

Richard Blank, *Drehbuch. Alles auf Anfang*



Richard Blank

DREHBUCH

Alles auf Anfang

Abschied von der klassischen Dramaturgie

Alexander Verlag Berlin | Köln

Ich bedanke mich bei Manfred Heindel für seine sachkundige Hilfe und geduldige Gesprächsbereitschaft in Fragen der modernen Naturwissenschaften und bei dem Filmwissenschaftler Stefan Schultes für die Durchsicht des Manuskripts und Korrektur etlicher Details.

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011

Alexander Wewerka

Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Redaktion/Lektorat: Stella Diedrich. Dank an Vanessa Briese.

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung eines Szenenfotos aus Wong Kar-Wai, *In the Mood for Love*. (Fotoarchiv Deutsche Kinemathek)

Alle Rechte vorbehalten. Jeder Abdruck und jede Form der Vervielfältigung nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-241-5

Printed in Hungary (May 2011)

für Sebi

INHALT

- 9 Vorwort
- 10 Thema

DIE HOLLYWOOD-DRAMATURGIE

- 14 Das Schema
- 20 Die Personen
- 23 Die historische Entwicklung
- 27 Die Grundlagen
 - 27 Die Ideologie
 - 28 Das klassische Drama
 - 42 Die ewige Reise des Helden
- 48 Die Täuschung

DIE ANDERE DRAMATURGIE

- 54 Das Rationale und das Bildhafte
- 63 Die Moderne
- 75 Die Suche nach Alternativen
- 87 Die eigenen Erfahrungen
- 97 Die Einzelgänger
 - 97 Max Ophüls, *La Ronde – Der Reigen* (1950)
 - 99 Robert Altman, *M.A.S.H.* (1969)
 - 101 Federico Fellini, *E la nave va – Fellingis Schiff der Träume* (1983)
 - 106 Bernhard Wicki, *Die Eroberung der Zitadelle* (1976)
 - 109 Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir – Dieses obscure Objekt der Begierde* (1977)

- 110 David Lynch, *Mulholland Drive* – Straße der Finsternis
(2001)
- 114 Miklós Jancsó, *Szerelmem Elektra – Meine Liebe –
Elektra* (1974)
- 118 Jean-Luc Godard, *À bout de souffle – Außer Atem* (1959)
- 121 Rainer Werner Fassbinder, *Querelle* (1982)
- 123 Jean-Marie Straub, *Chronik der Anna Magdalena Bach*
(1967)
- 128 Wong Kar-Wai, *In the Mood for Love* (2000)
- 132 Der Arthouse-Komplex und das Ende der Langeweile
- 139 Die politische Dimension
- 144 Die Filmschulen

ANHANG

- 150 Anmerkungen
- 166 Personenregister
- 171 Filmtitelregister
- 174 Der Autor

VORWORT

Werden Sie Drehbuchautor!

Man kann diesen Beruf erlernen. Auf meinem Schreibtisch stapeln sich gut zwei Dutzend Lehrbücher.

Ihr Vorteil: Sie brauchen nur eins dieser Bücher zu lesen. In den wesentlichen Punkten unterscheiden sie sich kaum voneinander, weichen nur im Stil und in wenigen inhaltlichen Details voneinander ab. Die Grundlage ist vielversprechend, einer der Autoren nennt sie im Titel: *Dramaturgie made in Hollywood oder: Wie werden Erfolgsfilme gemacht.*¹

Es gibt in letzter Zeit ein paar Bücher, die sich als Alternativen zu den gängigen Lehrbüchern verstehen. Doch schon im Titel verraten fast alle ihre Abhängigkeit vom vorherrschenden »Hollywood-Modell«.²

Ehe Sie anfangen, Drehbücher zu schreiben, sollten Sie jedoch einen Blick auf die Marktlage werfen! Bei einer eher dürftigen Auflage von zweitausend Stück pro Lehrbuch kommen sie bei zwei Dutzend Lehrbüchern schon auf achtundvierzigtausend potenzielle Konkurrenten allein im deutschsprachigen Raum.

Da könnte es ratsam sein, mein Buch zu lesen. Es weicht ab von der Norm. Zwar werden die Grundlagen der vorliegenden Lehrbücher wiederholt und zusammengefasst, dann aber wird ihr historischer Kontext untersucht und die Frage gestellt, ob diese Grundlagen heute noch als allgemeingültig angesehen werden können. Die Fixierung auf ein verbindliches Modell könnte sich als unrealistisch erweisen.

Abgesehen von solchen theoretischen Bedenken: Ist es nicht langweilig, immer nach dem gleichen System zu schreiben? Auf Dauer muss das doch auch den Zuschauer langweilen, der wieder und wieder anschauen soll, wie im Film die Welt nach einem eingefahrenen Schema gezeigt wird.

THEMA

Man nehme das Ei in die Rechte, halte mit der Linken den Pfannenstiel, schlage das Ei auf den Pfannenrand ...: Spiegelei, Film, Pilze, Kultur, Tischsitten, Bewerbungsschreiben, Depression, Drehbücher, Partnerwahl, Philosophie, Straßenverkehr. Alles Wissen über alles steht zur Verfügung. Wo Bücher zu umfangreich sind, hilft Wikipedia in fünf Sätzen.

Der überwiegende Teil der Drehbuchliteratur bewegt sich im Umfeld von Sachbüchern mit Rezepten und Gebrauchsanweisungen. Meine Abneigung gegen diese Art von Literatur erschwert den Zugang zum Thema.

Zur Orientierung: Ich beziehe eine Position außerhalb der allwissenden Manuale. Wenn ich von »Drehbuch« spreche, geht es mir vor allem um Fragen der Dramaturgie, Fragen von Aufbau und Ablauf eines Films. Und da bieten sich zwei Zugangsmöglichkeiten: Entweder ich richte den Blick auf die Anweisungen, ein Drehbuch zu verfassen, oder auf den fertigen Film. Das Drehbuch selbst wird mir nur in seltenen Fällen zur Verfügung stehen.

Was sind meine Voraussetzungen für das Thema?

Ich argumentiere subjektiv und verzichte auf den Anschein der objektiven Sicherheit neuer Rezepte.

Bis vor einem halben Jahr hatte ich keines der Bücher über das Verfassen von Drehbüchern gelesen. Meine eigenen Drehbücher folgen keiner festgelegten dramaturgischen Theorie.

Woher rührt mein Interesse für dramaturgische Fragen?

