

Roland Zag

The Human Factor – Filmwahrnehmung aus systemischer Sicht

Wenn systemische Arbeit wirklich auf universellen, kulturübergreifenden Prinzipien beruht, dann muss sich deren Wirkung auch in anderen Feldern menschlichen Lebens entfalten, zum Beispiel im Geschichtenerzählen. Nachdem inzwischen in der Filmbranche die Technik der Drehbuchaufstellung regelmäßig angewandt wird, liegt es nahe zu untersuchen, inwieweit sich die Grundannahmen der systemischen Arbeit auch im Bereich der emotionalen Wahrnehmung von Filmen allgemein bestätigen lassen.

Der folgende Text formuliert Beobachtungen und Gedanken, die ich seit fast drei Jahren anhand von über 300 sehr bekannten Filmen und so genannten ‚Flops‘ (also unerwartet erfolglosen) Filmen entwickelt habe¹. Das Ergebnis ist homogen genug, um die Entstehung von emotionalen Wirkungen zwischen Geschichte und Zuschauern aus systemischer Sicht zuverlässig zu erklären und vorherzusagen. Gleichzeitig erhält damit auch die Technik der Drehbuchaufstellung eine solide theoretische Basis, die sie (meines Wissens) bisher noch nicht hatte. Aus diesen Ergebnissen ergab sich die Drehbuchlehre „The Human Factor“, die ich inzwischen in Film und TV professionell anwende.²

Meine Arbeit im Film beschränkt sich ganz auf die systemisch zu verstehende Ebene des zwischenmenschlichen Erlebens. Ich analysiere nur die Verhältnisse der Figuren gegenüber ihrem sozialen Kontext. Es wird sich zeigen, dass auf dieser Ebene die entscheidenden emotionalen Prozesse ausgelöst werden (und nicht etwa auf der sinnlichen, offenkundigen Ebene der visuellen, akustischen und sonstigen

Reize, die das Kinoerlebnis ja vordergründig dominieren).

Meine Untersuchung stützt sich zunächst auf die beiden grundlegenden Axiome des systemischen Denkens:

- Fragen der Zugehörigkeit gehören zu den wesentlichsten und bindungsmächtigsten Kräften des menschlichen Erlebens.
- Das Zusammenleben im gesellschaftlichen Rahmen wird immer von Geben und Nehmen bestimmt: Wer viel gibt, dem steht viel zu; wer zu wenig erhält, ist benachteiligt und gehört aufgewertet; wer sich zu viel nimmt, gehört bestraft.

Ganz offensichtlich zielen gerade diese Fragen ins Zentrum des zutiefst menschlichen Interesses. Das Emotionale, Bewegende in Geschichten hat *immer* mit diesen Fragen zu tun.

Tatsächlich lassen sich Geschichten generell als Auseinandersetzung mit Themen der Zugehörigkeit betrachten. Alle großen Gefühle – Zorn, Liebe, Eifersucht, Sehnsucht, Neid, Fürsorge usw. – richten sich aufs soziale Zusammenleben aus. Immer weisen Geschichten Elemente auf, in denen Geben und Nehmen verhandelt und Wünsche nach ausgeglichener Gerechtigkeit geweckt werden. Man darf davon ausgehen, dass Menschen ins Kino gehen, um sich eben gerade mit dieser Problematik auseinander zu setzen. Durch die Beschäftigung mit Geschichten lassen sich diese oben formulierten grundlegenden Annahmen allerdings noch beträchtlich genauer erfassen beziehungsweise dif-

ferenzieren. Wer sich mit Geschichte auseinandersetzt, trifft immer wieder auf folgende Muster, die sich in *allen* Filmen, egal welchen Genres, finden:

Gerechtigkeit ist kein absoluter Wert, sondern eine Frage der systemischen Verhältnisse. Innerhalb der von der Geschichte berührten sozialen Gruppen suchen Zuschauer unwillkürlich nach ausgleichender Gerechtigkeit. Am Schluss ist in aller Regel das gesamte soziale Niveau ‚besser‘ oder ‚gerechter‘, nicht aber ‚absolut gerecht‘.

