

Eine relationale Dramaturgie

von Eva-Maria Fahmüller (VeDRA)

Interview mit dem Drehbuchautor André Georgi zur Figurenkonstellation im Film und im klassischen Drama

Der Drehbuchautor André Georgi (TATORT, BELLA BLOCK u.a.) stellte bei der FilmStoffEntwicklung 2011 im Gespräch mit der Dramaturgin Eva-Maria Fahmüller sein Modell einer relationalen Dramaturgie vor. Um das Gespräch auf der Tagung zu rekapitulieren und zu vertiefen, hat sie ihm zehn zusätzliche Fragen gestellt.

Bei André Georgis relationaler Dramaturgie geht es um die Frage, welchen Einfluss das Ensemble auf die ganze Geschichte hat. Hierzu gibt es bislang kaum dramaturgische Überlegungen und Modelle. Die meisten Ansätze waren entweder plotorientiert oder fokussierten auf die Hauptfigur, ihr Want und Need, ihren Charakter, ihr Dilemma usw. André Georgi versucht zu ergründen, wie aus dem Spannungsfeld zwischen den Figuren Handlung entsteht. Er schließt damit eine Lücke zwischen zwei bislang eher unversöhnlichen dramaturgischen Polen.

VeDRA-NL: Warum braucht man eine relationale Dramaturgie?

AG: Es ist außerordentlich bescheiden, was die bisherige Filmdramaturgie zu Figurenkonstellationen zu sagen hat: „Protagonist“, „Antagonist“, „love interest“ und „Mentor“ – dieses Angebot reicht nicht aus. Ein dramatischer Text bewegt zumeist ein ganzes Ensemble aus Figuren. Wir brauchen klare Kategorien, wie diese Figuren in einer Konstellation zueinander stehen. Ansonsten wird das willkürlich. Eine relationale Dramaturgie will hier ein Lücke schließen.

VeDRA-NL: Das Grundmodell der von Ihnen entwickelten relationalen Dramaturgie ist eine Triade: Zwei Figuren kämpfen um die Loyalität einer dritten. Daraus entstehen Allianzen: Die dritte Figur, die Dilemmafigur, wendet sich im Laufe der Geschichte dem einen oder dem anderen zu. Das heißt, einer der Kämpfenden wird Loyalitätsgewinner, einer

wird Loyalitätsverlierer. Doch der Kampf, das heißt die Geschichte, muss damit noch nicht zu Ende sein, denn der Loyalitätsverlierer kämpft weiter, die Dilemmafigur um die es geht, „switcht“ gegebenenfalls von einem zum anderen. Dies ist eine immer gleiche Dynamik, die in der Triade herrscht. Sie scheint universell zu sein und dem Zuschauer vertraut. Ist dies dramaturgisch oder eher psychologisch zu begründen?

AG: Zunächst einmal ist die schlichte Tatsache außerordentlich bemerkenswert, dass Texte der gesamten dramatischen Tradition mit dem Triangulierungskonzept arbeiten – einfach deshalb, weil Triaden einen dramatischen Text besser machen. Diesen Befund einmal akzeptiert, stellt sich natürlich Ihre Frage, woher das kommt. Dafür bietet sich insbesondere ein psychologischer/psychoanalytischer Antwortversuch an: Das Kind erlebt sich zunächst als eine ursprüngliche Einheit mit der Mutter – eine Monade.

Der dann einsetzende Bindungsausschluss des Kindes aus dem Paradies der ursprünglichen Monade ist sein Traum und Trauma zugleich: Ein Traum, weil erst durch den Ausschluss seine eigene Identität geschaffen wird. Ein Trauma, weil es diese Ungeschiedenheit – nennen wir sie Liebe – nie wieder erfahren wird. Wenn ich mich einem außerdramaturgischen Konzept als Erklärung anschließen müsste, dann wäre es genau dieses.

VeDRA-NL: Die meisten Filmgeschichten sind auf eine Hauptfigur fokussiert. Wie Robert McKee sagt: „... mit dem Protagonisten als Sonne, den Nebenrollen als Planeten, die um die Sonne kreisen, [...] und jeder Planet hat Einfluss auf Ebbe und Flut im Wesen jedes anderen.“ Ist es in solchen Fällen nicht sinnvoller, die eine Hauptfigur als Zentrum der Filmgeschichte zu betrachten?