Schon während meines Philosophiestudiums habe ich mich mit der Analyse dramaturgischer Strukturen befasst. 1969 erschien meine Dissertation unter dem Titel *Sprache und Dramaturgie*.¹ Da werden prinzipiell verschiedene Ausdrucksformen untersucht: das Bildhafte und das Rationale. Das Bildhafte, dem das logische, prozesshafte Fortschreiten des Rationalen fremd ist, dominiert zum Beispiel in der re-

ligiösen Welt des mittelalterlichen Mysterienspiels und in wesentlichen Bereichen des modernen Theaters. Das klassische Drama hingegen, das mit der Renaissance beginnt und bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts reicht, folgt in Sprache und Dramaturgie den Prinzipien des Rationalen. Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Cassandra-Szene im *Agamemnon* von Aischylos, in der sich die beiden Ausdrucksformen gegenüberstehen: Der Chor versucht dort vergeblich, die Visionen der Cassandra mit rationalen Mitteln zu begreifen.

Immer wieder bin ich auf Fragen der Dramaturgie gestoßen. Als ich mich mit der Arbeit des Schauspielers im Film befasste,² waren die dramaturgischen Probleme von den Personen nicht zu trennen. Spät habe ich erkannt, in welchem Ausmaß das Licht im Film³ Ausdruck einer dramaturgischen Grundhaltung ist, die unter Umständen das ganze Regelwerk für die Filmbeleuchtung über den Haufen werfen kann, wenn man Ernst macht mit der Frage: In welchem Licht erscheint die Handlung, die ich in Bilder umsetze?

Vor kurzem hatte ich Abschlussfilme einer Filmschule zu betreuen. Die dramaturgische Abteilung der Schule fühlte sich angegriffen, als ich ihr Vorgehen gegen das exzellente Drehbuch eines Studenten kritisierte, das sich nicht an die traditionelle Dramaturgie hielt, die in fast allen Lehrbüchern vertreten wird und weitgehend dem Aufbau des klassischen Dramas folgt – mit Hauptperson und Gegenspieler, spannender Handlung und psychologischer Stimmigkeit der Personen. Meine Unterstützung des »fehlerhaften« Drehbuchs machte die Runde, und es kam zu erstaunlichen Reaktionen. In bis zu drei Seiten langen E-Mails wurde ich niedergemacht, zum Teil mit erheblichen persönlichen Beleidigungen von Leuten, denen ich nie begegnet war. Diese heftige Reaktion zeigt:

Das Interesse an dramaturgischen Fragen ist nicht auf die Technik des Schreibens begrenzt, sondern berührt existenzielle Fragen, hat etwas zu tun mit dem Bild, das wir uns von der Welt machen.

Das heute geradezu blinde Vertrauen zur Dramaturgie des klassischen Dramas beim Verfassen von Drehbüchern basiert auf einem geschlossenen Weltbild, auf dem Bild von einer Welt, die rational definierbar ist. Dabei hat sich das Theater mit den Stücken des Expressionismus, Brechts oder des Absurden Theaters längst vom klassischen Drama verabschiedet. Und die modernen Naturwissenschaften haben das einst geschlossene, rational definierbare Weltbild schon vor Jahrzehnten regelrecht zertrümmert.

Die nichteuklidische Mathematik, Einsteins Relativitätstheorie, Heisenbergs lapidare Feststellung, dass sich »[d]ie Vorstellung von der objektiven Realität der Elementarteilchen [...] in einer merkwürdigen Weise verflüchtigt«,⁴ all das hebt das traditionelle, rational abgesicherte Weltbild aus den Angeln. »Die Enthüllungen der Mikrophysik sind das eindrucksvollste Symbol für [...] [die] Aufspaltung der einheitlichen Realität in irreduzible (*d. h. nichtableitbare*, d. Verf.) Realitäten.«⁵

Die Erkenntnisse der Naturwissenschaften sind in der menschlichen Geschichte auf Dauer nie isoliert geblieben. Heutzutage werden die Galileis nicht mehr als Häretiker inhaftiert, und so »kann angenommen werden, daß die Veränderungen in den Grundlagen der modernen Naturwissenschaft ein Anzeichen sind für tiefgehende Veränderungen in den Fundamenten unseres Daseins, die ihrerseits sicher auch Rückwirkungen in allen anderen Lebensbereichen hervorrufen.«⁶

Zutiefst verunsichert, sehnt man sich nach einfachen Rezepten und klammert sich beim Verfassen von Drehbüchern an Denkbauwerke, die mit unserer Realität nur noch wenig zu tun haben.

Bei der Beschäftigung mit Dramaturgie geht es um existenzielle Fragen, um unsere Haltung zur Realität, in der wir leben. Wer sich ein Bild davon machen will, für den reichen die alten rationalen Schemata nicht mehr aus. Keine Angst! Stellen Sie sich einfach vor, die zwei parallelen Linien des Euklid treffen sich im Unendlichen! Und in dieser Vorstellung treffen Sie vielleicht sich selbst, als Autor.

DIE HOLLYWOOD-DRAMATURGIE

DAS SCHEMA

Hier ist von »Schema« die Rede, weil sich in der »Drehbuchliteratur [...] die Regeln und normativen Anweisungen wiederholen [...] und [...] daher die Erstellung eines grundlegenden Musters« erlauben.¹

Der Blick auf die Drehbuchliteratur ist ein Blick auf das Hollywood-Kino. Die »Dominanz der amerikanischen Manuale«² hat einen einfachen Grund: »Hollywood [...] blüht und gedeiht, weil es praktisch keine Konkurrenz hat.«³

Die erste Definition ist einfach: Das Drehbuch »ist eine in Bildern erzählte Geschichte [story]«.⁴

Wie wird die Story erzählt? Die Art und Weise des Erzählens wird auf Aristoteles (384–322 v. Chr.) zurückgeführt. »Die Grundprinzipien wurden [...] in seiner *Poetik* am besten dargelegt.«⁵ Aristoteles fordert die »Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung«.⁶

Obwohl im Film die Einheiten von Zeit und Raum bzw. Ort diverse Varianten erfahren, werden sie als idealtypische Grundlagen der Story vorausgesetzt: »Eine ehrliche Story ist an einem einzigen Ort und in einer einzigen Zeit zu Hause.«⁷

Wie das griechische Drama hat die Story eine klare dreiteilige Gliederung. Auch in diesem Punkt wird auf Aristoteles zurückgewiesen: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.«⁸

In der Literatur werden Schemata über den Ablauf der Story entwickelt, die alle geprägt sind von dem Bemühen um eine dramatische Handlung, um Spannung, suspense. Welche Elemente sind notwendig, damit »eine gute und interessante Story auch wirklich als dramatische funktioniert«⁹?