Beiträge von Einzelnen an die eigene Gruppe (Familie, Freundeskreis, Firma, Nation usw.) erhöhen den sozialen Wert einer Person.

Kontakt und Gemeinschaftsbildung sind Werte von positiver emotionaler Kraft, dahingegen werden Trennung und Isolation negativ erlebt.

Die Potenz einer Figur wird maßgeblich von den Menschen beeinflusst, die hinter ihr stehen.

Figuren sind immer an verschiedene Kreise des Gewissens gebunden. Das Gewissen ist Ausdruck der Bindung und Loyalität an andere. Ich unterscheidet acht verschiedene Gewissenskreise.

Das Gegengewicht zur Gewissensbindung bildet die Treue der Figuren zu sich selbst, also die Verantwortlichkeit jeder Person gegenüber ihren innersten Wünschen und Zielen.

All diese Beobachtungen bestätigen die systemische Beobachtung, dass die Wahrnehmung von Geschichten auf einer sozial bedingten emotionalen Ebene stattfindet. Hier kommen Zuschauer – und zwar *alle* Zuschauer egal welcher Herkunft, sozialen Zugehörigkeit oder intellektuellen Vorbildung – zu denselben Ergebnissen. Anders wäre die Einteilung in „Gut“ und „Böse“, auf die man sich ja sehr schnell einigt, gar nicht denkbar. Auch Kindern wäre es unmöglich, trotz mangelnder Lebenserfahrung in Märchen sofort zu wissen, auf welcher Seite sie stehen.³ Tatsächlich aber tun sie das zuverlässig und immer.

Aufstellungsarbeit und Film

Im Grund weisen Aufstellungen und filmische Geschichten einige Gemeinsamkeiten auf. In der filmischen Dramaturgie geht man von einer 3-Akt-Struktur aus: Demnach beginnt das klassische Drehbuch mit einer Exposition; ihr folgt die Phase der Konfrontation, die dann im dritten Akt eine Rückkehr zur „Lösung“ findet⁴.

Wer sich kompetente Aufstellungsarbeit ansieht, begegnet oft genug einer ganz ähnlichen Dramaturgie: Während die ursprüngliche Aufstellung des Klienten oft den Konflikt noch verdeckt zeigt und nur latent enthält, zeigt sich im Verlauf der Arbeit das eigentliche Konfliktfeld. Häufig genug kommt es eben wirklich zu einer „Konfrontation“ zum Beispiel von Personen, denen Schuld zugeschrieben wird. Abschließend

sucht man den Weg zum Lösungsbild, das allen Beteiligten einen wesentlich besseren Platz als zu Beginn einräumt. Genau so lässt sich eigentlich auch klassisches Story-Telling beschreiben.

Die Gemeinsamkeiten gehen aber noch weiter: Auch in Aufstellungen entsteht – wie im Film – im Auge des Betrachters schnell ein Bild von Recht und Unrecht, das sich dann oft erstaunlich wandeln kann. Das grundlegende und letztlich heilende Gefühl ist das der Empathie, also des Mitgefühls mit menschlichem Schicksal.

Wer Filme betrachtet, gerät in einen ähnlichen inneren Zustand wie der Betrachter von Aufstellungen: Auch das Kinopublikum nimmt sehr genau wahr, welche Person welche Ansprüche hat, ob sie sie zu Recht hat, wer sich zuviel nimmt, wer aus welchen Gewissensbindungen heraus handelt usw.

Was aber die Rezeption eines Films von der einer Aufstellung unterscheidet, ist die strikte Rollenverteilung zwischen „Machern“ und „Zuschauern“. Während bei Aufstellungen auch passiv beobachtende Teilnehmer durchaus eine mehr oder weniger stark spürbare Form von „Mitarbeit“ im Sinne des „wissenden Feldes“ beisteuern, fällt dieses Element beim Film völlig weg. Wer Zuschauer ist, bleibt in der Rolle des unbeteiligten Beobachters. In aller Regel ist das Publikum nicht in die auf der Leinwand abgehandelten Prozesse verstrickt. Die Figuren sind dem Publikum fremd, unbekannt, oft auch im kulturellen oder historischen Kontext weit entfernt.

