

Themendossier

März 2021

Thema: Drehbuch – Wolfgang Kohlhaase zum 90. Geburtstag

Wolfgang Kohlhaase, einer der bedeutendsten deutschen Drehbuchautoren, feierte am 13. März seinen 90. Geburtstag. Zu den Filmen, die der gebürtige Berliner in den vergangenen sieben Jahrzehnten mit so namhaften Regisseuren wie Gerhard Klein, Konrad Wolf oder Andreas Dresen realisiert hat, zählen BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (DDR 1957), SOLO SUNNY (DDR 1980) oder auch SOMMER VORM BALKON (D 2005). Anlässlich des Jubiläums widmen wir unsere März-Ausgabe dem Werk von Wolfgang Kohlhaase – und beleuchten zudem allgemein die Arbeit des Drehbuchschreibens. Das Dossier enthält darüber hinaus Material für den **Unterricht ab Klasse 9**.

Inhalt

	EINLEITUNG		UNTERRICHTSMATERIAL
03	Initiation und Training	16	Arbeitsblatt Filmdramaturgie
	HINTERGRUND		- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE - DREI AUFGABEN ZUM FILM AB KLASSE 9
06	Wolfgang Kohlhaase, Beruf Drehbuchautor	23	Filmglossar
	GESPRÄCH		
09	„Drehbücher schreibt man bei offener Tür.“	31	Links und Literatur
	PRAXISTIPPS		
11	Von der Idee zur Szene	33	Impressum
	ANREGUNGEN		
14	Außerschulische Filmarbeit zum Thema Drehbuch		

Einleitung: Initiation und Training – Torsten Schulz über Wolfgang Kohlhaase und das Drehbuchschreiben (1/3)



Initiation und Training

Drehbuchautor Torsten Schulz über sein Verhältnis zu Wolfgang Kohlhaase, die eigene Schreibpraxis und seine Arbeit als Drehbuchlehrer.

Ich war siebzehn Jahre alt, als ich 1977 das Glück hatte, Wolfgang Kohlhaase kennenzulernen. In einer kleinen Bibliothek in Berlin-Johannisthal las er aus seinem Erzählungsband „Silvester mit Balzac“, und ich erlebte, wie jemand aus meiner Berliner Sprache, die auch seine Sprache war, Literatur machte. Ohne die Aura des Provinziellen, ohne Folklore. Ganz im Gegenteil: „Ortszeit ist immer auch Weltzeit“, wie er sagte. Um es zu begreifen, traf ich mich mit ihm, fragte ihn, zeigte ihm kleine Geschichten von mir, nahm seine Kritik und Ratschläge begierig auf. Was mir in diesem Zusammenhang erst bekannt wurde: Er war nicht nur Schriftsteller, sondern vor allem ein renommierter Drehbuchautor. Gut, dass die Bibliothek in Johannisthal eine vertrauliche Wohnzimmeratmosphäre gehabt hatte.

Ich lebte in einem warmherzigen proletarischen Elternhaus, ohne jegliche Verbindung zu irgendwelchen Künstlern oder Intellektuellen, aber meine Neugierde ließ mich über den Schatten meiner Schüchternheit springen und den Kontakt zu ihm aufrechterhalten. Einmal erzählte er von seinem Vater, Karl Kohlhaase, Maschinenschlosser. Seine Arbeiterherkunft war gut gegen meine Schüchternheit. Schließlich schrieb ich sogar einen Brief aus dem Armeedienst. Eine furchtbare Zeit. Der Brief gab mir ein bisschen Kraft und die Antwort schon viel mehr als ein bisschen.

SOLO SUNNY

1980 kam Wolfgang's Spielfilm SOLO SUNNY in die Kinos der DDR, und ich, den Grundwehrdienst gerade hinter mir, konnte es kaum fassen, dass solch ein Film in unserem real existierenden Sozialismus nicht

nur entstanden war, sondern auch gezeigt wurde. Dieser kreatürliche Individualitätsanspruch einer jungen Frau, die Sängerin sein will, war alles andere als selbstverständlich in der kollektivistisch geprägten DDR.

Mehrmals las ich das Drehbuch zu SOLO SUNNY und auch weitere Drehbücher von Wolfgang. Alle waren szenische Literatur, eigen, originär. Mit viel Untertext, aus dem sich Assoziationsraum ergibt. Mit dem präzisen Blick auf Figuren und Milieus und die einfachen Geschichten, bei denen die Einfachheit Voraussetzung für Tiefe und Nachklang ist. Auf diese Weise entdeckte ich das Drehbuch als Kunstwerk und die Kunst des Drehbuchschreibens.

Erzählen, das von der Realität ausgeht

In die Zeit meines Studiums an der Filmhochschule fiel der Spielfilm DER AUFENTHALT. Ich lud Wolfgang ein, und mehrere Seminargruppen diskutierten mit ihm in einem engen Internatszimmer und abseits des offiziellen Unterrichts. Er war der Mann, der kam, wenn ihn Studenten einladen, und der dafür nicht Dozent oder so etwas sein musste. Wir wussten, dass er mit diesem Film den Regisseur Frank Beyer in die DEFA zurückgeholt hatte, und Wolfgang erzählte es freimütig und unmissverständlich. Frank Beyer, der eine Art Berufsverbot hatte, im Westen arbeitete, während die DEFA seine künstlerische Heimat war.

Wie großartig und schier alterslos DER AUFENTHALT ist, wurde mir klar, als ich ihn vor drei Jahren wiedersah. In einem schönen, alten Kino in Saas Fee, einem Ort in den Schweizer Bergen, wohin Wolfgang und ich für ein paar Workshops mit Studentinnen und Studenten aus Wien, Zürich und Babelsberg eingeladen worden waren. In diesen Tagen wirkte Wolfgang jünger und jünger, je mehr er über seine Arbeit sprach. Ich erlebte seinen lakonischen, manchmal schelmischen Witz, seine präzise und >

Einleitung: Initiation und Training – Torsten Schulz über Wolfgang Kohlhaase und das Drehbuchschreiben (2/3)

völlig unpräzise analytische Art, auch seine melancholische Sanftheit und seine unverminderte Begeisterungsfähigkeit. Vieles, was er sagte, kannte ich bereits, aber es war schön, all das wieder und neu zu hören.

Es stimmt mich traurig, dass es solcherart Drehbuch-Künstler wie Wolfgang Kohlhaase immer seltener gibt. Die Verhältnisse sind nicht mehr so. Vielleicht kommt Neues. Bestimmt. Das vitale Erzählen, das, von der Realität ausgehend und über den Umweg der Erfindung, zu einer vertiefenden Sicht auf die Realität führt, kann doch eigentlich nie zu Ende sein.

Drehbuch, Ausbildung, eigene Erfahrung

Was kann man in der Drehbuch-Ausbildung tun, um Studentinnen und Studenten zu sich zu führen? In dem Sinne zu konsequentem Schreiben. Oft ist es ja so, dass Erzählkonflikte im Ansatz stecken bleiben, Settings vor Stereotypen strotzen, Figuren schematisiert erscheinen und Handlungen voraussehbar, weil mehr oder weniger am Reißbrett entworfen. Man schaue nur in die Konfektionsmaschine Fernsehen, um zu erkennen, wie das Potenzial von Erzählstoffen nicht ausgeschöpft wird. Aus Bequemlichkeit, aufgrund von Vorgaben und Einschränkungen, aber auch, leider, bedingt durch mangelndes Talent. Da muss Ausbildung, soweit es eben geht, gegensteuern. Aber wie?

Zunächst: Natürlich mit Respekt vor Erzählregeln, die in Jahrhunderten menschlichen Miteinanders gewachsen sind. Aristoteles hat sich seine „Poetik“ nicht aus den Fingern gesogen, Syd Fields Übertragung in Form des Drei-Akt-Schemas auf den Mainstream-Film basiert auf umfänglicher und gründlich analysierter Lese-Erfahrung.

Aber diese Regeln sind keine Dogmen. Jeder Erzählstoff muss seine Struktur aus sich selbst heraus aufspüren. Damit kann man schon allerhand Stunden Ausbildung zubringen.

Das Exposé: die Architektur eines Stückes

Meist ist es das Exposé, das die Architektur des Stückes aufzeigt: Den Erzählbogen, seine Aufteilung und darin die Dreieinheit von Konflikt, Handlung, Figuren. Bei fast jeder Stoffentwicklung ist das gelungene Exposé die wünschenswerte Strukturzwischenstufe und zugleich schon mal die komprimierte Erzählung des späteren Films. Ein solches Zwischenwerk ist die halbe Miete, das Haus im Rohbau, das Gerüst der künftigen Gestalt. Ich habe Exposés gelesen, die stärker waren als die aus ihnen entstandenen Drehbücher und die entsprechenden Filme; nicht selten aber waren sie nur erweiterte Ideenskizzen, Behauptungstexte, im schlimmsten

Falle einfach nur Darlegungen dessen, was erzählt werden soll und dabei nicht mal im Ansatz erzählt wurde. Auf der Grundlage des gelungenen Exposés hingegen ist das Drehbuchschreiben gleichsam die Entfaltung der Fantasie im Einzelnen (die szenischen Angaben, die Dialoge usw.) Selbst bei Filmen, die ohne Drehbuch, vielmehr zum Beispiel durch Improvisation mit den Schauspielern entstanden sind, gab es nach meiner Beobachtung immer eine Strukturzwischenstufe wie Szenenablaufplan, Treatment (Filmerszählung) oder eben Exposé.

Ausschnitt aus dem Drehbuch „Nilowsky“ von Torsten Schulz (© Torsten Schulz)

1. BILD	BAHNDAMM	AUSSEN / TAG
	Morgendämmerung im Herbst. Ein Bahndamm, dahinter ein Chemiewerk, aus dessen Schornsteinen und Rohren es dampft und qualmt. Man kann nicht sagen, ob der Himmel überhaupt noch etwas von seiner eigenen Farbe hat. Am Rande von Ostberlin, Mitte der 1970er Jahre.	
	Ein Schnellzug rast vorbei, bringt alles am Bahndamm zum Vibrieren.	
	Danach Stille. So laut eben noch der Zug war, so absolut erscheint nun die Stille.	
	Aus der Stille heraus Worte, Satzketten ...	
	NILOWSKY (off) Wenn was zugrunde geht... dann soll's gehen, das soll's... Du musst es machen... Na los.	
	Nilowsky (19), auf der Böschung, bleibt stehen. Nilowsky lang, schlaksig, übernachtigt, verwildert, langer abgewetzter Ledermantel, Schal um den Kopf gewickelt, auf dem Kopf ein Wehrmachtshelm, einen alten Koffer in der Hand. Gibt Markus (16), am Fuße der Böschung, ein Zeichen, ihm zu folgen. Markus, einen Kopf kleiner, ebenfalls übermüdet, ausgelaugt, fieberkrank, folgt.	
	NILOWSKY Komm! Folge mir! (geht zu Markus, nimmt ihn bei der Hand, zieht ihn hinter sich her, die Böschung hoch) Bist du bereit?!	
	Oben angelangt. Keine Antwort von Markus. Nur sein hilfloser, entsetzter Blick. Ein Zug nähert sich.	
	NILOWSKY Gib mir 'n Stoß. Los. Los! (Markus bewegt sich immer noch nicht) Feigling... Das ist der Siebendreizehner. Los, komm!	
	Der Zug kommt näher. Markus schwitzt, zittert. Schüttelt den Kopf. Immer näher kommt der Zug.	