Die Drei-Akte-Struktur garantiert eine klare Gliederung: »Der erste Akt ist der Anfang, der zweite die Mitte, der dritte das Ende.«¹⁰ Die Einfachheit einer solchen Definition weist hin auf den möglichst

unkomplizierten und exakten Aufbau des Drehbuchs: Es geht um eine »geradlinige Struktur«.¹¹

Präzision ist gefragt. Das zeigt sich in folgendem Zahlenraster: 120 Seiten, drei Akte: Exposition (30 Seiten), am Ende plot point (Geschichte in eine andere Richtung lenken), 2. Akt Konfrontation (Seite 30 bis 90) ... am Ende wieder plot point zwischen Seite 85 und 90, 3. Akt: Auflösung.¹² Ein anderer Autor markiert zusätzlich »Sequenz« und »Szenen«: »Der erste Akt umfasst in der Regel bei einem Drehbuch zu einem Spielfilm von 90 bis 100 Minuten Länge durchschnittlich 25 Seiten, der zweite ca. 45 bis 60 Seiten und der dritte, schnellere Akt 20 bis 30 Seiten. Jede Sequenz besteht im Durchschnitt aus 12 Szenen und geht im Film über 10 bis 12 Minuten.«¹³

Die verschiedenen Autoren mögen in solchen Angaben variieren, immer aber wird angestrebt, präzise Schemata zu entwickeln.

Unterschiedliche Zitate über den Anfang lassen sich zu einem fortlaufenden Satz kombinieren: Die »Elemente der ersten 10 Seiten«¹⁴: »zehn [...] Minuten [...] Zeit, um dem Leser oder dem Publikum drei Dinge klarzumachen: 1. Wer ist die Hauptfigur? 2. Was ist die dramatische Voraussetzung, worum geht es? 3. Wie ist die dramatische Situation, welche dramatischen Umstände begleiten die Story?«¹⁵

Das Bemühen um Präzision und Schematisierung schlägt sich nieder in Tabellen und zahlreichen anschaulichen Zeichnungen.¹⁶

Auch Computerprogramme helfen, den idealen Ablauf der Story zu fixieren.¹⁷ Wer im Internet unter »Drehbuch, Software« sucht, wird mit einer Fülle von schablonenhaften Entwürfen bedient.¹⁸

Die diversen Schemata zeigen Unterschiede im Detail, in jedem Fall aber geht es um suspense, um Spannung in der dramatischen Handlung. Wenn verlangt wird, dass eine Story »Erstaunen, Hoffnung, Angst und Spannung bewirk[t]«¹⁹, dann ist damit bei wechselnden Inhalten die rechte Struktur gefragt, »der dramaturgische Aufbau einer Geschichte«.²⁰ Um Spannung zu erreichen, muss die Geschichte

so gebaut sein, dass sie sich auf ein gestecktes Ziel hin bewegt. Dabei gilt es, den »Unterschied zwischen Theater und Film«²¹ zu beachten: »Im Theater spielt die Vorwärtsbewegung nur eine untergeordnete Rolle, weil der Zeitfluß hier nicht unterbrochen wird« – unterbrochen durch Schnitte, etwa schnelle Wechsel zwischen Parallelhandlungen. Im Film »dient die ›Vorwärtsbewegung‹ (›move forward‹) dazu, diese kleinen Einzelblöcke [sic!], aus denen ein Film besteht, miteinander zu verbinden ... Charakterisierungen müssen sich verdichten, Emotionen sich allmählich steigern, Entscheidungen müssen schwerwiegender und Ereignisse interessanter werden.«²²

Immer ist der Zuschauer im Blick, die Geschichte selbst ist ja nur spannend im Hinblick auf denjenigen, der sie erfährt. »Der Zuschauer muß wissen, worauf die Geschichte hinauswill, er muß aber im unklaren darüber gelassen werden, ob dieses Ziel auch erreicht wird.«²³ Um den Weg einzuschlagen und das Ziel anzustreben, muss man »Vorgaben setzen und einlösen«.²⁴ Diese »setups/payoffs (Vorbereitungen/Einlösungen)«²⁵ aber führen nicht schnurstracks zum Ziel. Sie werden gestört, abgelenkt und aufgehalten durch Hindernisse, die sich in den Weg stellen.

»Im Laufe eines Drehbuchs begegnen die Helden beim Verfolgen ihres Ziels einer bestimmten Anzahl an Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten sind die Würze der Geschichte.«²⁶ Der Weg zum Ziel gerät zu einer Strecke voller Kollisionen. »Konflikt ist das Fundament von Drama«,²⁷ der zugleich die Erwartungshaltung des Zuschauers wachhält und die Erzählung vorantreibt. »Ohne Konflikt geht nichts voran!«²⁸, »die Musik der Story ist der Konflikt«.²⁹

Der Zuschauer weiß nie um das Ganze, weiß nicht, ob das Ziel letztendlich erreicht wird. »Die Spannung setzt daher ein Teilwissen voraus. Eine Neugier des Zuschauers wird nur geweckt, wenn etwas *schon* und etwas *noch nicht* gesehen oder erkannt ist.«³⁰

Für den Fortlauf der Handlung, das Auftauchen und Überwinden der Konflikte sind die sogenannten plot points von entscheidender Bedeutung. »Plot ist ein akkurater Begriff, der das innerlich folge-

richtige, zusammenhängende Muster von Ereignissen bezeichnet, die sich durch die Zeit bewegen, um eine Story zu formen und zu gestalten.«³¹ Die einzelnen plot points sind »Ereignisse oder Momente im Plot, die entscheidend auf die Handlung einwirken«³². Der »Plot Point greift in die Handlung ein und gibt ihr eine andere Richtung«.³³

Alle Widerstände und Konflikte aber bleiben stets im rationalen Kontext des einheitlichen logischen Aufbaus. »Eine Story [...] muß einheitlich sein. Folgender Satz sollte auf jeden beliebigen Plot zutreffen: ›Wegen des auslösenden Ereignisses *mußte* der Höhepunkt eintreten.«³⁴