Um aber gleichwohl die innere, emotionale Beteiligung herzustellen, müssen es Geschichtenerzähler, also in unserem Fall Drehbuchautoren, schaffen, ihr Publikum in ein Geschehen so zu verwickeln, *als ob* die Zuschauer in den Fall selbst verstrickt wären. Damit dies gelingt, greift das Geschichtenerzählen praktisch immer auf die oben genannten Axiome zurück. Wie das geschieht, soll nun im Einzelnen nachvollzogen werden.

Um die relativ abstrakten Gedanken zu veranschaulichen, soll hier immer wieder auf das Beispiel des ‚erfolgreichsten‘ Films aller Zeiten, „Titanic“ von James Cameron (USA 1997) zurückgegriffen werden – also einen Film, von dem die Wahrscheinlichkeit, dass Leser ihn kennen, am größten ist.

Die Entwicklung emotionaler Beteiligung

Grundlage des Geschichtenerzählens sind Fragen der Zugehörigkeit. Praktisch immer geht es darum, dass bestimmte Menschen in eine bestimmte Bindung aufgenommen werden oder sie verlassen wollen. Ebenso häufig kommt es vor, dass Menschen in bestimmte unliebsame Bindungen

gezwungen oder aus Gruppen verstoßen werden. Daraus entsteht eine Dynamik, die sich unbewusst sofort vermittelt, weil jeder Zuschauer weiß, was es heißt, seiner Zugehörigkeit beraubt zu werden beziehungsweise neue Partner zu suchen.

Ob aber Menschen in ihrer sozialen Umgebung das bekommen, was ihnen aus Publikumssicht zusteht, oder sie womöglich zu viel für sich beanspruchen, hängt vom Geben und Nehmen ab. Wer viel für die Gemeinschaft anzubieten hat, dem gebührt auch eine entsprechende soziale Bewertung. In dieser Hinsicht funktioniert die Wahrnehmung des Kinopublikums erstaunlich präzise und vorhersehbar. Menschen, die ein ihnen fremdes Geschehen wie etwa die Handlung eines Films betrachten, sind sich sofort darüber im Klaren, wer zu viel und wer zu wenig bekommt. Die Wahrnehmung ist zwangsläufig immer auch systemisch. Zur Debatte steht nie nur eine einzelne Person. Was einzelne Figuren zu „Helden“ macht, ist das Umfeld, der Kontext, die Relation zu den anderen Figuren.

Aus dieser Verteilung ergeben sich sofort ganz klare Abstufungen des Mitgefühls. Wer benachteiligt ist, dem gehört die Empathie. Wer dagegen in anmaßender Weise Dinge für sich beansprucht, die ihm nicht zustehen, wird als ‚böse‘ erlebt. In der Beurteilung dieser Verhältnisse sind sich Zuschauer aller Schichten, Klassen und Altersstufen sofort einig.

Aus der Wahrnehmung der ungerechten Verteilung von Geben und Nehmen entsteht nun im Publikum der Wunsch nach Ausgleich. Es ist schier unerträglich, Ausgestoßene oder ihrer Rechte Beraubte in ihrer Hilflosigkeit mitzuerleben, während gleichzeitig klar ist, dass sich ‚Böse‘ Güter anmaßen, die ihnen nicht zustehen.

Dieser Wunsch nach Ausgleich ist es, der das emotionale Miterleben des Publikums in Gang setzt. ‚Erfolgreiche‘ Geschichten werden also immer ein Gefälle zwischen zu viel und zu wenig, zwischen Anmaßung und Benachteiligung herstellen, um dieses dann über diverse Stationen zum Ausgleich zu bringen. Geschieht dies nicht – fehlt also das Geben und Nehmen zwischen den Figuren oder werden Anmaßende nicht bestraft usw. –, ist die emotionale Resonanz auf den Film voraussehbar flach und schwach.

