating beendet das Treiben abrupt und sagt laut und deutlich das Wort „Exkrement“. Die Schüler starren ihn entsetzt an. Es kommt noch schlimmer. Er fordert sie auf, das gesamte Kapitel aus dem Buch zu reißen und in den Müll zu schmeißen. So geschieht es. Der Tumult führt sogar dazu, dass der Direktor des Internats kurz in den Klassenraum tritt, doch Keating löst die Situation klug und souverän.

Die Filmszene ist ein Paradebeispiel für dichtes Erzählen. Alle Charaktere, Keating, die Schüler, die wir noch nicht so richtig auseinanderhalten können, selbst der Direktor mit seinem Kurzauftritt, sie alle gewinnen hier an Profil. Vergangenheit und Zukunft der Institution, in der wir uns befinden, immerhin ein renommiertes, ehrwürdiges Internat, Vergangenheit und Zukunft der Pädagogik und die im weiteren Verlauf der Handlung maßgeblichen Konflikte zwischen den Protagonisten und eben nicht zuletzt das von Keating vorgetragene Plädoyer für das reine Wirkenlassen von Poesie, all das wird hier erzählt und verhandelt – in gerade mal drei Minuten. Die Szene ist ohne Fehl und Tadel, sie ist spannend, vielschichtig, witzig und kurzweilig, sie offenbart die gesamte Könnerschaft des Regisseurs Peter Weir, des Autors Tom Schulman und nicht zuletzt der Darsteller.

Aber...

Auf der Blümchenwiese

Es ist eine komplizierte, vielfältige und auch immer wieder miraculöse Sache. Die Kreativität, die Idee, die Inspiration, die Gemengelage, die etwas auslöst.

Man verzeihe mir gleich zu Anfang das folgende, im wahrsten Sinne des Wortes blumige Bild: Der Moment, in dem eine Idee für einen Film entsteht, also die ersten Sekunden, in denen im Kopf eines kreativen Menschen sich etwas manifestiert, das vielleicht zu so etwas Großem und Schönem wie einem Film werden kann, ist wie eine Blumenwiese, über die ein Schmetterling flattert.

Der Schmetterling ist wirklich da, er ist keine Illusion, aber man kann ihn schlecht erkennen und muss ihm nachlaufen. Er ist im allerersten Moment vor allem eins: *flüchtig*. Wie Bilder aus einem Traum. Doch unser kreativer Mensch rappelt sich auf von seinem Nickerchen auf der Wiese, um dem Tier zu folgen. Wenn er es dann tatsächlich gefangen hat und in den geschlossenen Händen hält, ist es vor allem eins: *fragil*.

Bloß nicht kaputtmachen, das kleine Ding! Er kann jetzt aber zwischen den Fingern durchlugen und das Geschöpf etwas genauer anschauen. Oft passiert dann das Folgende: Aha, ein Pfauenauge. Ein schönes Tier, aber, es gibt so viele davon.

Was soll er tun? Von der Schönheit dieses Wesens trotz seiner Gewöhnlichkeit ergriffen, kann – je nach Veranlagung und Persönlichkeit des Fängers auf der Wiese – in seinem Kopf und in seinen Händen etwas beginnen, was nicht eher enden wird, als bis es irgendwann in Form eines Films von Zuschauern betrachtet werden kann. Ein Fänger mit anderer Persönlichkeit wird den Schmetterling wieder fliegen lassen, weitersuchen und nicht eher ruhen, bis er ein Exemplar einer (ihm) unbekannten Art gefunden hat.

Stephen King, den ich für einen echten Literaten von Rang halte und verehere, hat unzählige Bücher geschrieben. Zu viele, doch lassen wir das. Zwei seiner besten sind Sachbücher. In „Das Leben und das Schreiben“ (das Buch sollte, auch wenn es darin hauptsächlich um Prosa geht, auch in Ihrem Bücherregal stehen) lässt er uns teilhaben an seinem eigenen, ersten, wichtigen Besuch auf der Blümchenwiese. Zwar hat er davor schon viele Geschichten geschrieben und in Zeitschriften veröffentlicht. Auch hat er mehrere fertige Romane in der Schublade liegen, die später unter dem offenen Pseudonym Richard Bachmann veröffentlicht werden. King hatte also das Schreibhandwerk schon ganz gut drauf damals. Zum Glück.