»Achten Sie auf das Prinzip Ursache und Wirkung«,³⁵ also auf das Prinzip des rationalen Denkens, das in keiner Phase unterlaufen werden darf. Hindernis, Widerspruch und Konflikt also sind letztlich eingebettet in das »zentrale Prinzip der kausalen Linearität«.³⁶ Aus diesem Grund müssen sämtliche Handlungen in einer logisch nachvollziehbaren Art motiviert werden. So ist der »Zufall [...] die größte Sünde des Autors«.³⁷ Allein die sorgsame »Motivation ist der Vorgang, durch den eine Erzählung ihr Material rechtfertigt«.³⁸

Es gibt spezielle Schwierigkeiten, die Spannung aufrechtzuerhalten. Da sind zunächst die Nebenhandlungen, die subplots. Man sollte sie beschränken und darauf achten, dass sie nicht zu sehr von dem Hauptstrang der Handlung abweichen. Oft »geschehen zu viele Dinge ohne Bezug auf die story-line, [...] [und] es entsteht der Eindruck, als würden in einer Geschichte zwei erzählt [...] [und] zu viele Dinge müssen erklärt werden«.³⁹

Ein weiteres Problem für die Aufrechterhaltung der Spannung liegt im 2. Akt. Zu Anfang ist man am Aufbau des Konflikts und an den Personen aus purer Neugierde interessiert, der 3. Akt konzentriert auf das Ende hin, in der Mitte aber droht die Spannung nachzulassen. Es werden besondere Tipps gegeben, »wie man [auch da] den Spannungsbogen erhält«.⁴⁰ Eine nur dem Film eigene Möglich-

keit, Spannung zu erzeugen, ist das »cross-cutting«: es wird zwischen zwei parallel laufenden Handlungen hin und her geschnitten. Der Zuschauer erfährt zwei verschiedene Handlungselemente quasi gleichzeitig, und mit der jeweiligen Unterbrechung durch den Schnitt von einer Handlung zur anderen wird die Spannung gesteigert. David Wark Griffith hat das erfunden. In seinem Film *Intolerance* (*Intoleranz*, 1916) zeigt er eine Zugfahrt und parallel dazu eine Fahrt mit einem Auto, wobei es darauf ankommt, dass das Auto eher am Ziel ist als der Zug.⁴¹ Damit war »eine neue Erzähltechnik [...] geschaffen.«⁴² Griffith stieß mit dieser Technik zuerst auf komplettes Unverständnis, verlor dadurch sogar seinen Job beim Biograph-Studio,⁴³ aber »1920 wiesen Loos und Emerson die Drehbuchautoren an, dass zwei Handlungsebenen im cross-cutting das Interesse des Zuschauers wachhalten würden.«⁴⁴

Jedes rationale, nach den Gesetzen der Logik aufgebaute Schema verlangt nach einem Ergebnis, drängt auf das Ende hin. Dem Drehbuchautor wird gar empfohlen, beim Schreiben mit dem Ende, der Lösung, zu beginnen: »Legen Sie den Schluß [...] fest, entwerfen Sie dann den *Anfang*.«⁴⁵ Oder: »Ein gut gemachter Film hat ein starkes, eindeutiges Ende.«⁴⁶

Der Hollywood-Film bevorzugt ein glückliches Ende. Das Happy End ist von großer Bedeutung, der auch die europäischen Regisseure in Hollywood Tribut zu leisten hatten. Der große Friedrich Wilhelm Murnau, dem durch William Fox (fast) alle Freiheiten vertraglich zugesichert waren, weigerte sich, dem Gebot vom Happy End zu folgen, und seine Karriere scheiterte daran.⁴⁷

Dem Happy End wird gar die Entsprechung zum Aufbau des klassischen Dramas geopfert: »Im Gegensatz zur Tragödie, dem Archetyp des geschlossenen Dramas, endet das konventionelle Drehbuch mit einem Happy End. Der Höhepunkt wird im Drehbuch nach hinten verschoben, um die Spannung länger aufrechtzuerhalten.«⁴⁸

Wenn dieses Schema von Spannung und logischem Aufbau heute verschiedentlich kritisiert wird, dann wird gewöhnlich nicht an dem rationalen Grundprinzip gerüttelt. Da beklagt sich ein Autor: »Wir sind alle so story-satt, dass die klassische Struktur längst nicht mehr so nützlich ist, wie sie es einmal war.«⁴⁹ Im gleichen Atemzug aber versichert er: »[E]s funktioniert«, und er kennt den Grund seines Zweifels: »[E]s funktioniert, nur leider viel zu langsam.«⁵⁰ Sein Vorschlag in einem konkreten Fall: »Ein Beispiel für ansteigende Handlung: Wenn Sie einen Film über einen Serienmörder schreiben, ersticht Ihr Killer auf den ersten zehn Seiten einen Menschen. Der nächste Mord muss scheußlicher sein. [...] Der nächste Mord muss noch mehr von allem sein. [...] Sie müssen die Handlung mit jedem Schritt steigern.«⁵¹ Zweifel an dem Schema an sich scheinen nicht angebracht.

Ich schreibe die ersten Kapitel mit einer großen Zahl von Zitaten und Fußnoten. Dabei geht es mir nicht nur darum, eine möglichst hohe Anzahl von Autoren zusammenzufassen, vor allem will ich zeigen, wie in großer Breite ein System entworfen wird, das durch die Fülle ähnlicher Argumentation als allgemeingültig erscheint.

DIE PERSONEN

Das abstrakte dramaturgische Schema wird belebt durch die handelnden Personen.

