

Die Technik von Komik und Satire

Lehrbuch zum professionellen Gebrauch in
Journalismus und Kreativem Schreiben

Da habe ja sogar ich noch was gelernt.

Hans Zippert

Da habe ja sogar ich noch was gelernt.

Ralf Husmann

Worum es geht

Nehmen wir an, Sie thematisieren einen dicken Mann. Vielleicht, weil Sie sich über einen solchen geärgert haben oder weil Dicke immer ein wohlfeiles Opfer sind, vielleicht haben Sie, wie ich, selbst einen üblen Bauch, der seit Jahren aus jedem Kampf als Sieger hervorgeht.

Das Thema allein ist noch gar nichts.

Da Sie gelesen haben, man soll übertreiben, ist der eben der dickste Mann aller Zeiten, der Ihnen jemals begegnet ist. Wenn Sie sich nun einige Vokabeln basteln, die eine Schimpfkanonade über diesen Fettwanst niederkommen lassen, haben Sie wenigstens Ihre Eindrücke dargestellt und ernten ein Hohoho beim Leser.

Die nächste Stufe erklimmen Sie, wenn Sie den Effekt zeigen: er ist so dick, dass. Was auch immer – dass die Richterskala in Peking registriert, wenn er vom Stuhl fällt / dass sich die Gezeiten der Nordsee nach ihm richten und so fort. Ihnen fallen jetzt drei bis fünf weitere Folgeerscheinungen ein.

Sein Übergewicht inszenieren können Sie, indem Sie ihn zum Beispiel zeigen, wie er sich am Büffet den Bauch vollschlägt. Noch ist damit nicht er als Figur gezeichnet, aber schon mal eine Eigenschaft von ihm, die in den vorher genannten Schritten angesprochen, aber nicht dargestellt wurde.

Kommen wir auf die nächste Stufe: Der Dicke hat Hunger. Das ist tragisch, aber nicht ganz, denn genug Reserven hat er ja. Das Mitleid dürfte dementsprechend gering ausfallen, weshalb seine Lage fast schon komisch ist, für uns jedenfalls. Die emotionale Dimension ist ein Schritt in die richtige Richtung.

Eine tragikomische Figur gibt der Dicke ab, wenn er Hunger hat, weil er auf das Büffet wartet und absichtlich voller bewundernswerter Geduld den ganzen Tag lang nichts gegessen hat, um am Büffet seine Lieblingsbeschäftigung besonders fürstlich auszuüben.

Was der Dicke nicht weiß – aber Sie und ich wissen: Es wird überhaupt kein Büffet geben.

Und wenn Sie jetzt fragen: „Hallo? Und wie soll ich zeigen, dass der für das Büffet gehungert hat, das es gar nicht gibt?“, dann sind Sie an den kreativen Ansatz gelangt.

Einführung

Was dieses Buch für Sie tun kann

Zuerst die schlechten Nachrichten. Wenn Sie meinen, nach Feierabend Ihre Ansichten zu den realsatirischen Alltagspöcken in den Rechner tippen zu sollen, weil Sie nebenbei noch einen Sinn im Leben erahnen möchten, ist das eine gute Möglichkeit, vor der Familie Ruhe zu finden. Vielleicht nutzen Sie die Sommerferien oder das Auslaufen Ihrer Dozentenstelle, um endlich den lange geplanten Roman zu verfassen, oder Sie haben das Finanzamt überzeugt, dass in Ihrem Wartezimmer ein Buch von Ihnen zu liegen habe. Sie betreiben die ganze Sache zwar mit einem Höchstmaß an innerer Überzeugung, hängen jedoch der Auffassung an, allein Ihrem Gefühl folgen zu müssen. Wozu sonst der ganze Aufwand, wenn nicht endlich mal das eigene Gefühl zum Zuge kommen dürfte, das Gefühl, das sonst hinter all den Zwängen zurückzustehen hat. Endlich haben Sie Abwechslung. Daher halten Sie Ihre flotte heitere Schreibweise für unterhaltsam, und wenn halt nicht alles hundertprozentig hochsuper ausfällt, wen kümmert's, schließlich geht es eben um das eigene Vergnügen daran, der Kreativität freien Lauf zu lassen, und nicht um die Erfüllung hoher Ansprüche irgendwelcher Bosse.

Da habe ich die erste schlechte Nachricht für Sie. Im Kreativen

Schreiben arbeiten Sie entweder professionell, oder Sie arbeiten nicht. Niemand begnügt sich mit gemäßigten Ansprüchen an den Nebenbei-Autor.

Mag sein, dass Sie neben der kreativen Tätigkeit noch ein Studium abschließen, damit das alles seine Ordnung hat, oder ins Büro gehen, weil die Zeit dort einfach zu gut vergütet wird. Warum nicht, es gibt schlimmere Schicksalsschläge als das Nebenfach Medienwissenschaften oder Sonderbelastungsausgleichzulagen. Aber seien Sie sich darüber im Klaren, dass diese Nebentätigkeiten nicht, genauer gesagt: wirklich nicht, Ihre Kreativität ermöglichen, wie Sie sich vielleicht einreden, sondern behindern.

Das war schon die zweite schlechte Nachricht, die dritte ist noch betrüblicher und betrifft Sie gerade dann, wenn Sie etwas können und gut sind, sie lautet: Qualität setzt sich nicht durch.

Zumindest nicht von selbst. Was sich durchsetzt, ist Durchsetzungskraft. Nichts deutet darauf hin, dass dieses Vermögen an Qualitätsarbeit gekoppelt wäre.

Allerdings hat es auch der Schwachsinn nicht leichter. Er ist nur mehr. Deshalb kann man leicht den Eindruck gewinnen, je schlechter das Material, desto höher die Wahrscheinlichkeit auf Präsenz. Da es aber noch viel mehr Müll gibt, als Sie und ich je zu Gesicht bekommen, fühle ich mich berechtigt zu glauben, dass dieser Zusammenhang auf einer statistischen Täuschung beruht.

Das waren drei ziemlich schlechte Nachrichten gewesen für den Anfang.

Und die gute Nachricht?

Wieso, habe ich etwas von einer guten Nachricht gesagt? Ich habe gerade noch mal zurückgeblättert – nein, davon war keine Rede.

Stattdessen folgt ein Warnhinweis.