Einleitung: Initiation und Training – Torsten Schulz über Wolfgang Kohlhaase und das Drehbuchschreiben (3/3)

Abenteuer Stoffentwicklung

Jede ernstzunehmende Stoffentwicklung ist ein Abenteuer, das selbst filminteressierten Menschen kaum bis gar nicht bekannt sein dürfte. Meist erinnert der Autor so etwas wie einen Erzählansatz. Zum Beispiel: A., ein älterer Mann, streitet sich mit B., seiner weitaus jüngeren Frau, verlässt die gemeinsame Wohnung und sieht auf der Straße eine Person, die aussieht wie B., nur älter, so alt wie er. Er will diese Frau ansprechen, doch sie ist plötzlich fort. Er will sie finden, er muss sie finden. Er geht weiter. Und wird nie mehr zurückkommen ... Das ist ein Einfall, aber dieser Einfall ist nur ein winziger Teil der Arbeit, die nun beginnt. Und damit beginnt auch die Zusammenarbeit in der Ausbildung. Mindestens solch ein Erzähl-Impuls muss da sein, damit man sich auf den Weg begeben kann.

Auf diesem Weg ist der Dozent oder die Dozentin das Gegenüber für den Studenten oder die Studentin, in der Regel oder auch naheliegender Weise eine Person mit mehr Schreiberfahrung und Schreiberfolg, analytisch-helfend, bisweilen mitfabulierend, ohne den Ehrgeiz zu entwickeln, der Studentin oder dem Studenten etwas oktroyieren zu wollen. Das Gegenüber als feinfühligere Anreger-Instanz. Unter Umständen mit therapeutischen Qualitäten – wenn es darauf ankommt, gemeinsam zu Ursprüngen zu gehen: Wer bist du? Was willst du? Was kannst du? usw.

Zusammengefasst ist dieses Unterfangen nichts Anderes als Initiation und Training. Dementsprechend ist der Kern der Lehre die Werkstatt: Von der Idee zum Exposé. Vom Exposé zum Drehbuch. Die handwerklich basierte Analyse der Zwischenergebnisse (möglichst keine oder nur wenig Diskussion auf der Metaebene). Zusammenarbeit in der Prä-Produktion (in den Rollen Autor/in, Co-Autor/in, Dramaturg/in, Producer/in). Was diese Prä-Produktion betrifft, kann und will und muss ich als Dozent aus meinen eigenen Erfah-

rungen schöpfen. Sie sind der Fundus, der meiner Lehrmeinung die nötige Authentie verleiht.

Vom Drehbuch zum Film

Ohne die bereits genannten Arbeitspartner in irgendeinen Schatten stellen zu wollen, war und ist für mich der Regisseur oder die Regisseurin der wichtigste Kollaborationspartner. Das Drehbuch als langer Brief an diese Person, die natürlich in der Lage sein muss, dieses autarke Werk aus sich selbst heraus zu verstehen und, selbstredend, zu respektieren. Lesen können – auch das ist schon mal eine sehr nötige Regiefähigkeit. Die wichtigste allerdings besteht darin, das Drehbuch auf die eigene und nur auf diese Art umzusetzen. Das Eigene, das dialektisch aus dem Fremden erwächst. Aus sozusagen dialektischem Respekt vor den Gewerken (nicht nur Regie, sondern auch Kamera, Montage, Schauspiel, Kostüm, Maske usw.) verzichte ich wiederum in meinen Drehbüchern weitestgehend auf entsprechende Beschreibungen von Kamerafahrten, Einstellungsgrößen u.a. Das Drehbuch, so szenisch-literarisch wertvoll es auch sein mag, ist eben immer auch ein Halbprodukt, das der eigenständigen Transformation in ein anderes Medium bedarf.

Diesen Umstand habe ich bei der Adaption meines eigenen Romans „Boxhagener Platz“ besonders zu spüren bekommen. Ich musste mich vom Roman erst grundsätzlich entfernen, ehe das Wagnis der Übertragung ins „System des Films“ gelingen konnte. Zum Beispiel: Der Roman lebt nicht unwesentlich von der Ironie des Ich-Erzählers, für die jedoch das Drehbuch als im Prinzip auktoriale Angelegenheit einen anderen Weg finden musste. Das Mittel Voice-Over wäre in diesem Falle zu schlicht und wenig galant gewesen. Der Einfluss des Regisseurs Matti Geschonneck hat mir geholfen, Lösungen zu finden. Letztlich durch seine Inszenierungsarbeit ist der Film leiser und melancholischer geworden

als der Roman. Das war nicht nur normal, sondern auch sehr schön.

Initiation und Training – wenn ich das als Kern der Drehbuchlehre angeführt habe, so ist es auch für mich und meine eigene Arbeit das A und O, immer wieder, jedes Mal aufs Neue.

Autor:

Torsten Schulz, Autor und Professor für praktische Dramaturgie an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 22.03.2021

Foto:

© Annette Hauschild

Hintergrund: Wolfgang Kohlhaase, Beruf Drehbuchautor (1/3)



Solo Sunny © DEFA-Stiftung/Dieter Lück

6
(33)

Wolfgang Kohlhaase, Beruf Drehbuchautor

Der Hintergrundtext widmet sich dem sieben Jahrzehnte umfassenden Schaffen des Drehbuchautors Wolfgang Kohlhaase.

Dass Wolfgang Kohlhaase zu den wichtigsten deutschen Kino-Autoren zählt, steht außer Frage. Die Arbeiten seiner bald 70-jährigen Schaffenszeit offenbaren einen ausgesprochen filmischen Blick. Nicht zufällig wird er in Deutschland in einem Atemzug mit Billie Wilder oder Erich Kästner genannt. Die Verbindung aus genauem Beobachten und szenischer Pointierung macht auch bei Kohlhaase ein wesentliches Moment aus. Dies bedarf gleichermaßen der Abstraktion wie der Konzentration. Die Wirklichkeit dient ihm als Fundgrube für zwischenmenschliche Konstellationen, die durch gestalterische Eleganz in Charakterzeichnung und Hand-

lung oft Modellcharakter erreicht. Bei seinen Geschichten handelt es sich nicht einfach um gekonnt nachgeformte Realität. Wir haben es vielmehr mit komplexen Konstruktionen zu tun. Bewusst wird eine Transformation der Realität in eine eigenständige ästhetische Dimension vorgenommen. Die Kunst Kohlhaases besteht darin, die Stellschrauben seiner Arbeit im Unschärfebereich zu belassen und seine Zuschauer/-innen für eine Filmlänge auf Reisen mitzunehmen. Und manchmal tragen diese Reisen dann dazu bei, dass das Publikum nach dem Kino mit anderen Blicken auf das Leben schaut.

Neorealistische Anfänge

Vielleicht hat der „Kohlhaase-Touch“ auch mit dem Umstand zu tun, dass sein Urheber Autodidakt ist. Der Wissensdrang des aus dem Arbeiter-Milieu in Berlin-Adlershof stammenden Autors war enorm. In seiner Jugend er verschlang alles, was gedruckt war. Als Schüler, unmittelbar vor und nach Kriegsende, begann er selbst zu schreiben. Mit 16 wurde er Volontär einer Jugendzeitschrift, für die er Reportagen, Rezensionen und Glossen verfasste. Mit 19 Jahren schuf er sein erstes Drehbuch für einen DEFA-Spielfilm. DIE STÖRENFRIEDE (1953) war zwar ein recht belangloser Kinderfilm, für Kohlhaase bedeutete er jedoch den Einstieg in die Welt des Kinos. Schon ein Jahr später folgte ALARM IM ZIRKUS, der den Beginn der fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Regisseur Gerhard Klein markiert. Gemeinsam realisierten sie bis 1965 sechs Spielfilme. >

Hintergrund: Wolfgang Kohlhaase, Beruf Drehbuchautor (2/3)

Besonders aufschlussreich für jene Phase ist der Film *BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER* (1957). Der Titel benennt den wichtigsten Schauplatz: Alle maßgeblichen Szenen sind im alten Ost-Berliner Arbeiterbezirk Prenzlauer Berg angesiedelt. Hier trifft sich unter dem Viadukt der Hochbahn allabendlich eine Gruppe Jugendlicher. Man hört Musik, tanzt dazu, übt sich im Kräftemessen und Flirten. Als eines Abends aus der Gruppe heraus eine Straßenlaterne zerstört wird, greift die Polizei ein. Die Jugendlichen werden vernommen, dann aber mit ermahnenden Worten wieder entlassen. Der Vorfall führt zur Ausdifferenzierung innerhalb der Gruppe. Während Karl-Heinz als Anstifter des Steinwurfs mehr und mehr sein Heil im Westen und dunklen Geschäften sucht, kommt der junge Arbeiter Dieter ins Grübeln. Er findet seinen Platz im Leben, nicht zuletzt wegen seiner Liebe zu Angela. Anhand des Films lässt sich gut die Arbeitsteilung zwischen Klein und Kohlhaase ablesen. Während der Regisseur mit seiner am Neorealismus geschulten, unverstellten Perspektive einen völlig neuen DEFA-Look schuf, lieferte ihm der weit jüngere Autor dazu die authentischen Dialoge. Doch gerade sein Realitätssinn wurde dem Film zum Verhängnis. Nach anfänglich begeisterter Aufnahme durch Publikum und Kritik stand der Film plötzlich im Fadenkreuz der Kulturfunktionäre, die den Neorealismus als ein für den Sozialismus untaugliches Instrument der Filmgestaltung eingestuft.

Ein Meister des Dialogs

DER TOD KLEINS (1970) zwang Kohlhaase zu einer Neuorientierung. Für Konrad Wolf schrieb er das Buch seines autobiografischen Kriegsfilms *ICH WAR 19* (1968). Es folgten drei weitere gemeinsame Projekte. *SOLO SUNNY* (1980) warf einen überraschenden Blick auf Randbereiche der Gesellschaft. Im Mittelpunkt steht hier kein Aktivist der sozialistischen Produktion oder einer der sonst obligatorischen „positiven

Helden“. Mit der Titelheldin Sunny haben wir es vielmehr mit einer eher desillusionierten Schlagersängerin zu tun. Trotz einer Reihe ernüchternder Erfahrungen macht sie einfach weiter und tut das, was sie am besten kann: Sie singt. Sich nicht unterkriegen zu lassen, erscheint fast schon als Sieg.