Die Geschichte hat eine Hauptperson, und das ist »im allgemeinen [...] eine einzelne Figur«¹. Andere Figuren sollten in keinem Fall so wichtig werden, dass sie von der Hauptperson ablenken. Es ist ratsam, »den Protagonisten immer auf eine einzige Person zu reduzieren«.²

Die Hauptfigur steht im Zentrum, weil sie »ein Ziel hat. ... Dieses Ziel gibt der Geschichte ihre Richtung.«³ Die dramatischen Konflikte ergeben sich, weil die Hauptfigur ihr »Ziel unbedingt erreichen« will, »gewillt [ist], alles zu tun, um dorthin zu gelangen.«⁴ »Der Autor [...] stellt Hindernisse [...] in den Weg, läßt den Helden diese Hindernisse überwinden (Steigerungen) und auf dem Höhepunkt ankommen [...]. Der Höhepunkt ist nicht das Ziel, sondern der schärfste Moment des Kampfes.«⁵

Der Gegner im Kampf ist der Feind, der Antagonist. Immer wieder wird in der Literatur dazu aufgefordert, die Arbeit an dieser Figur nicht zu vernachlässigen. »Entwickeln Sie Ihren Bösewicht so sorgfältig wie Ihre Hauptfigur!«⁶ Je stärker und machtvoller der Feind, um so wertvoller der Sieg des Protagonisten. »Seine Macht gibt dem Helden Profil.«⁷

Auch die Spannung wird gesteigert, wenn der Antagonist stark genug ist, der Hauptperson Probleme zu bereiten, denn ihre »Schwierigkeiten sind die Würze der Geschichte.«⁸ So ist der Gegenspieler »noch häufiger als der Protagonist [...] derjenige, der den Dingen erst den Anstoß gibt«.⁹

Die Persönlichkeit der Hauptfigur erweist sich in der Auseinandersetzung mit einem starken Gegenspieler. Und da kommt die im vorigen Kapitel behandelte Klarheit der Motivation wieder ins Spiel.

Es geht um die psychologische Eindeutigkeit der Person: »Durch psychologische Kausalität, die präsentiert wird durch eindeutige Charaktere, die im Blick auf vorgegebene Ziele handeln, entfaltet der klassische Film seine charakteristische Entwicklung.«¹⁰

Unter diesem Aspekt erhält das amerikanische Star-System eine überraschende inhaltliche Funktion. In dem Standardwerk *The Classical Hollywood Cinema* wird der große europäische Regisseur Max Ophüls ins Feld geführt, um »im Star-System die Bedeutung der Konsistenz der Charaktere zu sehen«¹¹: »Max Ophüls pries Hollywoods Fähigkeit, mit der schon vorhandenen Persönlichkeit des Schauspielers im Film zu arbeiten.«¹² Das Publikum kennt seine Stars, die Eindeutigkeit der Charaktere ist schon durch die Besetzung abgesichert.

Ein entscheidendes Kriterium für den ›klassischen‹ Hollywood-Film ist die Person als Handlungsträger. Es erscheint uns wie etwas Selbstverständliches, wenn dem Drehbuchautor empfohlen wird: »Sehen Sie zu, dass Ihre Figuren handeln.«¹³

Wie schnell aber läuft die Handlung an den Personen vorbei, die nicht mehr entscheiden, sondern nur noch auf das reagieren, was der Autor als Handlungselemente in den Film einbaut!

Psychologisch in sich stimmige Personen, die durch ihr Handeln die Geschichte vorantreiben – wir werden sehen, dass sich diese Kriterien des ›klassischen‹ Hollywood-Films erst im Lauf der Filmgeschichte langsam entwickelt haben.

Denn nur mit der handelnden Person kann der Zuschauer sich identifizieren. Er soll vor allem »Sympathie für [die Hauptf]igur«¹⁴ empfinden, denn nur so wird er ihre »Partei [...] ergreifen«.¹⁵ Die Identifikation mit dem Hauptdarsteller ermöglicht es, »unsere eigenen Wünsche im Leben«¹⁶ in den Film zu projizieren. So ist garantiert, dass wir mit dem Protagonisten »ein gewisses Mitgefühl [...] empfinden«.¹⁷ Nur durch die »Identifikation mit den Figuren«¹⁸ wird sich das Publikum in die gesamte Handlung einfühlen und sich »mit dem Setting [*den Spielorten*, d. Verf.] der Story identifizieren«.¹⁹

Es gehört zu den spezifischen Eigenarten des Films, dass sich der Zuschauer trotz der zweidimensionalen Leinwand stärker noch als im Theater »mit dem Filmgeschehen vollkommen identifizieren«²⁰ kann. Dadurch kann eine »perfekte Wirklichkeitsillusion«²¹ entstehen, die den Zuschauer für die Zeit im Kino die übrige Welt vergessen macht.

So bietet das Drehbuch des ›klassischen‹ Hollywood-Films eine »in sich geschlossene fiktionale Welt«²², die im Film die Illusion von Realität vermittelt.

DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Für die historische Entwicklung des Drehbuchschreibens zitiert Dennis Eick in seiner sehr informativen Dissertation Clara Beranger. Sie sieht drei Stufen: 1. Infancy (1903–1913), 2. Adolescence (bis 1928) und 3. Coming of Age (ab 1928, Beginn des Tonfilms).¹

Eick bemerkt, dass im Stummfilm »die fehlende Sprache eine völlige emotionale Identifikation seitens des Publikums [verhinderte]«. ²

Es scheint mir wichtig, einen Blick auf die Anfänge der heutigen Drehbuch-Methoden zu werfen. Ich bin der Meinung, dass sich die Schemata für das Drehbuch des ›klassischen‹ Hollywood-Films bereits während der Stummfilmzeit – also auch ohne Dialog – voll entwickelt haben. Auch David Bordwell stellt in seinem Standardwerk über den Hollywood-Film fest: »Von 1917 an wurde das klassische Modell vorherrschend.«³

In den frühen Filmen DeMilles, die schon das bis heute geltende Regelwerk für das Filmlicht maßgeblich geprägt hatten⁴, finden sich auch bereits die Kriterien für die heutigen Drehbuch-Theorien.

DeMilles Opus aus der Stummfilmzeit wird hierzulande wenig beachtet. DVDs seiner frühen Filme muss man sich aus den USA schicken lassen. Dabei ist DeMille »zu Beginn der zwanziger Jahre [...] konkurrenzlos«⁵, und »die meisten amerikanischen Spielfilme [arbeiten] grundsätzlich nach ähnlichen Systemen, was die Erzählung und die Auffassungen von Zeit und Raum betrifft.«⁶

Während Griffith in *The Birth of a Nation* (*Geburt einer Nation*, 1915) und *Intolerance* (*Intoleranz*, 1916) mit großen expressiven Bildern zeigt, wie die Handlung verläuft und seine Personen weit entfernt davon sind, die Story durch eigene Aktionen voranzutreiben, setzt DeMille auf die handelnde Person. Durch ihre Ziele und die zu überwindenden Hindernisse entstehen – wie in der heutigen Dreh-

buchliteratur gefordert – die Storys. Das sind bei DeMille meist triviale Geschichten, für ein großes Publikum einfühlsam erzählt.