Nach dem Studium dieses Buches, sogar bereits nach seiner Lektüre, werden Sie weniger Fernsehen ertragen. Sie werden Comedy nur noch ausnahmsweise aushalten. Wenn Sie die ortsüb-

lichen Zeitungen lesen, werden Sie die Redakteure verdächtigen, im Hauptberuf Gabelstapler zu polieren. Und Sie werden wissen, warum Sie so empfinden. Sie merken, was schlecht ist. Und Sie merken, wenn Sie schlecht sind.

Dafür werden Sie gute Sachen umso mehr genießen. Es wird Ihre Freude nicht beeinträchtigen, dass Sie erkennen, warum etwas gut ist; im Gegenteil. Und Sie können erkennen, wenn Ihnen gute Arbeit gelungen ist. Deshalb werden Sie nicht nur in der Lage sein, gute Einfälle zu ihrer gebührenden Entwicklung zu bringen, sondern auch, aus schlechter Arbeit gute zu machen.

Ob es sich hierbei um eine gute Nachricht handelt, liegt an Ihnen.

Terminologie

Nach diesem Einstieg habe ich Sie bestimmt skeptisch gemacht. Sie fragen sich und mich, ob mir denn immer alles gelingt, wo ich doch so sehr bescheidweiß, oder ob ich auch nur das übliche Kreativitätsgeschwätz betreibe.

In Kursen zu Humor und Satire oder Unterhaltsamkeit, die ich zuweilen für junge Menschen gebe, und wer ist das nicht heutzutage, konnte ich den Teilnehmern immer Anregungen geben, wie sie ihre eigene Art des Humors herausarbeiten und verstärken können.

Es gibt Kursleiter, die tatsächlich sagen: „Es gibt keine Regeln, seid einfach kreativ und schreibt.“ Sie vertreten auch die Auffassung, alle Bürger sollen genug Geld bekommen, um nicht schlechter zu leben als die anderen Bürger. Da es leider noch nicht so weit ist, organisieren sie einen Kurs für Studenten. Sein wir froh, dass es noch Bereiche gibt, die der Staat übersehen hat zu regulieren.

Wie Sie sich denken können, habe ich diese Ansage nicht gegeben, sondern die Kursteilnehmer ermutigt, von ihrer Vernunft

öffentlichen Gebrauch zu machen und das zu schreiben, was sie selbst gern lesen möchten. Das klingt zum Verwechseln ähnlich, ist aber etwas grundlegend Anderes, weil es uns abverlangt, hart zu prüfen, ob wir das wirklich gern selbst lesen möchten, was uns da entsprungen ist. Die Teilnehmer fühlten sich übrigens von dieser Strenge nicht beeinträchtigt, soweit ich das beurteilen kann, oder ich war so streng, dass sie sich nicht getraut haben, dies zu zeigen, jedenfalls war Mangel an Stoff oder an Sinn für Humor nie ein Problem. Wer wirklich kreative Arbeit sucht, der findet auch welche. Darin besteht der Vorteil unserer Tätigkeit; niemand kann uns daran hindern außer uns selbst.

Das Geld ist eine Folgeerscheinung. Man kann das Glück nicht beeinflussen, aber man kann die Voraussetzungen schaffen.

Mein Lehrmädchen bekam sogar eine Festanstellung bei der regionalen Zeitung und meint, dies habe sie nicht zuletzt meiner Schulung zu verdanken, die sie weitergebracht habe und in der sie Dinge erfahren hätte, die im Volontariat nicht behandelt wurden, und ihre Beziehung mit dem Chefredakteur sei erst danach und in Folge dessen zustande gekommen und könne damit nichts zu tun haben.

Routine? Ja, ist nötig. Sie muss durch Ausüben erworben werden. Ein Routinier hat nichts zu befürchten. Ein Kötter benutzt diese Sicherheit, um über die bisherige Routine hinauszugehen.

Sehe ich mir ältere Bilder oder Texte von mir an, würde ich manche ohne Umschweife wegwerfen. Manche waren in ihrem Zeitbezug zu den Alltagszwecken tauglich. Aber: Die guten sind gut. Auf die kommt es an. Begeht man Fehler, weil man etwas versucht, das man bis zu diesem Fehler noch nicht konnte, dann sind das durchaus ehrbare Fehler. Das Gegenteil besteht in Fehlervermeidungsstrategien. Sich nichts zu trauen, weil man nichts falsch machen will, ist ein schwerer Fehler.

Damit entschuldige ich meine schlechten Sachen nicht, ich halte schlechte Werke für durch nichts gerechtfertigt. Sie sind nur unumgänglich.

Da muss ich einräumen, ich hatte nie so ein Buch, wie Sie es nun haben. Allerdings andere, die auch sehr hilfreich waren. Ich empfehle die meisten von ihnen und trachte danach, nichts zu wiederholen, was Sie aus diesen Quellen erfahren, schon aus rechtlichen Gründen, oder mindestens die Dinge aus einer anderen Perspektive zu behandeln. Bei Komik weicht die Methodik manchmal von der herrschenden Lehrmeinung ab, manchmal hingegen ist eine Regel in extremem Ausmaße eine solche. Ich setze zudem voraus, dass Sie die Standards in Ihrem Metier, ob Journalismus, Drehbuchschreiben oder Kabarett, beherrschen oder im Begriff sind, sie sich draufzuziehen. Dieses Buch kann Ihnen auch den Einsieg in diese Bereiche erleichtern. Komik und Satire betreffen nicht Inhalt, sondern Art und Weise.

Daher unterscheide ich bei unserer Unterrichtseinheit nicht zwischen der Anwendung in Journalismus und der in fiktivem Kreativem Schreiben.

Mit Text meine ich die gesamte Einheit dessen, was unter eine Überschrift passt, Sketch nenne ich eine komische Szene, ganz gleich, ob Cartoon oder Bühnenummer, und Gag ist das einzelne komische Element.

Fragt man einen Unbeteiligten – ach was, ich frage einfach Sie – worin der Unterschied besteht zwischen einem journalistischen Text und einem fiktiven, dann antworten Sie höchstwahrscheinlich: in dem Wahrheitsgehalt; der journalistische beruht auf Fakten und der fiktive auf Fantasie.

