

„Tell a story“ Wie geht das?

Von Ralf Dömming

„‘Tell a story’ ist das stärkste Mittel der Dramaturgie.“ So lese ich es im AV-DIALOG 4/2014, Seite 32, zum Thema Medien-dramaturgie (Teil 1) von Michael Hoyer. Filmleute sehen das genau umgekehrt. Und dem schließe ich mich an. Nicht das Erzählen einer Geschichte dient der Dramaturgie, sondern dramaturgische Überlegungen dienen dem Erzählen von Geschichten. Dramaturgie ist gewissermaßen die Art und Weise, wie man Geschichten erzählt, fade oder spannend.

„Am einfachsten ist es sicherlich, das Publikum mit einer Geschichte zu faszinieren“, so steht es im AV-DIALOG 3/2015, Seite 30. Das sagt sich leicht, macht allerdings das eigentliche Problem aus. Will ich andere mit einer Geschichte faszinieren, so schadet es nicht, sich in der Strategie des Erzählens und der Anlage einer Geschichte auszukennen. Worte und Sätze alleine machen keine Geschichte aus. Erzählen ist nicht beschränkt auf die Sprache, auch mit Bildern, Bewegungen, Gesten kann erzählt werden.

Bei der Suche nach dem Grundprinzip des Erzählens stoße ich auf vielfältige Literatur. Buchtitel wie „Spannender Schreiben“ (Robert Bahr) oder „Die Kunst des Erzählens“ (James Wood) oder „Bauformen des Erzählens“ (Eberhard Lämmert) richten sich zwar nicht speziell an Autoren der Medienbranche; die Grundprinzipien

des Erzählens sind jedoch verwandt und zeigen Parallelen zur sog. Filmsprache, an der sich schließlich auch Autoren von Digitalschauen mit oder ohne Filmsequenzen orientieren können.

Die Ereigniskette

Ausgangspunkt für eine Geschichte, und das gilt ohne Einschränkung für AV-Interessierte, ist ein Geschehen, ein Ereignis. In „Bauformen des Erzählens“ stoße ich auf den englischen Erzähler Edward Morgan Forster, der die „Story“ so charakterisiert: „a narrative of events arranged in their timesequence.“ Demzufolge ist die „Story“ die einfache Abfolge der Begebenheiten, folglich eine Ereigniskette. E. M. Forster unterscheidet die Ereigniskette in „Story“ und „Plot“ kurzerhand als „Timesequence“ und „Causality“. „Der König stirbt und dann stirbt die Königin“, ist nach Forster eine Story. „Der König stirbt und dann stirbt die Königin vor Kummer“, ist ein Plot. Die Story i. S. von Forster ist die Ereigniskette (dann und dann), der Plot zeigt dazu noch den kausalen Zusammenhang auf (dann und dann, *weil*).

Im Ergebnis geht es hier nicht um die Definition von Story und Plot. Es geht um die Ereigniskette mit und ohne kausalen Zusammenhang. Dabei ist von entscheidender Bedeutung: die Beziehung der Ereignisse zueinander. Erst stirbt der König,

dann die Königin. Beide stehen in einer erkennbaren Beziehung zueinander. Erst stirbt der König, dann stirbt eine Köchin. Eine Beziehung ist nicht ohne weiteres erkennbar. Dieses Erzählprinzip gilt sinngemäß für eine Bildfolge.

Eine Ereigniskette zu gestalten nach dem Motto „dann und dann und dann“, ist augenscheinlich kein hoher Anspruch. Vernachlässige ich indessen den Aspekt der Beziehung der Bilder/Einstellungen, erreiche ich nicht mein Ziel einer Ministry. Ohne Beziehungen bleibt es beim Zeigen von Bildern, die zwar faszinieren können, aber *für sich alleine* nichts zum Erzählen der Geschichte beitragen.

Von einer Brücke aus fotografiere oder filme ich das Vorbeirauschen eines ICE. Das ist ein Ereignis, ein Geschehen, aber noch kein Erzählen einer Story. Ich füge das Bild eines Zugbegleiters im ICE hinzu und erreiche damit eine Ereigniskette, die zum Grundbaustein einer Geschichte werden kann, sofern die Bilder, so wie hier, in Beziehung zueinander stehen.

In „Bauformen des Erzählens“ lese ich: „Denn schon die einfache Geschichte ist nicht bloß die Aufzählung irgendwelcher Ereignisse im Nacheinander.“ Erwartet wird so etwas wie ein Ereignis- und Lebenszusammenhang. Es muss etwas verknüpft sein, zueinander in Beziehung treten, nicht isoliert dastehen.