An der Stoffentwicklung wie an der konkreten Umsetzung hat Kohlhaase, der im Vorspann als Autor und Co-Regisseur genannt wird, großen Anteil. Er recherchierte nicht nur die Hintergründe der Hauptfigur. Er war auch regelmäßig bei den Dreharbeiten dabei - was sonst für Autor/-innen nicht üblich ist. Neben der gewohnt geschmeidigen Verknüpfung von Personen, Situationen und Orten fällt eine Stärke des Autors erneut ins Gewicht: die der Dialogführung. Es gibt wenige DEFA-Filme, in denen sich Rede und Widerrede derart dynamisch aufbauen, ohne je konstruiert zu wirken. Kohlhaase verbindet hier seine Kenntnis der sozialen Milieus höchst effektiv mit der Kunst des Schreibens. Die schnoddrige Anti-Heldin weiß alle Zudringlichkeiten und Demütigungen stets zu parieren. Immer behält sie das letzte Wort.

Erfolge vor und nach der Wende

Nach dem Tod von Konrad Wolf im Jahr 1982 arbeitete Kohlhaase unter anderem mit Frank Beyer und Bernhard Wicki. Unmittelbar nach der Wende versuchte er sich selbst als Regisseur, drehte den autobiografisch intendierten Spielfilm *INGE, APRIL UND MAI*. Es blieb bei diesem einen Versuch. Offenbar bedarf der Autor eines Partners/ einer Partnerin im Regiestuhl. 2005 ergab sich eine interessante Konstellation mit Andreas Dresen, in der seither drei Spielfilme entstanden. Der erste war *SOMMER VORM BALKON* - wieder ein Berlin-Film mit Prenzlauer Berg als Handlungsort. 25 Jahre nach *SOLO SUNNY* hat sich hier ein sozialer Paradigmenwechsel vollzogen. War die einstige Sängerin noch von rastloser Sinnsu-

che getrieben, so dominieren jetzt Rückzug und Bestandsschutz. Katrin und Nike leben als Nachbarinnen in einem Mietshaus. Als ein Mann in diesen Schutzraum eingelassen wird, schlägt die anfängliche Hoffnung auf Veränderung bald in noch größere Isolation um. In einem Epilog sehen wir das Mietshaus vollständig eingerüstet, offenbar mussten die Frauen ausziehen. Für Außen-seiterinnen wie sie bleibt immer weniger Platz im neuen Berlin. Kohlhaase zeigt im Film von Dresen eine weitere Stärke seines szenischen Gestaltungsvermögens. Seine Dreiecksgeschichte benötigt nur wenige Personen und Orte, um vielfältige Individual- und Beziehungsprobleme aufzufächern. Aus dem Lot geratene zwischenmenschliche Zusammenhänge erweisen sich als Gleichnisse auf eine Gesellschaft im permanenten Umbruch.

Ein Autor mit Bodenhaftung

Es ist beeindruckend, mit welcher Sensibilität Kohlhaase es über 70 Jahre hinweg immer wieder vermochte, den gesellschaftlichen Wandel in glaubwürdige Gleichnisse zu übersetzen. Sein Schaffen wird als künstlerische Chronik der deutschen Sozialgeschichte noch die gebührende Wertschätzung erleben. Dabei ist seine frühe und mittlere Werkgeschichte nicht von den Rahmenbedingungen des DDR-Sozialismus zu trennen. Er war bis 1989 nicht gerade als Dissident hervorgetreten, war aber auch kein Opportunist. Obwohl als langjähriges SED-Mitglied mit offiziellen Funktionen betraut und mit staatlichen Ehrungen bedacht, blieb seine Perspektive skeptisch. Er behielt die Bodenhaftung und wusste, wovon er schrieb.

Wie universell wirksam die Methoden seiner künstlerischen Sublimierungen waren und sind, zeigte die Zeit nach 1990. Bis heute versichern sich namhafte Regisseur/-innen seines präzisen Blicks und des Vermögens, aus umfangreichen Stoffen einen jeweils wesentlichen >

Hintergrund: Wolfgang Kohlhaase, Beruf Drehbuchautor (3/3)

Kern herauszuarbeiten. Ein jüngeres Beispiel dafür ist seine Adaption des Romans „In Zeiten des abnehmenden Lichts“ von Eugen Ruge. Aus einer zeitlich und örtlich auf mehr als 400 Seiten weit ausgreifenden Buchvorlage destillierte er für das 2017 von Matti Geschonneck verfilmte Drehbuch einen zentralen Handlungsstrang. In ihm führte er die Geschehnisse ökonomisch und ergreifend zusammen. Wolfgang Kohlhaases Vermögen, mit Stoffen gleichzeitig respektvoll wie kreativ umzugehen, dabei das Essentielle aus ihnen herauszufiltern und in etwas völlig Neues zu verwandeln, sucht seinesgleichen. Von dieser Arbeitsweise wird sich noch viel lernen lassen.

Autor:

Claus Löser, Filmhistoriker und Kurator, 22.03.2021

Foto:

© DEFA-Stiftung/Dieter Lück

Gespräch: Filmjournalist Knut Elstermann im Radiogespräch mit Wolfgang Kohlhaase (1/2)



© picture alliance / Ekaterina Chesnokova/Sputnik/dpa | Ekaterina Chesnokova

„Drehbücher schreibt man bei offener Tür.“

Der Filmjournalist Knut Elstermann hat sich mit dem Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase über das Drehbuchschreiben und sein umfangreiches Werk unterhalten. Das Gespräch wurde am 22. November 2020 auf MDR Kultur gesendet. Im Folgenden können Sie einen Ausschnitt daraus nachlesen.

Knut Elstermann: Ich bin heute zu Gast bei einem der wichtigsten deutschen Drehbuchautoren. Ein Mann, der so wichtige Filmdrehbücher geschrieben hat wie zu den Filmen ICH WAR NEUNZEHN, MAMA, ICH LEBE, BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER, SOLO SUNNY – also DEFA-Filme, die für viele Kinogänger und -gängerinnen zur persönlichen Filmbiografie gehören, Filme, mit denen Generationen aufgewachsen sind, die auch unser Weltbild, unsere Art, die Welt zu sehen, vielleicht ein bisschen mitgeprägt haben. Ich freue mich sehr hier zu sein: Wolfgang Kohlhaase. Hallo erstmal!

Wolfgang Kohlhaase: Hallo!

Knut Elstermann: Du warst 16 beim Kriegsende, 17, hast dann auch angefangen zu schreiben, warst Journalist. Aber wie kam es dazu, dass du dann bei der

DEFA angefangen hast und da in relativ kurzer Zeit, muss man ja sagen, einer der wichtigsten Autoren geworden bist? Mit Gerhard Klein – die Filme, die du für ihn geschrieben hast. Wie kam dieser Sprung vom Journalisten zum Autor?

Wolfgang Kohlhaase: Also einmal: Ich gehe ganz normal ins Kino, zunächst mal mit keiner Ambition, das zu etwas anderem als zur Unterhaltung zu gebrauchen. Andererseits hatte ich in der Schule einen Freund, ein schöner Junge, der wollte Schauspieler werden. So ging man da manchmal mit – „Komm doch da mal hin“ -, wenn die DEFA Komparsen suchte und stand da rum und fand das alles erstaunlich, so wie das gemacht wurde. Und dann geriet ich in so eine Gruppe junger Leute, die sich Filme ausdachten. Das hatte wiederum in meinem Fall zu tun mit dem Auftauchen der neorealistischen Filme, die so etwa Ende

der 40er-Jahre zu sehen waren. Und ich hatte natürlich Film immer für etwas Besonderes gehalten, für was Abgehobenes, für etwas Berittenes. Plötzlich tauchte der Gedanke auf, die Geschichten, die man selbst erlebt und die an der Ecke spielen, und wo das Mädchen von der Ecke genauso viel wert ist wie die Königin – eventuell kann man so was ja sich ausdenken und schreiben! Das scheint ja möglich zu sein! Es hatte mit den enormen Ermutigungen zu tun, die überhaupt in der Welt waren. Man kann sich alles zutrauen!

Knut Elstermann: Du hast gesprochen von den neorealistischen Einflüssen. Die sind natürlich gerade in den frühen Filmen von dir absolut spürbar. Das erste große Meisterwerk BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER..., das Ende der 50er-Jahre entstanden ist mit Gerhard Klein, das die Stadt so aufnimmt, wie sie war. Und ich würde sagen: Ist das für dein gesamtes Werk nicht auch bestimmend geworden? Dieser Blick auf das, was ist? Vor die Haustür treten – wie du immer so schön sagst –, mal gucken, wie es dem Nachbarn so geht? Man findet in deinen Filmen nichts Fantastisches. Sondern diese Verpflichtung zu einer Realität ist in den 50er-Jahre von dir eingegangen worden – und du bist ihr in meinen Augen treu geblieben.

Wolfgang Kohlhaase: Naja, worüber sollte ich reden, wenn nicht über Berlin, über die Stadt, über ihre Vergangenheit. Sie roch noch lange nach Rauch, die Stadt Berlin. Und man ist ja nicht schlecht beraten, wenn man über Dinge redet, über die man wenigstens glaubt, dass man mehr von ihnen weiß als Jedermann. Also insofern: Das Thema lag auf der Hand. Nebenbei gesagt, ein wichtiges Merkmal dieses Studios war immerhin, das es nicht dazu da war, Geld zu verdienen. Nun, alle Vorteile haben Nachteile: Es wurde dann auch nicht viel Geld verdient. Und mancher machte sich die Arbeit vielleicht leichter, als gewünscht >

Gespräch: Filmjournalist Knut Elstermann im Radiogespräch mit Wolfgang Kohlhaase (2/2)

war. Aber dennoch hatten wir das Gefühl, wir wollen Geschichten erzählen, wir wollen etwas sagen, von dem wir glauben, dass wir es wissen. Wir wollen über unsere Kindheit sprechen. Und natürlich bot sich der Krieg, das Kriegsende, das Leben der Eltern, das vergeudete Leben, an. In jede Familie hatte der Krieg eingeschlagen auf irgendeine Weise. Das alles war ja da.

Knut Elstermann: Du hast mit Konrad Wolf diese großartigen Filme gemacht – ICH WAR NEUNZEHN, MAMA, ICH LEBE UND ANDERE – die hatten ja was zu tun mit seiner Biografie als Immigrantensohn, der nach Deutschland kommt. Ganz anders als du. Oder DER AUFENTHALT nach dem Roman von Hermann Kant, der selbst als Gefangener in Polen, als Teilnehmer des Krieges, von seinen Erfahrungen erzählt. Was ist da von deiner eigenen Sicht, auch deiner eigenen Erfahrung als junger Mensch im Krieg in der Nazizeit, eingeflossen?

Wolfgang Kohlhaase: Natürlich, das war nicht blank und geradeaus gesehen die eigene Biografie. Aber es steckte ja eigene Biografie drin. Das war das, was ich am besten wusste, was, glaube ich, auch ein Publikum erfahren wollte im Kino. Also, man darf sich das nicht vorstellen, dass die Leute sich nur Unterhaltungsware ansehen wollten im Kino. Nein, es gab ein Bedürfnis, auf diese Zeit zu blicken und wenigstens im Nachhinein zu verstehen, was da passiert war. Und sonst dachten wir: Naja, man denkt sich Geschichten aus. Das konnte ich ja von der Zeitung. Man geht rum, man guckt, man sucht, man findet, man schreibt.