Für seinen echten Debütroman „Carrie“ musste King zwei Tierchen fangen auf der Blümchenwiese, um sie dann gemeinsam zu betrachten. Das erste ist ein schillernder Schmetterling namens Telekinese. Paranormale Fähigkeiten waren in den 70ern en Vogue. Sie ziehen sich durch das gesamte Werk von King. Ihm gebührt ohne Zweifel die Anerkennung als derjenige Autor, der das Thema literarisch perfektioniert hat. Das zweite Geschöpf in seinen Händen ist ein hässlicher Käfer. Irgend so ein Ding, auf das man tritt. Ein Wesen, dessen Bedeutung im biologischen Kosmos höchstens darin besteht, anderen als Beute und Nahrung zu dienen: Der Schulaußenseiter, der Underdog.

King erinnert sich an zwei Mädchen aus seiner eigenen Schulzeit. Traurige Gestalten mit dem falschen Aussehen, den falschen Kleidern und den falschen Eltern, die an der Grausamkeit ihrer Mitschüler später beide zugrunde gegangen sind. Die Para- und Pseudowissenschaftler der 70er Jahre fabulieren, dass die Fähigkeit zur Telekinese wohl am häufigsten bei jungen Mädchen auftritt. Humbug hin oder her, King sieht vor seinem geistigen Auge ein Mädchen sich telekinetisch rächen für die Schmähungen seiner Mitschüler. Carrie ist geboren.

Er schreibt ein paar Seiten. Damit hat er die Idee aus dem Stadium der Flüchtigkeit in den Zustand der Fragilität transponiert. Voller Zweifel, weil er sich mit der Welt und den Nöten seiner weiblichen Hauptfigur nicht so recht auskennt und anfreunden kann, schmeißt er das Geschriebene in den Mülleimer. Seine Frau findet die Seiten und bittet ihn weiterzumachen.

Der Rest ist Geschichte. Das Buch wurde ein Riesenerfolg, kurz darauf kongenial verfilmt von Brian de Palma.

Der Autor, der zusammen mit seinem analytischen Ansatz zum Verständnis und zur Bewertung von Lyrik in DER CLUB DER TOTEN DICHTER in den Mülleimer geschmissen wird, während die Zuschauer und ein Teil der Schüler innerlich jubilieren, ist erfunden. Es gibt keinen Dr. J. Evans Prichard. Man wollte wohl – und sei es postum – keine reale Person so diskreditieren. Wohl aber gab und gibt es genau dieses und viele andere Analysewerkzeuge zum Herumdoktern an den Ergüssen von Autoren, von Künstlern, von Filmemachern, von all denen, die Werke schöpfen und sie uns vor die Nase setzen.

Einem Leser, der gerade eben von einem Gedicht im Herzen berührt wurde, kommt es berechtigterweise absurd und geradezu obszön vor, wenn einer daherkommt und das Maßband danebenlegt, Fehler oder Schwächen findet und sagt, welches Gedicht doch viel besser sei oder warum ausgerechnet dieser Text hirnlöser Mist sei. Oder – noch schlimmer – wie der Autor es hätte besser schreiben sollen. Wir alle kennen dieses Gefühl, und sei es nur ein Song, den wir gerade gut finden, der uns berührt. Wir spielen ihn einem Freund oder dem geliebten Partner vor und bekommen nur ein Achselzucken. Es schmerzt.

Nun soll hier von Film und weniger von Literatur, Dichtung oder Musik die Rede sein. Diese komplexeste aller medialen Ausdruckformen und

das einem jeden Film zugrunde liegende Drehbuch sind schon seit Jahrzehnten Thema und Objekt vieler Bücher, die der Frage auf den Grund gehen, wie man einen guten Film macht. Sie widmen sich vor allem den handwerklichen Methoden des Drehbuchschreibens: der Dramaturgie.

Alle diese Bücher haben ihre Berechtigung. Sie sind mal mehr oder weniger hilfreich, mal mehr oder weniger formvollendet, mal mehr oder weniger erfolgreich. Manche, wie die Bücher von Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler und Blake Snyder, sind zurecht Klassiker geworden und stehen bei uns allen zuhause im Regal. Und mir ist nicht zu Ohren gekommen, dass irgendwer Alarm! ruft und die Kreativität oder die Qualität des Films dadurch in Gefahr sieht. Auch wenn heutige Filmemacher und Kritiker immer häufiger mit einer gewissen Abschätzung von der klassischen Heldenreise sprechen. Als sei das längst abgedroschen, weil Voglers Buch bereits 20 Jahre alt ist.

Diese Haltung ist überheblich.