Eine einfache Ereignisfolge (und dann, das ist, und dann) ist schnell monoton und konturenlos. Dem begegnen Erzähler auf verschiedene Weise. Sie verzerren, unterbrechen, gewichten und stellen um, sie rollen Geschichten vom dramatischen Ereignis ausgehend rückwärts auf, sie selektieren und setzen Akzente. Aus ihrem

zerklüfteten Erzählgerüst macht der Leser die fiktionale Wirklichkeit.

„Das Umstellen von Handlungsabschnitten im Zuge des Erzählens ist eines der wichtigen Mittel der Spannungserzeugung. Schon die Großgliederung eines Werkes ist wesentlich dadurch bestimmt, ob eine Geschichte von Anfang an erzählt oder von der Mitte oder gar vom Ende her aufgerollt wird.“ (E. Lämmert, Bauformen des Erzählens). Diese Grundprinzipien sind denen identisch von Filmemachern. Sie finden dagegen kaum Eingang in die Gedankenwelt von Autoren, die bevorzugt mit Foto und Ton erzählen möchten. Gedanken darüber, wie Vorgänge zeitlich geordnet und verflochten werden, können offensichtlich nicht keimen. Bremst uns die Inflation an digitalen Bildern? Immer wieder höre ich, nun sei man damit beschäftigt, aus zwei- oder drei- oder gar fünftausend Aufnahmen die Besten zu filtern.

Das klingt hier vielleicht etwas überspitzt, trifft indessen den Kern. Das Gestalten von Raum und Zeit haben Autoren, die über die Schiene der Fotografie kommen, nicht im Blick. Die Möglichkeit, eine kleine Geschichte oder Episode vom Ende her aufzurollen oder aus der Mitte, wie beispielsweise im Film „Der englische Patient“, oder in der Novelle „Schweigeminute“ von Siegfried Lenz – Beispiele gibt es ohne Ende – hat in den alt hergebrachten Gestaltungsmustern der Dia-AV-Szene keinen Platz gefunden.

Die Montage

Da scheint der engagierte Filmfreund anders zu denken. Er weiß: Der Film entsteht erst bei der Nachbearbeitung, in erster Linie beim Schnitt, dann bei der Vertonung. Erst

durch den Schnitt kommt es zu beabsichtigten Interaktionen zwischen den Bewegungsabläufen. Entscheidend ist die kausale Verknüpfung. Nach dem Drehen braucht man Abstand. Die erste Euphorie über die gelungenen Bilder und Einstellungen muss sich gelegt haben. Andernfalls ist der klare Blick verstellt. Der interne Rollentausch vom Kameramann zum Regisseur scheitert.

Im Profibereich ist der Perspektivwechsel sichergestellt durch die Cutter. Sie gestalten aus dem Rohmaterial eine Raum-Zeit-Einheit. Sie wissen, die Geschichte entsteht durch den Zusammenhang aller Einstellungen (Bilder), wobei die eine Handlung die andere bedingt. Und sie bedenken: Das Ergebnis „Film“ ist angewiesen auf das Mitwirken der Zuschauer, die die Abfolge der Ereignisse/Bilder entschlüsseln und neu zusammensetzen müssen zu einer für sie plausiblen Raum-Zeit-Vorstellung, die nichts mit Wirklichkeit zu tun hat, sondern nur filmische Realität ist. In „Geheimnisse der Filmgestaltung“ von A. H. Müller lese ich: „Es ist eines der wichtigsten Gestaltungsmittel des Films, dass man allein durch Veränderung der Reihenfolge von Einstellungen vollkommen verschiedene Wirkungen erzielen kann.“

Sie sind der Kern der Filmsprache: die Reihenfolge und das ständige Hin und Her zwischen Nähe und Distanz. Der Reizwechsel von Annähern und Entfernen ist filmische Wahrnehmungserregung. Dynamik erregt Aufmerksamkeit. Reizwechsel bedeutet Lustgewinn.

Schon vor etwa einhundert Jahren haben die Pioniere des Films, Méliès, Griffith, Pudowkin, Eisenstein und andere, die spezifischen Ausdrucksmittel geprägt durch Experimente und schöpferisches Schaffen.

Wer sich den Film „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergej Eisenstein aus dem Jahre 1925 anschaut (1958 noch zum besten Film aller Zeiten gewählt), erhält eine Lehrstunde über das Erzählen ohne Worte sowie über die Filmmontage, also das Auswählen und Zusammenfügen von filmischen Bildern, anders ausgedrückt: das Bearbeiten der Einstellungen, so wie sie als die kleinsten Bausteine aus der Kamera kommen. Die Montage ist ein kreativer Akt des Zusammenfügens, wobei der Schnitt das Grundelement der Montage ist. Wir wissen zu Genüge, wie langatmig Videoeinstellungen sein können. Die Frage kann nicht sein, *ob*, sondern *wie* die einzelnen Filmelemente geschnitten und wieder zusammengefügt werden. Dabei kommt es im Wesentlichen darauf an, das Material zu begrenzen und die Reihenfolge festzulegen.