Knut Elstermann: Deine Drehbücher sind nicht geschwätzig, sondern das sind ganz markante Sätze, die was über die Figuren sagen – und auch anderes wieder nicht sagen. In welchem Verhältnis steht das für dich, auch beim Schreiben

schon, zu sagen, da muss ein Raum bleiben? Da muss irgendetwas auch unausgesprochen da sein – sicherlich auch für die Schauspieler und Schauspielerinnen, die brauchen das ja auch, diesen geheimnisvollen Stoff für sich.

Wolfgang Kohlhaase: Der Film hat etwas vielleicht Einzigartiges. Er zeigt das Entstehen eines Gefühls im Gesicht eines Menschen. Das macht das Theater nicht, du hast immer die Totale. Du hast den Schnitt, der lenkt dich, du sollst ja dahin gucken, wo der Film es will. So war für mich immer hilfreich mit dieser Bewunderung für Schauspieler – wenn eine Geschichte nicht weiterging oder wenn sie nicht so schön war, wie man sich das gedacht hatte. Oder wenn man überhaupt im Zweifel war, ob das ein Film werden kann. Es war oft hilfreich – oder ist, um mich mal nicht schon völlig in die Vergangenheit zu rücken. Es ist hilfreich zu wissen, da kommt ein Schauspieler dazu und der macht etwas, was man sich nicht ausdenken kann. Du kannst dir ja wiederum nur von deinen eigenen Erfahrungen her etwas ausdenken, einen Vorschlag machen und so weiter. Also hat mich immer interessiert, wer macht, wenn ich ein Buch schreibe, wer macht es weiter? Mit welchem Material macht er es weiter? Man soll auch nicht schlecht vom Zufall denken. Und das ist überhaupt keine Toleranz gegenüber den Dilettanten. Jemand macht etwas – eine Schauspielerin, sagen wir mal, wenn man es sich vorstellen will. Es wird dreimal gedreht. Es ist einmal ganz gut. Das zweite Mal richtig. Und das dritte Mal schön. Warum? Wer kann das erklären? Natürlich du kannst beschreiben, warum es wirkt. Aber wie ist es entstanden? Und die Entdeckung, die du da machst, machst du ja bevor das jemals zu einem Publikum gelangt. Ich bleibe jetzt so lange bei den Schauspielern, weil letzten Endes ja das Publikum zu den Schauspielern geht. Was immer man erhofft oder was immer die Kritik schreibt: Die Leute gehen zu den

Schauspielern. Und gut so! Immer hat mich beim Film der Gruppencharakter, sagen wir mal: das Gemeinsame, interessiert. Man schreibt ja auch Drehbücher bei offener Tür. Prosa schreibt man mit Stimmen hinter der Wand. Aber bei Drehbüchern kommt dauernd einer rein und sagt: Hast Du deinen Entschluss geändert? (lacht)

Knut Elstermann: Zu dieser offenen Tür gehört ja auch, dass das Drehbuch – auch die besten, die du geschrieben hast für die DEFA – sich ja vollständig auflöst im Film. Es ist ein Halbprodukt, ein Produkt, das nicht für sich steht, sondern das die Vorlage liefert dann für den Film. War das für dich, für jemand, der Literatur liebt, der das Schreiben so liebt, manchmal vielleicht auch traurig oder hat dich das auch bekümmert, zu wissen: Das verschwindet vollständig? Und niemand denkt beim Filmschauen darüber nach, wie das Drehbuch entstanden ist?

Wolfgang Kohlhaase: Eigentlich nicht. Entweder, du machst es und siehst, wie du damit zurechtkommst – oder eben nicht.

Autor:

Knut Elstermann, Filmkritiker und Moderator, 22.03.2021

Foto:

© picture alliance / Ekaterina Chesnokova/Sputnik/dpa | Ekaterina Chesnokova

Praxistipps: Von der Idee zur Szene (1/3)

VON DER IDEE ZUR SZENE

Eine kurze Anleitung zum Drehbuchschreiben

Bei diesem Artikel handelt es sich um einen Ausschnitt aus dem Artikel „Drehbuch – Kino im Kopf“, der 2011 im Dossier „Filmgewerke“ auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung erschienen ist:

www.bpb.de/lernen/projekte/film/bildung/55991/filmgewerke

Arbeitsschritte bis zur Endfassung

Kein Drehbuch entsteht aus einem Guss. Es entwickelt sich vielmehr über verschiedene Zwischenstationen in einem kleinteiligen Schaffensprozess.

Allgemeiner Aufbau und Layout

Ein Drehbuch ist kein Roman, der mitreißend erzählt und detailreich ausgeschmückt wird, sondern eher die Bauanleitung für einen Film. Bilder und Szenen müssen deshalb vor allem einprägsam und unmissverständlich dargestellt sein.

Formal gibt es noch keine verbindliche Norm für Drehbücher, aber unter den Autoren haben sich einige allgemeine Richtlinien durchgesetzt: Auf dem Deckblatt werden Titel, Version, der/die Autor/en und die Anschrift angegeben. Relativ üblich ist eine nicht-proportionale Schrift, wie z.B. Courier New. Die Schriftgröße sollte 12pt nicht unterschreiten, der Zeilenabstand ist ein- oder 1,5-zeilig. Die Ausrichtung erfolgt hochformatig auf A4 mit mindestens 3 cm breiten Rändern.

Jede Szene sowie alle Szenenübergänge beginnen mit einer in Großbuchstaben notierten Szenenüberschrift, die angibt, ob es sich um eine Innen- oder Außenaufnahme handelt, wo die Szene spielt und zu welcher Tageszeit. Zu bedenken ist dabei, dass Abend- bzw. Morgenszenen zwar stimmungsvoll, aber als Drehzeitraum nur sehr kurz sind und vom Filmteam schwer eingefangen werden können: INNEN/KÜCHE/TAG

Erstens vom sogenannten proletarischen Film der Weimarer Republik; das waren sozialkritische Filme aus dem Umfeld der Arbeiterbewegung,

- › Daran anschließend folgt die Handlungsanweisung, in der die agierenden Personen und ihr Handeln kurz beschrieben sind: KATJA steht vor dem Küchenfenster und schaut hinaus. In der Hand hält sie eine Kaffeetasse. Ihre Schwester NORA kommt herein.
- › Kinofilme leben zwar weniger von Rede und Gegenrede als das Fernsehen, Dialoge sollten dennoch äußerst sorgfältig gestaltet werden.
- › In amerikanischen Drehbüchern sind oft exakte Kamerabewegungen wie z.B. Schwenk oder Zoom notiert. Im deutschsprachigen Raum ist dies unüblich. Ziel sollte es stets sein, das Drehbuch so zu schreiben, dass Kameramann und Regisseur beim Lesen bereits eine Einstellung vor ihrem inneren Auge sehen.
- › Szenenübergänge sind, dramaturgisch gesehen, besonders wichtig. Häufig beenden sie eine Szene, wenn diese gerade besonders spannend ist, um die Intensität einer Geschichte aufrecht zu erhalten. Im Gegenzug ist es auch möglich, die Szene fortzuführen, um dem Zuschauer einen Moment der Erholung zu gönnen. Szenenwechsel können deutliche Akzente wie einen Zeitsprung oder Traumsequenzen markieren.
- › Der Schluss ist der Punkt, auf den die Dramaturgie einer Geschichte zusteuert. Er vollendet den Film konsequent und überrascht den Zuschauer im Idealfall mit unerwarteten Entwicklungen. Es ist jedoch abwegig, alles, was vorher erzählerisch aufgebaut wurde, rigoros beiseite zu schieben und ein künstliches Ende zu erfinden. Wie auch immer ein Film ausgeht, sein Schluss sollte nicht von der zuvor erzählten Geschichte losgelöst sein.

›

Praxistipps: Von der Idee zur Szene (2/3)

01 MASKENZELT – AUSSEN – TAG

Das aufmerksame Gesicht eines MASKENBILDNERS. Er ist mit einem Mann beschäftigt, den man von hinten sieht. Er sitzt auf seinem persönlichen Klappstuhl. Auf der Lehne steht OTTO KULLBERG. Otto Kullbergs Nase wird gepudert. Otto sieht aus, wie ein Mann in den besten Jahren, den man gern haben muss, den die Frauen mögen und die Männer schätzen.

OTTO

Das machst du schön wie immer, Henry. Mit Liebe. Deshalb mache ich diesen Film. Deinerwegen.

HENRY, der Maskenbildner, lächelt wie über einen vertrauten Scherz. Er tupft Otto die Oberlippe ab.

OTTO

Hast du kein Zeug, das nicht so nach Schnaps riecht? Du weißt, ich mag das nicht.

Das gleiche Lächeln. Zu Otto tritt Telleck, der Regisseur, der aussieht wie ein sensibler Intellektueller.

TELLECK

Wir sind soweit. Ich bin glücklich, Otto. Ich meine, dass alles so gut geht. Ehrlich, wir sind alle froh.

OTTO

Ich bin auch froh.

Telleck läuft raus. Otto greift zu einer Thermosflasche, gießt sich den Becher voll und trinkt in kleinen Schlucken. Er schraubt sie zu und nimmt sie mit, als er sich ohne Eile auf den Weg ins Haus macht. Er trägt einen Schlafanzug.

01A VOR DEM HOTEL – AUSSEN – TAG

In der Nähe des Maskenzeltes ist ein Band gespannt, als Absperrung, dahinter stehen Leute, die dem Filmbetrieb zusehen.

STIMMEN

Herr Kullberg. Einen Augenblick bitte. Bitte ein Autogramm, Herr Kullberg.

OTTO schreibt seinen Namen im Vorbeigehen auf irgendwelches Papier und auf Postkarten mit seinem Bild.

Für die Umsetzung

Wenn der äußere Rahmen steht, gilt es, die Einzelszenen zu formulieren. Für ein Drehbuch sind – im Gegensatz zu Prosatexten – einige handwerkliche und sprachliche Besonderheiten ein Muss.

Verwende ...

... stets Präsens

Drehbuchszenen spielen immer in der Gegenwart. Rückblenden oder Zeitsprünge werden durch Kameraeinstellungen, Schnitte usw. verdeutlicht.

... Dialoge mit kurzen, klaren Sätzen

„Ich versuche, an Schauspieler zu denken, wenn ich Dialoge schreibe [...]“ (Wolfgang Kohlhaase, Autor) Ein Drehbuchautor muss sich zur Genauigkeit zwingen und bedenken, dass lange Sätze, die sich problemlos lesen lassen, fast nie in dieser Form gesprochen werden.

... Kontraste und Gegenspieler

Genauso wie Gegenspieler eine Geschichte beleben, verleihen ihr auch temporale und lokale Kontraste eine Dynamik. Der Detektiv, der einen Mörder sucht oder der afrikanische Einwanderer, der sich plötzlich in einer europäischen Großstadt zurechtfinden muss, treiben das Geschehen merklich voran.

