

**Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF**

Theoretische Diplomarbeit von Pablo Kaes

Betreut durch Frau Prof. Barbara Albert

## **Der Hauptcharakter im Film**

Untersuchung der Figur Franz im Drehbuch Hingabe (AT) in Bezug auf seinen Charakter sowie die Identifizierung und Empathie des Zuschauers.

Pablo Kaes

FS 10

Diplomstudiengang Film- und Fernsehregie

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

Herstellungsjahr 2016

## **Gliederung**

- 1.1 Einleitung - Die Figur ist das, was zählt S. 2
- 1.2 Warum erzählen wir Geschichten? Das Leid des Lebens S. 2 - 4
- 1.3 Exkurs: Schreiben mit Emotion S. 4 - 5
- 2.1 Die Hauptfigur - Das Bedürfnis nach Empathie S. 5 - 6
- 3.1 Analyse der Figur Franz - Einleitung S. 6
- 3.2 Eine Hauptfigur S. 6
- 3.3 Der positive Charakter S. 7 - 8
- 3.4 Der benachteiligte Charakter S. 8 - 9
- 3.5 Einzigartigkeit des Charakters S. 9 - 11
- 3.6 Nachvollziehbarkeit der Handlungen S. 11 - 13
- 3.7 Ziel der Hauptfigur, Commitment S. 13 - 15
- 3.8 Entwicklung S. 15 - 16
- 3.9 Konflikt / Entscheidung S. 16 - 17
- 3.10 Soziales Netz / Spiegelung S. 17 - 20
- 3.11 Publikumswünsche / Emotionale Spannung S. 20 - 21
- 4.1 Fazit - Folgen wir der Reise von Franz? S. 21

## **Anhänge**

Quellenverzeichnis

Drehbuch „Hingabe“ (AT)

## 1.1 Einleitung - Die Figur ist das, was zählt

Jeder kennt das Gefühl, unbefriedigt aus dem Kino gehen. Oder wir schalten den Fernseher einfach ab, weil uns irgendetwas in dem Film nicht passt. Aber was genau ist der Grund dafür? Gibt es eine Gemeinsamkeit in allen Filmen, die für den Zuschauer nicht funktionieren? Woran liegt es, wenn wir uns langweilen – wenn uns das Gesehene nicht berührt? Und andersherum gefragt: Was ist es, das Filme ausmacht, die wir fasziniert bis zum Ende sehen – Filme in denen wir etwas fühlen? Einige Drehbuchautoren sagen: auf die Figur im Film komme es an (Vgl. Halperlin, Michael 1996, Writing great Characters, Lone Eagle Publishing Co. Los Angeles, USA S. 22). Wenn wir uns mit der Hauptfigur nicht identifizieren können, interessieren uns der Film nicht.

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Parameter zur Identifizierung mit dem Filmcharakter herausarbeiten und die Figur Franz aus dem Drehbuch *Hingabe* (AT) auf die Erfüllung dieser Regeln hin überprüfen, um herauszufinden, ob der Zuschauer der Reise von Franz im Film interessiert folgen wird oder nicht.

## 1.2 Warum erzählen wir Geschichten? Das Leid des Lebens

Bevor wir uns der Frage widmen, ob der hypothetische Zuschauer sich für die Geschichte der fiktiven Figur Franz interessieren wird, scheint es mir zunächst notwendig, zu klären, warum wir uns überhaupt für erzählte Geschichten interessieren.

Wir haben alle Probleme und Ängste, die uns beschäftigen. „Seit es Menschen gibt, (...) leiden wir unter der Schwere des Daseins“ (Hamann, Joachim 2007, Die Heldenreise im Film, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, S. 25). Die Auseinandersetzung mit sowie die Lösung von Problemen ist ein lebenslanger Prozess. Geschichten helfen uns, unsere Probleme zu lösen. Wir brauchen also Geschichten, um zu überleben.

Wie Rachel Ballon in ihrem Buch „Blueprint for Screenwriting“ ausführt, ist das Kino der Ort, in dem wir erleben, wie Menschen über sich hinauswachsen. Wir wollen im Kino keine Hauptfigur sehen, die keine Lösung für ihre Konflikte findet. Wir wollen Menschen sehen, welche die Hürden und die Kräfte des Bösen überwinden (Vgl. Ballon, Rachel 2005, Blueprint for Screenwriting, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey, USA, S. 55).

Ähnlich beschreibt es auch Joachim Hamann in seiner Theorie der „Heldenreise im Film“. Er vergleicht das Geschichtenerzählen mit Initiationsriten,

die in diversen Kulturen der Welt zu finden sind. Diese Riten dienen jeher dazu, den Menschen zu der Auseinandersetzung mit seinen inneren Ängsten zu zwingen und dadurch seine Persönlichkeit zu festigen. Sie bezeichnen meist den Schritt von einer in die nächste Entwicklungsstufe und somit hin zum Ziel, sich zu einen in sich ruhenden Menschen zu entwickeln. Geschichten und schließlich Kino tun seiner Meinung nach nichts anderes: „Drehbücher basieren, wie das Ritual, das Drama und der Mythos, auf dem Initiationsritus“ (Hammann, 2007, S. 43). Somit, so sagt er weiter, weisen Drehbuchautoren „uns den Weg, den wir gehen müssen, damit wir wieder Kinder des Paradieses werden können“ (Hammann 2007, S. 37). So hat der Drehbuchautor wie der Geistliche einen klaren Auftrag: Er zeigt dem Zuschauer den Weg zum Paradies. Das Paradies ist der Seelenfrieden und der Weg dorthin ist die dafür notwendige Charakterentwicklung.

Betrachtet man die Geschichten, die seit jeher von Menschen erzählt werden – sei es als Märchen, Mythos oder im Film - lässt sich, wie auch Michael Halperlin in dem Buch „Writing great Characters“ deutlich macht, ein elementares Thema erkennen: es geht um Menschen, die dazu gezwungen sind, Grenzen zu überschreiten, in unbekanntes Gebiet vorzudringen und deren Charakter sich durch ebendiese Erfahrung entwickelt (Vgl. Halperlin, Michael 1996, S. 22). Meist wird die Hauptfigur hierfür aus ihrem sicheren Umfeld (oft die Familie) gerissen, um sich auf eine Reise zu begeben. Zugehörigkeit und Ausschluss zu und von einer sozialen Gruppe spielen dementsprechend eine entscheidende Rolle im Grundmuster der meisten Geschichten und sind somit auch zentral in Drehbüchern.

Zugehörigkeit scheint, folgen wir auch Roland Zag und seinen Ausführungen in „Der Publikumsvertrag“, eines der wichtigsten Themen zu sein, mit denen wir uns in unserem Leben beschäftigen: „Zugehörigkeit zu anderen Menschen ist eine fundamentale Notwendigkeit. Sie folgt an Wichtigkeit gleich den Bedürfnissen nach Ernährung, Überleben und Fortpflanzung“ (Zag, Roland 2005, Der Publikumsvertrag, TR-Verlagsunion GmbH, München S. 24). Verstehen wir soziale Zugehörigkeit wie Zag, als Voraussetzung des Lebens, ruft die Angst vor dem Verlust von Zugehörigkeit dementsprechend tiefste Überlebensängste hervor.