Beispiel *Manslaughter (Frauen auf schiefer Bahn)* von 1922: Eine Hausangestellte entwendet ihrer Herrin Lydia einen Ring, um mit dem Erlös ihr krankes Kind zu retten. Sie kommt ins Gefängnis. Aber auch Lydia landet im Gefängnis. Sie gerät wegen zu schnellen Fahrens mit der Polizei in Konflikt und besticht den Polizisten mit einem Goldkettchen. Als das publik wird, flieht sie vor dem Polizisten, der ihr Auto auf dem Motorrad verfolgt. Die Dame stellt ihr Auto quer, der Polizist fliegt durch die Luft und kracht zu Boden. Lydia landet also im Gefängnis und kommt natürlich samt der Hausangestellten frei fürs Happy End. Ihre große Liebe steht kurz davor, Gouverneur zu werden. Kann er eine Frau heiraten, die im Gefängnis war? Der Mann verzichtet auf die politische Karriere. Die Liebe siegt über alles. Damit hat auch *Manslaughter*, wie sämtliche Filme DeMilles, sein glückliches Ende, typischerweise dekoriert mit Ermahnungen moralischer Art: Die Hausangestellte sagt Lydia, wozu es eigentlich geht: »Wir müssen beide lernen, was die Liebe auch fordert: Gesetzestreue.«

De Mille dreht in den zwanziger Jahren als erster mit zwei Kameras. Durch perfekte Schnitte im Wechsel der Quadragen läuft die Handlung ohne optische Brüche. Der Fluss der Handlung wird unterstützt durch die technische Präzision, mit der DeMille die Personen behandelt: eine vorher nie gesehene Exaktheit der Blicke und Blickrichtungen setzten die Personen in eine enge Beziehung zueinander.

Das Zusammenspiel wirkt psychologisch fundiert, und im lebendigen Verhältnis der Personen untereinander entsteht die für den ›klassischen‹ Hollywood-Film charakteristische Spannung, suspense. Das wird gesteigert durch Verfolgungsjagen, Lügen, gezielte Fehlinformationen und das stete Verlangen nach einem guten Ausgang der Story.

Groß war der Erfolg seiner Filme. Er wurde unangefochten »zum ersten Regisseur Hollywoods«.⁷

DeMilles Bedeutung für die Etablierung der ›klassischen‹ Hollywood-Story lässt sich am Schicksal von D. W. Griffith ablesen. Griffith sah sich gezwungen, die – alles andere als ›klassische‹ – Dramaturgie seiner beiden großen Filme *The Birth of a Nation* (1915) und *Intolerance* (1916) aufzugeben. Um überhaupt arbeiten zu können, versuchte er sich dem neuen Trend anzupassen. 1920 drehte er *Way Down East* (*Mädchenlos*), eine triviale Geschichte mit allen Zutaten der ›klassischen‹ Dramaturgie DeMilles: Einer jungen Frau wird eine Eheschließung vorgetäuscht, sie bekommt ein Kind, der falsche Ehemann verschwindet. Die Frau geht mit ihrem Kind aufs Land und am Ende wird alles gut: Sie findet einen neuen Mann, und der betrügerische Kindsvater erfährt seine gerechte Strafe.

Das ist nicht die Welt von D. W. Griffith. Er sieht sich gezwungen, seine undramatische Erzählweise und auch das expressive Licht seiner früheren Filme aufzugeben und scheitert: Er dreht noch zahlreiche Filme, wechselt häufig die Studios, hat wenig Erfolg.

Woher hat DeMille sein Modell der ›klassischen‹ Story? Ehe er Filme machte, hatte er beim Theater gearbeitet. Er war Schüler und Assistent von David Belasco (1853–1931), der bis zu seinem Tod mit seinen Stücken und Inszenierungen das New Yorker Broadway-Theater dominierte. Belasco sah sich der Tradition des 19. Jahrhundert verpflichtet, seiner »realistischen« Bühne und der Dramaturgie des klassischen Dramas. Er verachtete die Moderne, der er vorwarf, »gegen die Natur anzugehen«. ⁸ Ich werde später darauf zurückkommen.

Mitte der zwanziger Jahre wurden die Regeln für das Filmlicht von den Studios schriftlich festgelegt und kodifiziert. Das hatte vor allem ökonomische Gründe. Zu dieser Zeit wurde das Filmgeschäft eine Sache von großen Kapitalgesellschaften, die an der Börse notierten. ⁹ Die Studios boten den Geldgebern einen fixen Rahmen für ihre Investitionen.

Nach allem, was ich in der Literatur finden kann, ist schon in dieser Zeit »die Arbeit des Autors [...] industrialisiert.« ¹⁰ Sie wurde be-

stimmten Normen unterworfen, auch in den Arbeitsabläufen und der Arbeitsteilung. Bereits »ab 1911 hatten die Unternehmen eine eigene Abteilung für das Verfassen und Lesen der Storys«. ¹¹ In der Folge wird, vom erarbeiteten Script ausgehend, ein spezielles Buch mit technischen Details verfasst und dem Regisseur zur Produktion übergeben. Eingeführt hat dieses Verfahren die Lubin Manufacturing Co. im Jahr 1913. ¹²

Auch die Einführung des »Team-writing« wird Lubin zugeschrieben. ¹³

Da zahlreiche Personen mit dem Drehbuch beschäftigt waren, musste notgedrungen nach einheitlichen Vorgaben gearbeitet werden.

Ein Zeichen für die Industrialisierung der Filmproduktion ist die Regulierung der Arbeitszeit für die diversen Autoren. In den Warner-Studios »kontrollierte Jack Warner persönlich, ob die Autoren die Arbeitszeiten von 9 bis 17 Uhr auch einhielten«. ¹⁴

Wen diese fabrikmäßige Arbeit verwundert, der sollte bedenken, dass es auch heute »noch durchaus üblich [ist], dass an einem Hollywood-Film bis zu zehn Autoren schreiben«. ¹⁵

Wo viele an einem Produkt arbeiten, müssen Ziel und Struktur des Produkts vorgegeben sein: »Das industrielle Modell verlangt Konformität.« ¹⁶ Ist das der Grund für die Vereinheitlichung in der Drehbuchliteratur, in der – wie zu Beginn ausgeführt – mit wenigen Abweichungen präzise Schemata geliefert werden, die beim Verfassen eines Drehbuchs zu befolgen sind?