Tausende Jahre altes Menschheitswissen über die Struktur und Mechanismen guten Erzählens soll als unmodern gebrandmarkt werden. Doch was sind schon 20 Jahre nach Christopher Vogler oder 70 nach Joseph Campbell? Und eine Geschichte nach dem Muster von Voglers Heldenreise oder dem Blake Snyder Beat Sheet zu schreiben ist einfach? Nein. Ist es nicht.

Was, Wie, Wann

Das sind die drei großen Fragen. In dieser Reihenfolge.

Was erzählt der Film, *Wie* tut er das und *Wann* passieren die Dinge in dieser Geschichte. Nicht das *Warum*. Nicht das *Wozu*. Das fragen

später Journalisten und Kritiker, wenn der Film in der Welt ist. Vorher stehen *Was*, *Wie* und *Wann*.

Was? Das ist die Frage nach dem Stoff. Um was geht es überhaupt in dem Film? Die Antwort – sofern kompetent formuliert – gibt Hinweise auf das Genre, auf die Hauptfiguren, auf die Geschichte, auf den Plot. Hier werden wahrscheinlich auch die Käfer und Schmetterlinge ihren Auftritt haben. Vielleicht stehen sie nicht mehr im Zentrum der Geschichte. Vielleicht haben sie ihre Gestalt geändert, vielleicht wurden sie auch für die Geburt anderer Geschöpfe geopfert. Eine Rolle haben sie so oder so gespielt.

Das *Wann* beantwortet die Dramaturgie.

„Stopp! Halt!“ höre ich Sie denken.

„Wie eine Geschichte erzählt wird, das beantwortet doch das dramaturgische Konzept, auch genannt Drehbuch!“

Ja, aber dabei geht es um das *Wann*.

Nicht jede erzählenswerte Figur, nicht jede erzählenswerte Geschichte beginnt mit Geburt und endet mit Tod. Bei den Figuren unserer Geschichten, ob erfunden oder real, stellt sich zuerst also diese fundamentale Frage:

Wann beginne ich die Geschichte, *Wann* beende ich sie?

THE GREATEST STORY EVER TOLD (Regie: George Stevens, 1965) mit Max von Sydow als Jesus von Nazareth ist mit Sicherheit der selbstbewussteste Titel für einen Film, der jemals gewählt wurde. Ob es damit auch der beste Filmtitel ist, der jemals gewählt wurde, sollen Marketingspezialisten entscheiden. Der beste Film aller Zeiten ist dabei sicher nicht entstanden.

Das Selbstbewusstsein speist sich in diesem Fall aus der Vorlage, dem Weltbestseller „Neues Testament“. Die Lebensgeschichte der Hauptfigur mag hier auch so reichhaltig, so bedeutsam und so formvollendet sein, dass man bei der Erzählung wirklich mit der Geburt beginnt und mit dem Tod endet. Die Lebensgeschichte von einem, der als Mensch auf die Welt kommt, aber nach seiner Ansicht und der Ansicht einer stetig wachsenden Anzahl von Menschen um ihn herum der Sohn des einzig wahren Schöpfergottes ist, Junge Junge, das ist mit ziemlicher Sicherheit wirklich die größte Geschichte, die man überhaupt erzählen kann.

Und weitere *Wann-Fragen*: Wann beginne ich mit einer Szene, wann beende ich sie? Wann lasse ich eine Figur auftauchen, wann lasse ich sie etwas sagen, wann gebe ich eine Information an den Zuschauer, wann an die eine, wann an die andere Figur meiner Geschichte? Wir wollen nicht zu streng und dogmatisch sein, aber im Grunde und in der Summe sind die meisten Fragen im Zusammenhang mit der Dramaturgie auf ein *Wann* zurückzuführen.

Nun bin ich mir natürlich völlig darüber im Klaren, dass in den zahllosen und endlosen Sitzungen, in denen Autoren, Regisseure, Dramaturgen und Produzenten um eine Geschichte ringen, die sie zusammen realisieren wollen, ständig und zurecht Fragen gestellt und diskutiert werden, die mit *Warum*, *Was*, *Wie* und so weiter beginnen. Der Entwicklungsprozess einer Filmhandlung, des Plots, der Dramaturgie, das ist in der Regel ein von vielen Schritten inklusive Rückschritten geprägter Prozess über einen langen Zeitraum. Beim Schreiben grübelt man selbstverständlich immerfort darüber nach, *was* als nächstes passiert in der gerade zu schreibenden Geschichte. Es ändert nichts an der grundsätzlichen Unterscheidbarkeit der abstrakten Kategorien, die ich hier an den drei *Ws* festmache. Diese Kategorien

treten zu Tage, wenn man die Perspektive einnimmt, für die ich in diesem Buch einen Begriff und eine Systematik anbiete.