In „Titanic“ ist es Rose, die nicht erhält, was ihr zusteht: Respekt und Würde. Rose ist eine sehr aufgeschlossene und künstlerisch gebildete Person, die sich im Jahre 1911 mit so avantgardistischen Idealen wie dem Kubismus und der Psychoanalyse auseinandersetzt. Für die Entwicklung dieses kreativen Potenzials aber wird ihr von ihrer Umwelt die Möglichkeit entzogen. Rose wurde von ihrer egoistischen Mutter an einen schwerreichen Verlobten ‚verkauft‘, um den Besitzstand der Familie zu erhalten. Dieser Verlobte, Cal,

behandelt Rose wie einen Einrichtungsgegenstand und lässt es ihr gegenüber an Würde und Respekt mangeln. Das Publikum versteht nun systemisch gesehen sofort, dass Rose benachteiligt ist, weil ihr etwas genommen wurde, was ihr zusteht – ebenjene geistige Bewegungsfreiheit, sich frei zu entwickeln. Entsprechend sucht Rose die Flucht aus der eigenen Umgebung – sie strebt nach neuer Zugehörigkeit, wo sie ihren Neigungen selbstbestimmt nachgehen kann. Dieser Wunsch wird vom Publikum sofort nachvollzogen und bejaht.

Bindungen; Beiträge; Gemeinschaftsgefühle

Empathie für Menschen, denen man als Kinozuschauer nie begegnet ist und die einem eigentlich herzlich egal sein könnten, ist eine systemische Größe. Sie entsteht nur dann, wenn man die Leinwandfiguren in einem sozialen Netz stark eingebunden erlebt. Das emotionale Sensorium des Publikums reagiert auf soziale Verhältnisse und Relationen. Diese aber sind nur herstellbar, wenn man die Figur auf der Leinwand im sozialen Netz verorten kann.

Eine Figur für sich allein bedeutet dem Zuschauer nicht viel – gleichgültig ob sie hübsch oder hässlich, jung oder alt, arm oder reich erscheint (zum Beispiel sind Models in der Werbung emotional immer flach, weil man sie nie im sozialen Netz erlebt).

Das emotionale Erleben wird erst in dem Moment stimuliert, wo die Figur im sozialen Netz erlebbar erscheint, wo sie sich zu anderen Menschen auf bestimmte Weise verhält. Wo hat sie ihren Platz? Verdient sie Empathie oder Abstoßung? Diese Fragen müssen erfolgreiche Geschichten klären.

Entscheidend für die emotionale Wahrnehmung ist demnach die Intensität der *Bindungen*, die Menschen im Film aufbauen.

Im Falle von „Titanic“ ist Rose, wie schon angedeutet, sehr klar im sozialen Netz verortet. Ihre Bindungen zu den Menschen um sie her sind überwiegend negativ; besonders schmerzhaft natürlich zur Mutter, die sie aus eigensüchtigen Motiven ihrer Würde beraubt. Aber zu Roses Bindungen müssen auch die inneren, geistigen, ideellen Bestrebungen gerechnet werden: und da wird deutlich, wie stark sie sich künstlerischen und geistigen Strömungen ihrer Zeit verpflichtet fühlt. Die Intensität dieser Bindung ist entscheidend für die emotionale Wahrnehmung ihrer Figur.

Was Jack, ihren Gegenspieler, angeht, so gibt es außer seinem Freund fast keine sozialen Bindungen, in denen wir ihn erleben – er ist also gegenüber der fast gefesselt wirkenden Rose ein freies Element und zunächst neutral. Allerdings vertritt Jack stolz und selbstbewusst seine Klasse

– die des Unterdecks. Aber seine inneren Neigungen sind dafür fast noch kraftvoller denselben Idealen verpflichtet wie Rose. Und sobald zwischen ihm und Rose die Liebe wächst, ist Jack ihr bedingungslos treu und ergeben.