Halperlin erklärt die Stärke dieser Angst damit, dass sie die älteste Angst des Menschen überhaupt ist. So rühre sie aus unseren ersten Säuglingserfahrungen, die uns lehren, dass ein Überleben alleine nicht möglich ist (Vgl. Halperlin, 1996, S. 95). Der Autor vergleicht den Wunsch nach Zugehörigkeit weiter mit dem psychoanalytischen Mechanismus der Regression. Gemeint ist hiermit, der von Sigmund Freud beschriebene Wunsch des Kindes, zurück in den sicheren Mutterleib zu gelangen. Später lernen wir jedoch, dass der Prozess der

Loslösung von der Gruppe hin zur Eigenständigkeit evolutionär notwendig für das Fortbestehen unserer Kultur ist. Wir sollen lernen, selbst zu laufen, allein zu schlafen und eigenständig zu leben. Denn nur ein unabhängiger Mensch kann irgendwann einmal für das Wohl von Kindern garantieren. Wir erfahren hier im Kindesalter somit einen Konflikt zwischen dem Bedürfnis, von anderen geliebt zu werden und dem Drang, uns von der Gruppe loszusagen: „Every human being enters the world totally dependent on others for his or her wellbeing. Starting from that premise, characters become torn in order to differentiate themselves as individuals. (...) At the same time they have the need to bond with others. (Halperlin, 1996, S. 72).

Der Grundkonflikt „Zugehörigkeit versus Unabhängigkeit“ ist, wie bereits oben angedeutet, ein zentrales Motiv aller menschlichen Geschichten. Ein Drehbuch, das dieses Thema berücksichtigt, scheint beim Zuschauer demnach Interesse zu wecken.

### **1.3 Exkurs - Schreiben mit Emotion**

In diversen Drehbuchratgebern werden dramaturgische Strukturen von Geschichten erklärt, um Autor\_innen zum erfolgreichen Schreiben zu verhelfen. In einer Grundannahme überschneidet sich die Meinung vieler Ratgeber: Bevor Autor\_innen überhaupt mit der Arbeit beginnen können, müssen sie sich selbst kennen und respektieren. Denn ein erfolgreiches Drehbuch beruhe auf der Grundvoraussetzung, dass der/die Autor\_in auch den Zuschauer achtet und respektiert (Vgl. Zag, 2005, S. 103).

Um Respekt gegenüber dem Zuschauer gewährleisten zu können, braucht der/die Autor\_in ebenso Respekt gegenüber sich selbst. Autor\_innen müssen sich ihren eigenen Emotionen stellen. Er/sie muss sich selbst und ihre Gefühle kennen. Sonst wird er/sie nicht in der Lage sein, ein gefühlvolles Drehbuch zu schreiben. Die Psychologin und Dramaturgin Rachel Ballon geht sogar so weit und fragt: „Can you answer the question ‘Who am I?’ including all the roles you play in life (..)?“ (Ballon, 2005, S. 125). Bevor ich als Autor\_in also behaupte, eine fiktive Filmfigur zu kennen, muss ich erst einmal mich selbst kennen. Ich muss mich bewusst mit meinen Gefühlen auseinandersetzen. Ich muss die Motivation für mein Handeln bis ins Detail durchschaut haben, um einen authentischen Charakter zu kreieren (Vgl., Ballon, 2005, S. 125).

Drehbuchautor und Dozent Michael Halperlin sagt, um einen fiktiven Menschen zu entwickeln, muss jede\_r Autor seine/ihre tiefsten Ängste kennen (Vgl. Halperlin, 1996, S. 50). Um dieser Selbsterkenntnis näher zu kommen,

empfehlen Drehbuchratgeber das freie Schreiben. Man nehme einen Stift und schreibe zwanzig Minuten drauf los – egal was. Es gibt kein richtig und kein falsch. Hierbei soll es nicht darum gehen, ein Produkt zu liefern, sondern darum, seine Gedanken zu verarbeiten, indem man sie zu Papier bringt. Rachel Ballon sieht diese Übung als Hilfsmittel, mit dem der/die Autor\_in einen Zugang zum ihrem eigenen Unbewussten ermöglicht (Vgl. Ballon, 2005, S. 8). Drehbuchautor und Regisseur Peter Henning sagte einmal vor einer Gruppe Filmstudenten: „Egal, ob Autoren oder Regisseure – ihr müsst alle schreiben!“ (Henning, Peter Drehbuchwerkstatt der HFF Konrad Wolf, Berlin, 2011)

Autor\_innen müssen sich „den Emotionen stellen, mit denen sie umgehen“ (Zag, 2005, S. 91). Sie müssen sich selbst kennen und dürfen keine Scheu davor haben, sich zu offenbaren und emotional zu schreiben. Andernfalls löst die Geschichte auch beim Zuschauer keine Emotionen aus. Dynamische und bedeutungsvolle Filmcharaktere rühren immer aus dem inneren Erfahrungshorizont des/der Autors/Autorin (Vgl. Ballon, 2005, 124). Dieser persönliche Bezug sei das wahre Alleinstellungsmerkmal der jeweiligen Geschichte. Denn, so meint Ballon weiter: „There are no new plots under the sun. All have been done over and over again, but not by you.“ (Ballon, 2005, S. 17).

Professionelle Autor\_innen nehmen ihre eigene Geschichte und entwickelten daraus dramatische Geschichten (Vgl. Ballon, 2005). Für den/die erfolgreiche\_n Autor\_in muss es also darum gehen, im Kern des Buchs etwas Persönliches zu verankern. Er/Sie muss einen individuellen Zugang zu der Geschichte haben und einen ehrlichen Umgang mit dem Thema. Wenn diese Voraussetzung gegeben ist, gehe es darum, einen Protagonisten zu entwickeln, der diese Thematik wahrhaftig verkörpert. Denn ein persönliches Thema garantiert nicht gleich einen spannenden Film. Es braucht immer eine Figur, die das Thema zum Leben erweckt: „But an issue is not enough to talk about. In each case you would need to create a character and a story to dramatize your point of view about the issue (Ballon, 2005, S. 22).

## **2.1 Die Hauptfigur - Das Bedürfnis nach Empathie**

Eine Geschichte ist so stark, wie ihr Hauptcharakter. Die Handlung und der Hauptcharakter bedingen sich gegenseitig und können ohne das jeweils Andere nicht existieren. Der elementare Grund dafür sei, so Roland Zag, das Grundbedürfnis des Zuschauers sich mit der Figur im Film zu identifizieren. Der Zuschauer habe den Wunsch „sich so involvieren zu lassen, als wären die Entscheidungen des Protagonisten die eigenen“ (Zag, 2005, S. 59). Für eine

funktionierende Identifikation mit der Figur im Film muss eine „innere Bindung“ zwischen Publikum und Hauptfigur hergestellt werden. Als Bedingung hierfür können wir schließen, dass eine Identifikation mit der Hauptfigur nur dann funktionieren kann, wenn dessen Handlungen und Gefühle nachvollziehbar sind.

### **3.1 Analyse der Figur Franz - Einleitung**

Autor Wolfgang Kaes schrieb 2015 das Drehbuch zu dem Langfilm *Hingabe* (AT). In dieser Geschichte geht es um die liebevolle Beziehung zwischen Franz und Julia. Eines Nachts wird Julia auf der Straße von ein paar Männern bedrängt und Franz steht tatenlos daneben. Julia ist von Franz enttäuscht, aber noch enttäuschter ist Franz von sich selbst. Im Verlauf des Films versuchen die beiden wieder einen Zugang zueinander zu finden, was nicht gelingt.

Im Folgenden werde ich verschiedene Thesen zum Thema „Identifikation mit der Hauptfigur“ herausarbeiten und die Figur Franz daraufhin untersuchen.

### **3.2 Ein Hauptcharakter**

Wie in 2.1 erläutert, hat der Zuschauer das Bedürfnis, sich mit dem Hauptcharakter zu identifizieren. Daher, folgen wir Rachel Ballon, kann es im Film auch immer nur einen Hauptcharakter geben. Selbst in Filmen, in denen scheinbar zwei Personen im Vordergrund stehen, gebe es immer einen/eine auf den/die der stärkere Fokus liegt. Sie veranschaulicht diesen Sachverhalt mit der Metapher einer „Reise“: Wir können uns nicht auf zwei Reisen gleichzeitig begeben (Vgl. Ballon, 2005, S. 40).