Das Erzählkonzept

Das *Wie* steht zwischen *Was* und *Wann*. Zwischen Stoff und Dramaturgie, zwischen Stoff und dramaturgischem Konzept, zwischen Stoff und Drehbuch. Es ist das verbindende und damit in der Hierarchie aller für einen Film notwendigen Teilkonzepte (dem dramaturgischen Konzept, dem Regiekonzept, dem Kamerakonzept, dem Farbkonzept, dem Musikkonzept und so weiter) höchste aller Konzepte.

Das *Wie*, also das *Erzählkonzept*, steht bereits am Anfang eines jeden Stoffentwicklungsprozesses. Es ist dadurch nicht besser, größer oder schöner, als alle anderen Teilkonzepte. Es befindet sich aber auf einer anderen, höheren Abstraktionsebene.

Der Begriff *Erzählkonzept* und das, was er beschreibt, ist ein Instrument für Kreative in der Filmherstellung und auch später für Filmkritiker und Medientheoretiker und für jeden Zuschauer in der Filmanalyse.

Dem Erkennen und Benutzen des *Erzählkonzepts* eines Films liegt eine Bewusstwerdung der fundamentalsten Prinzipien des filmischen Erzählens zugrunde. Es dient der Fokussierung auf alle Entscheidungsprozesse in der inhaltlichen Entwicklung und der Produktion von Filmen.

Wer weiß, was ein *Erzählkonzept* ist und die 11 *Erzählkonzepte* begriffen und verinnerlicht hat, kann damit nicht automatisch ein gutes

Drehbuch schreiben. Aber er ist in der Lage, eine Idee zu einem Film, sei sie von ihm selbst oder von jemand anderem, sei es ein kurzer Gedanke oder bereits ein ganzes Drehbuch oder gar ein fertiger Film, besser zu verstehen und zu beurteilen.

Ja! Auch die eigene Idee und ihre Implikationen für einen möglichen Film müssen erst mal verstanden werden! Gerade die.

Ein Drehbuch und in noch höherem Maße ein fertiger Film bestehen nicht nur aus dem WICHTIGSTEN. Sie bestehen auch aus Dingen, die lediglich WICHTIG sind. Eine gut erzählte Geschichte hat nicht nur Hauptfiguren, sondern auch Nebenfiguren, häufig sogar Nebenplots. Es gibt Übergänge, Nuancen, Stimmungen und sogar schmückendes Beiwerk. All das gehört zum Film und zum Erzählen.

Das *Erzählkonzept* allerdings zielt auf die Mitte, auf das Essentielle und Fundamentale. Und damit zielt es ideengeschichtlich auf den Anfang des gesamten schöpferischen Prozesses.

Sie waren also neulich auf der Blümchenwiese und haben eine Idee?

Dieses Buch sagt Ihnen, zu welchem Erzählkonzept diese Idee gehört.

Dieses Buch sagt Ihnen, was die Aufgabe sein wird, wenn Sie diese Idee in eine narrative Form bringen werden, die einen Film trägt.

Dieses Buch sagt Ihnen, wenn Sie Strukturen und Methoden erkannt haben und Sie in der Lage sind loszulegen, was das Fleisch am Gerippe sein wird.

Blaue oder rote Pille?

Die Frage nach Bewusstsein und damit der Objektivität und Subjektivität aller Erkenntnis ist eine der schwierigsten Fragen, die ein Mensch stellen kann. Man kann sie jenseits von unserem Erkenntnisgegen-

stand, nämlich der filmischen Narration und den dafür notwendigen kreativen Elementen und Prozessen, für alle möglichen Bereiche stellen. Man kann sie philosophisch, psychologisch oder neurologisch beantworten. Auf die eigene Welt, die eigene Person bezogen, kann ein solches Unterfangen äußerst heikel werden. Ganz umschiffen können wir das nicht. Seien Sie also gewarnt.

Ich will somit an dieser Stelle nicht ausschließen, dass es für die ein oder andere Idee im Stadium der Flüchtigkeit und der Fragilität (das Stadium der Fragilität kann sehr lange und über den Dreh eines Films hinaus anhalten) nicht immer und ausschließlich hilfreich ist, eine analytische, kalte und schonungslose Erkenntnisperspektive einzunehmen. Es kommt auch darauf an, welcher Typ Sie sind.