Die zentralen Signale und Auslöser für die emotionale Beteiligung von Zuschauern sind immer sozialer Art. Deshalb reagieren wir besonders sensibel auf all jene Interaktionen, in denen ein Mensch für einen oder viele andere Menschen sich engagiert, Hilfeleistungen erbringt, Angebote macht (es kann sich dabei sogar auch um Tiere handeln). Von entscheidender Bedeutung sind alle jene Szenen eines Films, in denen die Figuren Beiträge für andere leisten – vorausgesetzt, diese Beiträge beruhen auf Gegenseitigkeit, das heißt, das Gut, das der eine gibt, ist dem anderen auch willkommen.

In „Titanic“ lässt sich dieses Prinzip sehr klar studieren. Die erste Begegnung zwischen Rose und Jack findet unter emotional höchst intensiven Umständen statt. Rose ist dabei, aus Unglück über ihre Situation in den Tod zu springen. Jack ist der Einzige, der dies bemerkt. Jack verwickelt nun Rose so einfühlsam in ein Gespräch, dass ihr klar wird, wie viel sie noch vom Leben zu erwarten hat. Er schenkt ihr buchstäblich den Glauben an die Existenz wieder. Dies ist ein ebenso freiwilliges wie willkommenes Geschenk, das Rose dankbar annimmt.

Von diesem Moment an ist ein großes Maß an Geben und Nehmen zwischen den beiden in Schwung gekommen. Und die Intensität dieser Interaktion ist es, die das Publikum emotional berührt und mitnimmt. Zwischen der jungen Frau und dem jungen Mann entsteht ein neues Gefühl der Zugehörigkeit. Und gerade auf diese Signale reagieren Zuschauer in allererster Linie.

Im Sinne des sozialen Ganzen gilt vor allem ein Prinzip: Das Leben muss weitergehen. Wenn Geschichten es schaffen, dem Publikum auf emotional glaubwürdige Art und Weise Lösungsmöglichkeiten für soziale Probleme zu verschaffen, dann ist die Voraussetzung für den ‚Erfolg‘ gegeben (ebenso wie eine systemische Aufstellung, die ohne Perspektive einer Lösung abgebrochen werden muss, etwas ausgesprochen Unbefriedigendes hinterlässt).

Die Szenen, die entsprechende Gefühle auslösen, sind stets die, in denen Einzelne in neue, größere Gruppenverbände aufgenommen werden. Was dort entsteht, ist ein Gemeinschaftsgefühl, das sich automatisch aufs Publikum überträgt. Wann immer also in Geschichten sich neue Kontakte ergeben, Menschen zueinander finden, Trennendes überwunden wird, entstehen Gefühle von besonders eindringlicher Qualität.

Es wird nicht überraschen, dass man im erfolgreichsten Film der Welt gerade solche Szenen in besonderer Intensität findet. Erwähnenswert ist hier vor allem die lange Sequenz, in der Jack seine neue Geliebte Rose mit hinunter ins Unterdeck nimmt. Dort, wo ein Lebensgefühl herrscht, das für Rose neu und anarchisch glücksverheißend erscheinen muss, kommt es zu einer großen Verschmelzung mit einer großen Gruppe. Diese ausgelassene Feier gibt Jack und Rose auch das erste Mal die Gelegenheit, ihre Gefühle öffentlich, vor aller Augen zu zeigen, sich zu bekennen. Auch hier ist die Bedeutung der sozialen Wahrnehmung nicht zu überschätzen.

Dass das oben angesprochene Gefühl von „Das Leben geht weiter“ ausgerechnet in einem Katastrophenfilm gestaltet werden kann, der bekanntlich ein Unglück mit 1200 Toten behandelt, mag absurd wirken.

Doch das Geheimnis dieses Films liegt darin, dass er es durch eine Rahmenhandlung schafft, genau dieses eigentlich negative Vorzeichen in maximaler Intensität in sein Gegenteil zu verkehren.

Rose hat nämlich bei James Cameron das Schiffsunglück überlebt und ist über 100 Jahre alt geworden. Für ihr Überleben hat Jack damals sein Leben geopfert – die äußerste Steigerung des Motivs ‚Beitrag für andere‘. Aber bevor Jack stirbt, nimmt er Rose ein Versprechen ab: Sie soll ihr Leben in die Hand nehmen, gestalten, etwas draus machen. Und die Rahmengeschichte des Films zeigt, dass Rose dieses Versprechen gehalten hat: Wir erleben sie als Frau, die gelebt, geliebt, eine Tochter zur Welt gebracht hat, gereist ist usw. Und indem sie in der Schlusszene den wertvollen Diamanten im Meer versenkt, gibt sie in symbolischer Form das Äußerste an Jack zurück, was ihr zur Verfügung steht.