Das mag für den Leser so sein, denn er erwartet zu Recht, dass die Reportage nicht ausgedacht ist und der Roman mindestens überhöht. Für Sie als Autor ist dies nicht der entscheidende Unterschied. Denn Sie befinden sich als Reporter beim Schreiben in derselben Lage wie der Kreative: Sie müssen nicht etwa die Realität in einen Text übertragen, sondern eine wahrnehmbare Welt erschaffen. Dass Sie dazu auf Ihr recherchiertes Material zurückgreifen, versteht sich von selbst, doch wenn Sie daraus keine Story machen, haben Sie nichts. Das bekommen Sie in der journalistischen Ausbildung so nicht gesagt.

Das würden nicht einmal die Spitzenjournalisten, die danach verfahren, so formulieren.

Verabschieden Sie sich von der Auffassung, Ihr Bericht vom Sportfest oder Ihre Reportage über den Wahlkampf wäre ein Wirklichkeitsausschnitt. Der Text ist genauso virtuell wie Batman, obwohl er eine Entsprechung draußen bei den Menschen findet. Der textliche Unterschied liegt in der Vollständigkeit der Story. Während ein Film über Batman eine ganze Story erzählt, bieten Sie mit Ihrem Artikel einen Ausschnitt aus der Story. Hier die erste Kontrollfrage: Wer bestimmt, was die Story ist? Richtig, Sie sind das. Denn Protagonisten und Handlungsabläufe finden Sie nicht vor. Die müssen Sie inszenieren. Ja, gewiss, mit belastbaren Fakten, aber welche Fakten Sie recherchieren, hängt auch davon ab, was für eine Story Sie zu sehen imstande sind.

Neulinge bei einer Zeitung kämpfen häufig mit der Schwierigkeit, gegebene Informationen und anzufertigenden Text als zwei verschiedene Angelegenheiten, die in Deckung zu bringen seien, zu betrachten, und das auch noch, ohne dass ihnen jemand diese Schwierigkeit überhaupt bewusst machen würde. Man ist vom Aufsatzschreiben oder vom wissenschaftlichen Schreiben her gewohnt, dass der Leser der Lehrer ist und auf Vollständigkeit überprüft oder die Fachwelt die Fußnoten kontrolliert, und stellt sich unbeabsichtigt den Zeitungsleser vor als jemanden, der nach Wichtigkeit sortierte Informationen möchte, um auf die Realität zurückzuschließen, und der eine Note auf Inhalt geben würde, wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Doch das journalistische Schreiben ist fern dem wissenschaftlichen oder unterrichtlichen Schreiben. „Ein Tag im Zoo“ oder „Der Einfluss Luthers auf die Evangelische Kirche“ wird als Aufsatzthema vorgegeben und als solches behandelt, das heißt, es existiert ein definiertes Ereignisfeld. Ein Artikel über Luther im Zoo indes braucht nicht nur einen gewissen Grad an Unterhaltsamkeit, er muss sowohl Luther als auch den Zoo überhaupt erst erschaffen. Die Methoden, die für Komik und Satire essentiell sind, lassen sich in graduell abgemilderter, aber dennoch genauer Form dazu einsetzen.

Vielleicht ist Ihnen aufgefallen, dass ich bisher von Komik rede und nicht von Lustig. Aus gutem Grund.

Lustig beschreibt einen Funktionszusammenhang, nicht ein Ding und nicht eine Eigenschaft. „Das ist lustig“ hört man oft. Damit sollte die Aussage gemeint sein: „Das finde ich komisch“, genauer: „Das macht mich lustig.“ Diese Wertung müsste also dem Empfänger, dem Leser oder Zuschauer, vorbehalten sein. Leider sagen Macher über ihr Gemachtes: „Das ist lustig.“ Ist es nicht. Ein Ding ist nicht lustig an sich.

Na und? Ach, wieviel Unkomisches könnte uns erspart bleiben, wenn Lustigmacher nicht so sicher wären, dass das, was sie machen, lustig ist, weil das schon immer lustig war und weil sie wissen, wie Lustig geht. Erster Merksatz: „Das ist lustig“ darf der Konsument sagen, der Hersteller niemals.

Die Germanisten unter Ihnen warten schon auf eine Begriffsbestimmung, was denn Satire ist. Ich definiere Satire als Komik, die über sich selbst hinausgeht.

Dieses Hinausgehen über sich selbst kann, bei politischer Satire, im Zeitbezug oder gesellschaftlichen Zusammenhang bestehen, genauso gut in einer psychologischen Tiefe oder der Anwendbarkeit eines Sketches im privaten Bereich. Wenn ich bei einem Ereignis im echten Leben sage: „Das ist ja wie bei den Simpsons!“, zeigt das den satirischen Gehalt der Simpsons.

Hier ist bei genauer Analyse ein Einwand möglich. Früher konnte man bei Bundestagsreden sagen: „Wie bei Lorigot!“ Heute muss man schon froh sein, wenn jemand fehlerfrei seinen Text spricht. Heißt das jetzt, das satirische Wesen der „Nudel“-Rede sei geschrumpft?

Da bisher noch niemand diesen Einwand vorgebracht hat, beschäftige ich mich vorerst nicht damit.

Zur Terminologie gehört die Haltung zur gerechten Sprache. Ich verwende Bezeichnungen wie Autor oder Leser ohne Rücksicht auf die organische Ausstattung der Person. Die Gender-Forschung lehrt uns überdies, dass solche Rollen sowieso nur kulturell auf-

genötigt sind. Mann und Frau sind Begriffe aus dem Bereich der Sexualität; ich sage bescheid, wenn es darum geht. Ansonsten unterscheide ich die grammatischen Geschlechter nicht nach den natürlichen, obwohl sich dadurch ein Geschlecht benachteiligt fühlen muss, nämlich das männliche. Wenn mit dem grammatisch männlichen Wort auch die Frauen gemeint sein sollen, beleidigt das die Männer.

Wer jetzt kommt mit „Das heißt aber und Innen!“, der sage ich: Sprache verändert sich nun mal und geht hier hin zur einfacheren Handhabung.

Wenn wir aber schon beim Thema Frauen und Humor sind: alle 15 Monate wird in der Kulturpresse die Frage behandelt, warum weniger Frauen und mehr Männer und so weiter. Der Soziologe Rudi Carrell hat darauf zutreffend dargelegt, das liegt an dem Bild von der Mutter. Ein ulkiger Vater ist grundsätzlich sympathisch, weil womöglich weniger bedrohlich. Bei einer ulkigen Mutter gibt es vielleicht nichts zu essen.