Sie halten dieses Buch in Händen. Sie schlucken also wie Neo in MATRIX (Regie: Andy und Larry Wachowski, 1999) die rote Pille der Erkenntnis. Gratuliere. Und von wenigen Ausnahmeerscheinungen in der Welt der Filmemacher abgesehen, die wie beispielsweise der mindestens teilgeniale Lars von Trier auf Nachfrage behaupten, keine Filme anderer Regisseure anzuschauen, und sich der Analyse, der dramaturgischen Beurteilung, jeglichen Vergleichs und jeglicher Einordnung entziehen, abgesehen von diesen besonderen Exemplaren der Gattung Filmkünstler ist jeder, der sich mit Film auseinandersetzt, gut beraten, ständig und immer wieder nach der roten Pille zu greifen. Sie ist mächtig und kann zerstörerisch wirken. Sie setzt immerhin für den, der sie nimmt, einen mühsamen Kampf in Gang. Vorher war Eitelsonnenschein. Aber für uns Nichtgenies schafft sie die zum Arbeiten und Kreieren notwendige Klarheit und Durchblick. Und im besten Fall eine neue Ordnung.

Eine neue Systematik

Geschmäcker sind verschieden, das ist wahr, aber auch eine Binse. Ganz im Sinne des J. Evans Prichard, Doktor der Philosophie und der Literaturwissenschaft, erfunden, nur um geschmählt und zerrissen zu werden, wollen wir nichtsdestotrotz den Versuch wagen, in dem Medium Film als der höchsten und edelsten Form der Narration, objektivierbare Kriterien für das Gelingen oder Nichtgelingen aufzustellen.

Dazu werden eine völlig neue Begrifflichkeit und Systematik notwendig sein.

Es wird zu Anfang auch die Rede davon sein müssen, was ein *Erzählkonzept* alles nicht ist. Da müssen wir durch. Keatings flammendem Plädoyer für die Literatur, mit dem die Szene im Klassenzimmer endet, geht eben auch voraus, was er so entschieden ablehnt und auf den Müllhaufen der Pädagogik wirft. Die Präzision seiner Haltung entsteht auch bei ihm durch Analyse, Unterscheidung und Wertung.

Nun ist es nicht so, dass ich mit dem Ansatz des *Erzählkonzeptes* in diesem Buch irgendeinen anderen Ansatz verdamme. Ich trete zu nichts und niemandem in Konkurrenz. Schon gar nicht zu all den Büchern über Dramaturgie, ohne die heute niemand lernen kann, wie man ein gutes Drehbuch schreibt. Auch und vor allem nicht zu dem Klassiker von Ronald B. Tobias über die 20 Masterplots.

Ein Plot, auch ein Masterplot, ist kein *Erzählkonzept*. Wenn Sie die 20 Masterplots kennen – falls nicht, holen Sie das schleunigst nach, kaufen sich den Tobias und lesen ihn direkt im Anschluss an dieses Buch – dann wird Ihnen vielleicht langsam dämmern, dass ich in einem wesentlichen Punkt einen identischen Ansatz verfolge. Ich wage den Versuch, auf dem diffusen Tableau der für das filmische Erzählen

notwendigen Kreativität in einer klar definierten Abstraktionsebene einen Querschnitt zu machen.

Wir Anatomiedoktoren schauen dabei aber nicht nur ein einzelnes Organ oder Gelenk an, wir haben den ganzen Patienten im Computertomographen. Das Ergebnis ist eine vollumfängliche Draufsicht auf das gesamte filmische Geschehen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der filmischen Narration. Tobias ist mit genau diesem Ansatz Bahnbrechendes gelungen.

Ich biete mit diesem Buch Begriffe an, deren Verwendung ich für sinnvoll halte. Einige der Namen, die ich verschiedenen Erzählkonzepten gebe, kennen Sie bereits. Vielleicht verwenden Sie manche Begriffe auch ständig und durchaus zutreffend. Zum Beispiel die Erzählkonzepte *Worldbuilding*, *Whodunit*, *Was-Wäre-Wenn-Prämisse*. Wir alle verwenden häufig Begriffe, deren Bedeutung und kategoriale Zugehörigkeit wir eigentlich gar nicht kennen. Es fällt nicht auf, weder uns noch unserem Gegenüber, weil wir wissen, *wie* man die Begriffe verwendet und in *welchem Kontext*.

