

Arno Rußegger

Felix Mitterer:

Die Piefke-Saga. Komödie einer vergeblichen Zuneigung  
(Drehbuch)

### 1. Hinweise zur Benutzung der Unterrichtsmaterialien

Die folgenden Unterrichtsmaterialien widmen sich einer Textsorte, die es im literaturwissenschaftlichen Sinn praktisch nicht gibt: dem Drehbuch (für fiktionale Spielfilme), das es – im Gegensatz zu Gattungen wie dem Theaterstück oder dem Hörspiel, die ebenfalls der Belieferung szenischer Künste mit schriftlichen Vorlagen dienen, wobei sie von Dramaturgen, Regisseuren und Technikern oft verändert, gekürzt, mitunter verstümmelt, jedenfalls irgendwie weiterbearbeitet werden, bevor sie ihr Publikum erreichen – noch zu keiner stringenten theoretischen Fassung seiner poetologischen Grundlagen, eigenen Entwicklungsgeschichte, Rezeptions- und Funktionsbedingungen gebracht hat. Über verschiedene Anläufe, die (wenigstens) einzelne Aspekte eines Drehbuchs thematisieren (siehe Literaturliste im Anhang), ist die Forschung bisher nicht hinausgekommen, zumindest nicht im deutschsprachigen Raum. Zu hartnäckig halten sich offensichtlich überkommene Vorurteile, die sich im Grunde gegen den Film an sich richten; und das Drehbuch wird in diesem „fragwürdigen“ Kontext der kulturindustriellen Filmproduktion (für Kino und TV) von vielen eben nach wie vor am liebsten als eine Art Gebrauchsliteratur wie Kochbücher erachtet. Als Texte also, die zwar die Voraussetzung für die Zubereitung schmackhafter Speisen darstellen, weil sie die dafür notwendigen Informationen und Direktiven enthalten, zugleich aber darauf angewiesen bleiben, dass es Leute gibt, die deren fachgerechte Umsetzung beherrschen. Von einem Kochbuch allein wird niemand satt. Der ästhetische Mehrwert, der Dreh- und Kochbüchern dennoch nicht ohne weiteres abzusprechen ist, wird da wie dort

als Liebhaberei für Connoisseure behandelt oder als selbstzweckhaftes Beiwerk ohne künstlerische Relevanz.

Anhand der von Felix Mitterer stammenden Vorlage zur „Piefke-Saga“ soll demgegenüber exemplarisch herausgearbeitet und illustriert werden, dass Drehbücher ihr sprachliches Material niemals nur in pragmatisch-deskriptiver Weise verwenden, sondern vor allem in narrativer, wie jede Form erzählender Literatur. Unabhängig davon, ob ein Drehbuch überhaupt jemals zu einem Film gemacht wird oder nicht, ob seine (kamera)technischen, Schauspiel- oder Regieanweisungen in die Tat umgesetzt werden oder nicht, bietet es bereits auf der Ebene der Lektüre den Leserinnen und Lesern aufgrund der vorhandenen (Film)Erfahrung und Imaginationskraft eine Fülle von Möglichkeiten, sich in eine Welt voller mehr oder weniger abenteuerlicher Geschichten versetzt zu fühlen.

Nicht von ungefähr also hielt einer der ersten Filmtheoretiker deutscher Sprache, der aus Ungarn gebürtige Alt-Österreicher Béla Balázs (1884–1949), knapp vor seinem Tod bereits Folgendes fest: „Noch vor nicht allzu langer Zeit mußte man den Philistern erst beweisen, daß der Film eine selbständige Kunst mit eigenen Prinzipien und Gesetzen ist. Wie es heute scheint, muß auch noch bewiesen werden, daß die literarische Grundlage dieser neuen visuellen Kunst eine selbständige, eigene literarische Kunstform darstellt, genau so wie etwa das geschriebene Drama. Das Drehbuch ist nicht nur ein technisches Hilfsmittel, es ist nicht wie ein Baugerüst, das man wieder abträgt, wenn das Haus fertig steht, sondern es ist eine der Arbeit von Dichtern würdige literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre in Buchform publiziert werden kann.“ (Aus: Balázs 1980 [1949], S. 229)

Glücklicherweise ist die Publikation von Drehbüchern heutzutage tatsächlich immer häufiger der Fall. Doch egal, ob ein Drehbuch in bloß einem einzigen Exemplar als Original/manu/typo/skript in einer Bibliothek aufbewahrt wird oder in einem belletristischen Verlag herausgebracht wird, es handelt sich in erster Linie stets um ein Buch, das sich an LeserInnen wendet (und seien es ursprünglich vielleicht tatsächlich auch nur der Produzent und der Regisseur).

In diesem Sinne ist das Drehbuch als ein Erzählmedium neben anderen zu positionieren, wobei es durch seine charakteristischen internen Strukturgesetze den Erzählinhalt in besonderer Weise gestaltet. Daher kann es auch als ausgezeichnetes Exempel für eine Forschungsrichtung genommen werden, die in jüngster Zeit einen transmedialen Theorieansatz verfolgt, anstatt einfach die Ausdrucksmöglichkeiten des Romans, an dem sich herkömmliche Erzähltheorien stillschweigend und wie selbstverständlich orientiert haben, zum Inbegriff des narrativen Maßstabs für sämtliche Erzählgattungen zu machen. Die transmediale Erzähltheorie bezieht vielmehr das konkrete Präsentationsmedium als eine konstitutive Größe im Erzählvorgang in die Überlegungen und Begriffsbildungen mit ein und analysiert beispielsweise „die verschiedenartigen Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung, kommunikativen Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung im Roman, Comic, Film, Hörspiel und in der Hyperfiktion.“ (Nicole Mahne)

Das hat didaktisch zur Folge, dass mit Hilfe des Drehbuchs, das ästhetisch am Schnittpunkt zwischen literarischer, ikonischer und akustischer Darstellungsweise zu verorten ist, das Narrative als eine „universal structure“ (Marie-Laure Ryan) betrachtet werden kann, als eine „grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln.“ (Nicole Mahne) Es ist daher geradezu kontraproduktiv, von vornherein eine qualitative Gegenüberstellung und Bewertung der einzelnen Erzählmedien vorzunehmen, sondern geboten, nach den jeweiligen narrativen Leistungspotenzialen der

verschiedenen Medien zu fragen. Die reichhaltige Medienerfahrung der meisten Jugendlichen von heute kann auf diese Weise viel besser und unvoreingenommener in den Unterricht mit eingebracht werden.

Die im Folgenden beschriebenen Unterrichtseinheiten sind so aufgebaut, dass die Reihenfolge ihrer konkreten Umsetzung wie in einem Modulsystem weitgehend selbst gewählt werden kann.

Empfohlen ab der 8. Schulstufe.

## 2. Unterrichtseinheiten

### Modul 1 | Einstieg/Zusammenfassung

#### 1 Recherche

Material:

- Internet
- Lexika
- ggf. Fachbücher zur Filmgeschichte

Die Schülerinnen und Schüler sollen zu Hause recherchieren, warum es in der bürgerlichen („unserer“) Gesellschaft immer wieder heftige Debatten über neue Medien wie den Film gegeben hat bzw. gibt, und eine Liste von einschlägigen Argumenten erstellen.

In der Klasse werden dann alle Aspekte gesammelt, auf der Tafel notiert und gemeinsam auf ihre Stichhaltigkeit hin diskutiert.

Die Argumente, Vorbehalte, Ressentiments werden voraussichtlich um folgende Gesichtspunkte kreisen (bzw. Hintergrundinformationen): Die Ursachen für die Ungleichbehandlung von Medien im Kunst-Diskurs liegen wohl in der allgemeinen psycho-kulturellen Verfasstheit der bürgerlichen Gesellschaft. Offenbar hat man etwa dem Film seine proletenhafte Herkunft aus Jahrmarktbuden und Varietés niemals ganz verziehen; ebenso wenig seine Momente der Sinnlichkeit und Schaulust, welche besonders gut geeignet und einsetzbar sind, um

die herrschende Doppelmoral zu entlarven (vgl. Voyeurismus in der Werbung); ebenso wenig seinen Hang zur direkten Thematisierung und Aufdeckung von Gewalt, deren alltägliches Vorhandensein normalerweise tabuisiert oder sensationalisiert wird; und vor allem nicht die ihm zugesprochene Zerstörung der „Aura“ (Walter Benjamin) der traditionellen Künste.

Erweiterungsmöglichkeit der Diskussion:

- Gibt es Parallelen zwischen dem gesellschaftlichen Umgang mit audio-visuellen Medien und den heutigen elektronischen Medien?
- Was kann man also aus historischen Debatten lernen?
- Worin liegt der Wert historischen Denkens?