Aber der »klassische« Stil wird doch wohl nicht allein Resultat des ökonomischen Kalküls einer börsennotierten Industrie sein!

Hollywood-Exegeten betonen, dass die Organisation der Studios in ein »kalkulierbares, effizientes System [...] ökonomische«, aber auch »ideologische Gründe« habe. ¹⁷

DIE GRUNDLAGEN

Die Ideologie

In der Drehbuchliteratur wird fast durchgehend ein Bezug der Filmdramaturgie zur *Poetik* des Aristoteles beschrieben. Hier zeigt sich das Bemühen, bei allen kommerziellen Intentionen den kulturellen Hintergrund nicht zu vernachlässigen.

Darüber hinaus werden existenzielle Momente ins Feld geführt, wenn vom Geschichtenerzählen, von den Storys die Rede ist. McKee stellt seinem Buch *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* als Motto einen Satz des amerikanischen Schriftstellers Kenneth Burke (1897–1993) voran: »Storys sind Rüstzeug fürs Leben«¹, und betont, dass die Story zu den »ewigen universellen Formen«² gehört. Die dem »Story-Design« innewohnenden »Prinzipien sind im wahrsten Sinne ›klassisch‹: zeitlos und transkulturell, fundamental für jede zivilisierte und primitive irdische Gesellschaft, reichen sie zurück durch Jahrtausende mündlichen Geschichtenerzählens in das Dunkel der Zeit.«³ Denn, so weiß Eugene Vale, »[s]chon seit prähistorischen Zeiten [scharen] sich die Menschen um einen Erzähler.«⁴

Wer denkt da noch an die Aktienkurse der Studios, wenn Ewiges ins Spiel kommt und Universelles ins Feld geführt wird! Ein Untertitel in der Drehbuchliteratur lautet: »Über das mythologische Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos.«⁵ Jenseits allen ökonomischen Kalküls wird die Story gar ins Metaphysische gerückt: Der »Plot« wird durch den Begriff »Archeplot«⁶ ergänzt. Das griechische »arché«, das leitende Prinzip, ist dadurch definiert, dass es nicht abzuleiten, rational nicht zu klären ist.

So wird die »Story« zum Synonym für »Drehbuch«. Robert McKee nennt sein Werk schlicht »Story« und erklärt nur im Untertitel, dass es dabei um »Die Prinzipien des Drehbuchschreibens« geht.

Immer wieder wird auf die kulturhistorischen Wurzeln der Story-Dramaturgie und auf Aristoteles hingewiesen. Diese Wurzeln sind aber weniger in der griechischen Antike zu suchen als in der europäischen Theaterliteratur, im klassischen Drama.

Das klassische Drama

Dennis Eick sieht »zwischen der Filmdramaturgie und der klassischen Dramaturgie des Theaters große Gemeinsamkeiten«. ¹ Von einigen Autoren wird ganz unbekümmert schon in den Titeln ihrer Werke eine Verbindung zwischen der griechischen Antike und dem heutigen Film behauptet: *Aristoteles in Hollywood* heißt es da oder *Aristotle's Poetics for Screenwriters*. ²

Klar ist, dass »das Medium Film den Einfluss literarischer Formen für seine Zwecke gebrauchte« ³, und dazu gehört in erster Linie das klassische Drama, dessen »zielorientierte Charaktere« sich im »klassischen« Hollywood-Film wiederfinden, der sich »nach dem Theater des späten 19. Jahrhunderts« ⁴ richtet. Auch große Teile des amerikanischen Theaters, an dem sich die Gründer des »klassischen« Hollywood-Stils in den zwanziger Jahren orientieren, vertreten die Theaterideale des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, als an den europäischen Bühnen längst von der Moderne gesprochen wird.

David Belasco (1853–1931) war der Lehrmeister einer Reihe von Filmregisseuren, wie bereits erwähnt auch von Cecil B. DeMille, der in seinen Filmen auch mit dem Bühnenbildner Belascos, mit Wilfred Buckland zusammenarbeitete. Belascos Credo für den Realismus seines Theaters lautet: »Ich glaube, gegen die Natur anzugehen heißt nicht nur, die Wahrheit verleugnen, es ist vielmehr reine Zeitvergeudung, weil da nur Geschmackloses, Bizarres und Unrealistisches herauskommt.« ⁵

Es gilt, das System des klassischen Dramas ausführlich zu beschreiben, um die Parallelen zum ›klassischen‹ Hollywood-Film herauszuarbeiten.

Es erscheint ratsam, an einem konkreten Beispiel zu untersuchen, welche Strukturen des Dramas Einfluss haben auf das Drehbuch des ›klassischen‹ Hollywood-Films.

Die Dramaturgie, um die es geht, entwickelt sich in der Theaterliteratur der Renaissance. Hier beginnt das Drama der Neuzeit, die bekanntlich von der Renaissance bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts datiert.⁶ Nach der Entdeckung einer Reihe von Plautuskomödien in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts und nach der ersten Aufführung eines dieser Stücke, der *Manaechmen* in italienischer Sprache⁷ (1487), »erg[ab] sich zum ersten Male die [...] Situation, daß das Theater *einer* Nation [Italiens, d. Verf.] – als Exponent ihres Kulturpräges – das der übrigen Völker weit überragt [...]«.⁸ Dabei gilt Machiavellis *Mandragola* (vermutlich 1518 verfasst) als das erste eigenständige Drama der Neuzeit, in dem »das Vorbild des antiken Lustspiels zurück[tritt]«.⁹ »*Mandragola* ist ohne Zweifel die wichtigste Komödie, die im Italien des 16. Jahrhunderts verfasst wird.«¹⁰

Das Stück hat – wie fast alle europäischen Dramen seit der Renaissance – fünf Akte. Ich gebe den Inhalt ausführlich wieder.

Für ein paar Seiten also Schluss mit der Theorie!