„Respekt“ zum Beispiel ist ein solcher Begriff. Er wird ständig und überall verwendet, aber die wenigsten Menschen könnten sagen, was Respekt bedeutet. Sie würden wohl irgendwas von „Andere akzeptieren“ und „Meinungen tolerieren“ und „nett zueinander sein“ reden, wenn überhaupt.

Dass es sich aber bei *Worldbuilding* und der *Gewusst-Wie-Geschichte* dem *Historischen Film* um jeweils eins von genau 11 Erzählkonzepten handelt und was es mit dem ungeheuer wirkmächtigen Erzählkonzept der *Plausibilisierung* auf sich hat, das und anderes werden Sie hier im weiteren Verlauf erfahren.

Wir werden nicht zimperlich umgehen mit einigen Filmbeispielen. Auch erfolgreiche und gute Filme, bekommen ihr Fett weg. Von einigen stark formatierten und wirtschaftlich wie kreativ risikobefreiten Produktionskanälen, die stetigen Output produzieren, abgesehen, ist jeder Film, der nicht im Stadium des Wunsches und der Vorstellung verharret, sondern wirklich entsteht, ein Wunder. Und damit auch eigentlich etwas Wunderbares.

Eigentlich. Denn, sind wir mal ehrlich, viele Filme wären ganz abgesehen von der Ressourcenverschwendung besser nicht gemacht worden. Sie verstopfen den Kanal und erschweren Ihnen und mir die Suche nach Besonderem, nach Bemerkenswertem. Sie sind von Anfang an, bereits im frühesten Stadium des Entstehungsprozesses, zum Scheitern verurteilt. Ein Scheitern in Redundanz und Belanglosigkeit, nicht etwa ein Scheitern an einer zu hoch gelegten Latte. Das wiederum ist aller Ehren wert und für das Anliegen dieses Buches oft von höchstem Wert und Interesse.

Es geht uns hier vielmehr um den Wettstreit der Ideen im Kopf eines kreativen Menschen als um den Wettstreit der Projekte auf dem Finanzierungsmarkt oder gar den Wettstreit fertiger Filme an den Kinokassen oder in den Auslagen der Streamingdienste am heimischen Bildschirm.

Wenn ein Film gemacht wird, kann dafür ein anderer nicht gemacht werden. Den schlechten – oder zumindest nicht ganz so guten – Film verwerfen, indem wir eine bewusste Entscheidung treffen für das zeitliche und kreative Engagement, dem später irgendwann ein enormes finanzielles Engagement von diversen Akteuren der Filmwirtschaft folgen muss, ist ein wichtiger und verantwortungsvoller Schritt. Dazu muss man als Filmemacher die eigenen Stärken und Schwächen kennen. Und dazu wiederum muss man *Erzählkonzepte* kennen.

Es werden im Folgenden alle *Erzählkonzepte*, die nebeneinander existieren und – mal in friedlicher Koexistenz, mal in Konkurrenz zueinander – um die Vorherrschaft in einem Film ringen, vorgestellt und erläutert.

Wir werden sehen, dass alle Filme, die jemals gemacht wurden, zu mindestens einem dieser *Erzählkonzepte* gehören.

Wir benötigen keine Grafiken des fiktiven Dr. Prichard oder die Datenwelt der Medienkonzerne mit ihren Algorithmen. Doch indem wir die *erzählerische Substanz*, den Urschleim des Erzählens betrachten, werden wir den kühnen Versuch machen, dem Wunder des guten Films, dem Wunder der funktionierenden Erzählung auf die Schliche zu kommen.

Begriffe. Was ist ein Erzählkonzept?

„Ein Film ist ein Erfolg oder Misserfolg, von dem Moment an, in dem Sie das Konzept festlegen. Die Ausführung macht die anderen 50 % aus. Es ist der Grundsatz des Konzepts, der den Film funktionieren lässt oder nicht.“

George Lucas

Im Folgenden werden einige – bei Weitem nicht alle – zentralen Begriffe, die für unsere Beschäftigung mit der filmischen Narration wichtig sind, erläutert. Der Begriff *Erzählkonzept* wird in diesem Buch synonym mit dem Begriff *narratives Konzept* verwendet. *Narration* und *Erzählen* ebenfalls. Ich sehe da keinen Unterschied. *Erzählung* ist wiederum etwas Anderes. Es handelt sich dabei um eine literarische Gattung. Das wussten Sie bereits. OK, aber wir müssen uns mit den Begriffen, die wir im weiteren Verlauf verwenden, ausführlich auseinandersetzen, sonst kommen wir in Teufels Küche.