Ja aber der Nachwuchs?

Die Geschlechterrollen entwickeln sich eben auch danach, welche Erwartungen an das Kind gelegt werden. Der ulkige Junge kommt bei einem Teil der Mädchen an, was ja ausreicht, wogegen das ulkige Mädchen ein Problemkind ist und recht früh seine Erfahrungen mit weniger ulkigen Jungs macht.

Immer noch Einführung: Die Situation von Komik und Satire in Deutschland

Oder: Was schief läuft in diesem Land. Ich erwähnte beiläufig, dass Komik die Art und Weise, das Wie, betrifft, nicht das Was. Wenn Ihnen diese Information aufgefallen sein sollte, dann kaum mit der Reaktion: „Ach so? Das ist ja interessant!“, sondern allenfalls mit dem ebenfalls beiläufigen Gedanken: „Der erste überflüssige Satz.“ Wenn Sie diese Auffassung also für selbstverständlich halten, dann wissen Sie schon mehr als ein hochbezahlter Fernsehanstaltsfunktionär.

Denn eine deutsche Besonderheit besteht in der Klassifizierung in U und E. Unterhaltung und Ernst. Unterhaltung oder Ernst. Zum Schutze der Kultur, denn sonst könnte ja jeder kommen. Die Trennung wird strikt durchgezogen. Mit verheerenden Folgen. Als gehaltvoll oder anspruchsvoll abgestempelte Themen dürfen nicht unterhaltsam aufbereitet sein, Unterhaltung darf keine Relevanz haben. Denken die, und so wird es gehandhabt. Was uns kaum noch auffällt oder gar seltsam vorkommt, wäre einem amerikanischen Medienmacher nicht zu vermitteln. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit geht er davon aus, dass Nachrichten unterhaltsam dargebracht gehören und dass Unterhaltung uns etwas angehen muss. Doch bei uns ist diese Auffassung tabuisiert. Zwar kommen Fernsehredakteure auf den Gedanken, mit mehr Unterhaltung die Quoten zu retten, was aber dazu führt, dass halt mehr U und weniger E festgelegt wird, bei Zementierung dieser Trennung. Es wird nur seichter. Der Begriff Kultur wäre damit geschützt, zu Lasten der Kultur.

Journalisten sind zwar darüber informiert, dass sie verständlich zu schreiben haben, aber das führt, anders als es angelsächsischer Herangehensweise entspräche, nicht dazu, komplizierte Sachverhalte verstehbar zu machen, sondern, nur noch simple Sachverhalte zu behandeln.

An einem Journalistenstammtisch hörte ich einmal einen Redakteur reden, der von sich meinte, ein guter Schreiber zu sein, nur mit der Unterhaltsamkeit habe er es nicht so. Hätte ein englischer Kollege dabeigesessen, hätte er gefragt: Und wieso meinst du dann, irgendwas in diesem Beruf verloren zu haben?

Vermutlich würde er es indirekter formulieren: Nun, da müssen Sie wirklich ein verdammt guter Schreiber sein, wenn Sie auskommen, ohne schreiben zu können.

Nur bei uns kommt man damit durch. Man hätte eher Angst, nicht für voll genommen zu werden, wenn man zu amüsannt schreibt.

Zur Ehrenrettung sei angemerkt, es gibt noch andere nützliche Qualitäten. Wer mit Überzeugungsgeschick die Leute zum Reden bringt und ein Gespür für Konflikte hat, muss schon sehr viel vermasseln, damit das Ergebnis nicht unterhält. Wenn er damit meinte, er lässt keine lockerflotte Schreibe 'raushängen und drückt sich um die Glossen „Guten Morgen / Ihr Pfiffikus“, ist er nur einem Subsumtionsirrtum aufgesessen, der bei uns vorherrscht.

In Kabarett und Comedy findet sich eine ebensolche erbitterte Konfrontation. Sie wurzelt historisch in der Abgrenzung von den Gesinnungskabarettisten, die davon lebten zu singen, wie schlimm alles ist, und recht gut davon lebten. Die Gegenbewegung schloss die Politik komplett aus und wollte nur belustigen, was zweifellos denkmalswürdig ist. Pure Witzzeichnungen, die eigentlich nur ein Verweis auf den Witz und keine Zeichnungen sind, kontrastierten die überladenen bedeutungsschwangeren Karikaturen und wirkten damit direkter und erfrischend. Doch statt eine Erweiterung der Möglichkeiten zu sehen, betrieben die Rebellen und ihre Epigonen mit gleicher Verbissenheit den ideologischen Schutz ihres Terrains.

Ich erlebte einen Satire-Chefredakteur, der meinen Cartoon, nachdem der Gag bei ihm den Lachreflex ausgelöst hatte, abwies mit den Worten: „Aber da sieht man nicht, dass es lustig ist.“ Wäre da der Engländer zugegen gewesen, wäre auch ihm nichts mehr dazu eingefallen, und er hätte das Gespräch auf den Zweiten Weltkrieg gelenkt.

Wir als Konsumenten tragen eine Verantwortung an dieser Situation, oder wie es konsumentengerecht heißt, eine Mitverantwortung. Wir sehen uns Sendungen an, weil sie uns versprechen, dass wir da nicht nachzudenken brauchen und endlich unsere Sorgen und Probleme vergessen können. Wer seine Sorgen und Probleme vergessen möchte, braucht sich allerdings nicht darüber zu wundern, dass er welche hat. Wir verlangen aber auch von einem Sozialdrama die Abwesenheit von Unterhaltung, damit alle sehen, wie ernst die Lage ist, andernfalls rufen wir beim Sender an, dass bei einem solchen Thema und so weiter. Solange die Unterhaltungsabteilung für ihre Sendeplätze zuständig ist und nicht als Kontrollinstanz für den Grad an Unterhaltsamkeit fungiert, bleiben die Ausnahmen erstaunliche Einzelfälle. Wir sollten eine Community gründen, die solche Seltenheiten mit hoher Einschaltquote belohnt.

Wir dürfen nur nicht als eigene Zielgruppe erscheinen, dann sind wir abgestempelt.