AG: Im HAMLET tauchen 25 sprechende Rollen auf, im WOYZECK





Foto: Christine Kisorsy (c) VeDRA

28. Ist uns – als Dramaturgen – auch nur im entferntesten damit geholfen, wenn uns jemand sagt, dass wir Hamlet – oder Woyzeck – einfach als Sonne nehmen sollen und die anderen 24 oder 27 Figuren als Planeten? Jenseits des Zitats ist die Frage natürlich trotzdem völlig berechtigt. Konstellationen zu analysieren heißt nicht unbedingt, auf eine Hauptfigur zu verzichten. Vielmehr gilt es eine Hauptfigur dramaturgisch effizient in ein Figurengefüge einzubetten. Vom relationalen Standpunkt her ausgedrückt: Die Figur, die in den meisten triangulierten Beziehungen steht, ist der klassische Protagonist. Es wäre hinsichtlich der Konstellation ein dramaturgischer Fehler, Figuren, die peripherer sind, stärker zu triangulieren als zentrale Figuren. Die Fehler liegen zumeist in den Figuren der zweiten Reihe, die keine Triangulierungen bekommen

und daher häufig keinen klaren inneren Konflikt haben.

VeDRA-NL: Die Filmgeschichte bietet zahlreiche, spannende und konfliktträchtige Beispiele, bei denen eine Zweierbeziehung im Mittelpunkt der Handlung steht – von DER ROSENKRIEG bis hin zu Romantic Comedies bei denen es um Milieu-Konflikte und nicht um einen Nebenbuhler geht. Wie verstehen Sie solche Filme im Sinne der relationalen Dramaturgie?

AG: Natürlich gibt es viele Filme, bei denen das Protagonisten-Antagonisten-Modell ausreicht. Zwei Figuren streiten sich um ein Drittes, das sogar völlig belanglos sein kann. Den Hinweis auf das Modell zweier Hunde, die um einen Knochen rangeln, habe ich nun schon mehrfach strapaziert – ein Modell, das einen starken äußeren Konflikt akzentuiert.

Äußere Konflikte sind aber immer nur notwendige Bedingungen eines Dramas – erst mit inneren Konflikten (seiner hinreichenden Bedingung) kommt das Drama wirklich zu sich selbst. Man kann dem sogar eine Genre-Valenz unterlegen: Thriller, Action-Filme und Western haben eine Tendenz, ein „Love interest“ als Dilemmafigur zu installieren, um emotionale Tiefe in einen ansonsten nur äußerlichen Konflikt zu bringen. Melodramen zum Beispiel dagegen verzichten auf einen äußeren Konflikt zwischen Ehemann und Geliebter fast völlig. Akzentuiert wird vielmehr der innere Entscheidungskonflikt der Dilemmafigur (meist einer Frau).

VeDRA-NL: Wie lässt sich das Triaden-Modell als Ergänzung zum Beispiel in Frank Daniels Überlegungen mit Want, Need und 8-Sequenzen einbauen?

AG: Eine relationale Dramaturgie steht nicht in Konkurrenz zu Dramaturgien der Figur oder des Plots, sondern sie ist eine Ergänzung zu ihnen. In diesem Sinne geht es der relationalen Dramaturgie um eine emotionale, intersubjektive Logik der Zugehörigkeiten und nicht um eine rationale Plotlogik, auf der die dramaturgischen Modelle aufbauen, die das Want der Figuren in den Mittelpunkt stellen. So lange die Zugehörigkeiten, die Bindungen der Figuren zueinander, nicht geklärt sind, ist die Konstellation sozusagen in Bewegung und nicht still gestellt – und so lange währt das Drama, das im Prinzip nichts anderes als ein Klären von Zugehörigkeiten ist.

VeDRA-NL: Wie geht man vor, wenn man bei der Stoffentwicklung das Ensemble in untereinander verschachtelte Triaden

einteilt? Wie lässt sich ihr Modell in der Praxis anwenden?