Im Drehbuch *Hingabe* (AT) gibt es zwei Figuren, deren Geschichte wir sehen: Franz und Julia. Der Fokus liegt hier eindeutig auf Franz. Es gibt faktisch mehr Szenen, in denen wir ihn alleine beobachten, als Szenen in denen wir Julia allein begleiten. Seine Charakterentwicklung im Laufe der Handlung vom beliebten Lehrer hin zum heimlichen Schläger ist deutlich extremer als Julias. Diese Merkmale machen ihn, auch wenn die Geschichte von der Entfremdung einer Beziehung handelt, für den Betrachter zum deutlich erkennbaren Hauptcharakter.

### 3.3 Der positive Charakter

Wie bereits eingehend erörtert, sind wir Menschen soziale Wesen und einer unserer tiefsten Wünsche ist der nach Zugehörigkeit (Vgl., Zag, Roland 2005, S. 25). Ein Charakter im Film, der sich bemüht, sozial integriert zu werden, wird vom Filmzuschauer akzeptiert, wohingegen jemand, der sich asozial verhält, als negativ wahrgenommen wird. Als Zuschauer urteilen wir unmittelbar und intuitiv über die Handlungen der Figur. Je nachdem, wie sich die Person im Bezug auf Andere verhält, stößt sie beim Zuschauer auf Sympathie oder Antipathie. Roland Zag formuliert die Regel: „Figuren, die positiv wirken sollen, müssen Beiträge für andere leisten oder sich ihnen intensiv zuwenden“ (Zag, 2005, S. 63).

Besonders interessant wird die Bewertung über einen Filmcharakter, wenn er auch als negative betrachtete Handlungen gegenüber der Gesellschaft ausführt – beispielsweise Gewalt oder Mord. Im Zuschauer entsteht hier ein innerer Konflikt, da er ja, wie oben erklärt, grundsätzlich versucht sich mit dem Hauptcharakter zu identifizieren. Um dem Zuschauer trotzdem die Identifizierung zu ermöglichen, so Rachel Ballon, komme es darauf an, dass der Charakter trotz schlimmer Taten gleichermaßen positives Engagement für seine Gruppe zeigt. Als Beispiel führt sie Don Vito Corleone aus *Der Pate* auf (Buch: Mario Puzo, Regie: Francis Ford Coppola, 1972): Obwohl Corleone für den Mord an vielen Menschen verantwortlich ist, sehen wir ihn liebevoll und verantwortungsbewusst im Umgang mit seiner Frau und den Kindern (Vgl., Ballon, 2005, S. 54).

Auch Franz in der Geschichte *Hingabe* (AT) ist ein ambivalenter Charakter. Zu Beginn des Films zeigt er vorwiegend positives Verhalten. Als Lehrer sehen wir ihn respektvoll und bemüht gegenüber seinen Schülern in der Klasse und der Theater AG (Vgl, Kaes, 2016, S. 5 - 10). Anschließend zeigt er aufrichtiges Interesse gegenüber Julia, als er sie fragt, wie ihr es ihr im Bewerbungsgespräch erging (Vgl., Kaes, 2016, S. 10 - 15).

Der entscheidende Einschnitt passiert in der Nacht des Überfalls (Vgl. Kaes, 2016, S. 20). Julia wird hier von drei Männern auf der Straße bedrängt. Franz steht hilflos daneben. Obwohl man als Zuschauer Verständnis dafür haben kann, dass auch Franz in dieser Situation Angst hat, gilt unterlassene Hilfeleistung besonders gegenüber einer Frau in Gefahr als negatives Verhalten. Sein anschließendes Beharren darauf, dass Julia selbst Schuld an dem Verlauf der Situation in der besagten Nacht sei, kann ebenfalls als illoyales Verhalten gewertet werden. Als Wiedergutmachung sehen wir im Anschluss, wie er ein teures Schloss in die gemeinsame Wohnung einbaut, damit Julia „sich wieder sicher fühlt“ (Vgl. Kaes, 2016, S. 33).



Im weiteren Verlauf des Films erleben wir, wie Franz immer tiefer in die Isolation abdriftet. Auch positiv gemeintes Engagement, wie das Löschen eines brennenden Kinderwagens auf der Straße, scheinen von seiner Umwelt nicht geachtet und als negativ interpretiert zu werden (Vgl. Kaes, 2016 S. 35). Er ist mental so dünnhäutig, dass er es immer weniger schafft, sich für andere zu engagieren. Im Gegenteil: Als ein Schüler ein Gedicht schlecht vorträgt, kritisiert er ihn auf extrem unpädagogisch Art, welche den Schüler sehr verletzt (Vgl., Kaes, 2016 S. 61, 62).

Eine Wendung geschieht, als Julia nach Frankfurt fährt. Franz, allein in Berlin, erweist sich treu gegenüber Julia, als er widersteht, mit einer anderen Frau zu schlafen. Und am nächsten Tag geht er auf den Schüler zu, dem gegenüber er sich unfair verhalten hatte und zeigt Engagement, indem er ihm Einzelunterricht gibt (Vgl., Kaes 2016 S. 67-69).

Im letzten Teil des Films, Franz und Julia reisen an die Ostsee, zeigt Franz sich immer wieder bemüht, indem er sich körperlich an Julia annähert und den Beschützer mimt (Vgl., Kaes, 2016, S. 70).

Doch sein positives Engagement in der Beziehung ist nicht von langer Dauer. Als er wutentbrannt vor Eifersucht aus der Kneipe geht und der Nachbarsjungen Raul ihn als „Wichser“ beschimpft, verliert Franz die Kontrolle und verprügelt ihn auf brutalste Weise. Franz tut also vielleicht das Schlimmste – abgesehen von Mord –, was ein Mensch einem anderen antun kann. Im Anschluss daran, sehen wir ihn, wie er Reue zeigt, indem er weint und sich anschließend leise zu Julia ins Bett legt, was als soziales bzw. positives Verhalten gedeutet werden kann (Vgl., Kaes, 2016, S. 75 ff.).

### **3.4 Der benachteiligte Charakter**

In seinem Buch „Der Publikumsvertrag“ erklärt Roland Zag anschaulich, unter welchen Umständen das Publikum emphatisch auf Figuren im Film reagiert oder nicht. Als Grundregel stellt er auf: „Die Figur, deren Benachteiligung am deutlichsten und damit am besten nachvollziehbar ist, wird auch emphatisch am meisten aufgeladen“ (Zag, 2005, S. 84). Wenn wir voraussetzen, dass wir, wie in 1.1 beschrieben, Geschichten hören, um unsere Lebenskonflikte zu bewältigen, erscheint auch die Theorie Zags einleuchtend. Wir interessieren uns nicht für die Figur, der es gut geht und die keine Konflikte zu lösen hat. Wie fühlen vielmehr mit der Figur, die benachteiligt ist, die einem Konflikt ausgesetzt ist und dementsprechend vor der Aufgabe steht, diesen zu lösen.

Nun gilt es zu herauszufinden, inwiefern Franz im Drehbuch *Hingabe* (AT) als benachteiligter Charakter wahrgenommen wird.

Das Ereignis des Überfalls ist eindeutig eine Situation, in der ihm und Julia Ungerechtigkeit widerfährt. Obwohl er der entgegenkommenden Gruppe aus dem Weg gehen möchte, rempelt der Übeltäter ihn heftig an. Im weiteren Verlauf der Szene wird klar: die Männer sind kräftiger, sie sind es gewohnt, sich zu prügeln und sie sind in der Überzahl. Man kann also sagen, Franz befindet sich in diesem Moment also schuldlos in einer sehr benachteiligten Situation (Vgl., Kaes, 2016, S. 20).

Bei dem Abendessen mit den gemeinsamen Freunden Henning und Caro steht Franz am Ende der Szene ebenfalls als benachteiligter Charakter da. Henning, ein angeberischer Typ, prahlt in Anwesenheit der Frauen andauernd damit, wie souverän er sich in der Situation verhalten hätte und führt Franz somit vor (Vgl., Kaes, 2016, S. 25 ff.).