Das Zielgruppendenken ist das andere große Übel. Zielgruppe ist ein Begriff aus der Werbung; Leute mit Schuppen sind Zielgruppe für einen Schuppentöner. Leute mit einem Teppich sind Zielgruppe für einen Teppichklopfer, das wissen sie nur noch nicht und denken, sie brauchen einen Staubsauger. Wenn Sie Ihr humoristisches Handwerk in die Werbung einbringen, ist das schön für alle, aber wenn Sie von der Werbung Ihren Humor justieren lassen, nützt das niemandem, auch nicht der Industrie, von der Sie bezahlt werden wollen.

Die junge männliche Zielgruppe gilt als lukrativ, denn denen kann man alles verkaufen. Das Werbeumfeld braucht passenden Content, schon klar. Wenn aber ein Verleger sagt, er müsse mit seinen Büchern die junge männliche Zielgruppe erreichen, heißt das nur, dass er abgewirtschaftet hat.

Für Sie als Kreativarbeiter darf die Vorstellung einer Zielgruppe ab jetzt keine Rolle mehr spielen. Was Sie auch schreiben, zeichnen oder vorführen, der Empfänger ist immer ein einzelner. Sie entscheiden, ob Sie das halb volle oder das halb leere Hirn ansprechen wollen.

Ich weiß zufällig, was Sie gerade lesen, nämlich mein Buch, dieses PDF hier. Hat es für Sie irgendeine Bedeutung, ob außer Ihnen noch zehn, hundert oder – hoffentlich, hoffentlich – fünfzigtausend andere dieses Buch lesen?

Gut, je mehr es sind, desto größer wird Ihre Konkurrenz. Wenn alle sagen, das muss man haben, bekommen Sie es doppelt zu Weihnachten geschenkt. Drei Verlage würden fünf Bücher mit Gegenthesen herausbringen. Nochmal: Ändert das was für Sie als Leser?

Vielleicht sind die Passagen über Journalismus für Sie reduziert relevant, weil Sie nur Kabarett machen wollen, oder umgekehrt. Würde ich Sie aber als den durchschnittlichen statistischen Mittelwert aus Nachwuchsjournalisten und Bühnentalent behandeln, könnten Sie damit nichts anfangen und sollten das auch nicht, sondern dranbleiben und die Werbung für Rotwein und glitzernde Jacketts einsaugen.

Die deutschen Wörter, die in den englischen Sprachgebrauch übernommen wurden, sind angst, kindergarten und ersatz. Damit ist über unsere Kultur alles gesagt.

Anstelle von Entertainment wird uns die Zeit vertrieben. Humorprodukte bestehen zu einem Großteil aus Lärm, der geschlagen wird, um über den Mangel an Komik hinwegzutäuschen. Zum restlichen Teil aus Nachahmung.

Wer Menschen in Angst erleben möchte, geht am besten ins nächste Kabarett.

Die Infantilität als größtmögliche Gemeinsamkeit des Massenpublikums soll dazu dienen, die Menschen dort abzuholen, wo sie sich befinden, und sie noch tiefer zurückzuführen.

Die Deutschen müssen mehr Humor haben als andere; sie lachen über Oliver Pocher.

Ich klinge kulturpessimistisch, dabei wollen Sie doch von mir die Anleitung zur Heiterkeit.

Ich möchte Ihnen nur die Illusionen nehmen.

Speziell die Illusion, durch Konformität im System aufsteigen zu können. Und die Illusion, Respekt vor diesem System haben

zu müssen. Es ist schwach, seine Produkte sind zum größten Teil minderwertig.

Sie können es besser.

Lektion: Wie man es nicht macht

Sie können es jetzt schon besser. Wenn Sie die gängigen Fehler einfach weglassen, wird Ihr Text bereits überdurchschnittlich.

Ich habe Schwachheiten zusammengetragen, die mir immer wieder aufgefallen sind und die keine weiteren Verbindungen untereinander haben, obwohl ich manchmal den Eindruck gewinne, irgendwo sitzt ein Zentraltrottel, der die Redaktionen mit „Die Vorbereitungen laufen auf Hochtouren“ beliefert. Sogar in renommierten Organen kommen immer mehr von diesen Stümpereien vor. Es kann nicht nur an den Praktikanten liegen.

Darin, dass ich mit den abzulehnenden Erscheinungen den Unterricht eröffne, zeigt sich auch eine erste Lehre: Die Verneinung wirkt stärker als die positive Aussage, nicht nur, weil sie einen Widerspruch oder eine Fallhöhe enthält, sondern weil sie, strukturell, bereits eine Aussage ist, wogegen sich eine positive Formulierung erst beweisen muss. „Die Bundesregierung tut nichts gegen Arbeitslosigkeit“ ist wenig überraschend, dennoch eine vollständige Information. Dagegen ist der Satz „Die Bundesregierung tut etwas gegen Arbeitslosigkeit“ noch gar nichts und muss erst konkretisiert und veranschaulicht werden.

Ferner ist die Verneinung ein verbindendes Element. Die Gebräuche, von denen ich abrate, tragen sich auf verschiedenen Ebenen zu und entstehen aus unterschiedlichen Mustern. Allein die Tatsache, dass ich sie bemängle und Sie davor bewahren möchte, schafft einen Zusammenhalt.

Die erste Negativ-Empfehlung betrifft etwas, das ich selbst die ganze Zeit mit Ihnen praktiziere.

Kein direktes Anquatschen des Lesers in Ich-Form

Die Ich-Perspektive gehört nur in diejenigen Erzählformen, in denen das Ich eben nicht der Verfasser selbst ist beziehungsweise wo die Geschichte für sich wirkt. Außer, Sie sind Max Goldt. Auch dann praktizieren Sie das nicht, aber Ihre Nachahmungstäter verstehen das so und meinen, es Ihnen damit gleichzutun. Das Ergebnis täuscht eine Rollenverteilung, einen Dialog vor und ist damit aber doch nur ein lehrbuchhafter Stil.

Bei uns hier ist dies Teil des Deals. Ich habe konkrete Vorstellungen davon, was Sie von mir erwarten. Sie sind der Protagonist dieses Buches. Die Erkenntnisse über Komik und Satire basieren auf der allgemeinen menschlichen Wahrnehmung. Wenn ich mich selbst einbringe, dann als Nebenfigur, um mit Anekdoten oder meiner eigenen Perspektive Ihren Entwicklungsroman anschaulich zu illustrieren.