## 2 Zum Titel

Material:

- Internet
- Lexika (wie „Schülerduden Literatur“ o. ä.)
- Kronenzeitung vom 29.8.2009, S. 3: „Ein Denkmal für den Piefke“ [siehe Anhang]

### Vor der Lektüre des ganzen Buchs

Zur Diskussion stellen:

Was trägt eigentlich der Titel zum Gesamteindruck bei, den wir von einem literarischen Werk allein durch den Anblick des Covers erhalten? (Enthält er eher ein „Geheimnis“, das es zu lösen gilt, oder enthüllt er einen Zusammenhang, der uns bisher noch nicht klar war; oder spielt er auf reale Geschehnisse an; oder wirkt er einfach komisch, irritierend, zu lang, zu kurz ...?)

Gibt es Unterschiede zwischen Titeln für einen literarischen Text und einen Film? (Man beachte die unterschiedlichen Formen der Vermarktung und Bewerbung eines Films! Manche Titel sind ironisch gemeint, andere sind Anspielungen oder Zitate. Titel setzen Akzente, steuern unsere Erwartung, stellen Figuren heraus oder setzen sie herab, wirken mitunter wie ein Werbeslogan. Obwohl selten das eigentliche Thema des Films auf den Begriff

gebracht wird, erweist sich der Titel oft als Schlüssel, das Thema zu identifizieren, das heißt den allgemeinen Konflikt oder die ideelle Botschaft des Films.)

- Inwiefern werden durch den Titel „Piefke-Saga“ bestimmte Erwartungen geweckt?
- Welche Perspektive auf den Inhalt des Films wird durch den Titel vorgegeben?
- Enthält die Formulierung ein Moment der Irritation, indem zwei im Grunde unvereinbare Dinge kombiniert worden sind (vgl. Oxymoron)?
- Was besagen überhaupt die zentralen Begriffe „Piefke“ und „Saga“?

Obwohl im Verlauf des Buchs eine (allerdings ziemlich oberflächliche) Erklärung des Begriffs „Piefke“ zitiert wird, die der Showmaster Joachim Fuchsberger einmal im Fernsehen abgegeben hat, sollen die Schüler vorab selbst herauszufinden versuchen, wie es zu dem diskriminierenden Wortgebrauch gekommen ist.

Sie könnten beispielsweise entsprechende Befragungen durchführen, unter anderen Schülerinnen und Schülern oder im Verwandtenkreis.

- Ab welchem Alter wird der Ausdruck „Piefke“ verstanden?
- Ist er immer noch gebräuchlich? (vgl. Kronenzeitung vom 29.8.2009)
- Können weitere ähnliche Verunglimpfungen von bestimmten Bevölkerungsgruppen, Völkern oder Nationen gefunden werden?
- Welche Merkmale/Kategorien spielen dabei eine Rolle?

## 3 Begriff „Saga“

### Nach der Lektüre des ganzen Buchs

Voraussetzung für alles Weitere ist die individuelle (oder partiell auch gemeinsame) Lektüre (zumindest von Teilen) der „Piefke-Saga“.

Es soll nun hinterfragt werden, welche Gattung mit dem Begriff „Saga“ bezeichnet ist, der ursprüng-

lich aus der reichen Tradition skandinavisch-isländischer Epen stammt. Denn bei einer „Saga“ handelt es sich – wie beim Drehbuch – um keine gängige literarische Textsorte; die entsprechende Gattungs-zuordnung von Felix Mitterers Drehbuch erfolgt auch nicht, wie sonst (paratextuell) üblich, unter dem Titel auf dem Cover bzw. der ersten Seite des Buches, sondern ist unmittelbar aus dem Haupt-titel ersichtlich.

Als entsprechender Arbeitsschritt ist die Durch-führung einer weiteren Recherche als Hausaufgabe vorgesehen, um herauszufinden,

- welche Definitionen von „Saga“ es gibt
- welche Ähnlichkeiten und Unterschiede etwa zu „Sage“, „Mythos“, „Epos“, „Chronik“, „Familien-geschichte“, „Familienroman“, „Biografie“ und „Bericht“ bestehen.

Vielleicht stellt jemand fest, dass im TV immer wie-der Sendungen auftauchen, die als „Saga“ firmie-ren, z.B. „Alpensaga“, „Arbeitersaga“, „Fernsehsaga“, „Forsyte Saga“...

Was hat es damit auf sich?

Welche Erwartungshaltung wird dadurch beim Publikum hervorgerufen? – Zu besprechen wäre etwa Folgendes: Mischung aus archaischen und modernen Vorstellungen, aus Lächerlichem und Erhabenem; Überzeitlichkeit (so, als hätte sich in unserem Fall der Konflikt zwischen Österreichern und Deutschen seit Generationen um Generatio-nen entwickelt, ein Ende ist nicht absehbar...); All-gemeingültigkeit/Überindividualität (auch die Lösung des Konflikts entzieht sich der Einfluss-nahme des Einzelnen); Signal für Serienbildung in einer Zeit, als Fernsehserien formal noch etwas Neues waren.

Inwiefern treffen bestimmte Aspekte der erarbei-teten Definitionen auf die „Piefke-Saga“ zu, inwie-fern eher nicht?

Ev. als Rückgriff auf die Exposition von UE 2:

- Gibt es Vorschläge der SchülerInnen für alterna-tive Titel des Buchs?

- Wie würde durch eine andere Formulierung die Spannung, Neugier, Frechheit, Lebensart der Leserschaft angesprochen, verändert, fokussiert ...?

## Modul 2 | Zur Poetik des Drehbuchs

Dieses Modul dient in erster Linie der Auseinan-dersetzung mit dem Aufbau und den Gestaltungs-weisen der Textsorte „Drehbuch“. Die SchülerIn-nen werden von der Lehrperson in Gruppen ein-geteilt. Die einzelnen Aufgabenstellungen sollen möglichst unterschiedliche Zugänge zum Thema eröffnen und können je nach eigenen Interessen variiert werden.

Das Modul 2 besteht aus mehreren Unter-Ein-heiten, die im Einzelnen sehr (zeit)aufwändig sein und dementsprechend auch als jeweils eigenständige Unterrichtseinheiten behandelt werden können.

Material:

- Kopien des Textauszugs für alle Gruppenmitglie-der
- ggf. Kopie „Steckbrief“
- ggf. das ganze Buch der „Piefke-Saga“
- ggf. Zeitungsausschnitte
- Internet und Lexika
- DVD-Edition von „Die Piefke-Saga“ (2007, ARD Video, Lizenz durch ZDF Enterprise GmbH, Ver-trieb durch Studio Hamburg Distribution & Mar-keting GmbH).

### Hintergrundinformationen

Grundsätzlich gesagt, empfiehlt es sich, der Unter-scheidung zwischen der Entstehungsgeschichte eines Drehbuchs und seiner Verwertungsgeschichte zu folgen, wie sie der Schriftsteller Peter Märtes-heimer einmal getroffen hat. Das Selbstverständnis eines Autors in der Produktionsphase eines Dreh-buchs zielt darauf ab, nicht nur mit den Mitteln eines Schriftstellers, sondern zusätzlich mit denen eines Bild- und Tonstellers ein komplexes Werk zu konzi-pieren, das eine mit literarischen Kunstgriffen ima-ginierte Vorwegnahme durchorganisierter visueller und akustischer Wahrnehmungen skizziert.

Es genügt nicht, wenn ein Drehbuchtext willkürliche Hinweise auf filmische Kategorien wie Einstellungsgrößen (Weit, Total, Halbtotal, Halbnah, Amerikanisch, Nah, Groß, Detail), Perspektiven (Normal-, Unter-, Aufsicht), Kamera- und Objektbewegungen, Achsverhältnisse, Mise en scène, Beleuchtung, Kulissen, Requisiten, Musik, Geräusche oder Montage eingebaut werden. Ein Drehbuch soll und braucht nicht als Gängelband des künftigen Regisseurs fungieren oder dessen kreative Leistung schmälern; es bezweckt, jene Elemente und Konstellationen im Sichtbaren herauszustellen, auf die sich eine Inszenierung stützen kann, ohne in die narrative Struktur eingreifen zu müssen. Die poetische Herausforderung besteht darin, in einer Art Partitur synchrone oder asynchrone Wort-Bild-Ton-Beziehungen zu umschreiben, wie sie das Wesen dessen ausmachen, was auf dem Bildschirm (oder auf der Leinwand) geschieht.

Das hat eine konkrete Formatierung der Wahrnehmung zur Folge. Denn in der Gliederung und Abfolge der einzelnen Bilder und Szenen, die praktisch wie Bühnenszenen behandelt werden, ohne dass sie an die theatralische Zeit-Raum-Trägheit gebunden wären, wird ein verzweigtes Netz von akustischen und optischen Querverbindungen, Zusammenhängen, Konnotationen und Kontrasten entworfen, die den Wortlaut des Texts infiltrieren und sowohl die Semantik, als auch die Symbolik des Beschriebenen (als in einer bestimmten Weise Wahrzunehmenden) mitbestimmen; es wird „im Hinblick auf den intendierten Film schriftlich vorformuliert, was und wie audiovisuell realisiert werden soll.“ (Michael Schaudig, in: Schwarz 1992)

In den folgenden Aufgaben sollen die Schülerinnen und Schüler zunächst anhand von Fragekatalogen Besonderheiten der Textgestaltung eines Drehbuchs (vgl. Textauszug, siehe unten) kennzeichnen, einen Begriff dafür (er)finden und in eine Tabelle eintragen.