Hinzu kommen weitere kleine Szenen, in denen Franz von seinem Umfeld unfair behandelt oder ignoriert wird. In der Szene des brennenden Kinderwagens wird er von einem Anwohner aus dem Fenster angebrüllt, er solle verschwinden. Und im Lehrerzimmer trifft er auf seinen Lehrerkollegen, der hinter seinem Rücken über ihn redet (VGL. Kaes, 2016 S. 47).

In der Kneipenszene an der Ostsee verlässt Julia den gemeinsamen Tisch, um mit den fremden Männern an der Bar einen Schnaps zu trinken. Franz wird hier unfreiwillig allein gelassen, was ebenfalls als Benachteiligung aufgefasst werden kann (VGL. Kaes, 2016, S. 74).

### **3.5 Einzigartigkeit des Charakters**

Rückblickend auf 1.2 können wir festhalten: Es hat alle Geschichten in der über 100-jährigen Filmgeschichte schon einmal gegeben. Worauf es aber ankommt, ist, dass der/die Autor\_in seiner/ihrer Geschichte etwas Charakteristisches und Einzigartiges hinzufügt. Was für die Geschichte im Ganzen gilt, kann man auch auf den Hauptcharakter anwenden. Rachel Ballon schreibt, „(...) there are only characters who make a film stand out from all the rest.“ (Ballon, 2005, S. 69).

Menschen sind komplexe Wesen. Eine der größten Gefahren beim Drehbuchschreiben sei es, so Halperin, in Klischees zu verfallen: „No matter how great the story if the characters were stock or stereotypical the screenplay flopped.“ (Halperin, 1996, S. 39). Es geht also darum, eine Figur facettenreich zu

gestalten, ihr positive, wie negative Eigenschaften, sowie „Widersprüchlichkeiten, Brüche und komplexe Schichtungen (...)“ zu geben (Zag, 2005, S. 81).

Franz wirkt in der Exposition des Films, wie ein gut einschätzbarer Charakter. Er ist Lehrer, Ende 30. Er bewältigt souverän und gut seinen Arbeitsalltag. Auch mit aufmüpfigen Schülern kann er umgehen und sie letzten Endes doch in den Unterricht integrieren. Im Geschichtsunterricht zeigt er eine pazifistische Grundhaltung (Vgl. Kaes, 2016, S. 4).

In Gesprächen mit Julia erweist er sich deutlich als der gefestigtere Charakter. Scheinbar kennt er sich aufgrund seiner Lebenserfahrung mit vielen Dingen aus und lässt sich nicht schnell bezüglich seiner Ansichten verunsichern. Im Dialog über das Bewerbungsgespräch wird deutlich, dass er keine Sympathie gegenüber karrieristisch denkenden Menschen hat (Vgl. Kaes, 2016, S. 13). Als er mit Julia über den Sinn des Lebens philosophiert, können wir allerdings erkennen, dass die Lebenstheorie, die er für sich aufgestellt hat, auch nur ein Versuch ist, im Leben einen Sinn zu sehen und auch er keine endgültige Wahrheit für sich gefunden hat (Vgl. Kaes, 2016, S. 17).

In der Situation des Überfalls sehen wir Franz das erste Mal gänzlich versagen. Er steht teilnahmslos daneben, während seine Freundin von einem gefährlich aussehenden Mann belästigt wird. Diese Unfähigkeit passt im ersten Moment nicht zu dem eigentlich in allen Lebenssituationen souveränen Mann (Vgl. Kaes, 2016, S. 20).

Im Anschluss sehen wir, wie Franz auch im nachträglichen Umgang mit der Situation nicht das tut, was von einer aufrichtigen Person erwartet wird. Er fragt Julia nicht, wie es ihr geht. Auf ihre Frage, wie es ihm gehe, flüchtet er sich in hohle Phrasen (Vgl. Kaes, 2016 S. 23).

Franz beginnt im Verlauf des Films immer mehr für ihn untypische Verhaltensweisen zu zeigen. Er läuft nachts durch die Stadt und reagiert aggressiv auf Menschen, die ihm in die Quere kommen. Er sucht ein verwaistes Gelände auf und wirft Fensterscheiben ein. Er reagiert unpädagogisch auf einen Schüler, der ein Gedicht schlecht vorträgt (Vgl., Kaes, 2016 S. 61, 62).

Der gefestigte Charakter versinkt in einer Depression. Seine Ausbrüche von Wut werden schleichend größer. Angefangen mit einem lauten „Du bist jetzt still!“ (Vgl., Kaes, 2016 S. 58) bis hin zum totalen Gewaltexzess, als er Raul verprügelt (Vgl., Kaes, 2016 S. 110).

In der letzten Szene kriecht er nass, erschöpft und unterkühlt in das Bett, in dem Julia liegt. Unfähig einzuschlafen starrt er vor sich hin (Vgl., Kaes, 2016 S. 75).

Hier ist sein Charakter so labil und gebrochen wie an keiner anderen Stelle im Film.

### 3.6 Nachvollziehbarkeit der Handlungen

In einem weiteren Punkt scheinen sich ebenfalls alle Drehbuchratgeber einig zu sein: Die absolute Grundvoraussetzung für Identifikation mit der Hauptfigur und somit für eine spannende Geschichte sei die Nachvollziehbarkeit der Motivation ihrer Handlungen. Jede einzelne Szene des Films, so *Ballon*, hätte zur Aufgabe, den Hauptcharakter zu der finalen Verwandlung zu motivieren (Vgl., *Ballon*, 2005, S. 64). Die Gründe für das Verhalten der Figuren müssen immer nachvollziehbar sein, sonst scheitert die Geschichte sofort an Unlogik (Vgl., *Ballon*, 2005, S. 43). Handlungen, die nicht durch eine Motivation begründet sind, werden vom Publikum sofort als konstruiert wahrgenommen und enttäuschen den Zuschauer augenblicklich, da er in diesem Moment aus dem Fluss des Sehens geworfen wird und darauf aufmerksam gemacht wird, dass er einen fiktiven Film sieht.

Ein wichtiger Hinweis zu diesem Thema ist der von Roland Zag: Nachvollziehbares Verhalten bedeutet keinesfalls zwangsläufig positives Verhalten. Wie bereits in 3.3 erwähnt, ist die Figur Don Vito Corleone in *Der Pate* verantwortlich für den Tod von vielen Menschen. Gleichzeitig bleibt die Motivation für jeden Mord innerhalb seines Lebenssystems der Mafia nachvollziehbar und verständlich. Zag schreibt zu diesem Sachverhalt: „Es passieren schreckliche Dinge, aber die Figuren haben gute Gründe für ihr Verhalten. Alle Motive sind in sich ambivalent“ (Zag, 2005, S. 81).

Im Film *Hingabe* (AT) weicht Franz' Verhalten, als er in der Nacht des Überfalls keine Hilfe leistet, das erste Mal von seinem sonst als positiv geltenden Verhalten ab. Als Grund für dieses sonderbare Verhalten ist zum einen seine Angst zu nennen. Die angreifenden Männer sehen so aus, als würden sie problemlos mit ihm fertig. Hinzu kommt, dass wir Franz generell als friedliebenden Menschen kennengelernt haben, der Gewalt grundlegend ablehnt (Kaes, 2016, S. 3).

Als nächste aktive Handlung sehen wir, wie er die Tür der Wohnung mit einem neuen Schloss versieht (Vgl. Kaes, 2016, S. 33). Vorausgegangen war ein Streitgespräch mit Julia, in dem sie sagt, sie fühle sich nicht mehr sicher. An dieser Stelle könnte man sich als Zuschauer fragen, warum er ein Schloss in die Wohnung einbaut, wenn es sich bei dem Gefühl der Unsicherheit von Julia doch offensichtlich um die Situation auf den Straßen handelt. Auf ähnliche Weise irritierend kann die Handlung bewertet werden, in der Franz einen Schlagstock

kauft – als wäre es Teil eines generellen Rüstungsprozesses für den nächsten Kampf. Vorausgegangen ist hier aber bereits die Szene, in der Franz ebenfalls ängstlich durch eine finstere Straße läuft. Außerdem hatte Henning ihm nach dem Abendessen empfohlen, sich über gängige Geräte zu Selbstverteidigung zu informieren. Somit kann das Kaufen des Schlagstocks als nachvollziehbar bewertet werden.