Für das Ich in Glossenkolumnen gilt dasselbe wie für alle Figuren in Storys; sie sind das, was sie tun. Wer sein Ich vorschiebt, um Ansichten auszuapludern, gibt eine schwache Figur ab. „Ich habe Angst vor Schäuble IV“ oder „Wenn ich die sehe, muss ich sofort“ ist nutzloses Gerede. Sogar, wenn das stimmen sollte, was Sie da nutzloserweise daherreden, denn dann sind dies die Voraussetzungen für Ihren Text, die aber nicht zum Inhalt gehören. Der Leser ist zudem nur scheinbar einbezogen mit Zeilenfüllstoff in Konversationsgebaren. „Na, sind Sie etwa der Meinung? Weit gefehlt!“ oder „Ich weiß ja nicht, wie es bei Ihnen“ erleichtert das Schreiben, aber nicht das Lesen.

Keine Ausrufezeichen! Keine drei Punkte...

Sie sehen, warum. Ich habe es aus optischen Gründen angewandt, nicht als Späßchen. Dass ich Empfehlungen zur Zeichensetzung gebe, hat einen Grund. Wenn das Ausrufezeichen nicht, wohin es gehört, am Ende eines Ausrufesatzes steht, wird es als bloßes Signal eingesetzt. Das genügt nicht nur nicht, es zeigt, dass im Text etwas fehlt, das durch ein Bumm ersetzt wird.

Ebenso sollen die drei Punkte, sofern sie nicht für eine bestimmte Auslassung stehen, etwas Unbestimmtes andeuten, als wolle der Verfasser sagen: ich muss weg.

Das geht aber nicht, Sie bleiben hier! Das war ein Imperativ, deshalb gehört das Ausrufezeichen dahin. Gewiss, das Ausrufezeichen zieht Aufmerksamkeit auf sich. Aber eben nur auf sich. Das geht zu Lasten des Vorherigen. Deshalb ist schon durch bloßes Weglassen etwas gewonnen. Nehmen Sie Ihr Ausrufezeichen als Anlass zu überprüfen, ob Ihnen etwas Wichtiges entgangen ist und ob Sie noch etwas herausarbeiten müssen, um den Effekt zu erzielen oder besser: zu ermöglichen, den Sie mit dem Ausrufezeichen signalisieren wollten.

Wenn Sie jetzt sagen: „Ach, ich weiß, was ich mache, ich setze zwei Ausrufezeichen hintereinander, nein, lieber gleich drei“, dann klappen Sie dieses Buch jetzt zu und schenken Sie es einem begabteren Menschen, als Sie es sind, also der nächsten Person, der Sie begegnen.

Keine linearen Übertreibungen

Prima, Sie sind noch da. Wusste ich doch, dass ich mich auf Sie verlassen kann. Dann kann ich jetzt zu einer Empfehlung kommen, mit der ich von der herrschenden Lehre abweiche. Die sagt: übertreibe die Wirkung oder übertreibe das Gegenteil. Das ist nicht völlig falsch, natürlich steckt in jeder Komik eine Übertrei-

bung, doch ich fürchte, Sie könnten auf eine falsche Fährte gelockt werden, wenn Sie darin eine Methode sehen, die es auszuüben gelte. Das Ding ist nämlich, die Übertreibung selbst ist noch kein Gag, auch wenn sie oft an dessen Stelle erscheint. Und das Problem, das Sie sich damit einhandeln, besteht in der Abnutzung. Wenn Sie übertrieben haben, warum übertreiben Sie dann nicht gleich noch mehr? Geht nicht, meinen Sie? Geht doch.

Die Abnutzungen lassen sich nicht steuerlich geltend machen. Sie würden sich in eine Übertreibungsfalle begeben, die Sie zwingt, zur absoluten Übertreibung vorzudringen. In der Zeit könnten Sie besser an etwas Anderem arbeiten. Die letzte Autorin, die es zur absoluten Übertreibung geschafft hat, war Ulrike Meinhof.

Vielleicht hilft es Ihnen ja in Ihren Überlegungen, der herrschenden Lehre zu folgen und sich etwa einen geizigen Menschen als den größten Geizhals aller Zeiten oder einen französischen Koch als Storch vorzustellen. Wenn ein gelungener Gag scheinbar auf einer Übertreibung beruht, ist es in 99 Fällen von neunundneunzig der Dreh, der den Gag zum Funktionieren bringt.

Mein Rat lautet daher, übertreiben Sie nur so viel, wie es zur Verdeutlichung dienlich ist und wie es der Gag verlangt.

Kein Hochschreiben des Themas

Obwohl es zur Journalistenausbildung gehört, den Einstieg interessant zu gestalten, beginnen die meisten Texte aus der Masse des Geschriebenen damit zu erörtern, warum das Thema wichtig sei.

Oft handelt auch der anschließende Text von weiter nichts.

Ein seltsames Phänomen, von dem ich nicht weiß, ob es im selben Maße bundesweit verbreitet ist, fiel mir immer wieder in meiner Region auf: die motivische Verdopplung. Die geht so: „Nicht nur einen Hund, sondern gleich zwei brachte der“ und so weiter, oder: „Mit sogar zwei Bildern präsentierte sich die“. Damit soll

dem ganzen sinnlosen Geschehen eine quantitative Bedeutung gegeben werden.

Der Großteil des Journalismus spielt sich nun einmal im Lokalen ab. Selten ist ein Ereignis an sich schon komiktauglich oder auch nur interessant, so dass der Schreiber den Drang verspürt, die Wichtigkeit zu betonen. Aber es ist keine Ausrede, dass nichts Besseres los wäre, denn von wem hängt es ab, was los ist? Wenn Sie darauf keine spontane Antwort haben, blättern Sie zurück zu der Stelle, wo es heißt: Richtig, Sie sind es.

Vermeiden Sie bitte auch im Fiktiven die Verweise auf Relevanz. Der hohe Vorschuss für seinen zweiten Roman, der seinem Erstlings-Megahit folgen sollte, veranlasste einen vor ein paar Jahren bekannten Schriftsteller dazu, das Buch mit Ankündigungen auf das Große, das bevorsteht, zu füllen. Kein Leser, der nicht von Bruder Schlaf übermannt wurde. Das jüngste Beispiel, das mir dazu einfällt, nein, das mir dazu aufgedrängt wurde, ist ein Filmprojekt über die Grundrechte unserer Verfassung. Jeder Artikel bekam eine Episode. Die Produzenten müssen von der Bedeutsamkeit überwältigt gewesen sein, so dass sie nicht bemerkten, wie platt und nachtigalltrapsend die Geschichten zum Vorwand für die höchstaktuelle gesellschaftliche Brisanz genommen worden sind.