Daran knüpfen sich konkrete Arbeitsaufträge und Aufgaben, die meist in Gruppen durchzuführen sind.

Im Vorwort von Felix Mitterer heißt es übrigens, dass in der „Druckausgabe [...] der leichteren Lesbarkeit wegen die filmtechnischen Hinweise eines Drehbuchs wie einzelne Einstellungen (Totalen usw.) und Kamerapositionen gestrichen [sind].“ (S. 7) Die Frage ist demnach, ob solche expliziten Bezugnahmen auf die Filmtechnik überhaupt nötig sind, oder woran man auch sonst bemerken kann, dass es sich um ein Drehbuch (und nicht einen Roman, ein Theaterstück oder ein Hörspiel) handelt.

Die SchülerInnen-Gruppen sind, ohne extra darauf hinzuweisen, nach wesentlichen Aspekten und Elementen des filmischen Erzählens gegliedert, die in der Praxis freilich alle stets zusammenspielen, zum Zwecke der Analyse jedoch separiert behandelt werden:

Gruppe 1: Figuren und Dialoge

Gruppe 2: Konflikte

Gruppe 3: Thema

Gruppe 4: Dramaturgie (Szene und Sequenz; Wendepunkte/“Plotpoints“; Spannung)

Gruppe 5: Filmtechnik

Textauszug (S. 16ff.):

**WIEN. GRÜNDERZEITVILLA DES HANDELS-MINISTERS.** Nacht. – Vor der Villa fährt ein schwarzer Dienstmercedes vor; der Chauffeur steigt aus, öffnet dem Handelsminister die Autotür, dieser steigt mit einem Aktenkoffer aus.

**SALON DES HANDELSMINISTERS.** – Die Gattin des Ministers sitzt vor dem Fernseher und schaut die Fuchsberger-Sendung. Der Minister kommt herein.

MINISTER: Servus!

GATTIN: Grüß dich!

Die Gattin schaut weiter fern, der Minister geht zur Bar, nimmt sich einen Drink, setzt sich, schaut auch zum Fernseher, zündet sich eine Pfeife an.

MINISTER: Hast mich heut in den Nachrichten gsehn?

GATTIN: Ja.

MINISTER: Und?

GATTIN: Dein Sakko rutscht dir immer hoch, da hinten am Nacken. Das schaut nicht gut aus. Du solltest wirklich deinen Schneider wechseln.

Der Minister schaut griesgrämig, blickt zum Fernseher. Fuchsberger steht vor den neun „Geschworenen“.

FUCHSBERGER: (im TV) Die erste Frage heute, ich weiß nicht, ob sie heikel ist, mit Sicherheit ist sie heiter, das hoffe ich wenigstens. Sie wissen ja, wie das läuft. Ich frage, wie viele der neuen Geschworenen erfüllen diese oder jene Bedingung, Sie (zu den Kandidaten) denken zehn Sekunden nach, schauen sich die Herrschaften hier an und dann wählen Sie die Nummer in Ihrem Fächer. Zum Beispiel: Wie viele der neun Geschworenen nennen die Deutschen prinzipiell „Piefke“?

Gelächter im Publikum. Die Geschworenen und Fuchsberger lachen ebenfalls.

MINISTER: Ja, was soll denn das?

FUCHSBERGER: (im TV) Ha, ha, ha! Ja!

**MODERNER WOHNBLOCK IN WIEN.** – Ein riesiger Baukomplex. Unzählige Fenster mit blauen Lichtern von Fernsehapparaten. Ganz oben wohnt der Journalist Manfred Holleschek.

**WOHNZIMMER MANFRED HOLLESCHEK.** – Modernes Wohnzimmer. Manfred Holleschek sitzt vor dem eingeschalteten Fernseher und schläft. Auf dem Tisch vor Holleschek liegt das Magazin „Die Woche“.

FUCHSBERGER: (im TV) Noch nicht drücken, bitte, noch nicht drücken! (Zu den Kandidaten:) 10 Sekunden! Schauen Sie sich Ihre Pappenheimer an, jetzt halten Sie bitte hoch! Ich seh schon, was passiert, aha!

**BERLIN. FABRIK SATTMANN / SITZUNGS-SAAL.** Nacht. – Halbdunkel. Ein langer Sitzungstisch, Monitore. An einem Ende des Tisches sitzt Karl-Friedrich Sattmann (Anzug, Krawatte), am anderen Ende sitzt der „Verkaufschef Naher Osten“ (Anzug, Krawatte, Gesicht von Arabiens Sonne verbrannt), vor sich einen geöffneten Aktenkoffer (aus Weißblech, mit Nummernschloß); etwas Sand ist aus dem Aktenkoffer auf den Tisch gerieselte. Karl-Friedrich schaut den Verkaufschef länger Zeit sehr streng an, diesem ist mulmig zumute, schließlich bricht es aus ihm heraus.

VERKAUFSCHEF: Das sind unseriöse Leute, Herr Generaldirektor! Die haben mich monatelang hingehalten! Monatelang! Jedesmal, wenn ich runtergefliegen bin, ließ er mich stundenlang warten, dieser verdammte Scheich! Und dann musste ich stundenlang mit ihm Tee trinken! Tee mit Butter! Wäh! Und erzählt mir von seiner Fußballmannschaft, und daß er unbedingt den Litti haben will als Trainer ... Und keine Rede vom Geschäft!

Karl-Friedrich schaut finster.

**VILLA SATTMANN / WOHNZIMMER.** – Die Sattmanns vor dem Fernseher. Heinrich schaut unbewegt, Elsa leicht amüsiert, Sabine gleichgültig.

FUCHSBERGER: (im TV) Die Drei, die Acht, meinen Sie? –, die Vier und die Sechs! Also relativ hochgegriffen! Meine Damen und Herren Geschworenen – wie viele von Ihnen nennen die Deutschen (räuspert sich), Entschuldigung, ich muß das Wort klar und deutlich herausbringen – Piefke? Drücken Sie bitte jetzt! – 5,6, bleiben Sie drauf mit dem Finger! 6, sechs sind es, (zu den Kandidaten:) haltet bitte hoch! – Das ist ein Volltreffer! Der Christian hat die

Sechs und er bekommt diesen Punkt! (Applaus.) Aber! So einfach lasse ich die Damen und Herren jetzt nicht davonkommen! (Geht zu den „Geschworenen“.) Wer hat denn gedrückt? (Die sechs halten die Hände hoch.) Sie haben nicht gedrückt?

GESCHWORENER: (im TV) Nein ...

FUCHSBERGER: (im TV) Aha! (Zu Frau:) Sie haben gedrückt. Ich wüsste von Ihnen gerne, was ist denn ein Piefke. Was heißt das überhaupt?

GESCHWORENE: (im TV) In meinen Augen sind die Piefke, wie Sie so schön sagen, irgendwie die Eingebildeten, die aus Deutschland kommen! Die fahren oamoi im Jahr, fahren's nach Österreich auf Urlaub und dann ... (Sie stockt, Gelächter, tosender Applaus im Wiener Publikum.)

FUCHSBERGER: (im TV) Und dann ... Also, Sie meinen, sollen die zwamal, zwamol im Jahr nach Österreich kommen?

GESCHWORENE: (im TV) Nein, aber wenn sie nach Österreich kommen, müssen sie ja nicht so angeben, net?

FUCHSBERGER: (im TV) Ah, weil sie so angeben?

GESCHWORENE: (im TV) Ja!!! (Gelächter, tosender Applaus)

Die Schäferhündin Asta richtet sich auf und bellt den Fernseher an.

HEINRICH: Das ist ja unglaublich!

**FABRIK SATTMANN / SITZUNGSSAAL.** – Karl-Friedrich und der Verkaufsleiter wie vorhin.

VERKAUFSCHEF: Und dann will er, daß sein Schwager die Generalvertretung bekommt für den gesamten Nahen Osten, und sein Cousin muß auch untergebracht werden; Schmiergeld braucht er, weil er angeblich einige Leute für die Importbewilli-

gung bestechen muß, und zuletzt hat er dann den Preis derartig gedrückt, daß ich ausgestiegen bin. Aussteigen musste! Tut mir leid! Das Geschäft ist geplatzt!

Das Telefon neben Karl-Friedrich läutet, er hebt ab.

KARL-FRIEDRICH: Was ist denn?

**VILLA SATTMANN / WOHNZIMMER.** – Heinrich am Telefon, Asta wachsam neben ihm, im Hintergrund Elsa und Sabine, erstaunt herschauend.

HEINRICH: (ins Telefon) Karl-Friedrich, da ist Vater! Schalt sofort den Fernseher ein!