Kreise des Gewissens

Systemische Arbeit geht davon aus, dass das individuelle Gewissen einerseits eine überaus wichtige Rolle im seelischen Erleben spielt; andererseits unterliegt es aber nie absoluten moralischen Kategorien, sondern bezieht sich stets auf die Gruppe, der man sich zugehörig fühlt. So unterscheidet zum Beispiel Bert Hellinger das von der Familie dominierte Individualgewissen vom Menschheitsgewissen.⁵

Diese Differenzierung allein wäre zu ungenau, um Filmen gerecht zu werden. Wenn man genau hinsieht, existieren sehr viel mehr Gewissensbindungen im Leben, und jede hat ihre eigene Ethik.

Die Bindung von Menschen an ihre Herkunftsfamilie ist zwar im therapeutischen Alltag gewiss die wichtigste; doch

um Geschichten zu verstehen, muss man *alle* Abhängigkeitsebenen der Figuren untersuchen, weil es zum Beispiel viele Figuren gibt, über deren Familiensituation man überhaupt nichts erfährt. Gleichwohl unterliegen auch diese Figuren Gewissensbindungen – und Drehbuchautoren sind angehalten, diese möglichst intensiv zu gestalten.

Wenn man also über die oben genannte Einteilung hinausgeht, ergeben sich folgende mögliche Bindungsebenen beziehungsweise Kreise des Gewissens:

1. Bindungen an Familien
2. An Freunde
3. An Gruppen (Arbeitsplatz, Schule, Verein, Team etc.)
4. An sexuelle Partner
5. An Menschen mit anderem Hintergrund (ethnisch oder generationsmäßig unterschieden)
6. An Gesetz beziehungsweise den Staat
7. An ideelle Werte (Religion, Wissenschaft, Kunst)
8. An Menschheitsgewissen

In „Titanic“ werden viele dieser Ebenen angesprochen: Das Verhältnis von Rose zu ihrer Familie wurde erwähnt. Die Freundschaftsebene kommt im Verhältnis zwischen Jack und seinem Partner zum Tragen.

Gruppenbildungen spielen in der Trennung zwischen erster und dritter Klasse eine große Rolle.

Die sexuelle Ebene liegt durch die Liebesgeschichte auf der Hand, während die Bindung an Menschen mit anderem Hintergrund fehlt.

Hingegen wird die Bindung ans Gesetz im Moment relevant, wo durch die Havarie die Regeln des Schiffsnotstands in Kraft treten, von vielen Passagieren aber nicht eingehalten werden.

Die ideelle Ebene wird durch die Begeisterung für Malerei angesprochen.

Das Menschheitsgewissen schließlich regt sich im Zuschauer durch die Anmaßung, der Kampf zwischen Technik und Natur könne vom Menschen endgültig gewonnen werden.

Diese Differenzierung der Bindungsebenen will zeigen, dass alle Menschen auf mehreren Ebenen eine Gewissensbindung entwickeln. Zuschauer übernehmen diese Bindungen für sich selbst. Kommt es also zu Konflikten zwischen diesen Ebenen, so erhöhen diese den Reiz von Geschichten noch einmal beträchtlich, weil das Publikum genau diese für sich selbst mit vollzieht.

Rose steht in „Titanic“ zum Beispiel im klassischen Konflikt, ob sie, als die Rettungsboote beladen werden, bei ihrer Mutter bleiben oder gemeinsam mit Jack zurückbleiben soll. Sie unterliegt also gleichzeitig zwei Gewissensbindungen: Beiden versucht sie treu zu bleiben, aber indem dies nicht geht, muss sie eine Entscheidung treffen. Und genau

die Qualität dieser Entscheidungsfindung erhöht die emotionale Beteiligung des Publikums. Jeder Mensch weiß, dass wichtige Schritte auch ihren Preis kosten. Je höher der Preis, desto größer auch die Anteilnahme. Entsprechend stark ist die innere Beteiligung für Roses Lage.