... glaubwürdige Filmfiguren

„Das ist eine Arbeit, ähnlich wie bei einem Bildhauer, der langsam aus seinem Rohmaterial die Gestalt herausformt.“ (Christoph Fromm, Autor) Filmcharaktere müssen den Zuschauer fesseln. Er muss ihre Ziele kennen, andernfalls werden Figuren schnell beliebig und langweilig. Der Autor fragt sich deshalb immer, was bzw. wohin sein Protagonist will und bietet den Zuschauern eine Identifikationsfläche an.

>

Erste Seite aus dem Drehbuch zu WHISKY
MIT WODKA (D 2009, R: Andreas Dresen)
von Wolfgang Kohlhaase (© Wolfgang
Kohlhaase)

12
(33)

Praxistipps: Von der Idee zur Szene (3/3)

... eine sinnvolle Erzählperspektive

So wie ein Märchenerzähler das Vertrauen der Kinder besitzt, genießt die filmische Erzählperspektive das Vertrauen des Zuschauers. Oft werden Geschichten aus der Sicht der Hauptfigur erzählt, sodass das Publikum genau so viel weiß wie der Filmheld und unmerklich zum Verbündeten wird.

... passende Örtlichkeiten

Räume transportieren Bedeutungen und tragen eine Szene mit: Büros strahlen Arbeit, belebte Straßen Geschäftigkeit aus. Zugleich können Orte die emotionale oder psychische Situation der Figuren symbolisieren: Ein ödes Feld wird den verwirrten Helden schutzloser erscheinen lassen, als wenn er gedankenversunken bei einem Freund auf dem Sofa säße.

... Wetter und Jahreszeiten

Auch die Auswahl der Wettersituation beeinflusst das Befinden der Filmfiguren. Regen oder starker Sturm können generelles Unwohlsein in eine Situation bringen, aber auch befreiend oder reinigend wirken. Dieses Stimmungsmittel sollte jedoch vorsichtig eingesetzt und keinesfalls überreizt werden.

... Wendepunkte und dramaturgische Elemente

Filme werden ebenso wie Theaterstücke oder Prosa in einer Spannungskurve erzählt, die den Handlungsbogen geschickt von der Ausgangssituation über Konflikte und plötzliche Wendungen bis zum Ende spannt.

... authentische Szenen

Gute Geschichten brauchen vorweg eine gründliche Recherche. Orte, Typen oder Milieus, die beschrieben werden, sollte man kennen. Das heißt nicht, dass jeder Schauplatz erst bereist, Moden und Dialekte 1:1 übernommen werden müssen oder Science-Fiction-Geschichten nicht erlaubt wären.

Ziel ist es aber, Denkweisen und Gefühle hinter der Sprache zu erspüren und Charakteristika zu entdecken.

Vermeide ...

... 'unsichtbare' Handlung

Ein Drehbuch verzeichnet ausschließlich Geschehen, das später auch auf der Leinwand gezeigt bzw. gehört werden soll.

... unwichtige Informationen

Details müssen nur unterstreichen, worauf der Zuschauer aufmerksam gemacht werden soll. Regieanweisungen werden also möglichst knapp gehalten.

... alle Ideen auf einmal unterbringen zu wollen

Auch wenn man brillante Einfälle hat, sie haben nicht alle in einem Drehbuch Platz. Ganz wichtig ist es, die eigenen Gedanken und Texte zu kürzen und gezielt auszuwählen, bis ein stimmiges Bild entsteht.

... einen geradlinigen Handlungsverlauf

Um dem Zuschauer im Voraus so wenig wie möglich zu verraten, muss die Handlung möglichst vielschichtig sein. Eine lineare Erzählung von Anfang bis Ende ist oft wenig unterhaltsam und verschenkt Spannung, die durch ungewöhnliche Wendungen, erhellende Rückblenden o.ä. erhalten bliebe.

... durchschaubare Figuren

Wenn Filmfiguren oder ihr Handeln dem Zuschauer keinerlei Rätsel mehr aufgeben, läuft ein Drehbuch Gefahr, sich im Belanglosen zu verlieren. Protagonisten sollten deshalb möglichst vielschichtig und mit kleinen Geheimnissen ausgestattet werden.

Autor:

Bundeszentrale für politische Bildung,
22.03.2021

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Drehbuch (1/2)

AUSSERSCHULISCHE FILMARBEIT ZUM THEMA DREHBUCH

Vorschläge für die freie Bildungsarbeit zum Schwerpunkt Drehbuch und zu
Wolfgang Kohlhaase mit Jugendlichen ab 14 Jahren

Zielgruppe	Thema	Sozialform/Inhalt
Jugendliche ab 14 Jahren	Definition Drehbuch	<p>Was ist ein Drehbuch? Welche Funktion hat ein Drehbuch? Wie ist es in der Regel gegliedert?</p> <p>Diskussion in der Gruppe, um Vorwissen zu reaktivieren und/oder Vermutungen zu äußern. Entsprechende Passagen aus dem Einleitungs-Artikel des Dossiers in Einzelarbeit lesen lassen und anschließend vergleichen.</p>
	Die Bedeutung Wolfgang Kohlhaases	<p>Wer ist Wolfgang Kohlhaase? Welche Drehbücher hat er geschrieben?</p> <p>Erstellung einer kurzen Präsentation in Partnerarbeit. Folgende Materialien können als Ausgangspunkt der Recherche verwendet werden: die Artikel auf kinofenster.de sowie der DEFA-Stiftung.</p>
	Die Bedeutung Wolfgang Kohlhaases	<p>Für welche Sujets/Themen und Figuren scheint sich Wolfgang Kohlhaase besonders zu interessieren?</p> <p>Kurze Filmpräsentationen in Gruppenarbeit vorbereiten, beispielsweise mit EINE BERLINER ROMANZE (DDR 1956, Regie: Gerhard Klein), BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (DDR 1957, Regie: Gerhard Klein) https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/berlin-ecke-schoenhauser-film/, ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968, Regie: Konrad Wolf) https://www.kinofenster.de/filme/filmkanon/ich-war-neunzehn-film/, SOLO SUNNY (DDR 1980, Regie: Konrad Wolf), DIE STILLE NACH DEM SCHUSS (D 2000, Regie: Volker Schlöndorff) https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0009/die-stille-nach-dem-schuss-film/, BABY (D 2002, Regie: Philipp Stölzl) https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/baby_film/, SOMMER VORM BALKON (D 2005, Regie: Andreas Dresen), ALS WIR TRÄUMTEN (D 2015, Regie: Andreas Dresen), IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS (D 2017, Regie: Matti Geschonnek) https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/in-zeiten-des-abnehmenden-lichts-nik/. Anschließend herausarbeiten, dass Kohlhaases Hauptfiguren Jugendliche oder junge Erwachsene sind, die häufig gesellschaftliche Normen infrage stellen. ></p>

14
(33)

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Drehbuch (2/2)

<p>Einen Kurzfilm in Gruppenarbeit schreiben (1) – die Idee</p>	<p>Welche Idee habt ihr zu einem maximal fünf Minuten langen Kurzfilm? – Formuliert eure Idee in wenigen Sätzen. Vor der Gruppeneinteilung (drei bis vier Personen) die folgenden Arbeitsschritte anmoderieren (von der Idee zum Drehbuch). Als Idee kann eine konkrete Situation oder ein Thema dienen. Dies kann anhand des Kurzfilms SCHWARZFAHRER (D 1992, Regie: Pepe Danquart) erläutert werden. Das Thema ist Alltagsrassismus, die konkrete Situation: Ein junger Mann wird in der Straßenbahn aufgrund seiner Hautfarbe verdächtigt, keinen Fahrschein zu besitzen. Hinweis: Es ist durchaus möglich, dass einige Gruppen keine Idee formulieren können. In diesem Fall sollte ein Thema oder eine konkrete Situation von der Kursleiterin/dem Kursleiter vorgegeben werden.</p>
<p>Einen Kurzfilm in Gruppenarbeit schreiben (2) – die Synopsis</p>	<p>Wie lautet eure Synopsis? Die Idee muss szenisch konkretisiert werden. Die Synopsis beinhaltet den Plot und die Hauptfiguren. Sie sollte nur wenige Sätze lang sein.</p>
<p>Einen Kurzfilm in Gruppenarbeit schreiben (3) – das Exposé</p>	<p>Verfasst ein Exposé. Das Exposé beschreibt die Handlung des Films. Im Gegensatz zum Plot werden bei der Handlung kausale und zeitliche Zusammenhänge ausformuliert – es kommen aber keine Dialoge vor. Falls das Exposé mit einem Textverarbeitungsprogramm geschrieben wird, sollte der Text eine Länge von einer halben bis dreiviertel Seite (Schriftgröße 12, anderthalbfacher Zeilenabstand) nicht überschreiten. Die Gruppen stellen ihre Exposés vor.</p>
<p>Einen Kurzfilm in Gruppenarbeit schreiben (4) – das Treatment</p>	<p>Verfasst das Treatment. Das Treatment enthält eine szenische Struktur. Eine neue Szene wird durch einen Ortswechsel oder Zeitsprung eingeleitet. Das Treatment kann auch bereits dialogische Elemente enthalten. Falls der Film einer Gruppe nur an einem Schauplatz spielt und erzählte Zeit und Erzählzeit übereinstimmen, kann dieser Arbeitsschritt übersprungen werden.</p>
<p>Einen Kurzfilm in Gruppenarbeit schreiben (5) – das Drehbuch</p>	<p>Verfasst das Drehbuch. Nachdem die Planungsschritte abgeschlossen sind, kann mit dem Drehbuch begonnen werden. Jede Szene enthält zu Beginn die Angabe zu Ort, Zeit und den Figuren. Anschließend folgt die Dialogstruktur. Die fertigen Drehbücher werden anschließend in der Gruppe gesprochen. Optional können sie umgesetzt werden.</p>

15
(33)

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Assessor des Lehramts und kinofenster.de-Redakteur, 22.03.2021

Arbeitsblatt: Filmdramaturgie – Aufgabe 1/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 1

DAS DREI-AKT-MODELL FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

Fach:

Deutsch ab Klasse 9,
ab 14 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzerwerb: Die Schülerinnen und Schüler erschließen das von Syd Field erarbeitete Drei-Akt-Modell anhand eines Spielfilms. Der Kompetenzerwerb konzentriert sich auf die Spielfilmdramaturgie sowie auf das Verständnis von Funktion und Grenzen wissenschaftlicher Modelle.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Im Einstieg werden Vorkenntnisse der Schülerinnen und Schüler über die Funktion des Drehbuchs reaktiviert. Eine Sicherung erfolgt über den Einleitungstext dieser Ausgabe des Kinofenster-Dossiers, der entweder in Auszügen gelesen oder durch die Lehrerin/den Lehrer zusammengefasst wird. Anschließend erfolgt die Erarbeitung des Drei-Akt-Modells, das der US-amerikanische Hochschullehrer für Dramaturgie sowie Drehbuchberater Syd Field (1935-2013) entworfen hat. Anhand des Science-Fiction-Films KRIEG DER STERNE (USA 1977, Regie: George Lucas) wird das Modell von den Schülerinnen und Schülern vertieft. Alternativ sind auch andere oder weitere Filme möglich.