AG: Patrik Süskinds DER KONTRABASS etwa besteht nur aus einer (verdeckten) Triade. Die meisten Konstellationen sind komplexer. Bei 90-Minüttern oder Serien ist es wichtig, den Überblick über die Dynamik zu behalten – und das geschieht am besten, indem die Dynamik der einzelnen Triaden getrennt in den Blick genommen wird. Es ist dabei wichtig zu wissen, dass die Dynamik einer Triade in einer einfachen Konstellation grundsätzlich genau dieselbe ist wie in einer komplexen Konstellation.

VeDRA-NL: Braucht es für die Analyse eines Stoffes im Sinne der relationalen Dramaturgie zusätzliche Erfahrungswerte? Wie komme ich als Dramaturgin z.B. zu der Erkenntnis, dass

eine Dilemmafigur zu oft oder zu selten switcht? Welche Anhaltspunkte bietet hier die relationale Dramaturgie oder bieten andere Dramaturgien?

AG: Der Switch einer Dilemmafigur ist dramaturgisch meist gar nicht so kompliziert: Einen Switch sollte sie machen – mehr als zwei eher nicht, weil das in den allermeisten Fällen nicht motivierbar ist, sondern flatterhaft wirkt. Ein größeres Problem ist es, wie umfangreich ich eine Konstellation werden lasse. Terminologisch: Je mehr Figuren ich aufstelle, desto extensiver wird die Konstellation – je weniger, desto intensiver. Es scheint so, dass wir momentan eher zu intensiven Konstellationen neigen, in denen die Beziehungen sehr genau herausgearbeitet werden können, indem Figurenbeziehungen zum Beispiel auf mehreren Emotionen



Foto: Christine Kisorsy (c) VeDRA





(c) Katrin Merkel

basieren. Andererseits erleben wir mit der Renaissance des Fortsetzungsromans Dickens'scher oder Balzac'scher Provenienz in den horizontal erzählten Fernsehserien auch eine Wiederkehr extensiver Figurenkonstellationen. Ansonsten hilft: Lesen, sehen – und analysieren!

VeDRA-NL: Bei so vielen Figuren ... wie funktioniert das mit der Empathie des Zuschauers? Für wen interessiert er sich innerhalb einer Triade oder eines Modells aus miteinander verschachtelten Triaden?

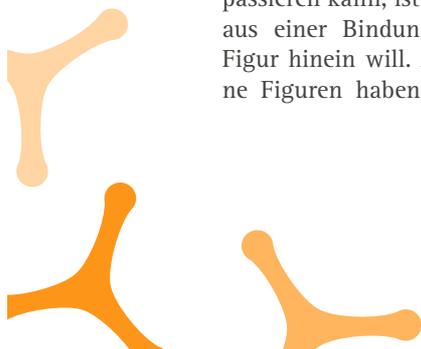
AG: Die Frage der Empathie ist eigentlich leicht zu beantworten: Das Schlimmste, was einer Figur passieren kann, ist der Ausschluss aus einer Bindung, in die eine Figur hinein will. Ausgeschlossene Figuren haben immer unsere

Empathie. Wer das nicht glaubt, kann sich die ersten zehn Minuten von *A BEAUTIFUL MIND* nochmal anschauen. Werther will in eine Bindung zu Lotte, die ihm verwehrt wird. Der zweite Typ sind Dilemmafiguren – wenn sie sich mit der Entscheidung, wem ihre Loyalität gilt, wirklich quälen. Je größer die Qual, desto größer ist unsere Empathie für sie. Je mehr Lotte ins Wanken kommt, ob Werther – statt Albert – nicht doch der Richtige für sie wäre, desto näher sind wir ihr. Im Konfliktfall aber liegt unsere Empathie immer beim Loyalitätsverlierer.

VeDRA-NL: Entspricht die relationale Dramaturgie einer Entwicklung wie sie Margit Tröhler in *OFFENE WELTEN OHNE HELDEN* (Marburg 2007) konstatiert? Sie erkennt seit Ende der 80er-Jahre

einen Boom dezentraler Figurenkonstellationen. Margit Tröhler fragt, ob diese Filme die Instabilität postindustrieller Gesellschaften poetisch umsetzen. Können Sie ebenfalls einen solchen Trend erkennen? Und wie würden Sie ihn gesamtgesellschaftlich einordnen?