#### 4 Gruppe 1

Fragen:

- Wessen Geschichte ist es?
- Lassen sich Haupt- und Nebenfiguren erkennen? Woran? Warum nicht?
- Was ist das Ziel der Hauptfigur(en)?
- Hat jede Figur eine Funktion in der Geschichte? Welche?
- Sind Tiere auch „Figuren“? Gibt es diesbezüglich Unterschiede zwischen Filmen, Romanen und Theaterstücken?
- Haben alle Figuren innerhalb des Geschehens denselben Status? (Man beachte die Film-im-Film-Situation! Welche Unterscheidungen lassen sich daraus ableiten, etwa hinsichtlich der „Dreidimensionalität“ von Figuren?)
- Welche Rolle spielt der „Charakter“ der Figuren? Welche filmischen Mittel dienen der Charakterisierung? (Man beachte und unterscheide physiologische, soziologische und psychologische Aspekte in den Taten, im Aussehen und Sprechen der Figuren!)
- Handelt es sich eher um Individuen oder Stereotype? Was spricht für das eine, was für das andere?
- (Mit Blick auf das ganze Buch: Entwickeln sich die Charaktere? Wie und wozu?)

- Wie detailliert muss die äußere Erscheinung der Figuren sein? Was erfahren wir sozusagen „auf den ersten Blick“? (Geschlecht, Alter, Größe, Herkunft, Körperform, Haarfarbe und -form, körperlicher Zustand...)
- Welche Bedeutung kommt der Besetzung einer Rolle zu, das heißt dem so genannten „Casting“? (Wie reagieren wir auf bekannte Stars oder auf unbekannte Laien?)
- Wie erfahren wir etwas über die Zugehörigkeit einer Figur zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht? Wie etwas über ihre Ausbildung, ihren Beruf, ihr soziales Umfeld, über Hobbies, Kleidung, Religion? Was trägt das alles zur Bedeutung des Films bei? Welche Unterschiede gibt es diesbezüglich zur Figurenbeschreibung in einem Roman?
- Wie vermitteln sich in einem Film psychologische Aspekte wie Moral, Werte, Ambitionen, Temperament, intellektuelle Qualitäten, Phobien, Süchte, Abneigungen...?
- Werden Sympathie und Antipathie des Publikums manipuliert? Wie?
- Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Art der Figurenzeichnung und dem Genre (in unserem Fall also zwischen Komödie und Klischees)?

**Aufgabe 1:** Verfasst einen Steckbrief (vgl. Schütte, S. 23) über eine Figur Eurer Wahl! Begründet diese Wahl.



**Tabelle: Steckbrief**

Name:	
Geschlecht	
Alter	
Größe	
Herkunft	
Körperform / Figur	
Haarfarbe und Form	
Körperlicher Zustand	
Beruf	
Beziehung(en)	
Soziales Umfeld	
Kleidung	
Werte / Moral	
Ambitionen / Ziele	
Temperament	
Intellektuelle Qualitäten	
Abneigungen / Phobien	

- Was tragen die Dialoge zur Informationsvermittlung im Rahmen der Handlung bei?
- Sind manche Dialoge zu informationslastig?
- Welche Unterschiede bestehen zwischen Gesprächen in der Wirklichkeit und Dialogen im Film? (Kürze, Prägnanz, keine komplizierten grammatikalischen Wendungen)
- Was tragen Dialoge zur Charakterisierung der Figuren bei (Emotionen, Motivationen, Stimmungen, Kennzeichnung der sozialen Herkunft und Psychologisierung durch Diktion)? Sprechen alle Figuren dieselbe Sprache? Welche Unterschiede lassen sich feststellen? Sprechen alle Figuren gleich oder hat jede eine eigene Tonlage?
- Welche Funktion(en) haben Szenen ohne Dialog?
- In welchem Verhältnis stehen Bildinformationen und Dialoge? (in guten Drehbüchern: keine Verdoppelung der Information, progressive Steigerung des Hauptkonflikts und Konstituierung von Nebekonflikten)
- Was können Dialoge zu einer Komödie beitragen? (Pointen, Wortspiele, Ironie)

Spezialfragen:

- Kennt jemand einen so genannten „Stummfilm“?
- Wie wurden Dialoge vor Erfindung des Tonfilms zum Ausdruck gebracht? (Inserts, Zwischentitel; Kinoerzähler)
- Ist das Medium Film unbedingt auf die verschiedenen Formen der Figurenrede – wie z.B. inneres und äußeres Selbstgespräch, Stimme aus dem Off, Gesang – angewiesen?
- Wie wirken Filme, in denen fast nur gesprochen wird? (Hier könnte man auch auf Unterschiede zwischen Theater-Dialogen, die ein zentrales Gestaltungselement eines Dramas sind, und Film-Dialogen eingehen.)

**Aufgabe 2:** Drückt an einer Stelle, die euch als besonders geeignet erscheint, um eine Figur ihrem äußeren Eindruck nach zu charakterisieren, die Standbild-Taste und begründet eure Wahl. Welche Eigen-

schaften werden sichtbar gemacht? Was davon findet sich bereits im Drehbuch?

**Aufgabe 3:** Spielt selbst einen Dialog aus dem Drehbuchauszug nach! Lasse sich die Sprechbarkeit des Dialogs verbessern?

Versucht dann, für die Szene zwischen Karl-Friedrich Sattmann und seinem „Verkaufschef Naher Osten“ einen „echten“ Dialog zu schreiben.

**Aufgabe 4:** Wählt aus dem Film irgendeine Szene aus (Dauer: ca. 3 bis höchstens 5 Minuten), schaut sie ohne Ton an und schreibt dann selbst einen Dialog dazu, der mit der Handlung der „Piefke-Saga“ nichts zu tun haben muss, aber dafür möglichst „synchron“ (Bewegungen der Lippen beachten!) sein soll.

## 5 Gruppe 2

Der Konflikt ist das zentrale Element des Drehbuchs. Die Abwesenheit eines Konflikts führt zu Langeweile. Film ist kein Abbild des Lebens; Film ist Verdichtung. Wenn sich Konflikte im Leben manchmal über Jahre oder Jahrzehnte hinziehen oder vielleicht sogar stagnieren, so muß das Drehbuch Konflikte auf 120 Seiten exponieren, austragen und auflösen. (Oliver Schütte)

- Wie entstehen Konflikte? (Interessenskollisionen; Meinungsunterschiede; verletzte Rangordnungen/Hierarchien; Übermut; Aggression; Spaß...)
- Warum sind Konflikte im Film etwas Positives? Wie verhält es sich damit im wirklichen Leben?
- Welche unterschiedlichen Konfliktkategorien gibt es? (persönlich-individuelle Konflikte und kollektive-gesellschaftliche Konflikte; innere und äußere Konflikte; historische und aktuell-situative Konflikte)
- Wie werden diese Konflikte jeweils ausgetragen? Was davon eignet sich besser für einen Film, was weniger? Welche Auswirkungen hat das auf die Handlung vieler Filme im Allgemeinen bzw. auf die „Piefke-Saga“ im Besonderen?

- Wie geht ein Drehbuchautor mit den Konflikten seiner Figuren um? (Er sollte sie niemals verschonen! Wenn er einmal weiß, was das Schlimmste wäre, was der Hauptfigur passieren kann, sollte es sich in der Geschichte auch tatsächlich zutragen.)
- Gibt es einen durchgehenden Hauptkonflikt?
- Welche Interessen und Interessenskonflikte bestehen in der „Piefke-Saga“?
- Wäre der Hauptkonflikt vermeidbar? Wie?
- Wie spiegeln sich die Konflikte in der Figurenkonstellation? (Protagonist und Antagonist; „Fallhöhe“: beruht auf dem Gegensatz zwischen Figur und Konfliktsituation, in die sie gerät. Je stärker der Kontrast, desto größer und wirkungsvoller/ergreifender die Fallhöhe...)
- Wie können gewisse Konflikte mit filmischen Mitteln angedeutet werden? Gebt Beispiele aus dem Textauszug...
- Kann man aus den Verläufen der Konflikte etwas lernen? Handelt es sich um „Lösungen“ im eigentlichen Sinn?
- Ist der Hauptkonflikt ausreichend zugespitzt?
- Welche Bedeutung hat das klassische Happy End für die in einem Film dargestellten Konflikte? Gibt es in der „Piefke-Saga“ ein Happy End?

**Aufgabe 1:** Sucht Szenen im Buch, die zur Entwicklung eines bestimmten Konflikts in der „Piefke-Saga“ gehören, und stellt sie zusammen. Wie geht die Entwicklung vor sich? Welche Faktoren sind ausschlaggebend für den Autor? (z.B. Ziele, die Figuren haben, und ihre Vereitelung; Aufbau von Hindernissen; Angriff und Gegenangriff; Zuspitzung und Konfrontation u. ä.; hier werden Aspekte angesprochen, die zum Teil auch die Gruppe 4 betreffen)

**Aufgabe 2:** Versucht auf der Basis von einem der herausgearbeiteten Konflikte einen Text zu verfassen, der einer anderen Textsorte angehört (Gedicht, Erörterung, Kurzgeschichte...). Verändert die jeweilige Form der Darstellung den Inhalt? Was bedeutet das für die filmische Form mit Konflikten umzugehen?