Ein einzelnes *Erzählkonzept* wird nicht *angewandt*. Eine sinnvolle Anwendung kann nur entstehen im Zusammenhang und in der Abgrenzung zu anderen *Erzählkonzepten*. *Es ist somit vielmehr die gesamte Systematik aller 11 Erzählkonzepte, die angewandt wird.*

Der Begriff *Konzept* wird allerorten verwendet. Inflationär geradezu. Und jetzt auch noch das! Ein ganzes Buch über das sogenannte *Erzählkonzept*! Was soll das? Jeder weiß doch, was ein Konzept ist, jeder weiß, was Erzählen ist.

Dabei ist der Begriff *Erzählkonzept* nicht mal schön, nicht gut zu tippen, nicht gut zu sprechen. Ich habe ihn dennoch ganz bewusst gewählt,

weil er das Ding, um das es mir hier geht, in Gänze und präzise beschreibt.

Also der Reihe nach.

Erzählen

Erzählen bedeutet, Geschehnisse in dramaturgischer Form darzubieten.

Es kommt nicht auf die Länge an, nicht auf den Inhalt, nicht auf die Qualität oder die Einzigartigkeit. Sobald Dramaturgie im Spiel ist, ist es *Erzählen*.

Dadurch entsteht meist – aber nicht unweigerlich – Fiktion. Ohne Dramaturgie ist es in Reinform ein Bericht. Ereignisse in chronologischer Reihenfolge. Das kann auch interessant sein, sogar spannend, sofern die Ereignisse interessant oder sogar spannend sind. Die Übergänge sind fließend und wir wollen hier alle anderen Darstellungs- und Wiedergabeformen, die der Mensch sich hat einfallen lassen, schlicht ignorieren. Wir betreiben keine Sprachwissenschaft, sondern wollen einen klaren Blick richten auf unsere Begriffe und das, was sie umschreiben.

Ein Mann kommt von der Arbeit nach Hause und erzählt seiner Frau, was heute im Büro passiert ist. Eine kleine Anekdote, etwa so:

Ein Kollege steht im Büro eines weiteren Kollegen und lästert über den gemeinsamen Chef. Schimpfworte, Beschwerden, Häme, alles dabei. Der Chef steht plötzlich in der Tür. Ups. Hat er etwa alles mitbekommen?

Diese Minigeschichte ist peinlich und dadurch lustig. Oder tragisch. Oder beides zusammen. Unser Mann, der seiner Frau von der Arbeit erzählt, ist kein Autor, hat keine Ahnung von Dramaturgie, dennoch entscheidet er, an welchem Punkt der Geschehnisse er einsetzt, also

wann die Erzählung beginnt. Er entscheidet, dass er das Auftauchen des Chefs nach dem Lästermonolog erzählt (obwohl der Chef doch wahrscheinlich schon vorher da stand), also wieder ein *Wann*. Und schließlich entscheidet er, *wann* die Erzählung endet, damit er eine Reaktion seiner Frau, die aus Lachen oder besorgter Anteilnahme bestehen wird, ernten kann. Intuitive dramaturgische Basics sind allgegenwärtig, sobald jemand den Mund aufmacht.

Dramaturgie ist die konstitutive Eigenschaft des Erzählens.

Konzept

Konzept ist mindestens zweierlei. Zum einen die Skizze von etwas Größerem, etwas Längerem. Es ist Voraussetzung oder zumindest Hilfe für ein noch zu schaffendes Werk. Dabei muss das Konzept in Form und Gestalt dem noch zu schaffenden Werk ganz und gar nicht ähnlich sein.

In diesem Sinne ist ein Kochrezept ein Konzept von einer Mahlzeit. Das Rezept steht auf einem Stück Papier. Die Mahlzeit besteht aus Kohlehydraten, Eiweißen, Fetten und Mineralstoffen. Man kann sie essen. Das Rezept ist nicht etwa eine Minimahlzeit. Auch wenn Sie sich das Stück Papier in den Mund stecken und darauf herumkauen. Dann essen Sie Papier, nicht etwa das Konzept. Das Konzept ist abstrakt und der konzipierte Gegenstand, sobald er entstanden ist, konkret.

In der Kognitionswissenschaft wird der Begriff *Konzept* jedoch anders verwendet. Er wird von dem Begriff *Begriff* unterschieden. Auch hier geht es um die Unterscheidung zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten. Einem konkreten Ding wird eine Bezeichnung zugewiesen, die wir dann *Begriff* nennen. Da steht dieses Ding aus Holz mit vier Beinen, einer Sitzfläche und einer Lehne. Ein Stuhl.