Die Pioniere des Films gewannen bald die Erkenntnis, dass eine Filmeinstellung in sich nicht abgeschlossen sein muss, sondern dass man ihr durch Zusammenschritt mit einer anderen eine inhaltlich andere Aussage geben kann. So kam es, dass man abrückte von der holprigen „Eins-nach-dem-anderen-Erzählmethode“. Zum Beispiel kann beim Publikum das Gefühl der Gleichzeitigkeit suggeriert werden. Beispiel: Mehrmals wird gewechselt zwischen Bildern, die Obdachlose zeigen und im Wechsel dazu einen festlichen Empfang in einer Staatsoper. Dabei entsteht der Eindruck von Parallelität und inhaltlicher Kollision (Konflikt).

Man muss nicht alle Nuancen der Montagemöglichkeiten kennen. Dennoch möchte ich kurz eingehen auf die russischen Regisseure, die in den 20er Jahren

des vorigen Jahrhunderts die Filmgeschichte mitbestimmt haben.

Pudowkin verfolgte die filmische Wirklichkeit, wobei er davon ausging, dass die Realität so zu verändern sei, wie es der Regisseur für seinen Film für nötig erachtete. Die Realität wird also verändert zu Gunsten einer filmischen Realität. Es geht nicht um Wahrheit. Selbst Nachrichten sind eingefärbt. Es kommt immer auf Auswahl und Reihenfolge an.

Sergej Eisenstein geht in seinen Montageüberlegungen noch weiter. Er versucht nicht, die Illusion einer Geschichte durch sich logisch entwickelnde Sequenzen zu schaffen, sondern die Bedeutung des Konflikts und den ideologischen Hintergrund zu erklären. Kurz gesagt: Eisenstein verfolgte als Ergebnis der Montage nicht die lineare Ereigniskette, nicht die unsichtbare Montage, sondern eine Assoziationskette. Er setzt auf Montage-Gegenüberstellung und Konfrontation. Statt nur zu visualisieren, strebt Eisenstein einen Erkenntnis- und Lernprozess beim Publikum an. Mit beispielloser Montagerhythmik und emotionsgeladener Dynamik rüttelt er die Zuschauer wach. (Siehe auch YouTube: Battleship Potemkin – Movie with Pet Shop Boys Score).

Die Erzählperspektive

Wenn Sie diese Zeilen lesen, konfrontiere ich Sie mit der Perspektive, aus der ich die Dinge darstelle. Bei einem Paradigmenwechsel könnte ich die Dinge aus einer anderen Perspektive beschreiben, mit anderem Hintergrund, anderem Schwergewicht und anderem Ziel. Wer erzählen möchte, der muss eine Erzählperspektive einnehmen.

In der Novelle „Schweigeminute“ lese ich: „Diese Rolle sollte ich übernehmen.“ Es gibt demzufolge in der Geschichte eine Figur, die aus der Perspektive des Ichs berichtet. Erzähler könnte auch eine andere Figur sein, z. B. ein Berichterstatter, der aus höherer Warte alles Geschehen überblickt.

Nicht nur bei den Meistern des Wortes, auch beim Film geht es stets um die Erzählperspektive, weil sie bestimmt, welche Perspektive die Kamera einnimmt, also was wie aufgenommen, ausgewählt und in die Montage geschnitten wird. Es geht folglich nicht darum, welches Bild besser ist, sondern welches Bild besser in die Ereignis- und Informationskette passt im Sinne einer beabsichtigten Aussage.

Bei diesem Exkurs ins Reich des Erzählens habe ich nicht deutlich getrennt zwischen Digitalschau und Film. Denn schließlich geht es darum, einem Publikum eine Geschichte mit Bildern zu erzählen. Dabei zählt allein, welches Medium am besten geeignet ist. Wie neue Erfahrungen zeigen, könnte „Cross-over“ eine Lösung sein. Entscheidend ist, dass gutes Material gut bearbeitet wird. „Was ich nicht habe, kann ich nicht reinschneiden“, schreibt Arnold Heinrich Müller.

Dem Erzählen dienen keine 5000 Aufnahmen vom Polarlicht (so wurde mir berichtet), die für sich allein nicht reichen, um eine Ministory zu montieren, weil möglicherweise das Material fehlt für den Aufbau einer inhaltlichen Beziehung.

Am Ende bleibt es dann beim Zeigen schöner Bilder mit einer Girlande voller Worte und nicht beim Faszinieren mit einer Geschichte. Eine Geschichte ist eben mehr als Zeigen und Worte machen, und „Tell a story“ ist mehr als eine Floskel. □