### 6 Gruppe 3

- Welche Themen lassen sich in der „Piefke-Saga“ erkennen? (Verhältnis Österreich-Deutschland; Fremden“liebe“ versus –“hass“; Tourismus vs. Ausländerfeindlichkeit; Familienprobleme, Verhältnis der Generationen, „Heimat“ und Identität...)
- Gibt es ein zentrales Thema, das universelle menschliche Gefühle anspricht?
- Wie lassen sich einerseits Haupt- und Nebenthemen unterscheiden?
- Wie hängen andererseits die verschiedenen Themen der „Piefke-Saga“ zusammen?
- Könnte das Hauptthema noch deutlicher herausgestellt werden?
- Wie könnte man eine thematische Tiefenstruktur des Films im Gegensatz zu seiner Oberflächenhandlung beschreiben?
- Welche Unterschiede bestehen zwischen
- „Thema“ (= die zentrale, abstrahierbare Idee einer Geschichte),
- „Stoff“ (= ein unabhängig von Literatur und Kunst vorhandenes Handlungsmuster, das zu vielfältiger künstlerischer Bearbeitung geeignet ist),
- „Fabel“ (= Stoff- und Handlungsgerüst, das einem epischen oder dramatischen Werk zugrunde liegt)
- „Motiv“ (= einzelnes, situationsgebundenes narratives Element; Baustein einer Geschichte),
- „Story“ (= die vollständige Geschichte eines Films, in der die einzelnen Ereignisse kausal und zeitlich verbunden aufeinander folgen; in der S. sind auch all jene Ergänzungen enthalten, die der Zuschauer durch Schlussfolgerungen selbst erschließt),
- „Plot“ (= die Ordnung, in der die Ereignisse eines Films präsentiert werden, also mit Auslassungen, Vertauschungen und Wiederholungen von narrativen Elementen; daher ist der P. stets unvollständig, er enthält keine Ereignisse, die der Zuschauer erst erschließen muss)?
- Wie werden die Themen in visueller Hinsicht vermittelt?
- Wie werden die Themen in akustischer Hinsicht vermittelt?

- Wie ist das Verhältnis von „Action“ und der Thematik des Films?
- Verändern sich im Laufe des Films die Gewichtungen der Themen in Bezug auf einzelne Figuren? Wodurch? Mit welchen Konsequenzen?

**Aufgabe 1:** Schreibt die „Story“ (siehe oben) der „Piefke-Saga“ in Form eines „Treatment“ nieder! Dabei handelt es sich um eine Vorstufe des Drehbuchs, die zwar die wesentlichen Elemente der Handlung, die formale Machart und inhaltliche Ausrichtung des Films skizziert, ohne aber schon auf Details (wie Segmentierung der Geschehnisse in einzelne Einstellungen oder Dialoge) einzugehen. Länge: nicht mehr als eine Seite.

**Aufgabe 2:** Kennt Ihr die Themen der „Piefke-Saga“ auch aus anderen Zusammenhängen? Aus welchen? Sind diese Themen immer noch aktuell?

Sucht Material aus den Medien zusammen (Zeitungsausschnitte; TV-Nachrichten und -Reportagen; Politiker-Interviews; Radio-Features...) und erläutert dann in einem Aufsatz, welche Aspekte der Themen für euch (noch) von Bedeutung sind. Vergleicht die Ergebnisse, indem die Aufsätze in der Klasse vorgelesen werden.

**Aufgabe 3:** Diese Aufgabe soll sich speziell dem „Heimat“-Begriff widmen und dessen Spezifik im deutschen Sprachraum. Denn aufgrund historischer, wirtschaftlicher und gesellschaftspolitischer Bedingtheiten ist „Heimat“ bis heute ein Wort von schillernder, mehrdeutiger und unscharfer Bedeutung geblieben. Auch in Österreich ist „Heimat“ ein vielfach vorbelasteter Begriff, der für die einen als emphatischer Inbegriff für alles Eigene, Naturhafte und Vaterländische (in Abgrenzung zum „Fremden“) firmiert, für andere jedoch einen unangenehmen Beigeschmack hat. Woher kommen solche emotionalen Einfärbungen eigentlich? Machen heute allzu strikte Unterscheidungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden überhaupt noch Sinn? Oder wechseln unsere sozialen Rollen nicht dauernd (etwa als Einheimische und Touristen, die wir ebenfalls oft selber sind)?

Recherchen als Hausübung:

- Was verbirgt sich hinter den Begriffen „Heimatliteratur“, „Heimatkunst“, „Heimatkunst“, „Heimatkunst“, „Heimatkunst“ (ca. 1880–1925)?
- Was hinter „Anti-Heimatliteratur“ und „Anti-Heimatkunst“? – Die Schülerinnen und Schüler sollen Definitionen sammeln, zusammenstellen und zur Diskussion stellen.

Ersichtlich wird dabei, dass sich die Idee „Heimat“ seit der industriellen Revolution als Kompensation für den Verlust an sozialer Geborgenheit und Überschaubarkeit herausgebildet hat. Statt eines unreflektierten Urzustands deckt der ideologisierte Heimat-Begriff jedoch im Wesentlichen nur mehr eine Verkürzung auf eine vorgeblich noch heile Welt am Land ab, die zusätzlich in Verbindung gebracht wird mit einer restaurativen, wertekonservativen Weltanschauung im Allgemeinen. Ziel ist die Erhaltung und Wiederherstellung einer vorindustriellen Gesellschaftsordnung.

Auf der Basis der gesammelten Informationen und des erarbeiteten Hintergrundwissens soll dann eine spezielle Diskussionsrunde mit verteilten Rollen zum Thema „Wie soll unser Ort in 20 Jahren aussehen?“ in Szene gesetzt werden, wobei folgende Positionen zu besetzen und vertreten wären:

- BürgermeisterIn
- Oppositions-PolitikerIn im Gemeinderat
- LandespolitikerIn
- SchauspielerIn
- IntendantIn eines lokalen Sommerfestivals
- LandschaftsgärtnerIn
- (Volksschul)LehrerIn
- UnternehmerIn eines Reisebüros
- Großbauer
- JournalistIn
- HotelbesitzerIn
- Pfarrer ...

Schon Aristoteles meinte in seiner „Poetik“:

Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis durch ein anderes erfolgt oder bloß nach einem anderen.“ An anderer Stelle hielt er fest, was ebenfalls bis heute Gültigkeit besitzt: „Ganz ist, was Anfang, Mitte und Ende besitzt. Anfang ist, was selbst nicht notwendig auf ein anderes folgt, aus dem aber ein anderes natürlicherweise wird oder entsteht. Ende umgekehrt ist, was selbst natürlicherweise aus anderem wird oder entsteht, aus Notwendigkeit oder in der Regel, ohne daß aus ihm etwas weiteres mehr entsteht. Mitte endlich, was nach anderem und vor anderem ist. Es dürfen also Handlungen, die gut aufgebaut sein sollen, weder an einem beliebigen Punkte beginnen noch an einem beliebigen Punkte aufhören, sondern müssen sich an die angegebenen Prinzipien halten.

- Welche formalen Gliederungen eines Drehbuchtexts sind erkennbar? (Einstellungen, Szenen und Sequenzen; entscheidend für solche Fügungen sind die jeweils zentralen Figuren, die eine Szene beherrschen, Ortswechsel oder Zeitsprünge; siehe auch Hintergrundinformationen bei den „Fragen für die Gruppe 5“)
- Ist klar, wer der jeweilige Szenenprotagonist ist?
- Welche Auswirkungen hat die (relativ kurze) Dauer einer Szene bzw. eines ganzen Films auf die Handlung?
- Wie kann man Haupt- und Nebenhandlungen unterscheiden?
- Werden alle Nebenhandlungen zu einem Ende geführt?
- Beziehen sich die Nebenhandlungen auf das Hauptthema? Inwiefern?
- Wie werden Zeit und Raum in einem Drehbuch (bzw. Film) behandelt? Wie gestalten sich Zeit- und Raumwechsel im Vergleich zu anderen literarischen Gattungen? (Man beachte Sukzession vs. Gleichzeitigkeit; Dynamik des filmischen Raums)

- Ist in einer einzelnen Szene ein innerer Aufbau zu erkennen? Welche Rolle spielen dabei Konflikte, deren Exposition, Steigerung, Konfrontation, Verzögerung und Auflösung?
- Wodurch entsteht Spannung? (durch Neues, Überraschendes, Schockierendes; durch ein Wissen um Zusammenhänge von Geschehnissen, über das eine Figur nicht verfügt...)
- Steigert sich die Spannung? Inwiefern?
- Wodurch entsteht Langeweile beim Zuschauer? (durch leere Wiederholungen; durch zu viel Gerede; durch zu wenig Anschaulichkeit, Abwechslung, Action...)
- Die meisten Filme orientieren sich immer noch nach der klassischen Dramaturgie eines Theaterstücks und gliedern die Handlung in 5 (bzw. 3 oder 4) „Akte“. Lassen sich derartige Phasen auch in der „Piefke-Saga“ ermitteln (auch wenn sie nicht mehr, wie noch oft im Stummfilm mit Hilfe von Zwischentiteln oder Inserts, explizit ausgewiesen werden)?
- Welche dramaturgischen Wendepunkte (= „Plot-points“), die die Geschichte in eine neue, unvorhersehbare Richtung lenken, sind erkennbar? Ist der Unterschied (durch bestimmte Entscheidungen, Informationen, Ereignisse) zwischen „vorher“ und „nachher“ groß genug?
- Welche Funktion(en) hat ein solcher Wendepunkt? (Vorhersehbarkeit durchbrechen; Vortreiben der Handlung durch neue Aufgaben für die handelnden Figuren; Kontraste...)