Die antizipierten Ergebnisse lauten wie folgt:

Exposition: Luke Skywalker kauft zwei Druiden, von denen einer den Hilferuf von Prinzessin Leia abspielt. Sie bittet Luke, zu ihrem Heimatplaneten Alderaan zu reisen, um ihr zu helfen. Luke weiß, dass sein Onkel dies nicht erlauben wird.

Erster Wendepunkt: Die Sturmtruppen des Imperiums haben Lukes Familie getötet. Ihn hält nichts mehr auf seinem Heimatplaneten.

Konfrontation: Luke lernt den Schmuggler Han Solo kennen, der ihn fortan begleitet und dabei hilft, Prinzessin Leia aus der Gefangenschaft des Imperiums zu befreien.

Zweiter Wendepunkt: Luke befreit Leia aus dem Todesstern und leitet damit die Rebellion gegen das Imperium ein.

Auflösung: Die zu Beginn des Films gestellte Frage, ob der Todesstern vernichtet werden kann, wird aufgegriffen. Luke muss der Macht der Jedi vertrauen. Indem er sich darauf einlässt, überwindet er auch sein „inneres Problem“ – das mangelnde Selbstvertrauen.

Abschließend wird erörtert, inwieweit sich das Modell von Syd Field auf „alle Filme“ übertragen lässt (was Fields selbst formulierter Anspruch ist). In der Oberstufe können Auszüge des Field-Originaltextes gelesen werden. Field hat vor allem Hollywood-Filme untersucht. Bei der Analyse von Autorenfilmen, experimentellen Filmen oder Spielfilmen, die sich nicht an den kommerziellen Narrationen aus Europa oder Nordamerika orientieren, können auch andere Ergebnisse als ein Drei-Akt-Schema herauskommen.

Autorin:

Sarina Lacaf, freie Redakteurin und
Filmvermittlerin, 22.03.2021

Aufgabe 1

DAS DREI-AKT-MODELL

- a)** Tauscht euch im Plenum über die Funktion des aus. Geht dabei auch darauf ein, welche Elemente Drehbücher im Regelfall enthalten.
- b)** Vergleicht eure Annahmen mit dem kinofenster.de-Glossar und dem Abschnitt „Drehbuch, Ausbildung und eigene Erfahrung“ des Textes *Initiation und Training von Torssten Schulz* auf kinofenster.de.
- c)** 1979 veröffentlichte der Autor Syd Field sein Buch „Screenplay: The Foundations of Screenwriting“ (dt.: „Das Drehbuch“). Darin untersucht er Muster der dramatischen Struktur von Filmen. Er stellt die Behauptung auf, dass Spielfilme eine Länge von etwa 120 Minuten haben und aus drei Akten bestehen. Diese unterteilen sich in Exposition (maximal bis Minute 30), Konfrontation (Minute 30 bis 90) und Auflösung (Minute 90 bis 120). Die unterschiedlichen Abschnitte seien durch Plot Points (Wendepunkte) miteinander verbunden.
- Ordnet die Fachbegriffe Exposition, Konfrontation, Auflösung und Wendepunkt den folgenden Erklärungen zu:
- Die Handlung wird in eine neue, unerwartete Richtung gelenkt.
 - Die Protagonisten lösen den Konflikt.
 - Hauptfiguren und der Konflikt werden eingeführt.
 - Die Protagonisten erkennen ihre Probleme und beginnen intensiv, sich mit ihnen auseinanderzusetzen.
- d)** Überträgt Syd Fields Schema in ein Schaubild. Vergleicht eure Ergebnisse anschließend im Plenum.
- e)** Teilt euch in Kleingruppen auf. Jede Gruppe sieht zu Hause den vierten Teil der Star-Wars-Saga *KRIEG DER STERNE* (USA 1977, Regie: George Lucas) oder einen anderen Film, den ihr zuvor mit eurer Lehrerin/eurem Lehrer abspricht (achtet auf eine passende Altersfreigabe). Ordnet anschließend die Handlung den drei Akten und passenden Wendepunkten zu.
- f)** Stellt eure Ergebnisse im Plenum vor.
- g)** Syd Fields Drei-Akt-Schema orientiert sich an der französischen Theater-Regelpoetik des Barocks, die wiederum auf der „Poetik“ des griechischen Philosophen Aristoteles (384 bis 322 vor Beginn der Zeitrechnung) basiert. Aristoteles beschreibt darin die Dramaturgie von Komödien und Tragödien. Dramaturgie bedeutet so viel wie Bauart oder Struktur eines Texts. Der finnische Filmproduzent Ari Hiltunen erläutert in seinem Essay „Aristoteles in Hollywood“ (2011), dass kommerziell erfolgreiche Spielfilme noch immer die antiken Muster verwenden. Neben der Dramaturgie gelte dies auch für die Protagonistinnen und Protagonisten. Diese sollten dem „mittleren Charakter“ entsprechen. Das heißt, positiv gezeichnet, aber in ihrem Handeln nicht perfekt sein.
- Diskutiert, inwieweit dies auf *KRIEG DER STERNE* und den darüber hinaus gewählten Filmen zutrifft.
- h)** Bei Syd Fields Beschreibung der dramatischen Struktur von Spielfilmen handelt es sich um ein Modell. Erörtert, wann dieses Modell an seine Grenzen stößt oder unter welchen Bedingungen es nicht funktioniert. Ihr könnt dabei Bezug auf konkrete Filmbeispiele nehmen.

Arbeitsblatt: Filmdramaturgie – Aufgabe 2/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 2

VON DER FILM-IDEE ZUM SCHREIBEN DER SZENEN FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fach:Deutsch ab Klasse 9,
ab 14 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzerwerb: Die Schülerinnen und Schüler verfassen Drehbücher zu Kurzfilmen. Der Fokus liegt auf der Schreib-Kompetenz.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Schülerinnen und Schüler sehen im Einstieg den Kurzfilm SCHWARZFAHRER (D 1992, Regie: Pepe Danquart). In dieser Unterrichtsphase sollten Kriterien eines Kurzfilms wiederholt/eingeführt werden. Sie formulieren anschließend, wie die Idee zu dem Film ausgesehen haben könnte (Alltagsrassismus als Thema oder eine konkrete szenische Idee) und üben anhand von Schwarzfahrer, wie eine Synopsis verfasst wird.

Anschließend erarbeiten die Schülerinnen und Schüler die Idee zu einem eigenen Kurzfilm und unternehmen sämtliche Arbeitsschritte bis zur Fertigstellung des Drehbuchs (Formulieren von Idee, Synopsis, Exposé, gegebenenfalls Treatment, Drehbuch). Möglich ist es, das Genre des Kurzfilms im Vorfeld festzulegen, beispielsweise Kriminalfilm oder Fantasy.

Die Lehrerin/der Lehrer sollte darauf vorbereitet sein, dass Gruppen keine Idee finden oder sich auf keine Idee einigen können. In dem Fall kann eine Situation oder ein Thema vorgegeben werden. Die anschließenden Arbeitsschritte sollten in Form einer Schreibwerkstatt (https://www.imst.ac.at/imst-wiki/images/9/98/Schreibwerkstatt_gestaltung.pdf) organisiert werden, bei der im Vorfeld eine kommunikative Basis (unter anderem Einrichten eines Verständigungs-codes und Kriterien der Textkritik) festgelegt werden. Die einzelnen Arbeitsschritte können (falls nicht anders angegeben) im Plenum oder in Kleingruppen vorgestellt werden.

18
(33)Autorin:Sarina Lacaf, freie Redakteurin und
Filmvermittlerin, 22.03.2021

Aufgabe 2

VON DER FILM-IDEE ZUM SCHREIBEN DER SZENEN

- a)** Ein Drehbuch beginnt mit einer Idee. Dies kann eine konkrete Situation oder ein Thema sein.

Seht euch den Kurzfilm SCHWARZFAHRER (D 1992, Regie: Pepe Danquart) an. Diskutiert anschließend, welche Idee der Regisseur gehabt haben könnte.

- b)** Bevor ein Drehbuch entsteht, muss die Idee präzisiert werden. Dies kann in Form einer Synopsis erfolgen, die den Plot enthält. In wenigen Sätzen können so Figuren und Konflikt dargestellt werden. Verfasst in Partnerarbeit die Synopsis zu SCHWARZFAHRER. Stellt anschließend eure Texte im Plenum vor.

- c)** Findet euch in Kleingruppen zusammen. Einigt euch auf die Idee zu einem Kurzfilm, der nicht länger als fünf Minuten werden soll. Falls ihr Schwierigkeiten habt, eine Idee zu finden, erhaltet ihr Hilfe von eurer Lehrerin/eurem Lehrer. Stellt anschließend die Ideen im Plenum vor.

- d)** Verfasst nun eine Synopsis zu eurem Kurzfilm (vgl. Aufgabe b). Entwickelt daraus ein Exposé, das die Handlung des Films beschreibt. Im Gegensatz zum Plot werden bei der Handlung kausale und zeitliche Zusammenhänge ausformuliert, Dialoge kommen hingegen nicht vor. Falls ihr ein Textverarbeitungsprogramm benutzt, sollte das Exposé maximal eine halbe bis dreiviertel Seite Text enthalten (Schriftgröße 12, anderthalbfacher Zeilenabstand).

- e)** Der letzte Schritt vor der Arbeit am Drehbuch ist das Treatment. Dieses basiert auf dem Exposé. Das Treatment enthält eine szenische Struktur. Eine neue Szene wird durch einen Ortswechsel oder Zeitsprung eingeleitet. Das Treatment kann auch bereits dialogische Elemente enthalten.

Achtung: Falls euer Film nur an einem Schauplatz spielt und erzählte Zeit und Erzählzeit übereinstimmen, könnt ihr diesen Arbeitsschritt überspringen.

- f)** Nun könnt ihr mit dem Drehbuch beginnen. Jeder Szene ist die Beschreibung von Ort, Zeit und den Figuren vorangestellt.

Zum Beispiel:

Szene 1
Innen, nachts
Mehmet und Max

Anschließend folgen die Dialoge. Die Angabe von filmästhetischen Mitteln (Kameraperspektiven, Einstellungen, Musik, Licht etc.) enthält das Drehbuch in der Regel nicht. Diese werden von der Regisseurin/dem Regisseur in Absprache mit den einzelnen Gewerken entwickelt.