Treue zu sich selbst

Wenn auch jeder Mensch, wie gezeigt, diversen, sich überlagernden Gewissensbindungen unterliegt, so gibt es doch immer wieder eine Qualität, die von allen sozialen Kraftfeldern unberührt bleibt. Hinter jedem Mensch steht ein Ich-Kern, eine Identität, etwas Unveränderliches – gleichgültig, ob wir ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Ich‘ dazu sagen wollen. Wer sich vollständig von den Gewissensbindungen an andere absorbieren lässt, vermag sich selbst nicht zu entwickeln. Menschsein sucht immer den Ausgleich zwischen den Polaritäten ‚ich‘ und ‚die anderen‘.

Daher ist es für Figuren im Drehbuch wichtig, sich selbst treu zu bleiben. Dieser Glaube an die eigenen Werte bildet das große Gegengewicht zu den oben beschriebenen Gewissensbindungen. Entsprechend stehen Figuren, die ‚ihr Ding durchziehen‘, gleichgültig, was andere dazu sagen, hoch im Kurs – vorausgesetzt, das eigene ‚Ding‘ kollidiert nicht mit anderen Verpflichtungen. Qualitäten wie Zivilcourage, Durchhaltevermögen, Mut usw. können unter dem Begriff der ‚Treue zu sich selbst‘ zusammengefasst werden und sind in der Qualität für das Publikumserleben von zentraler Bedeutung.

Jacks zentrale Qualität in „Titanic“ ist eben gerade seine Treue zu sich selbst – mehr hat er als arbeitsloser Künstler zunächst gar nicht zu bieten. Dies stellt er eindrucksvoll unter Beweis: Als er von Roses Verlobtem ‚gnadenhalber‘ zum First-Class-Dinner eingeladen wird, versteckt er sich nicht etwa. Jack ist im Gegenteil couragiert genug, einer satten und resignierten Gesellschaft seine eigenen künstlerischen Ideale entgegenzuhalten. Sein flammender Appell ist für Rose der Beweis, dass es sich bei Jack nicht nur um einen Maulhelden handelt, sondern dass er bereit ist, für seine Überzeugungen auch den Preis in Kauf zu nehmen, verlacht zu werden.

Fazit

Meine Arbeit will zeigen, dass sich systemische Grundannahmen in der Anwendung auf erfolgreiche Drehbücher nicht nur bestätigen. Meine Drehbuchlehre „The Human Factor“ fasst die universalen Prinzipien noch erheblich enger, ohne in Widerspruch mit den Erfahrungstatsachen zu geraten. Die emotionale Wahrnehmung im Kino unterliegt demnach den Gewichtungen innerhalb der sozialen Systeme.

Fragen der Zugehörigkeit, des Gebens und Nehmens, des Zuviel und Zuwenig, der Bindung, Beiträge für andere, Gemeinschaftsbildung und Gewissenskreise sind *immer* die zentralen Kriterien für die emotionale Wirksamkeit von Geschichten.

Man darf also mit gutem Recht auf untergründige, tiefere Mechanismen schließen, die im täglichen Leben meistens übergangen werden, in Wahrheit aber eine entscheidende Rolle spielen. Unsere Wahrnehmung wird offenbar von Fragen der sozialen Gerechtigkeit stimuliert und emotionalisiert.

Man kann diese Einsicht als Erleichterung und Schlüssel zum Verständnis vieler Konflikte verstehen. Gleichzeitig aber wird dieselbe Erkenntnis hier und da auch abgelehnt – so als werde das menschliche Grundrecht auf Autonomie gekränkt.

In der Tat: Wenn sich tatsächlich zeigt, dass *alle* Menschen von ein und demselben Streben nach Zugehörigkeit, Gerechtigkeit und Ausgleich getrieben werden, dann geht ein bestimmter Teil der autonomen, individuellen Selbstbestimmung und Willensfreiheit verloren.