Keine Proll-Sprache

Ich verlange nicht, dass Sie Ihre Herkunft verleugnen. Doch eines der häufigsten Missverständnisse besteht darin anzunehmen, indem man den Leser herunterzieht, bekomme man den Ersatz für eine Fallhöhe.

Im englischsprachigen Raum ist mit dem Soziolekt eine Definition einer Figur gegeben. Auf der Bühne oder im Text sagt deren Sprache etwas über die Person aus. So einfach haben wir es bei uns nicht, dennoch verzichtet kein Kabarettist, der sich für den Kleinkunstpreis ins Spiel bringen möchte, auf Dialekt oder was dafür gehalten wird. Comedians und Humorschreiber verstär-

ken vermeintlich nicht nur die Bühnenpräsenz mit dieser Masche, auch auf die physische Lockerung des Publikums wird damit abgezielt. Man soll sich freimachen und das Kommando „Rührt euch!“ befolgen. Nun ja, manche schwören darauf und können nicht auf diese Sicherheit verzichten. Auf mich als Publikum hat es nie entspannend gewirkt.

Wenn ein Dialekt die Figur beschreibt und damit tatsächlich zu ihr gehört, wie es als bestes Beispiel bei Gerhard Polt der Fall ist, sind damit dramaturgische Zwecke verbunden. Benutzen Sie die Proll-Sprache, weil dies die Leute im Publikum gewöhnlich im Büro nicht dürfen und sich jetzt darüber freuen sollen, dass endlich mal ein Schandmaul ihre Hemmungen überwindet, werde ich verleugnen, Sie in Komik und Satire unterrichtet zu haben.

Nicht nur das, am besten gar keine Manierismen

Ich bekam häufig Texte zu lesen, denen ich anmerkte, dass sie von Bühnenarbeitern verfasst wurden, weil sie viele Elemente enthielten, mit denen man sich Präsenz verschafft. In Texten zum Lesen wirkt so etwas überhaupt nicht. Ich rate dazu, auch wenn Sie sich einen Live-Vortrag texten, beim Schreiben auf solche Kniffe völlig zu verzichten und sie sich separat und unabhängig vom Text anzutrainieren. Verlassen Sie sich nicht auf Ihre Manierismen; sie können gelegentlich eine Schwachstelle überbrücken, aber nie Ihren Sketch tragen.

In Kursen für Kreatives Schreiben wird eine Geziertheit oder Geschraubtheit von den restlichen Teilnehmern, die zugleich das Publikum bilden, in verzerrendem Maße goutiert. Fallen Sie bitte nicht auf diese Resonanz herein, sie beruht darauf, dass die Kollegen Profil gewinnen im Kontrast zu den Manierismen der anderen. Verwenden Sie Ihre Energie auf die Story. Hemingway meinte, die Story ist das, was bleibt, wenn man alle guten Sätze weglässt. Die Komik bleibt, wenn man alle Stil-Juxe weglässt.

Wenn Sie danach die schönen Sätze und Spielereien, die Sie nicht brauchen, aus sonstigen Gründen hereinnehmen wollen, richtet das wohl keinen Schaden an.

Ich äußere mich hierzu unkatégorisch, weil dieses Problem auch in den Bereich des bloßen Geschmacks hineingreift. Ich kann über Sketche aus der Bullyparade eher beim Lesen lachen als beim Angucken der Sendung; mir schienen die Inszenierungen zu kostümlastig und geschminkt, was für mich die Wirkung minderte, ebenso waren mir im ZDF die Sterntagebücher des Raumpiloten Ijon Tichy mit dem polnischen Akzent doch zu aufgesetzt, als dass ich mich auf die Handlung einlassen mochte. Für Andere indes erleichtert sich mit Derartigem der Zugang, weshalb ich mich auf den Rat beschränke, an das Umfeld zu denken und die Ideen über Hilfsmittel nur hilfswiese einzusetzen.

Ich schlage in meinen essayistischen Texten vorzugsweise einen geradezu kargen, strengen Ton an. Ich sage nicht, so soll man es machen. Ich tue das, weil die herrschende Glossistenzunft glitschig und fetttriefend schreibt.

Keine Lustigtuererei

Auf Comedy Central lief einst eine Comedy-Talksendung im Maischberger-Format, von der ich nur in Erinnerung habe, dass die Teilnehmer dauernd lachen. Über das, was sie selbst soeben gesagt haben und über das, was die anderen gesagt haben, vermutlich auch über das, was sie noch sagen werden. Es genügt wohl, wenn dieser Eindruck hängenbleibt. Ich allerdings würde in diesem Falle eingespieltes Lachen von Konserven-Publikum vorziehen.

Ihre Arbeit als Autor wird niemand danach beurteilen, ob Sie bei der Übergabe Ihres Materials vor Lachen zwei Höcker kriegen oder ob im Text diese Intention zum Ausdruck kommt.

Ich formuliere es positiv: Sie brauchen sich nicht darum zu kümmern, wie Sie die Mitteilung geben, dass das lustig ist, was

Sie bieten. Mit dieser befreiten Einstellung können Sie ihre Kraft auf das Wesentliche richten.

Sollten Sie sich davon beengt fühlen, werde ich deutlicher und erlasse das strikte Verbot: Niemals, nirgendwo und unter keinen Umständen dürfen Sie darüber Auskunft geben, dass es lustig ist. Schon gar nicht in der lustigen Schreibweise.

Wie Sie es von mir inzwischen gewohnt sind, begründe ich meine Haltung überzeugend. Sie können einen Text mit „Uff“ versetzen oder „Vorsicht, Satire“ voranstellen, Sie können sagen, es darf gelacht werden. Aber Sie können überhaupt nicht eine Aussage treffen darüber, dass es lustig ist, sondern nur, dass es lustig sein soll. Diese Information ist entweder überflüssig, weil es ohnehin lustig ist, oder peinlich, weil es nicht lustig ist. Niemals wird das nicht Lustige dadurch lustig oder das Lustige noch lustiger.

Eine Ausnahme sind dicke Damen im Publikum. Ich erlebte die Laudatio für einen satirischen Maler, dessen Kunst der Laudator wohlmeinend lobte, sie sei virtuos „und lustig“, woraufhin eine dicke Dame ein Kichergeräusch von sich gab. Sie stand unter einem solchen Druck des trüben Alltagszwangs, dass ihr das Wort Lustig eine Erleichterung verschaffte.