**Aufgabe 1:** Sucht im gesamten Drehbuch (bzw. der Filmversion) der „Piefke-Saga“ nach Szenen, die irgendein Kontrastverhältnis erkennen lassen, entweder was die Schauplätze betrifft, oder die handelnden Personen, oder die Geschehnisse als solche bzw. die herrschende Atmosphäre, die die beschriebenen Handlungen erzeugen. Versucht Formulierungen in jeweils nur einem einzigen Satz zu finden für fünf klar hervortretende Kontraste.

**Aufgabe 2a:** Ordne folgende Handlungselemente so, dass eine spannende Szene daraus wird; ergänze das Muster nach eigenem Gutdünken mit notwen-

dig erscheinenden Details und schreib die Szene als kurze Inhaltsangabe (Story) eines Films nieder:

- Ein Landstreicher findet zufällig ein Baby.
- Die dicke Frau ruft nach einem Polizisten.
- Eine junge Frau legt ihr Baby, für das sie nicht sorgen kann, im Auto einer reichen Familie ab.
- Der Landstreicher versucht, das Baby wieder loszuwerden und legt es zu einem anderen Baby in den Kinderwagen einer dicken Frau.
- Die Limousine wird gestohlen.
- Der Polizist zwingt den Landstreicher, das Baby aus dem Kinderwagen zu holen.
- Der Landstreicher beschließt, das Baby zu behalten.
- Die Diebe setzen das Baby neben einem Müll-eimer aus.

**Aufgabe 2b:** Ordne dieselben Handlungselemente so, dass eine komische Szene daraus wird; ergänze das Muster nach eigenem Gutdünken mit notwendig erscheinenden Details und schreib die Szene als Inhaltsangabe (Story) eines Films nieder.

#### Hintergrundinformationen:

In einem Interview mit Francois Truffaut sprach Alfred Hitchcock einmal über seinen Begriff von „Spannung“:

Der Unterschied zwischen Spannung und Überraschung ist sehr einfach. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts Besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt die Spannung an. Die Bombe ist unter dem Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und es ist jetzt 12.55 (man sieht die Uhr). Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem

Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum 15 Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Spannung. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist.

Um Spannung zu erzeugen, kommt es also darauf an, dass die Zuschauer durch entsprechende Andeutungen in die Situation versetzt werden, ein Ereignis zu antizipieren und innerlich darauf zu warten, ob bzw. dass es (endlich) eintritt. Darüber hinaus ist es unabdingbar, dass sich die Zuschauer mit den beteiligten Personen identifizieren, weil sonst keine emotionale Beteiligung möglich ist.

**Aufgabe 3:** Sucht eine Szene in der „Piefke-Saga“, die entweder als spannend oder komisch interpretiert werden kann (z.B. S. 63f.: „Joe’s Attentat“). Erörtere, welche Darstellungselemente für das eine sprechen, welche für das andere? Könnte man die Szene auf einen der beiden Aspekte reduzieren? Wie? – Teilt die Ergebnisse der Diskussion in der Gruppe der ganzen Klasse mit.

#### 8 Gruppe 5

Bei einem Drehbuch handelt es sich um die Beschreibung fertiger/vorgefertigter, bewegter Bilder mit eingepassten Gesprächspartien, nicht um eine Erzählung im herkömmlichen Sinn. Daraus erklärt sich der grammatikalische Gebrauch des Präsens als „Erzählzeit“. Darüber hinaus ist die Handlung geprägt durch eine stillschweigend vorgenommene Eingrenzung/Rahmung/„Kadrierung“ des Gesichtsfelds, was für den Rezipienten/LeserIn eine weit reichende Wirkung zeitigt, wird die wahrnehmbare Welt infolge dieses Settings unweigerlich (im weitesten Sinn) ideologischen Färbung unterworfen. Der Drehbuchtext umschreibt einen Blick, der entweder anonym, abstrakt bleibt oder einem/r Protagonisten/in zuzuordnen ist. Dabei braucht sich ein Autor nicht dahin gehend zu verausgaben, seine Welt bis ins kleinste Detail zu rekonstruieren; er kann darauf vertrauen, dass

der Leser wieder erkennt, was er (in einem anderen Film oder sonst irgendwo) schon einmal gesehen hat. Außerdem steht bei der Realisierung des Drehbuchs sowieso eine Gruppe von Spezialisten zur Verfügung, die die konkrete Ausgestaltung der Vorlage übernehmen.

Welche Funktion haben die verschiedenen Einstellungsgrößen im Film?

#### **Hintergrundinformationen:**

Im Unterschied zum Einzelbild (Phasenbild/Fotogramm), mit dem keine Bewegungsabläufe zu reproduzieren sind, bezeichnet die Einstellung eine ununterbrochene Folge von Phasenbildern, ein „kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film“ (James Monaco). Ein heutzutage in Hollywood produzierter Spielfilm von 90 Minuten Dauer weist bis zu 2000 Einstellungen auf, manchmal sogar noch mehr. Früher hingegen, in den 1950er und 1960er Jahren, ging man durchschnittlich von 500 bis 700 Einstellungen pro Film aus. Eine Folge von Einstellungen wiederum, die man in einen örtlichen, personellen oder gedanklichen Zusammenhang bringen kann, fügt sich zu einer Szene, mehrere Szenen schließlich zu einer Sequenz, einer dramaturgisch relevanten Einheit des Films, die durch innere Geschlossenheit und Strukturpausen in beiden Richtungen gekennzeichnet ist. Mehrere Sequenzen, die gemeinsam noch größere Etappen der Handlungsentwicklung bilden, können zu Komplexen zusammengefasst werden, die man mit den drei, vier oder fünf Akten eines traditionellen Theaterstücks vergleichen kann. Eine in einer einzigen, meist dementsprechend langen Einstellung umgesetzte Sequenz nennt man Plansequenz.

Obwohl es potenziell unendlich viele Einstellungsgrößen gibt, unterscheidet man je nach dem gewählten Ausschnitt des in einer Einstellung gezeigten Objekts im Allgemeinen acht Einstellungsgrößen. Als Bezugsgröße wird der menschliche Körper angesehen, um die (fiktive) Nähe bzw. Entfernung des Zuschauers zur Filmwelt zu bemessen.

- Weit (auch Panorama; Notation: W): ausgedehnte Landschaftsaufnahme; Personen sind nur ganz klein oder gar nicht zu erkennen.
- Totale (Notation: T): Gesamtbild eines Schauplatzes mit einer oder mehreren Personen, deren Körperhaltung und Handlungen klar einzuschätzen sind (z.B. Massenschlägerei); findet oft Verwendung als Establishing Shot, als erste Einstellung einer Sequenz, um gleich einmal die wichtigsten Informationen über den Handlungsort, -zeit und ggf. beteiligte Personen zu geben.
- Halbtotale (Notation: HAT): Person(en) in voller Körpergröße in ihrer unmittelbaren räumlichen Umgebung, die nur mehr teilweise zu überblicken ist.
- Halbnah (Notation: HN): Person(en) werden etwa von den Knien an aufwärts gezeigt.
- Amerikanisch (Notation: A): Personen werden von den Hüften an aufwärts gezeigt, wo sich im Western der Pistolengurt befindet.
- Nah (Notation: N): Brustbild einer Person wie bei NachrichtensprecherInnen im Fernsehen; körper-sprachliche Darstellungsmittel wie Mimik und Gestik gewinnen an Bedeutung.
- Groß (Notation: G): vom Bildrand angeschnittener Kopf mit Hals einer Person oder besondere Einzelheiten eines Objekts.
- Detail (Notation: D): bildfüllende Teile des Gesichts einer Person (Augen, Nase oder Mund) oder Bruchteile eines Objekts.
- Welche Formen der Montage lassen sich in dem Drehbuchauszug erkennen?