Bitte überschlagen Sie diese Seiten nicht! Im detaillierten Ablauf der Handlung nämlich erfahren Sie ganz konkret das System des klassischen Dramas in seiner spannenden, temporeichen Motorik:

Die Personen:

Callimaco, junger Verliebter

Siro, sein Diener

Ligurio, Kuppler

Lucrezia, die junge Schöne

Nicia, ihr älthlicher Gatte

Sostrata, ihre Mutter

Timoteo, korrupter Priester

I,1

Aus dem Anfangsdialog zwischen Callimaco und seinem Diener Siro erfahren wir: Callimaco hat in Paris gelebt, hat dort studiert, sich vergnügt, ist Geschäften nachgegangen. Jetzt ist er, dreißigjährig, in seine Heimatstadt Florenz zurückgekehrt. In Paris hat er von der schönen Florentinerin Lucrezia gehört und begehrt sie. Was kann er hoffen? Wenig. Lucrezia ist Liebeshändeln abgeneigt, und sie kommt kaum aus dem Haus, weil ihr ältlicher Gatte Nicia eifersüchtig über sie wacht. Callimaco hat sich den Kuppler Ligurio zum Freund gemacht, der Nicia überreden will, mit Lucrezia zu verreisen und eine Kur in einem Bad zu machen. Das soll die Fruchtbarkeit steigern, damit die beiden endlich den ersehnten Nachwuchs bekommen. Das Gespräch zwischen Callimaco und seinem Diener wird unterbrochen. Ligurio taucht mit Nicia auf. Siro zieht sich zurück, Callimaco versteckt sich, um mitzuhören, wie

I,2

Nicia Ligurio seine Bedenken gegen die Reise in ein Bad vorträgt. Er wolle aber alles tun, damit Lucrezia ein Kind bekomme. Er zeigt sich unschlüssig. Jeder Arzt empfehle ein anderes Bad. Nicia geht in sein Haus. Ligurio aber

I,3

überrascht Callimaco mit der Neuigkeit, den Plan mit dem Kurbad aufzugeben. Er scheint einen neuen Plan zu haben, empfiehlt Callimaco, sich als Arzt auszugeben. Und schon

II,1

finden wir Ligurio wieder bei Nicia, wie er ihm von dem berühmten Arzt Callimaco vorschwärmt, der die rechte Kur für Lucrezia wisse. Welche Kur? Nicia ist verwirrt. Auf jeden Fall nimmt er sich vor, die Wissenschaft dieses neuen Arztes zu prüfen. So begibt er sich

II,2

mit Ligurio in das Haus Callimacos. Der kann Nicia mit wenigen »gelehrten« lateinischen Sätzen von seiner »hohen medizinischen

Kunst« überzeugen. Ligurio mischt sich ein und sagt, Callimaco kenne einen für den Normalbürger geheimen Fruchtbarkeits-trunk, der absolut sicher wirke. Callimaco ist ziemlich überrascht, Ligurio aber lenkt das Gespräch wieder ins Medizinische und sagt, der Arzt müsse zunächst den Urin Lucrezias untersuchen. Nicia geht, um den Urin der Gattin zu beschaffen.

II,3

Auf dem Weg zu seinem Haus preist Nicia den großen Gelehrten Callimaco.

II,4

Siro aber spürt eine gewisse Gefahr hochziehen.

II,5

Schon ist Nicia wieder zu hören, wie er, im Haus verborgen, von seiner Frau den Urin fordert. Die scheint sich zu zieren, aber

II,6

schließlich kann Nicia Callimaco und Ligurio den Urin vorweisen. Nach einer »streng wissenschaftlichen« Untersuchung desselben nennt Callimaco den absolut sicheren Fruchtbarkeitstrunk, gebraut aus der Zauberwurzel Mandragola, der nur ein Problem hat: Der erste Mann, der mit der Frau nach Einnahme des Mittels schläft, stirbt innerhalb von acht Tagen. Nicia lehnt ab. Callimaco kennt den Ausweg: man muss zuerst einen anderen Mann mit Lucrezia schlafen lassen. Unmöglich. Callimaco nennt den König von Frankreich als Vorbild. Nicia schwenkt um, aber: wie findet man den Mann? Und Lucrezia wird nicht mitmachen, wenn er ihr das Ganze erzählt. Wenn er es aber nicht erzählt, macht er sich strafbar. Callimaco beruhigt ihn und deckt seinen Plan auf: Nicia soll noch an diesem Abend seiner Frau den Trunk geben, dafür sorgen, dass sie um 4 Uhr im Bett liegt. Siro und Ligurio werden sich verkleiden und auf dem Markt den ersten besten Burschen packen, um ihn zu Lucrezia zu bringen und ihn am folgenden Morgen wieder aus dem Haus befördern. Nicia, das leuchtende Vorbild des Königs von Frankreich vor Augen, willigt ein. Die Frage ist: Wird auch Lucrezia einwilligen? Ligurio weiß einen

Weg. Er führt über einen bestechlichen Beichtvater, den Frater Timoteo. Zuerst muss er also Lucrezias Mutter Sostrata dazu bewegen, ihre Tochter auf das Gespräch mit ihrem Beichtvater vorzubereiten. Und so plant Ligurio: Callimaco steht gegen 2 Uhr in seinem Haus mit dem Trunk bereit.

Während Ligurio mit Nicia Sostrata aufsucht, wird Callimaco sich bewusst, wie weit die Fäden bereits gesponnen sind, und glaubt sich dem Tode näher als der Erfüllung seiner Wünsche.

III,1

Sostrata ist einverstanden. Während sie zu ihrer Tochter geht,

III,2

begibt sich Ligurio zusammen mit Nicia zum Beichtvater Timoteo. Nicia soll sich während der Unterredung mit dem Priester taub stellen. Ligurio wird die Unterhaltung führen.

III,3

Doch zunächst sieht man Timoteo mit einer Frau. Er hat Messen für ihren verstorbenen Mann gelesen und verlangt eine Menge Geld dafür. Ein korrupter Typ. Die Frau zahlt und entfernt sich.

III,4

Ligurio und Nicia kommen zum Frater, und Ligurio bedauert die Taubheit seines Begleiters, der immerhin 100 Gulden für Almosen bereithalte. Nicia glaubt sich verhöhrt zu haben, seine angebliche Taubheit aber verbietet ihm, zu protestieren. Für das Almosen müsse der Frater allerdings im Fall der Tochter eines Freundes, die im Kloster schwanger geworden sei, die Äbtissin zu einer Abtreibung überreden und ... Nicia kapiert nichts mehr. Man könne das Almosen auf 300 erhöhen, meint Ligurio und Timoteo stimmt zu. Ligurio aber wendet sich unvermittelt ab,

III,5

lässt den inzwischen völlig verwirrten Nicia mit dem Frater kurz allein,

III,6

um dann auf sein wahres Anliegen zuzusteuern: Die Schwangere im Kloster hat, so weiß Ligurio inzwischen, eine Fehlgeburt ge-