Im weiteren Verlauf des Films zieht Franz häufiger allein durch die Nacht. Wir erkennen kein deutliches Ziel, das er ansteuert. Wir sehen, wie er seinen Schlagstock fest greift und entschlossen durch belebte Straßen zieht. Er, allein und nüchtern, steht hier im Gegensatz zu den umherziehenden Party-Gruppen. Während dieser Gänge durch die Stadt kommt es mehrmals zu Konfrontationen mit angetrunkenen Menschen, die ihm im Weg stehen oder Obdachlosen, die ihn um Geld bitten. Franz reagiert hier unwirsch bis aggressiv (Vgl., Kaes, 2016, S. 40). Somit wird im Verlauf der Szenen klar, dass er vor die Tür gegangen ist, um seine Angst zu überwinden und um sich selbst Stärke zu beweisen.

Gleich im Anschluss auf einen seiner nächtlichen Ausflüge liegt er mit Julia im Bett. Julia bemerkt Schürfwunden an seinen Händen und fragt, woher diese stammen. Franz lügt, er sei gestürzt, obwohl er in Wahrheit Steine geworfen hat. Man kann diese Lüge als Verrat an Julia deuten. Franz tut offensichtlich Dinge, die er früher nicht getan hat. Dinge, die sich am Rande der Legalität bewegen und er verschweigt sie gegenüber seiner engsten Vertrauten (Kaes, 2016, S. 44). Als Motivation sehe ich den Versuch, die Fassade einer starken Persönlichkeit aufrecht zu erhalten. Denn in Franz' Selbstverständnis bleibt Julia nur bei ihm, wenn er stark ist.

Als Julia für einige Tage die Stadt verlässt, geht Franz nach einem Konzert mit einer fremden Frau nach Hause. Seine Beziehung läuft schlecht, die Frau ist sehr attraktiv und offensichtlich an ihm interessiert. Es ist nachvollziehbar, dass Franz mit ihr geht. Umso stärker wirkt dann seine Entscheidung, die Flucht zu ergreifen, was als starkes Bekenntnis für Julia zu deuten ist (Kaes, 2016, S. 76).

Julia kommt zurück und beide beschließen gemeinsam an die Ostsee zu fahren. Nach einem Streit sitzen sie in einer Gaststätte. Die älteren Männer am Tresen wollen die Fremden auf einen Schnaps einladen. Franz lehnt dankend ab, aber Julia lässt sich einladen. Franz verlässt wütend die Kneipe. Auf dem schmalen Steg kommt ihm ein Junge entgegen. Franz weicht ihm keinen Zentimeter aus und rempelt ihn an. Der Junge bleibt stehen und ruft ihm „Wichser!“ hinterher. Franz dreht sich um und schlägt dem Jungen mit voller Wucht ins Gesicht. Franz lässt auch nicht von ihm ab, als dieser wehrlos auf dem Boden liegt (Vgl., Kaes, 2016, S. 74). Moralisch gesehen ist dieses Verhalten absolut unverzeihbar. Es widerspricht allen Regeln sozialen Verhaltens, den Jungen erst anzurempeln und

dann nur wegen einer Beschimpfung zu verprügeln. Wir haben allerdings nun schon über 90 Minuten beobachten können, wie Franz sich vom friedlichen Menschen hin zum Aggressor entwickelt. Hinzu kommt die aufgestaute Wut aus der vorausgegangenen Situation in der Kneipe. Somit könnte man diesen Wutausbruch einerseits als heftige, instinktgeleitete Übersprungshandlung deuten. Andererseits kann man, wenn man Franz' Charakterentwicklung beobachtet hat, sagen, dass sein Verhalten über den ganzen Film gesehen unausweichlich auf einen solchen Wutausbruch zusteuerte.

### **3.7 Ziel der Hauptfigur, Commitment**

Das Ziel der Hauptfigur ist wie der rote Faden, an dem sich die Handlung orientiert. Ohne klares Ziel wirke die Geschichte des Hauptcharakters belanglos. Das Ziel muss präzise definiert sein. Es reiche nicht einen generellen Wert hinzustellen, wie Geld oder Macht (Vgl., Ballon, S. 52). Das Ziel sollte präzise sein und der Protagonist muss es unbedingt wollen. Roland Zag stellt die These auf: „Von der Stärke des Wunsches hängt ab, wie intensiv das Publikum der Geschichte folgt“ (Zag, 2005, S. 37). Interessanterweise scheint jede Art von Wunsch vom Publikum akzeptiert zu werden, wenn nur die Motivation dafür nachvollziehbar gemacht wird. Zag behauptet, „jede Art von Interesse kann innerhalb einer Geschichte zur ideellen Bindung ausgebaut werden, wenn nur das „commitment“ der Figur stark genug ist“ (Zag, 2005, S. 153). Das Interesse des Zuschauers wird also augenblicklich geweckt, sobald erkenntlich wird, dass die Figur ein Ziel erreichen will. Wir wollen wissen, wie sie es anstellt und ob es ihr gelingt.

Laut Hammanns „Heldenreise“ steht am Ziel jeder Erzählung die Heldenwerdung des Protagonisten. Das bedeutet für die Hauptfigur den Mut zu entwickeln, ihre „unbewussten Dämonen zu jagen, aufzuspüren, zu stellen und zu vernichten“ (Hammann, 2007, S. 93). An anderer Stelle nennt Hammann als Ziel die „Wiederganzwerdung“ des Protagonisten. Der Protagonist versucht also im Laufe der Geschichte verlorengegangene Funktionen wieder aufzubauen und ein „Ganzes“ zu werden. Verloren gegangene Funktionen können die Seele, den Geist oder den Körper betreffen. Wenn man die Aufgabe des Menschen evolutionär betrachtet, ist es sein Ziel für das Überleben der eigenen Spezies zu sorgen. So kann mit dem Ziel „ein Ganzes“ werden auch das Zusammenführen von Mann und Frau gemeint sein (Vgl. 2.1). Nur wenn alle Funktionen des Menschen vereint und gesund sind, kann der Mensch den „paradiesischen“ Zustand erreichen (Vgl. Hammann, 2007, S. 91).

Nun ist der Weg zur Heldenwerdung aber kein eindimensionaler. Wir haben diverse Wünsche und Bedürfnisse, die sich teilweise ergänzen, überschneiden oder widersprechen. Rachel Ballon unterscheidet in ihrer Theorie zwischen „external goal“ und „internal goal“. Das „external goal“ sei das Ziel, das der Hauptcharakter glaubt erreichen zu wollen, über das sich aber im Klimax herausstellt, dass es ein falsches war. Das „internal goal“ hingegen sei jenes Ziel, das der Charakter in Wahrheit erreichen muss, worüber er sich jedoch erst später bewusst wird. Alle tiefgehenden Drehbücher behandeln beide Ziele in der Handlung (Ballon, 2005, S. 61).

Franz will wieder Nähe zu Julia herstellen. Man bekommt das Gefühl, sein Wunsch nach Nähe ginge sogar soweit, dass er eine Art Bestätigung sucht, mit Julia bis ans Lebensende zusammen zu sein. Er bittet sie darum, bei ihm einzuziehen. Er bietet ihr an, sie finanziell zu unterstützen, sodass sie sich neu orientieren kann (Kaes, 2016, S. 18). In dem Moment des Überfalls entsteht eine Distanz zwischen den beiden, die Franz unbedingt beseitigen will. Fälschlicherweise glaubt Franz, er könne Julia von sich überzeugen, indem er stärker im patriarchalischen Sinne wird. Dieses Verhalten führt aber dazu, dass Julia sich weiter distanziert, was Franz wiederum dazu bringt zu glauben, er sei immer noch nicht stark genug (Vgl., Kaes, 2016, S. 33).