Diese Einsicht muss in einer Zeit, die Selbstverwirklichung auf ihre Fahnen geschrieben hat, skandalös wirken. Ein großer Teil der Widerstände gegen systemische Arbeit scheint mir auch hier (und nicht nur in der vordergründigen Kritik an Bert Hellinger) ihre Wurzeln zu haben.

Tatsächlich stelle ich in meiner Arbeit als Drehbuchberater immer wieder fest, dass ich auf Begeisterung, aber auch auf sehr elementare, unwillkürliche Skepsis stoße. Sie verteidigt die Freiheit der Kunst und der Künstler. Und es gibt tatsächlich gute Gründe, sich durch ein so umfassendes Prinzip wie „The Human Factor“ zu geknebelt fühlen. Denn wenn Geschichten dazu verpflichtet sind, auf bestimmte prädisponierte Gegebenheiten des menschlichen Erlebens Rücksicht zu nehmen, um Erfolg zu haben – wo bleibt dann die Autonomie des künstlerisch Schöpferischen? Zielt nicht die Entwicklung des menschlichen Geistes darauf ab, sich aus den Fesseln der sozial begründeten Zusammenhänge zu lösen?

Gewiss. Daher ist es das Recht und die Pflicht der Künstler, immer wieder auch gegen die Gesetze der systemischen Bindung anzutreten und sie zu übertreten. Das ändert aber nichts daran, dass die Gesetze von „The Human Factor“, also die Prinzipien der emotionalen Wahrnehmung, im Film ihre Gültigkeit haben.

Es ist die Kunst, die die Spannung zwischen Freiheit und sozialer Bindung immer wieder aufs Neue herausfordert. Insofern kommt ihr eine entscheidende Rolle zu. Allerdings findet Kunst immer zwischen zwei Polen statt: auf der einen Seite dem Anspruch auf Freiheit und Selbstentfaltung. Auf

der anderen aber bleibt die Frage, wie sehr es gelingt, andere zu erreichen und zu berühren.

In der Arbeit all derer, die sich mit systemischen Zusammenhängen beschäftigen, wird es zunehmend darum gehen, das Menschenbild, das sich hier zeigt, zu entwickeln und zu verteidigen. Es wird einerseits zentral vom Bedürfnis nach ausgleichender Gerechtigkeit im Sozialen geleitet. Andererseits muss die Balance zwischen ‚ich‘ und ‚die Anderen‘ gewahrt bleiben und die Autonomie der freien geistigen Entfaltung verteidigt werden.

Daraus ergeben sich gesellschaftliche und politische Forderungen. Wir sollten sie offensiv formulieren und darstellen. Die systemische Beschäftigung mit dem Massenmedium Film hilft dabei. Sie zeigt, wie tief verwurzelt die elementar menschlichen sozialen Wahrnehmungen wirklich sind und wie weit unsere Verantwortung gegenüber dem sozialen Ganzen reicht.

¹ Der Begriff des ‚erfolgreichen‘ Films soll hier wertfrei betrachtet werden. Erfolg ist kein Gütesiegel, sondern ein Hinweis darauf, dass die Gestaltung einer Geschichte mit den Bedürfnissen einer großen Zahl von Menschen kongruent geht.

² Roland Zag: „The Human Factor oder: Der Publikumsvertrag. Die emotionalen Prinzipien des Schreibens für TV und Film“. www.the-human-factor.de. Die Methodik wird von Autoren, Produzenten, Verleihern, Redakteuren, Förderern usw. in Anspruch genommen, um zu prüfen, inwiefern Filmstoffe geeignet sind, sich an große Publikumsschichten zu wenden.

³ Im Bereich des Märchens wurde der systemische Ansatz ja bereits erfolgreich angewandt: Jakob R. Schneider: „Ach wie gut, dass ich es weiß“, 2. Auflage 2001.

⁴ Syd Field: „Das Handbuch zum Drehbuch“, 6. Auflage 2001.

⁵ Bert Hellinger: Ordnungen der Liebe. Heidelberg 1997.