- h)** Stellt euch eure Drehbücher im Plenum vor und gebt einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Filmdramaturgie – Aufgabe 3/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 3

IMPROVISATION IM SPIELFILM FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fach:

Darstellendes Spiel,
Deutsch ab Klasse 9

Lernprodukt/Kompetenzschwerpunkt:

Die Schülerinnen und Schüler improvisieren eine Szene. Die Handlungskompetenz steht im Darstellenden Spiel im Vordergrund, im Deutschunterricht Sprechen und Zuhören.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

In der Aufgabe setzen sich die Schülerinnen und Schüler sowohl mit der Ästhetik als auch mit der Praxis filmischer Improvisation auseinander. Ausgangspunkt bildet die Analyse zweier kurzer, frei verfügbarer Szenen aus dem Film LOVE STEAKS (D 2013, Regie: Jakob Lass). Auf dem Filmfest München unter anderem in der Kategorie „Bestes Drehbuch“ ausgezeichnet, entstand LOVE STEAKS ohne konventionelles Drehbuch mit ausformulierten Dialogen. Stattdessen bildeten 18 grob umrissene Szenen die Grundlage einer Erzählung, die sich aus der Improvisation am Drehort heraus entwickelte. Nachdem die Jugendlichen die Szenen analysiert und deren Gestaltung und Wirkung diskutiert haben, entwickeln und produzieren sie selbst in Kleingruppen eine maximal einminütige Filmszene nach dem Modell von LOVE STEAKS. Abschließend besprechen sie ihre Erfahrungen, bewerten ihre Ergebnisse und reflektieren über Herausforderungen und Möglichkeiten der improvisatorischen Methode.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Assessor des
Lehramts und kinofenster.de-Redakteur,
22.03.2021

Aufgabe 3

IMPROVISATION IM SPIELFILM

- a)** Der Film LOVE STEAKS (D 2013, Regie: Jakob Lass) erzählt die Liebesgeschichte zwischen dem schüchternen Masseur Clemens und der selbstbewussten Köchin Lara in einem Luxushotel an der deutschen Ostsee. Seht euch die beiden Szenen aus LOVE STEAKS an und tauscht euch über erste Eindrücke im Plenum aus.
<https://www.youtube.com/watch?v=EeTQ8UzWv8c>
<https://www.youtube.com/watch?v=J9xEMRE63us>
- b)** Bei ihrer Arbeit an LOVE STEAKS verfolgten die Filmschaffenden ein konkretes künstlerisches Konzept. Unter anderem legten sie sich selbst folgende Regeln auf:
 „Kein DREHBUCH, sondern DRAMATURGISCHES SKELETT (HANDBUCH). Das Skelett gibt die Sicherheit, das Fleisch der Impro saftig zu machen. Es sind maximal 18 Skelettwirbel zulässig. Es wird in erster Linie chronologisch gedreht.
 ...
 Der Moment zählt, der Fluss darf nicht unterbrochen werden.
 Keine Proben. Der erste Take ist der Beste. Jeder Take ist der Erste.
 Szenenvorgaben sind ergebnisoffen zu halten.
 Der laufende Take wird ausschließlich von der Regie beendet.“
 (Auszug aus: FOGMA. Regeln sind Freiheit http://www.love-steaks.de/FOGMA_-_Regeln.html)
- Hört euch an, wie Hauptdarsteller Franz Rogowski das praktische Vorgehen bei den Dreharbeiten schildert (08:30 bis 09:32) <https://soundcloud.com/sanchopan-za55/love-steaks-star-franz>
- c)** Seht euch mit diesem Hintergrundwissen die Szenen noch einmal an. Achtet diesmal besonders auf die Dialoge und das Schauspiel. Was fällt euch daran auf? Woran merkt ihr, dass die Darsteller/-innen improvisieren? Leitet ab, was im Konzept zu den beiden Szenen jeweils vorgegeben sein könnte.
- d)** Achtet bei einer dritten Sichtung der Szenen auf den Einsatz filmästhetischer Mittel (Einstellungen, Montage, Licht, Ton, Musik). Welche Besonderheiten fallen euch auf? Stellt wo möglich Bezüge zum improvisatorischen Charakter des Schauspiels her.
- e)** Findet euch in Gruppen von sechs bis sieben Schüler/-innen zusammen und dreht selbst eine kurze improvisierte Filmszene. Jede/-r übernimmt später eine Funktion – Regie (eine Person), Kamera (zwei Personen), Ton (eine Person) oder Schauspiel (zwei bis drei Personen). Entwickelt in Anlehnung an die Methode von LOVE STEAKS gemeinsam eine grobe Idee für eure Filmszene. Formuliert in einem Satz, worum es darin geht. Beschreibt jede der vorkommenden Figuren in einem oder zwei Sätzen. Legt außerdem den Schauplatz der Szene fest. Wählt dabei einen Schauplatz, an dem ihr tatsächlich drehen könnt.
- f)** Plant anschließend die Umsetzung der Szene. Erstellt eine Checkliste mit allen Materialien, die für den Dreh benötigt werden (u.a. technische Geräte, Kostüme, Requisiten).
- g)** Während sich die Verantwortlichen für Kamera und Ton mit der Technik und dem Schauplatz beschäftigen sowie ein künstlerisches Konzept für die Kameraarbeit erarbeiten, arbeiten Regie und Darsteller/-innen an den Figuren: Bevor ihr vor laufender Kamera agiert, solltet ihr euch mit euren Figuren und miteinander vertraut machen. Hilfreich ist das Verfassen einer Rollenbiografie. Ihr könnt außerdem zum Üben andere kurze Szenen improvisieren.
- h)** Dreht nun eure Szene. Ihr könnt die Szene mehrfach spielen und dabei immer wieder Neues ausprobieren. Traut euch, zu experimentieren! Die Regie gibt Anweisungen über Beginn und Ende der einzelnen Takes sowie Feedback und Anregungen zum Spiel. Da es in improvisierten Szenen besonders schwierig ist, alles Wichtige mit der Kamera einzufangen, verwendet ihr am besten zwei Kameras (eine für Nahaufnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven, eine für die Totale).

Arbeitsblatt: Filmdramaturgie – Aufgabe 3 (2/2)

- i) Schneidet aus eurem Rohmaterial ein kurzes Video von maximal einer Minute Länge zusammen. Präsentiert eure Ergebnisse einander im Plenum. Tauscht euch über die Ergebnisse und über eure Erfahrungen aus: Wie wirken die einzelnen Szenen? Was hat gut funktioniert, was eher nicht? Wie habt ihr euch beim Dreh gefühlt?

- j) Erörtert, welche Herausforderungen die Arbeit ohne konkretes Drehbuch mit sich bringt und welches Potenzial sie bietet.

Filmglossar

Adaption

Unter Adaption wird die Übertragung einer Geschichte aus einem anderen Medium in einen Film verstanden. Zumeist wird dieser Begriff synonym für eine Literaturverfilmung, die am weitesten verbreitete Form der Adaption, verwendet. Grundlage einer Adaption können jedoch auch Sachbücher, Graphic Novels, Comics, Musicals und Computerspiele sein.

Der Begriff der Adaption ist dem der Verfilmung vorzuziehen, da er die dem Film eigenen Möglichkeiten des Erzählens und die Eigenständigkeit der Medien betont. Inhaltliche und dramaturgische Anpassungen und Veränderungen der Vorlage sind daher für eine gelungene Filmversion meist unabdingbar.

Bei *CORALINE* (Henry Selick, USA 2009) nach dem Roman von Neil Gaiman wurde etwa eine Figur hinzugefügt, die ebenso alt wie die Protagonistin ist: der neugierige Nachbarsjunge Wybie. Dadurch konnten Beschreibungen der Vorlage in lebendiger wirkende Dialoge umgewandelt werden, beispielsweise als die junge Coraline erzählt, dass sie sich von den Eltern vernachlässigt fühlt. Ähnlich wurde bei der Adaption von *DAS KLEINE GESPENST* (Alain Gsponer, Deutschland 2013) vorgegangen. Die Figur des Karl, die in der Vorlage von Otfried Preußler (unter anderem Namen) nur eine Nebenrolle spielt, wurde zu einer zweiten Hauptfigur ausgebaut, um eine stärkere Identifikation zu ermöglichen und weitere Themen in die Handlung einzubinden.

Drehbuch

Ein Drehbuch ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfang-

reicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

Drehort/Set

Orte, an denen Dreharbeiten für Filme oder Serien stattfinden, werden als Drehorte bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwändige Außenkulissen oder Hallen und ermöglichen dem Filmteam eine hohe Kontrolle über Umgebungseinflüsse wie Wetter, Licht und Akustik sowie eine große künstlerische Gestaltungsfreiheit. Originalschauplätze (englisch: locations) können demgegenüber authentischer wirken. Jedoch werden auch diese Drehorte in der Regel von der Szenenbildabteilung nach Absprache mit den Regisseuren/innen für die Dreharbeiten umgestaltet.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände.
- Die **Großaufnahme** (englisch: close-up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“).
- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.
- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (englisch: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weitläufig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

24
(33)

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

>

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**.

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrationalen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden:

- Beim **Schwenken, Neigen** oder **Rollen** (auch: **Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk**) bleibt die Kamera an ihrem Standort.
- Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, der streng genommen allerdings keine Kamerabewegung darstellt. Vielmehr rückt er entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heran.
- Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Für möglichst scharfe, unverwackelte Aufnahmen werden je nach gewünschter Einstellung Hilfsmittel verwendet:
- **Dolly (Kamerawagen) oder Schienen für Ranfahrten, Rückwärtsfahrten, freie Fahrten oder 360°-Fahrten** (Kamerabewegung, die um eine Person kreist und sie somit ins Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit stellt; auch Umfahrt oder Kreisfahrt genannt)
- Hebevorrichtungen für **Kranfahrten**
- **Steadycam** beim Einsatz einer Handkamera, oft für die Imitation einer Kamerafahrt

26
(33)

Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, verschaffen Überblick, zeigen Räume und verfolgen Personen oder Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln meist Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Kostüm/Kostümbild

Der Begriff Kostümbild bezeichnet sämtliche Kleidungsstücke und Accessoires der Figuren. Kostümbildner/innen legen bereits in der Filmplanungsphase und auf der Basis des Drehbuchs und in Abstimmung mit dem Regisseur/der Regisseurin, der Maske und der Ausstattung fest, welche Kleidung die Figuren in bestimmten Filmszenen tragen sollen. Sie entwerfen diese oder wählen bereits vorhandene Kostüme aus einem Fundus für die Dreharbeiten aus. Die Bekleidung der Figuren übernimmt dabei eine wichtige erzählerische Funktion und vermittelt – oft auch unterschwellig – Informationen über deren Herkunft, Charakter, Eigenschaften, gesellschaftlichen Status sowie die historische Zeit, in der der Film spielt. Zugleich kann das Kostüm auch eine symbolische Bedeutung haben, indem durch die Farbgestaltung Assoziationen geweckt oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Figuren gelenkt wird. >

In WE WANT SEX (Großbritannien 2010), Nigel Coles Komödie über den Arbeitskampf von Näherinnen im London der 1960er-Jahre, werden unterschiedliche Lebenseinstellungen bereits durch die Kostüme der Arbeiterinnen charakterisiert. Tragen die älteren konservativen Näherinnen noch Kittelschürzen, sind ihre jüngeren Kolleginnen schon näher am Londoner Sixties-Look: Die Aufmachung im schrill-bunten Minikleid lässt manche gar von einer Modelkarriere à la Twiggy träumen.