Als ein weiteres Ziel kann man den Glauben an seine Identität definieren. Bis zu dem Überfall glaubte Franz mit seinen Überzeugungen über das Leben eine gefestigte, stabile Persönlichkeit zu sein. Das Ereignis stellt für ihn sein ganzes Selbstbild in Frage. Er weiß nicht, ob er so wie er bisher lebte, richtig gelebt hat. Ist er ein echter Pazifist oder hatte er einfach immer nur Angst vor Gewalt? Kann er sich selbst so akzeptieren wie er ist oder muss er ein Anderer werden? Die Antworten auf diese Fragen können ebenso als Ziel der Suche stehen, auf die sich Franz begibt. Am Ende nach einem Streit mit Julia sagt Franz den Satz: „Ich bin nicht stark genug für dich“ (Kaes, 2016, S. 72). Hier finden wir beide Ziele vereint: die Frage nach der Stärke des eigenen Ichs und der Wunsch nach Nähe zu Julia. Beide Ziele stehen in den Augen Franz' in direktem Zusammenhang. Wobei der Trugschluss an dem Punkt liegt, in dem Franz meint, er müsse körperliche Stärke beweisen, um Julia für sich zu gewinnen. In Wahrheit aber will Julia von ihm nur mentale Stärke.

Im Sinne Ballons könnte man also die körperliche Stärke als „external goal“ definieren, wohingegen die mentale Stärke das eigentliche „internal goal“ darstellt.

Wenn wir Franz' Entwicklungsprozess auf die „Wiederganzwerdung“ Hammanns hin untersuchen, fällt zunächst auf, dass Franz diesem Ziel scheinbar näher kommt: Die ganze Filmhandlung hindurch haderte er mit der Frage, ob er

furchtlos genug sei, jemals körperliche Gewalt anzuwenden. Am Schluss hat er diese Angst überwunden (Vgl., Kaes, S., 75).

In der letzten Szene legt er sich zu Julia ins Bett. Diese legt ihren Arm um ihn. Mann und Frau sind wieder verbunden. Die Einheit, der Ursprung eines jeden Lebens (Mann und Frau) ist wieder hergestellt. Franz ist wieder „Eins“. Julia schläft friedlich: Sie hat ihren Frieden gefunden. Franz hingegen kann die Augen nicht schließen – ein Hinweis darauf, dass die Geschichte nicht zu Ende erzählt ist, da Franz den Punkt des Friedens, das Paradies, noch nicht erreicht hat.

### **3.8 Entwicklung**

Rachel Ballon sagt, der wichtigste Bestandteil des Höhepunktes ist die Entwicklung des Charakters. Sie oder er muss eine neue Persönlichkeitsebene erreichen und etwas über sich oder einen anderen herausfinden, das er/sie vorher nicht wusste (Ballon, 2005, S. 34). Demnach muss die Seele der Figur am Anfang der Geschichte an einem anderen Punkt stehen als am Ende.

Im Klimax der Geschichte *Hingabe* (AT) schlägt Franz einen jungen Mann zusammen. Zu Beginn des Films hätte Franz eine solche Tat niemals vollbracht. Sein Charakter hat sich somit maßgeblich verändert. Wichtig scheint mir dabei aber die Frage, inwiefern es für den Zuschauer irritierend wirkt, wenn die Charakterentwicklung auf diese Weise ausfällt: von einem friedliebenden hin zu einem gewalttätigen Menschen – wenn die Charakterentwicklung sozial betrachtet rückschrittlich erscheint. Wir sehen eine Figur, die sich von einem extrovertierten zu einem introvertierten und von einem ehrlichen hin zu einem lügenden Charakter entwickelt.

Andererseits kann man im Sinne Hammans sehen: Franz hat seinen Dämonen (die Angst vor Gewalt) aufgespürt und überwunden, was eine positive Entwicklung in Richtung der Heldenwerdung darstellt. Am Anfang der Geschichte weicht er aus, wenn ihm jemand entgegen kommt. Am Ende geht er seinen Weg.

Franz zeigt dem Jungen gegenüber eine extreme Überreaktion. Die verbale Beleidigung „Wichser“ rechtfertigt keinesfalls jemanden ohnmächtig zu schlagen. Es wird deutlich, dass Franz über die ganze Handlung hinweg eine Wut in sich aufgestaut hat, die sich in diesem Moment entlädt. Das Unterdrücken des Aggressionstriebes ist eine gesellschaftliche Norm, die viele Menschen nicht immer leisten können. Franz' Ausbruch am Schluss markiert also ebenso einen Ausbruch aus identitätsunterdrückenden gesellschaftlichen Normen, in denen



Franz zu Beginn des Films gefangen war. Somit kann die Entwicklung ebenso als positive Entwicklung gedeutet werden.

### **3.9 Konflikt / Entscheidung**

Drama stammt vom griechischen Wort „dráma“ und bedeutet „Handlung“. Demnach sind Dramen „Geschichten über Menschen, die eine Wahl treffen müssen“, also Menschen, die zum Handeln gezwungen werden (Zag, 2005, S. 59). Eine Wahl bedeutet immer die Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten, und demzufolge, dass die Figur, um das eine zu bekommen, etwas anderes zurücklassen muss. Je größer der emotionale Wert des Zurückgelassenen für die Figur ist, desto stärker fällt die emotionale Reaktion des Publikums dafür aus (Vgl. Zag, 2005, S. 76).

Der Charakter muss in der Geschichte zum Handeln gezwungen werden und der Konflikt ist das entscheidende Element, welches den Charakter dazu zwingt. Rachel Ballon schreibt: „Without conflict, characters have no drive, desire or desperation. Without conflict, there´s no story, just words“ (Ballon, 2005, S. 50). Bedeutsam scheint mir hier das Wort „drive“, der Antrieb: der Konflikt ist demnach das Moment, das der Fahrt der Geschichte den Startschuss gibt. Ohne Konflikt wird die Fahrt nicht beginnen.

Aber wie gerät ein Mensch in einen Konflikt? Roland Zag erklärt: „Sobald andere in ihren Forderungen zu weit gehen und so das Recht auf eigene Bestimmung beschnitten wird, ist der einzelne aufgerufen, sich selbst zu besinnen und zur Wehr zu setzen“ (Zag, 2005, S. 57).

Franz wird das Recht auf Bewegungsfreiheit mit seiner Freundin genommen. Er wird auf der Straße angerempelt. Er sieht sich gezwungen zu handeln, tut es aber aus Angst nicht. Die Angst schränkt ihn ein. Die Angst ist der Gegenspieler, der ihn blockiert und den es zu besiegen gilt (Vgl., Kaes, S. 1).

In dem Gespräch mit Henning und Caro wird Franz in der Gruppe als Schwächling dargestellt. Diese Ungerechtigkeit will er beseitigen, indem er Julia vorwirft, sie sei die Schuldige an dem Verlauf der Dinge in der besagten Nacht gewesen, weil ihr Kleid aufreizend wirkte (Vgl. Kaes, S. 11).

Sein Kollege, der Sportlehrer, redet hinter seinem Rücken über ihn. Franz sieht sich gezwungen, sich zu wehren. Er weist ihn vor dem gesamten Kollegium zurecht. An dieser Stelle entscheidet er sich für die Durchsetzung des eigenen

Egos und gegen das Bedürfnis von alle Kollegen als sympathischer Mann wahrgenommen zu werden (Vgl., Kaes, 2016, S., 60).