#### **Hintergrundinformationen:**

Die mechanische Seite des Begriffs „Montage“ meint die Zusammenstellung und Aneinanderfügung von Bild- und Tonsegmenten; die kreative Seite bezieht sich auf die Grundlage einer produktiven Filmkunst schlechthin, nämlich eine Manipulation von Raum und Zeit. Dies umfasst die Auswahl der Einstellungen, die Bemessung ihrer Länge und die Zusammenstückelung zu einem Ganzen in einer bestimmten zeitlichen Reihenfolge. Die Übergänge können deutlich sichtbar oder (durch Kontinuitäten in Inhalt, Kameraführung, Einstellungsgrößen und Bewe-

gungsrichtungen) fast unsichtbar gestaltet sein und erfolgen entweder hart durch einen Schnitt (der Match-Cut verbindet zwei Einstellungen, in denen es irgendeine visuelle Parallele gibt, der Jump-Cut steht für eine Montage der bewussten Aufspaltung und Diskontinuität) oder weich durch Blenden (Abblende: weiches Ende einer Einstellung; Aufblende: weicher Beginn einer Einstellung; Überblende: Doppelbelichtung, wodurch zwei Einstellungen scheinbar ineinander übergehen; Trickblenden: werden nach ihrem optischen Effekt als Schiebe-B., Wisch-B., Kreis-B., Klapp-B., Jalousien-B. usw. bezeichnet).

Dabei können folgende Montage-Konzepte zum Tragen kommen:

- szenische Montage, wobei die Einstellungen unter Einhaltung der Einheit von Zeit, Raum und Handlung aneinandergesetzt werden;
- beschreibende Montage, bezogen auf bestimmte Schauplätze oder Objekte und deren Veranschaulichung;
- erzählende Montage, um die Entwicklung einer Person oder Handlung wiederzugeben;
- vergleichende und metonymische Montage, Analogiemontage, Assoziationsmontage und Kontrastmontage, im Einzelnen zu differenzierende Aneinanderfügungen von inhaltlich und/oder formal parallelen, komplementären oder konträren Einstellungen, um einen abstrakten Gedanken oder gemeinsamen Oberbegriff zum Ausdruck zu bringen;
- Schuss und Gegenschuss, das heißt die abwechselnde Präsentation beispielsweise zweier Dialogpartner;
- Parallelmontage, ein wechselweises Aneinanderfügen von zwei Handlungen, die gleichzeitig, jedoch an verschiedenen Orten stattfinden;
- Leitmotive, die Wiederholung bestimmter Bilder;
- Ellipse, vorsätzliche Auslassung eines Handlungssegments.

Werden in einem Drehbuch bereits Hinweise auf bestimmte Farben (bzw. die Lichtgestaltung) gegeben?

#### **Hintergrundinformationen:**

Farben sind Elemente einer universalen Sprache, von der sich jeder angesprochen fühlt; die Einsatzmöglichkeiten von Farbsymbolik sind unbegrenzt (warme und kalte Farben, Hell-Dunkel-Kontraste u.ä.). Die Funktionen von Farben im Film sind also sowohl pragmatischer (Realitätseffekt) als auch ästhetischer/künstlerischer Art. Sie sind nämlich alles andere als natürlich; Farben sind ja keine Eigenschaften irgendeines Gegenstands, sondern reine Strahlungsenergie. Ihre Reinheit im Film ist daher eher mit Traumbildern vergleichbar.

Seit den frühesten Anfängen der Filmgeschichte wurde mit Farben experimentiert. Die so genannten Stummfilme waren keineswegs nur schwarzweiß, denn man hat früh damit begonnen, Bildkader zeitaufwändig und kostspielig per Hand zu kolorieren. Ein anderes Verfahren war das Tinting, die Einfärbung des Rohfilms vor der Belichtung mit Hilfe chemischer Bäder; bis heute hat sich beispielsweise die Konvention erhalten, Nachtaufnahmen in Blau zu machen. Weitere technische Möglichkeiten bieten Filter und farbiges Licht.

Welche Hinweise werden in einem Drehbuch bereits auf den Schauplatz, das „Setting“ und „Dekor“ bzw. architektonische Sachverhalte gegeben?

#### **Hintergrundinformationen:**

Die Verankerung einer Filmgeschichte in Orten und Zeitperioden spielt eine entscheidende Rolle. Durch das Setting werden zeitliche, geografische (inkl. Klima und Populationsdichte u.ä.), soziale, ökonomische, politische und moralische Faktoren vorgegeben. Settings tragen unmittelbar dazu bei, Filmfiguren zu charakterisieren und zu „Kindern ihrer Zeit“ zu machen. Nicht von ungefähr scheuen Regisseure oft keine Mühen und Kosten, um die idealen Schauplätze ihrer Filme ausfindig zu machen und auf diese Weise Plausibilität, Authentizität, die richtige Atmosphäre, Spannung und Sym-



bolik zu gewährleisten. Denn im Film gibt es keine neutrale Wirklichkeit, selbst die Natur tritt stets als stilisierte in Erscheinung, in ihrer Beziehung zu den Figuren.

Zum Dekor wird prinzipiell alles gezählt, was außer Menschen im Filmbild sichtbar wird, also von im Atelier nachgebauten Straßen bis zu (künstlichem) Regen.

Der durch Menschen geschaffene architektonische Raum im Film ist häufig reine Fassade, deren Zweck einzig im Augenblick der Filmaufnahmen liegt, um danach wieder abgetragen zu werden. Dennoch trägt gerade auch dieser Aspekt zur Zeichenhaftigkeit bei, die der Architektur im Film prinzipiell zukommt.

Welche Darstellungselemente eines Drehbuchs zielen auf den Gehörsinn der Leser/Zuschauer ab?

#### **Hintergrundinformationen:**

Der menschliche Hörsinn funktioniert selektiv. Technische Aufnahmeapparaturen wie Mikrophone hingegen zeichnen alle Signale, die sich innerhalb ihrer Bandbreite befinden, gleichermaßen auf. Daraus folgert, dass der Soundtrack (Tonspur) eines Films in ähnlicher Weise konstruiert und Ergebnis eines aufwändigen Gestaltungsprozesses bzw. einer gezielten Weiterbearbeitung von Aufnahmen ist (Schnitt, Mischung). Man unterscheidet Geräusche, Musik und Sprache, die zusammen das Sound-Design eines Films ergeben und wesentlich zu dessen Atmosphäre beitragen. Je nachdem, ob die Tonquelle im Bild zu sehen ist oder nicht, spricht man von On-Ton oder Off-Ton (z.B. Voice-Over, eine über die Szene gelegte Stimme, deren Urheber nicht im Bild erscheint). Häufig müssen Soundeffekte, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt (das Sirren von Riesen-Ameisen, Fahrgeräusche von Raumschiffen usw.), auf ihre Wirkung hin erst erdacht und künstlich hergestellt werden.

Geräusche sind wichtige Orientierungshilfen in Raum und Zeit. Filmmusik vermag Signalwirkungen zu erzeugen (Titelmusik), Andeutungen zu machen, Emotionen zu verstärken, unsere Aufmerksamkeit zu lenken oder einzuschläfern, Schau-

plätze akustisch zu illustrieren, Szenen miteinander zu verklammern und Brücken zwischen den Montagesegmenten zu bauen (oder zu unterbrechen), Spannung zu erhöhen oder andere dramaturgische Akzente zu setzen (z.B. Leitmotive, Szenenhöhepunkte) und vieles mehr, genauso wie uns allein jede Stimme erste Aufschlüsse vermittelt über das Alter, das Geschlecht, Veranlagungen, das Milieu, die Bildung, die Situation desjenigen, der spricht. Nicht zuletzt an dieser Vielschichtigkeit scheitern deutsche Synchronisationen oft.

Insgesamt ist festzustellen, dass im Zeitalter multimedialer Verbundsysteme die kommerzielle Verwertung gerade von Filmmusik ein wichtiger Faktor für die Filmindustrie geworden ist. Das ist vor allem daran zu erkennen, dass es immer mehr singende SchauspielerInnen und im Gegenzug auch SängerInnen gibt, die in Filmen Rollen übernehmen.

**Aufgabe 1:** Sucht für alle der oben angeführten Einstellungsgrößen konkrete Beispiele in der „Piefke-Saga“, notiert mit Hilfe der Zeitangabe auf dem DVD-Recorder die genaue Position der Einstellung und demonstriert dann die Ergebnisse vor der Klasse.

**Aufgabe 2:** Welche Schauplätze sind besonders kennzeichnend für die „Piefke-Saga“? Verfasst entsprechende Begründungen und beschreibe die Funktion der jeweiligen Schauplätze im Rahmen der Geschichte. Verändern sich die Schauplätze im Laufe der Handlung? Inwiefern „spielt“ das „Setting“ eines Films also gleichsam mit?

**Aufgabe 3:** (Quasi in Umkehrung der Aufgabe 4 für Gruppe 1:) Deckt den Bildschirm ab und hört euch irgendeine Passage des Films 5 Minuten lang an. Entwickelt selbst die dazugehörige Szenerie in Drehbuchform: Was ist los? Wer spricht? Wo spielt das Geschehen? .... Sucht dann die entsprechende Stelle im Originaldrehbuch und vergleiche die beiden Texte. Worin unterscheiden sie sich? Wodurch wurden die Unterschiede hervorgerufen?

### Modul 3 | Weiterführende Aufgaben

#### 9 Zur DVD-Edition der „Piefke-Saga“ (Vergleich Literatur und Film)

Es lassen sich Veränderungen zwischen Felix Mitteleers Drehbuch und der realisierten Fassung feststellen (z.B. Telefonat von Karl-Friedrich während seines Gesprächs mit dem Verkaufsleiter wurde gestrichen!). Meist handelt es sich um Streichungen und/oder Umstellungen.