Das Wort, das die fünf Buchstaben S T U H L im Deutschen bilden, ist die Bezeichnung für das konkrete Ding, auf das ich mich setzen kann. Jetzt und hier. Haben Sie einen Stuhl? Klar, Sie sitzen gerade auf einem drauf. Aber haben Sie auch einen Begriff von einem Stuhl? Um nicht zu sagen: haben Sie ein Konzept von einem Stuhl? Hm. Ein Konzept von einem Stuhl ist nicht etwa die Bauanleitung. Das wäre das Kochrezept. Ein Konzept von einem Stuhl ist eher so etwas, wie eine Vorstellung davon, wie ein Stuhl aussieht, woraus er besteht, wozu man ihn benutzen kann, und vielleicht auch vage, wie man einen herstellen kann, im Fall der Fälle. Das Konzept für einen Stuhl, beinhaltet aber im Gegensatz zum Kochrezept und der Bauanleitung auch eine Vorstellung davon, wie ein Stuhl für jemand, der in Gestalt und Größe uns Menschen ganz und gar fremd ist, aussehen würde. Ein Stuhl für ein Alien zum Beispiel.

Ich traue Ihnen zu, dass Sie ein Konzept, einen Begriff, eine Vorstellung davon haben, was ein Stuhl ist. Meine Katze hat das nicht, obwohl sie darauf liegt und schläft, ihn also fachgerecht nutzt. Unsere Vorfahren, als sie noch in Höhlen lebten, hatten das – obwohl genauso intelligent wie wir – für lange Zeit auch nicht.

Das Konzept ist somit in abstrakter und verkürzter Form der Versuch, das Wesentliche, man könnte auch sagen das *Wesen* des konzipierten Gegenstandes zu beschreiben. Dass Film als Gegenstand unserer Betrachtung immateriell ist, ein Medium, dessen Wesenskern also zutiefst abstrakt ist, macht es nur für den Bruchteil einer Sekunde noch eine Runde komplizierter. Ob wir von einem Stuhl, einem Auto, dem Staat, der Liebe oder einer Filmidee sprechen, unser Konzept von dem Begriff *Konzept* lässt sich auf alle diese Gegenstände anwenden. Wir können daher diese Besonderheit des Films bzw. des Erzählens getrost

vergessen und den mehrfachen Zirkelschluss in dem vorangegangenen Satz entspannt hinnehmen.

Ein fertiger Film ist für uns ab jetzt ganz und gar konkret. Die oben genannten Beispiele (Stuhl, Auto, Staat, Liebe, Filmidee) gehören unterschiedlichen Kategorien an. Das werden Sie nicht bestreiten. Voraussetzung dafür, dass überhaupt unterscheidbare Kategorien entstehen und somit strukturiertes Denken möglich wird, ist nicht etwa die Unterscheidbarkeit der Gegenstände an sich, das kann auch meine Katze, sondern ihrer Konzepte.

Platon nennt das, wovon wir hier sprechen, *Idee*. Doch wir wollen die Begriffsverwirrung nicht noch komplett machen, sondern den Begriff *Idee* heutig und umgangssprachlich und ganz und gar präzise für das verwenden, was jemandem gerade einfällt. Ich habe eine Idee! In diesem Sinne.

Das Konzept, wie wir den Begriff im Weiteren verwenden werden, ist zugleich der Grundbaustein und das Ergebnis allen geordneten Denkens. Anfang und Ende. Ein Zirkel. Nehmen Sie es hin.

Das *Erzählkonzept* ist keine (!) Bauanleitung, auch wenn es, je nach Wirkmächtigkeit des jeweiligen *Erzählkonzeptes*, das zur Anwendung kommt, mal mehr, mal weniger Hinweise auf den Bau, bei uns also auf die Herstellung eines Films, gibt. Es steht wie ein Berater stets neben Ihnen und sagt Ihnen im Zweifel, was wichtiger und was unwichtiger ist. Sonst bauen Sie etwas, das eins zu eins aussieht wie ein Stuhl. Sie treten voller Stolz einen Schritt zurück und merken dann, dass das Ding viel zu klein ist, um sich darauf zu setzen. Oder zu groß. Oder nicht stabil genug. Oder Sie brauchen eigentlich fünf davon, weil gleich die Familie zum Essen kommt. Genug von Stühlen.

Beim Film verhindert dieses Malheur das Wissen um die *Erzählkonzepte*.