Franz gelangt zu der Erkenntnis, dass er sich zwischen dem Weg des Pazifisten und dem des selbstbestimmten Mannes entscheiden muss. Für oder gegen den Schlagstock – für oder gegen die Gewalt (Vgl. Kaes, 2016, S., 36)

Julia geht ohne Franz feiern, Julia fährt nach Frankfurt, ohne ihn frühzeitig zu informieren. Franz wird die Entscheidung genommen, mit Julia zusammen zu sein (Vgl., Kaes, 2016, S. 64). Er sieht sich gezwungen, ihr seine Stärke zu beweisen, um sie für sich zu gewinnen.

### **3.10 Soziales Netz / Spiegelung**

Menschen sind soziale Wesen. Wie bereits in 1.1 erklärt, ist eine unserer tiefsten Ängste die vor dem Ausschluss aus der sozialen Gemeinschaft. Wir selbst haben große Angst vor dem Alleinsein und fühlen ebenso emphatisch, wenn ein Mensch, demgegenüber wir positiv eingestellt sind, von einer Gruppe ausgestoßen wird. Allein sein bedeutet: keine Chance zum Überleben. Damit ist sowohl das Überleben des eigenen Körpers gemeint, gleichzeitig aber auch das Weiterleben der sozialen Gemeinschaft, an die wir glauben. Unsere verborgensten Ängste scheinen demnach zu großen Teilen von dem Wunsch geleitet zu sein, die eigene Spezies bestehen zu lassen.

Roland Zag betont in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit des gesamten sozialen Netzes im Film. Der Zuschauer sei emotional empfänglicher für eine Geschichte, wenn der erzählte Konflikt viele Menschen betrifft, anstatt nur eine. „Aus einer Banalität kann eine große Sache werden, wenn sie für viele Menschen wirksam wird“ (Zag, 2005, S. 73). Die Hoffnung des Zuschauers zielt immer auf einen positiven Ausgang für das gesamte soziale Netz hin. Selbst wenn der Held stirbt, kann der Ausgang der Geschichte positiv gewertet werden, wenn es der Gemeinschaft danach besser geht als zuvor. „Das beste Ende für den Protagonisten ist nicht unbedingt auch das Beste für das soziale Netz. Das soziale Ganze ist es aber, das zählt“ (Zag, 2005, S. 79).

Daher so Zag, sei es besonders wichtig, die sozialen Bindungen im Film präzise dazulegen. „Alle Ansprüche und Forderungen der Umwelt laufen im eigenen Ich der Figur zusammen, wie die Speichen eines Rades“ (Zag, 2005, S. 158).

Interessant zur Veranschaulichung dieser Wichtigkeit von sozialen Bindungen scheint mir der Film *E.T. - Der Außerirdische* (Buch: Melissa Mathison, Regie:

Steven Spielberg, 1982). Rachel Ballon behauptet, die Empathie mit dem Außerirdischen in diesem Film funktioniere nur, weil es in dieser Geschichte eine emotionale Bindung zwischen E.T. und dem menschlichen Jungen Elliot gibt. Als Gegenbeispiel führt sie den Film *A.I. Künstliche Intelligenz* (Buch Ian Watson, Regie: Steven Spielberg, 2001) auf: „In A.I. was no strong emotional line between any of the characters, while in E.T there were powerful emotional relationships between E.T. and his human friends, who lived with him and wanted to help him go home“ (Ballon, 2005, S. 63). Als Zuschauer fühlen wir mit den Figuren, weil sie eine Bindung zueinander haben. Und an dieser Stelle kann man passend die Theorie Roland Zags heranziehen, der sagt, was in der Geschichte zähle, sei immer das soziale Ganze. Denn obwohl der Abschied zwischen E.T. und Elliot am Ende des Films ein trauriger ist, wird er als positiv wahrgenommen. Die Zugehörigkeit zwischen E.T. und den anderen Außerirdischen auf seinem Planeten ist wichtiger, als die Freundschaft zwischen ihm und dem Menschen Elliot.

Außerdem ist die emotionale Bindung zu anderen wichtig, um der Hauptfigur eine starke Motivation zum Handeln zu geben. Wie in 3.3 beschrieben wird der Charakter als positiv wahrgenommen, wenn er Beiträge für seine Mitmenschen leistet. Wenn keine engen Bindungen bestehen, kann die Figur sich ebenso wenig wirklich für ihre Mitmenschen engagieren (Vgl. Zag, 2005, S. 94). Dadurch wird klar: je stärker die emotionale Bindung zwischen den Figuren, desto stärker das Engagement, desto stärker der Zwang, Prioritäten zu setzen, desto höher die Fallhöhe und berührender die Geschichte (Vgl. Zag, 2005, S. 161).

Wenn wir nun die sozialen Bindungen von Franz anschauen, ist da zunächst Julia. Sie steht in Punkto Wichtigkeit der Bindungen an erster Stelle. Franz' Stimmung ist stark von dem abhängig, was Julia tut. Julia geht mit Freunden aus und Franz fühlt sich allein gelassen. Julia überlegt ins Ausland zu gehen und Franz bietet ihr daraufhin an, lieber bei ihm einzuziehen. Wir spüren, dass er stark an ihr hängt und versucht, sie um jeden Preis bei sich zu halten (Vgl., Kaes, S. 20, 39).

Die andere soziale Bindung ist die Schule. Franz wird hier als guter Lehrer von Schülern und Kollegen geachtet. Im Geschichtsunterricht verhält er sich respektvoll den Schülern gegenüber und versucht alle zu integrieren (Vgl., Kaes, S. 6).

Die Theater AG ist der Ort, an dem Franz sich freiwillig engagiert. Die Aufführungen sind wichtig, was darauf schließen lässt, dass sowohl die Schüler als auch die Lehrer diesbezüglich eine hohe Erwartung an ihn stellen. Er trägt hier die Verantwortung für sich und die Schüler ein niveauvolles Stück zu

kreieren. Der Druck ist dementsprechend hoch, sowie seine emotionale Abhängigkeit von dem Gelingen einer jeden Probe (Vgl., Kaes, 2016, S. 2).

Des Weiteren ist da Henning, der Franz nach dem Überfall bei einem Abendessen als Spiegel gegenübertritt. Henning ist ebenfalls männlich und im selben Alter. Er behauptet in voller Runde, er hätte sich an Franz' Stelle ganz anders verhalten, was Franz die Sprache verschlägt (Vgl., Kaes, S. 26). Franz wird an dieser Stelle mit gesellschaftlichen Erwartungen konfrontiert, die er offensichtlich nicht erfüllt hat. Diese Konfrontation tritt einen Reflektionsprozess los, der den roten Faden der ganzen Geschichte bildet.

Ein weiteres Gegenkonzept von Männlichkeit stellt Steve dar. Steve ist U.S.-Amerikaner. Er hat dementsprechend eine ganz andere kulturelle Prägung erfahren. Franz befragt ihn zu den Intimfotos, die Steve übers Handy an seine Freundin verschickt. Aber Steve bleibt gelassen und versteht gar nicht, was daran so ungewöhnlich sei (Vgl., Kaes, S. 54). Auch hier wird Franz mit einem ganz anderen Konzept von Männlichkeit konfrontiert, in welchem er versucht, das eigene zu finden.

Der Wunsch des Publikums bezüglich eines positiven Ausgangs für das gesamte soziale Gefüge der Geschichte wird nur insofern erfüllt, dass das zerstrittene Paar am Schluss wieder zusammen findet und gemeinsam im Bett liegt (Vgl., Kaes, S. 75). Mann und Frau sind wieder vereint. Die Möglichkeit des Überlebens der eigenen Spezies scheint wieder zu existieren. Es bleibt jedoch fraglich, ob dieser Zustand der vertrauten Zweisamkeit nicht nur ein zeitlich begrenzter ist, da Julia nicht ahnt, was geschehen ist und wir wissen nicht, ob Franz von der Prügelei erzählen wird oder ob er mit dem Geheimnis lebt. Während Franz' Handlungen zu Beginn der Geschichte noch als positiv für seine Umwelt wahrgenommen werden können, dienen sie nach dem für ihn einschneidenden Erlebnis weniger dem Wohl der sozialen Gemeinschaft als seinem angeknacksten Ego. Er entwickelt sich vom Held zum Anti-Held: Um seine „Männlichkeit“ wieder herzustellen und den vermeintlichen Respekt von Julia zurück zu erlangen, handelt er bis zum Ende fehlgeleitet und dekonstruktiv im Hinblick auf das soziale Ganze. Dies führt in der Schlussequenz, obwohl das Paar wieder vereint ist, zu einem bitteren Beigeschmack. Die Situation wird noch verdeutlicht, indem das Paar am Ende fernab vom Rest der Gesellschaft in einem abgelegenen Ferienhaus gezeigt wird. Dem Zuschauer bleibt somit der Blick und Bewertung der Situation im Hinblick auf den guten Ausgang für das „soziale Ganze“ verwehrt.