- Wie lassen sich derartige Abweichungen erklären?
- Kann man gewisse Richtlinien feststellen, die der Regisseur bei der Umsetzung der Vorlage verfolgt hat?

**Aufgabe 1:** Findet 5 konkrete Unterschiede zwischen der Drehbuch- und der Filmfassung der „Piefke-Saga“!

**Aufgabe 2:** Kennt ihr irgendeine „Literaturverfilmung“? Sind auch dabei Veränderungen zwischen Buch und Film festzustellen? Welche? Könnte es (gute) Gründe dafür geben oder gehen Filmemacher etwa grundsätzlich nur ignorant mit Literatur um? Bereitet kurze Referate vor und diskutiert die persönlichen Erfahrungen, die darin zum Ausdruck kommen, in der Klasse.

#### 10 Selber Schreiben / Umschreiben / Adaptieren

**Aufgabe 1:** Man nehme eine Passage aus einem Roman/einer Erzählung und schreibe sie in ein Drehbuch um!

Fragen:

- Welche Kriterien werden die Auswahl der Vorlage leiten?
- Eignen sich alle Texte gleich (gut/wenig) zur „Verfilmung“? Warum (nicht)?
- Was verändert sich an einer Geschichte beim Wechsel von einem Medium zum anderen?

#### Hintergrundinformationen:

Der entscheidende Unterschied zwischen einem Drehbuch und anderen Gattungen der Literatur liegt darin, dass beispielsweise ein Roman fiktiv eine Geschichte vergegenwärtigen soll, die in der (oder irgendeiner) Realität spielt bzw. spielen könnte, während ein Drehbuch so tut, als bezöge es sich auf eine Geschichte, die zuvor schon einem anderen Medium Gestaltung gefunden hat. Pier Paolo Pasolini sprach einmal vom Drehbuch als von einer „Struktur, die eine andere Struktur sein will.“ Mit anderen Worten ausgedrückt, heißt das: Die Worte und Begriffe eines Drehbuchtexts beziehen sich nicht auf die unmittelbare Lebenswirklichkeit, sondern auf ein anderes komplexes ästhetisches Code-System (= Film). Die Ebenen der Bedeutungsvermittlung potenzieren sich. Diesbezüglich kann auch kein Dramentext mithalten, der zwar ebenfalls auf eine bestimmte Kommunikationssituation im Theaterraum hin geschrieben worden ist, dem jedoch der Verweischarakter auf eine „doppelte“ Wirklichkeit (im oben skizzierten Sinn) fehlt. Der Reiz eines Drehbuchs entspricht jener Distanz, die es zwischen dem sinnlichen Erlebnis eines Films im Kino (oder TV) einerseits und dessen „Transkription“ in der Schrift andererseits herstellt. Es trifft daher sicherlich zu, dass Drehbuchtexte von einer impliziten Beherrschung der filmischen Darstellungsmittel ausgehen, die der Leserschaft nicht immer zueigen ist. Daher geht es einem Drehbuchautor nicht primär um die Übernahme des Filmischen im Sinne der bloßen Imitation bestimmter technischer oder stofflicher Eigentümlichkeiten, sondern um das Erlebnishaftes, das dem Medium Film eignet. Drehbücher entwerfen ein Denken in Anschaulichkeit, einen Diskurs in Bildern, in denen (im gelungenen, besten Fall) sinnliche Erscheinung und Allgemeinbegriffe der Sprache zu einer kohärenten Einheit verschmolzen sind. Wer allerdings noch niemals einen Film gesehen hätte, könnte wohl ein Drehbuch kaum mit Gewinn und Verständnis lesen.

**Aufgabe 2:** Man nehme ein Gedicht und schreibe es in ein Drehbuch um!

**Aufgabe 3:** Entwerft in Form eines „Treatments“ (eine Art Kurzgeschichte, in der die Charaktere, Handlung und „Plot-Points“ in einem ersten Überblick ohne Details, Dialoge, konkrete Festlegungen der späteren Umsetzung notiert werden) selbst einen Film, den ihr schon immer sehen wolltet.

### 3. Darstellung eines ähnlichen Themas in anderen Medien

#### Literatur

- Norbert Gstrein: *Einer*. Erzählung. Frankfurt am Main 1988.
- Josef Winkler: *Das wilde Kärnten*. Frankfurt am Main 1995.
- Reinhard P. Gruber: *Aus dem Leben Hödlmosers. Ein steirischer Roman mit Regie*. Salzburg 1973.

#### Film

- Heimat* (1981–2006; Regie: Edgar Reisz)
- Die Alpensaga* (1976–1981; Regie: Dieter Berner; Buch: Peter Turrini, Wilhelm Pevny)
- Die Siebtelbauern* (1998; Regie: Stefan Ruzowitzky)

### 4. Ausgewählte Literatur

#### 4.1 Zu Drehbuch und Film

- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. 6. Aufl., Wien 1980.
- Brunow, Jochen (Hrsg.): *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens* (= edition text + kritik, Literatur und die anderen Künste Bd. 2). München 1988.
- Brunow, Jochen: *Erzählen in Bildern. Das Drehbuch als Nahtstelle zwischen literarischer und filmischer Narration*. In: Ernst/Pluch 1990, S. 21–30.
- Dmytryk, Edward: *On Screen Writing*. Boston/London 1985.
- Ernst, Gustav / Thomas Pluch (Hrsg.): *Drehbuch schreiben. Eine Bestandsaufnahme*. Wien/Zürich 1990.

Field, Syd: *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York 1984.

Field, Syd: *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Kramer. 4. Aufl., Frankfurt am Main 1992.

Kasten, Jürgen: *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Hrsg. von Eva H. Plattner und der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft. Wien 1990.

Märthesheimer, Peter: *Herr Schmidt schreibt einen Film, und keiner weiß es. Zum Widerspruch zwischen dem Selbstverständnis des Drehbuchautors und seinem öffentlichen Ansehen. Ein Versuch, hinter der subjektiven Larmoyanz die objektiven Strukturen zu erkennen*. In: Brunow 1988, S. 10–22.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg 2000.

Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg 1997.

Rußegger, Arno: *Die feindlichen Brüder. Zur „Alpensaga“ von Peter Turrini und Wilhelm Pevny*. In: Peter Turrini. *Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger. Mit einer Rede Peter Turrinis*. Hrsg. von Klaus Amann. St. Pölten/Salzburg 2007, S. 132–154.

Schneider, Michael: *Vor dem Dreh kommt das Buch. Ein Leitfaden für das filmische Erzählen mit den wichtigsten Dramaturgien, vielen Filmanalysen und originellen Texten von Studenten der Filmakademie Baden-Württemberg*. Gerlingen 2001.

Schütte, Oliver: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch Gladbach 1999.

Schwarz, Alexander (Hrsg.): *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis* (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie Bd. 5). München 1992.

Seger Linda: *Vom Buch zum Drehbuch*. Aus dem Amerikanischen von Dietmar Hefendehl. Frankfurt am Main 2001.

Sternberg, Claudia: Written for the Screen. The American Motion-Picture Screenplay as Text. Tübingen 1997.

#### 4.2 Zur transmedialen Erzähltheorie

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung (= UTB 2913). Göttingen 2007.

Paech, Joachim / Jens Schröter (Hrsg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München 2008.

## 5. Links

<http://www.goethe.de/kue/flm/dos/hei/deindex.htm> (= Dossier Heimatfilm des Goethe-Instituts) [letzter Zugriff am 15.07.2010]

Alle Seitenangaben beziehen sich auf folgende HAYMONTb-Ausgabe:



### **Felix Mitterer**

Die Piefke-Saga

Komödie einer vergeblichen Zuneigung

HAYMONTaschenbuch 13

312 Seiten

€ 12.95/sfr 22.90

ISBN 978-3-85218-813-3

## 6. Anhang

### **Ein Denkmal für den Piefke**

Ein reichlich merkwürdiges Projekt mit freundlicher (finanzieller?) Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst wird wohl bald für Furore sorgen: 143 Jahre und zwei Monate nach der Schlacht bei Königgrätz bekommt der preußische Komponist des damaligen Siegesmarsche, Johann Gottfried Piefke, das weltweit erste Helden-Denkmal. Das rund drei Meter hohe Stahl-Monument wird allerdings nicht etwa in Berlin aufgestellt, sondern im Herzen des Marchfelds, in der niederösterreichischen Stadt Gänserndorf. Dort führte, nach dem Schlachten-Triumph vor den Toren der Habsburger-Residenzstadt, Johann Gottfried Piefke mit

seinem Musikcorps die Siegesparade der preußischen Armee an. Die Wiener reagierten damals mit dem Ausruf: „Die Piefkes kommen!“ Ein Schmähwort, das sich gehalten hat – und jetzt auch ein Denkmal bekommt.

Kronen Zeitung, Pointen von Claus Pandi