AG: Kann man wirklich sagen, dass eine bestimmte gesellschaftliche Situation eine bestimmte Form des Erzählens verlangt? Das Gegenteil wäre die Rezeptionsästhetik: Wie bestimmt die Wahrnehmung des Publikums die Filme selbst? So gefragt, wird aber schnell klar, dass die Rezeption eines Films nicht nur durch die Welterfahrung des Publikums gesteuert ist, sondern auch durch seine Rezeptionserfahrung. Denn Filme kommunizieren nicht nur mit der Wirklichkeit, son-



dern auch mit anderen Filmen. Wenn man die Konstellation von DALLAS mit der Konstellation von 24 oder von THE WIRE vergleicht, liegen Welten dazwischen. DALLAS langweilt inzwischen, so wie uns vielleicht DIE WALTONS nach DALLAS gelangweilt haben. Komplexere Erzählweisen – in der Konstellation aber auch im nonlinearen Erzählen – sind meines Erachtens deshalb eher eine Reaktion auf die veränderte, anspruchsvollere Erwartungshaltung des Publikums, als eine Reaktion auf eine veränderte Wirklichkeit. Vielleicht ist die Antwort in ihrem Anspruch zu bescheiden – aber ich glaube, mehr haben wir nicht.

VeDRA-NL: Nun haben Sie mit der relationalen Dramaturgie das Augenmerk der Stoffentwickler auf einen bislang eher blinden Fleck gerichtet. Welche Überlegungen innerhalb der Dramaturgie drängen sich im nächsten Schritt auf?

AG: Ich sehe die Filmdramaturgie vor zwei Aufgaben. Zum einen – das macht sie auch so spannend – steht die Filmdramaturgie an der Grenze zwischen pragmatischer Ratgeber-Literatur und Wissenschaft. Ich glaube, dass sich die Filmdramaturgie dabei weiter

verwissenschaftlichen wird. Man erkennt das schon daran, dass sich der Tonfall mancher Dramaturgie-Ratgeber verändert und versachlicht hat. Und ich hoffe sehr, dass zukünftig nicht jedes zweite Dramaturgiebuch zu 80 Prozent das wiederkaut, was eigentlich bereits Standard und bekannt ist. Hilfreich fände ich es auch, wenn die Filmdramaturgie auch einen Blick auf die dramaturgische Tradition werfen würde – seit zweitausendfünfhundert Jahren werden Dramen aufgeführt und wirken auf das Publikum. Ich habe nie verstanden, warum die Filmdramaturgie sich diesen ungeheuren Erfahrungsschatz einfach entgehen lässt. Und zum anderen glaube ich, dass die Filmdramaturgie sich von den allzu naiven universalistischen Modellen verabschieden und sich auf einzelne Genres spezialisieren wird. Die Zukunft gehört den Dramaturgien, denen es gelingt, die verschiedenen Genres in ihren typischen Spielzügen, Themen und Figuren adäquat, praxisnah und mit Kenntnis der Genre-Geschichte zu fassen. Die Goldgräberzeit der Universalisten ist vorbei, jetzt müssen die Spezialisten anfangen zu graben. Aber gut ... warum sollte das anders sein als in anderen Wissenschaften?



André Georgi studierte Philosophie und Germanistik in Freiburg, Berlin und Wien und ist Absolvent der Autorenschule Hamburg/Berlin (Wolfgang Kirchner). Seit 2005 arbeitet er als Drehbuchautor und Dramaturg und unterrichtet an der Autorenschule Hamburg/Berlin, der HFF München, der Filmakademie Baden-Württemberg und der DFFB.

Im Oktober erscheint sein Buch „Figurenkonstellationen: Einführung in eine relationale Filmdramaturgie“, ca. 200 Seiten. Broschur.

Verlag der Autoren
ISBN 978-3-88661-351-9

ca. EUR 18,-



Eva-Maria Fahmüller studierte Literatur und Philosophie in Marburg und Berlin. Seit 2000 als Dramaturgin für Film & TV, seit 2009 leitet sie die Master School Drehbuch in Berlin.