Kurzfilm

Kurzfilme sind eine eigene Kunstform, die alle Genres und Filmgattungen einbezieht. Ausschlaggebend für die Definition und Abgrenzung zum sogenannten abendfüllenden Langfilm ist die zeitliche Dauer. Eine verbindliche maximale Laufzeit von Kurzfilmen gibt es allerdings nicht. Mehrere Kurzfilmfestivals ziehen die Grenze bei 30 Minuten, das deutsche Filmförderungsgesetz erlaubt maximal 15 Minuten. In der Frühzeit des Kinos bestanden alle Filme aus nur einem Akt (reel) und waren dementsprechend „Kurzfilme“. Erst mit der zunehmenden Verbreitung des Langfilms ab ca. 1915 wurde die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Filmformen notwendig.

Wie in der literarischen Form der Kurzgeschichte sind Verdichtungen und Verknappungen wichtige Charakteristika. Die knappe Form führt zudem dazu, dass überproportional oft experimentelle Formen sowie Animationen zum Einsatz kommen. Zu Kurzfilmen zählen auch Musikvideos und Werbefilme. Episodenfilme wiederum können aus mehreren aneinandergereihten Kurzfilmen bestehen.

Kurzfilme gelten oft als Experimentierfeld für Regisseure/innen, auch weil der Kostendruck bei Kurzfilmproduktionen und damit das wirtschaftliche Risiko vergleichsweise geringer ist. Zugleich aber stellt der Kurzfilm nicht nur eine Vorstufe des Langfilms dar, sondern eine eigenständige Filmform, die auf spezialisierten Filmfestivals präsentiert wird. Zu den international wichtigsten Kurzfilmfestivals zählen die Kurzfilmtage Oberhausen.

Während Kurzfilme im Kino und im Fernsehen ansonsten ein Nischendasein fristen, hat vor allem das Internet im Laufe der letzten Jahre durch Videoplattformen deutlich zur Popularität dieser Filmform beigetragen und ein neues Interesse am Kurzfilm geweckt.

Low Key

Beleuchtungsstil, bei dem die dunklen Bildpartien dominieren. Schatten werden besonders hervorgehoben und erzeugen häufig eine bedrohliche oder mysteriöse Atmosphäre. Der Low-Key-Stil wird häufig in actionbetonten Genres eingesetzt (Horror, Mystery, Thriller etc.).

Montage

Mit **Schnitt** oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen.

Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten.

Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Person, die Filmaufnahmen montiert und schneidet, nennt man Cutter oder Film Editor.

Neorealismus

Der Neorealismus ist eine Stilrichtung des italienischen Films der 1940er- und 50er-Jahre. Hauptmerkmale waren der Dreh mit Laienschauspielerinnen und -schauspielern an Originalschauplätzen und eine quasidokumentarische Erzählweise, um die soziale Realität einfacher Leute abzubilden. In Abgrenzung zum faschistischen Kino unter Benito Mussolini strebte der Neorealismus nach moralischer Erneuerung und einer bewussten Gestaltung der Nachkriegszeit. Einzelne Filme wie Luchino Viscontis *Besessenheit* (1943) und Roberto Rossellinis *Rom, offene Stadt* (1945) entstanden jedoch bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Zum Meilenstein wurde *Fahrraddiebe* (1948) von Vittorio de Sica über einen Plakatkleber, der durch den Diebstahl seines Fahrrads seine Existenzgrundlage verliert. Der puristische Stil verband sich bald mit populäreren Formen wie Komödie und Historienfilm, um schließlich Mitte der 1950er-Jahre zu verschwinden. Spätere Erneuerungsbewegungen wie die französische *Nouvelle Vague* und das *New Hollywood*, vor allem aber die britische *New Wave* und Filmschaffende aus Lateinamerika griffen ihn danach immer wieder auf. Bis heute wird eine betont raue, ungeschönte Filmästhetik gerne als „neorealistisch“ bezeichnet.

Requisite

Requisiten sind sämtliche kleinere Gegenstände, die im Film zu sehen sind oder von den Schauspielern/innen eingesetzt werden. Sie tragen zum einen zur Authentizität des Szenenbilds bei, vermitteln aber zugleich auch Informationen über den zeitlich-historischen Kontext, über Milieus oder kulturelle Zugehörigkeiten und charakterisieren so die Figuren. Häufig kommt ausgewählten Requisiten die Rolle eines Symbols zu.

Innenrequisiteure/innen sind während der Dreharbeiten am Set für die Bereitstellung der Requisiten verantwortlich und überwachen die Anschlüsse (Continuity) der Ausstattung. Außenrequisiteure/innen beschaffen unterdessen die Requisiten. Sowohl die Requisiten für einen Film als auch die Ausstattung werden entweder eigens angefertigt, gekauft oder aus einem Fundus geliehen.

Rückblende/Vorausblende

Die Erzähltechnik der **Rückblende** (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen.

Ähnlich funktioniert die **Vorausblende** (engl.: flash-forward), die im Gegensatz zur Rückblende ein Ereignis in der Chronologie vorwegnimmt. Die Spannung wird gesteigert, indem zukünftige Geschehnisse oder Visionen von Figuren gezeigt werden, deren Sinn sich erst im Verlauf des Films erschließt.

Formal wird eine Rückblende – wie auch die Vorausblende – häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (beispielsweise Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Suspense

Unter Suspense wird vor allem in Krimis und Thrillern der Aufbau von Spannung verstanden, indem das Publikum über einen Wissensvorsprung gegenüber den Protagonisten/innen eines Films verfügt und dadurch eine Erwartungshaltung provoziert wird. Alfred Hitchcock ist der berühmteste Regisseur dieser Erzähltechnik und wurde daher auch als „Master of Suspense“ bezeichnet. Von Suspense unterscheidet Hitchcock *Surprise* – ein überraschend eintretendes Ereignis, das im Gegensatz zur Suspense nur kurzzeitig wirkt und das Publikum nicht in die Handlung involviert.

Hitchcock selbst hat in einem Interview mit François Truffaut Suspense anhand der folgenden Situation erklärt: Während sich zwei Männer unterhalten, befindet sich unter ihrem Tisch eine Bombe. Das Publikum weiß von der drohenden Gefahr – im Gegensatz zu den Männern.

>

Szene Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht.

Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

Tongestaltung/ Sound Design

Die Tongestaltung, das so genannte Sound Design, bezeichnet einen Arbeitsschritt während der Postproduktion eines Films und umfasst die kreative Herstellung, Bearbeitung oder Mischung von Geräuschen und Toneffekten. Die Tonebene eines Films hat dabei die Aufgabe:

- zu einer realistischen Wahrnehmung durch so genannte Atmos beizutragen,
- die filmische Realität zu verstärken oder zu überhöhen oder
- Gefühle zu wecken oder als akustisches Symbol Informationen zu vermitteln und damit die Geschichte zu unterstützen.

Töne und Geräusche werden entweder an den Drehorten aufgenommen, künstlich hergestellt oder Geräuscharchiven entnommen. Zu stets wiederkehrenden, augenzwinkernd eingesetzten Sounds zählt zum Beispiel der markante „Wilhelm Scream“.

Links und Literatur (1/2)

Links und Literatur

filmportal.de:
Kurzbiografie Wolfgang Kohlhaase
https://www.filmportal.de/person/wolfgang-kohlhaase_14b36a58172446eeb30ce165ae63c630

vierundzwanzig.de:
Was ist ein Drehbuch?
<https://www.vierundzwanzig.de/de/filmbildung/drehbuch/>

vierundzwanzig.de: Interview mit Wolfgang Kohlhaase (Video)
www.vierundzwanzig.de/de/interviews/drehbuch/wolfgang-kohlhaase/

Wolfgang Kohlhaase zu Gast im Deutschen Filmmuseum
<https://www.filmportal.de/node/194371/video/1266130>

DEFA-Stiftung:
Biografie von Wolfgang Kohlhaase
<https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerinnen/kuenstlerin/wolfgang-kohlhaase/>

mdr.de: Porträt Wolfgang Kohlhaase
<https://www.mdr.de/kultur/literatur/wolfgang-kohlhaase-portraet-100.html>

DEFA: SOLO SUNNY (Filminformationen)
<https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/solo-sunny/>

DEFA: Der Aufenthalt (Filminformationen)
<https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/der-aufenthalt/>

Homepage von Torsten Schulz
<https://torstenschulz.org/drehbuch/>

bpb.de: Dossier Filmgewerke
<https://www.mdr.de/kultur/literatur/wolfgang-kohlhaase-portraet-100.html>

Links und Literatur (2/2)

Mehr auf kinofenster.de

➤ BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER

(Filmbesprechung vom 12.03.2021)

[https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/berlin-ecke-schoenhauser-film/+](https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/berlin-ecke-schoenhauser-film/)

➤ BOXHAGENER PLATZ

(Filmbesprechung vom 02.03.2010)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/boxhagener_platz_film/

➤ ICH WAR NEUNZEHN

(Filmbesprechung vom 17.06.2015)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-75-jahre-kriegsende/ich-war-neunzehn-film/>

➤ Beate Völcker über ihr Drehbuch FRITZI

(Hintergrundartikel vom 02.10.2019)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1910/kf1910-fritzi-hg1-drehbuch-beate-voelcker/>

➤ DIE STILLE NACH DEM SCHUSS

(Filmbesprechung vom 01.09.2000)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0009/die_stille_nach_dem_schuss_film/

➤ Amelies Entwicklung -

dramaturgisch betrachtet

(Hintergrundartikel vom 08.09.2017)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1709/kf1709-amelie-rennt-hg2-dramaturgie-video/>

➤ BABY

(Filmbesprechung vom 01.02.2003)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/baby_film/

➤ SOMMER VORM BALKON

(Filmbesprechung vom 1.1.2006)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/sommer_vorm_balkon_film/

➤ ALS WIR TRÄUMTEN

(Filmbesprechung vom 26.02.2015)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/als-wir-traeumten-film/>

➤ IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS

(Filmbesprechung vom 04.05.2017)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/in-zeiten-des-abnehmenden-lichts-nik/>

IMPRESSUM

kinofenster.de – Sehen, vermitteln, lernen.

Herausgegeben von der Bundeszentrale für
politische Bildung/bpb

Thorsten Schilling (v.i.S.d.P.)

Adenauerallee 86, 53115 Bonn

Tel. bpb-Zentrale: 0228-99 515 0

info@bpb.de

Redaktionsleitung:

Katrin Willmann (verantwortlich, bpb), Kirsten Taylor

Redaktionsteam:

Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hetebrügge,

Sarah Hoffmann (Volontärin, bpb)

Autorinnen und Autoren:

Knut Elstermann, Claus Löser, Torsten Schulz

Anregungen und Arbeitsblätter:

Ronald Ehlert-Klein, Sarina Lacaf

Layout:

Nadine Raasch

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische
Bildung 2021