### 3.11 Publikumswünsche / Emotionale Spannung

In dem Moment, in dem wir eine Geschichte erzählt bekommen, stellen sich automatisch Erwartungen und Hoffnungen gegenüber dessen Verlauf ein. Roland Zag definiert diese Wünsche damit, dass wir grundsätzlich das Bedürfnis nach ausgleichender Gerechtigkeit haben. Der Zuschauer wünscht sich, dass die ungleiche Verteilung der Güter zum Ausgleich kommt und – wie in 3.10 beschrieben – das soziale Netz am Ende besser da steht als am Anfang der Erzählung (Vgl. Zag, 2005, S. 111).

Nun entsteht Spannung aber erst, wenn der Zuschauer hoffen muss, dass es gut endet. Das heißt, die Filmhandlung darf nie alle Wünsche ganz erfüllen, sonst gibt es für den Zuschauer nichts zu hoffen. „Die emotionale Spannung entsteht aus der Differenz zwischen dem, was das Publikum innerlich wünscht und dem Maße, in dem der Wunsch konkret erfüllt wird“ (Zag, 2005, S. 35).

In der Überfallnacht wird Julia Ungerechtigkeit angetan. Der hypothetische Zuschauer hofft in diesem Moment, dass Franz einschreitet, um ihr zu helfen. Aber er tut es nicht. In den darauf folgenden Tagen bemüht sich Franz vermeintlich, sich um Julia zu kümmern (Vgl., Kaes, 2016, S. 20 ff.). Aber er tut nicht das, was Julia braucht. Julia will ehrlich über die Nacht reden und Franz verliert sich in hohlen Floskeln. Wir sehen hier also den Ansatz von Wunscherfüllung, der Wiedergutmachung des prägenden Ereignisses. Sie erfüllt sich aber nicht ganz und bleibt auf halbem Weg liegen.

Franz zieht alleine bewaffnet mit einem Schlagstock durch die Stadt und sieht die Männer, die ihm Unrecht angetan haben (Vgl., Kaes, 2016, S. 40). Nach der Theorie Roland Zags würde der Zuschauer hier hoffen, dass nun ausgleichende Gerechtigkeit eintritt: dass Franz die Männer zu Rede stellt, sie bei der Polizei meldet oder Ähnliches. Aber auch in dieser Situation findet Franz nicht den Mut, die Aktion bis zum erwünschten Ende durchzuziehen.

In einer Nacht geht Franz mit einer anderen Frau nach Hause. Er hätte die einfache Möglichkeit mit ihr Sex zu haben. Wenn wir davon ausgehen, dass der Zuschauer die Beziehung zwischen Franz und Julia im Verlauf des Films lieben gelernt hat, würde er an dieser Stelle hoffen, dass Franz sich gegen den One-Night-Stand entscheidet und sie nicht betrügt. Dieser Wunsch wird im Film gestillt: Franz verlässt die Situation (Vgl. Kaes, 2016, S. 67).

Im gleichen Kapitel geht Franz auf den Jungen zu, den er unfair behandelt hat, und gibt ihm Einzelunterricht im Schauspiel. Der Wunsch des hypothetischen Zuschauers nach ausgleichender Gerechtigkeit wird an dieser Stelle gestillt (Vgl., Kaes, 2016, S. 96).

In der Schlusszene, in der Franz einen Mann zusammenschlägt, sehen wir, wie Ungerechtigkeit geschieht. Umso gravierender ist diese Handlung, da wir Raul als positiven Charakter kennengelernt haben, der es nicht verdient hat, verprügelt zu werden. Franz bricht im Anschluss am Meer zusammen und weint bitterlich. Wir sehen also, er bereut seine Tat, was man als Ansatz von Gerechtigkeit deuten kann (Vgl. Kaes, 2016, S. 75).

Im Anschluss daran legt er sich zu Julia ins Bett, die friedlich schläft und ihn umarmt (Vgl. Kaes, 2016, S. 75). Das soziale Netz zwischen Franz und Julia ist somit teilweise wieder hergestellt. Aber der verbesserte Zustand basiert nicht auf Wahrheit, sondern auf Julias Unwissenheit gegenüber dem, was geschehen ist. Gleichzeitig könnte man sagen, Franz hat seine Angst besiegt. Raul war das Opfer, das gebracht werden musste, damit Franz wieder Stärke erlangt und mit Julia zusammen sein kann. Die Geschichte zeigt uns somit ein widersprüchliches Happy End. Ein Happy End, das vielleicht zum Scheitern verurteilt ist. Man kann vermuten, der Zuschauer geht irritiert über den Verlauf der Dinge aus dem Kino.

#### **4.1 Fazit - Folgen wir der Reise von Franz?**

Wenn wir nun die Parameter für die Identifikation mit der Figur im Film betrachten, ergibt sich bezüglich Franz ein ambivalentes Bild. Wir erleben ihn eingebettet in ein soziales Netz von Menschen, die verschiedenste Ansprüche an ihn stellen und ihn somit zu Entscheidungen zwingen. Franz ist zwar die deutlich erkennbare Hauptfigur, zeigt sich aber über große Strecken des Films nicht als positiver Charakter. Er ist in gewisser Weise benachteiligt – es besteht aber die Möglichkeit, dass der Zuschauer diese Benachteiligung als selbstverschuldet wahrnimmt. Außer Frage steht, dass er eine vielschichtige, interessante Figur ist, die durch ihre starke Emotionalität immer wieder überrascht. Die Handlungen, die er aufgrund der Situation durchführt, können wir als nachvollziehbar betrachten. Er engagiert sich zwar für Julia, aber sein hundertprozentiges Engagement für die Beziehung ist manchmal schwer erkennbar. Franz erfährt eine extreme Wandlung: vom ängstlichen Mann zu jemandem, der einen anderen verprügelt. Dies wirkt zwar abschreckend, kann aber ebenso als Überwindung einer inneren Blockade wahrgenommen werden. Wenn man Hammanns Theorie der Heldenwerdung auf diese Geschichte abgleicht, erfüllt Franz teilweise deren Charakteristika: *Hingabe* (AT) erzählt die Geschichte eines Mannes, der dazu gezwungen wird seine eigene Person zu hinterfragen und sich deshalb auf die Suche nach sich selbst begibt. Die teils unbefriedigten, teils befriedigten Wünsche des Zuschauers können bedeuten, dass wir dieser Geschichte interessiert verfolgen.

# Quellenverzeichnis

## **Primärquellen**

Kaes, Wolfgang 2015, „Hingabe“ (AT), Bonn

## **Sekundärquellen**

Ballou, Rachel 2005, Blueprint for Screenwriting, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey, USA

Halperin, Michael 1996, Writing great Characters, Lone Eagle Publishing Co. Los Angeles, USA

Hamann, Hoachim 2007, Die Heldenreise im Film, Zweitausendeins, Frankfurt am Main

Schütte, Oliver 1999, Die Kunst des Drehbuchlesens, Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe GmbH & Co., Bergisch Gladbach

Zag, Roland 2005, Der Publikumsvertrag, TR-Verlagsunion GmbH, München