Ihr Job ist aber, ihr zu helfen, und nicht, sie auszunutzen.

Zu Weihnachten nichts mit Osterhase

Kein Umschwurbeln

Schon gar nicht mit Sprachklischees. Beginnt eine Messe oder Ausstellung ab einer gewissen Größe, können Journalisten nicht widerstehen zu formulieren: „öffnet ihre Pforten“. Sack und Tüten sind unter Dach und Fach, Vorbereitungen laufen auf nichts Geringerem als auf Hochtouren himself. Ein Muss für alle Genießer, die auf ihre Kosten kommen.

Dieser Substil hat einen einzigen Grund: so hat man es gelesen und so machen es alle. Dies ist der Grund für Sie, es zu unterlassen. Was andere schreiben, ist durchaus Ihr Problem.

Bei der Frage, ab wann eine Formulierung abgegriffen ist, gilt das abgegriffene Schlagwort „Schuldig bei Verdacht“.

Aber auch vor weniger allgegenwärtigen Umschreibungsmetaphern müssen Sie sich hüten. Scheinbar sind sie ein leichtes Mittel, den Leser auf etwas Bekanntes zu bringen. Da aber dieses Bekannte schon identisch mit dem Verständnis ist, machen Sie es sich zu leicht. Die Umschreibungen beinhalten nichts als sich selbst. Ich ersuche Sie dringlichst, sich der Frage zu stellen: „Meine ich mit der Formulierung etwas?“ Wenn nicht, gehört sie ersatzlos gestrichen, wenn ja, schreiben Sie stattdessen das hin, was Sie meinen. Ich weiß, Sie finden gar keine Gegenbeispiele in den aktuellen Bleiwüsten, überall nur emotional aufgeladene Metaphern. Sie sollten sich so was auch nicht als Leser bieten lassen.

Verzichten Sie auf visualisierte Wortwitz. Meiden Sie überhaupt Wortwitz, bitte. Ein Wortwitz, der keine immanente Aussage beinhaltet, ist zufällig und beliebig, wie es bei allen Witzen mit Namen der Fall ist. Wenn sich jemand seinen Namen nicht ausgesucht hat, lässt sich mangels Namensmagie in unserer Kultur daraus nichts ableiten. Das Gleiche gilt für die scheinbar leichte Beute optischer Auffälligkeiten. Daraus, wie jemand aussieht, lässt sich gar nichts machen, allenfalls damit. Doch am Ende kommt nach dem Reibungsverlust weniger heraus, als Sie an Mühen hineingesteckt haben. Dagegen liegt darin, wie sich jemand gibt, ein Energiefeld, das Sie anzapfen können.

Zu diesem Imperativ gehört auch die nachdrückliche Bitte an die Cartoonisten, keine Symbolszenen zu zeichnen. Der Finanzminister zieht eine Kuh, auf der „Haushaltsloch“ steht, vom Eis mit der Aufschrift „Blauer Brief aus Brüssel“ oder so ein Kram. Ein komischer Aspekt liegt nicht darin, dass Sprichwörter an den Haaren zum politischen Bezug gefilzt werden. Die Verbindung mehrerer Klischees macht die Sache nicht überraschender. Redakteure winken so etwas gern durch in dem Glauben, den Lesern das Thema zu veranschaulichen, dabei muss der Leser bereits wissen, was los ist, um der Karikatur zu entnehmen, was los ist.

Wie mir gerade auffällt, besteht doch eine Gemeinsamkeit zwischen all diesen Mustern, von denen ich abrate. Sie alle dienen dazu, einen Effekt vorzutäuschen, statt ihn zu erzielen, und häufig wird es dabei belassen.

Ich spare mir deshalb die Fortführung dieser offenen Liste, da ich hoffe, Sie haben das Problem verstanden, und gebe eine Hausaufgabe. Nehmen Sie sich eine beliebige Zeitung, nach Möglichkeit keine überregionale, und lesen Sie daraus einen Text eines hauseigenen Schreibers. Suchen Sie nach Vorkommnissen in den beschriebenen Mustern. Versetzen Sie sich in die Lage des Verfassers beim Verfassen, also in der Redaktion oder zu Hause am Laptop. Erkennen Sie diese Situation wieder, wenn Sie selbst sich darin befinden.

Sind Sie an einen Text geraten, der ohne diese Muster auskommt, können Sie schon einmal vorarbeiten und erkunden, welche Mittel dazu verwendet wurden, solches zu vermeiden.

Stammesgeschichtliche Entstehung des Lachens

Um das Wesen der Komik zu verstehen, kann es nicht schaden, einen Blick auf die Entwicklung des Lachens zu werfen. Vielleicht kann es sogar nützen.

Wie Sigmund Freud erkannte, wird Lachen generiert durch die Lösung einer Anspannung. Der Löwe greift die Urmenschen doch nicht an. Oder er greift einen anderen Urmenschen an, was für den Davongekommenen durchaus ein Grund ist, seine Anspannung zu lösen; die Schadenfreude beruht auf der befreienden Wirkung, dass das nicht mir passiert.

Im Ursprung war die psychische Spannung mit der physischen identisch. Die Situation, in der sich die Urmenschen kurz vor dem Angriff des Löwen befinden, ist Stress. Die Stresshormone sollen eigentlich Kraft zum Kampf oder zur Flucht geben, doch unsere Vorfahren hielten erst einmal still, um die Lage einzuschätzen und sich für das Richtige zu entscheiden. Die weniger subtilen Tiere ergriffen sofort die Flucht – ein Reflex, der beim Anblick des Löwen oder beim Vernehmen seines Geruches ausgelöst wurde. Es ist gewiss kein Zufall, dass mit der Entwicklung der Intelligenz unsere Gattung große Teile des Geruchssinns verloren hat und das Riechzentrum im Gehirn zum Arbeitsspeicher umfunktionierte. Der Erfolg gibt uns Recht, und bei Schönheitschirurgischen Korrekturen an der Nase werden äußerst selten Vergrößerungen gewünscht.

Für eine echte und entspannende Auflösung der Löwe-Mensch-Szene kommt es darauf an, dass die Gefahr nicht einfach zurückgenommen wird, sondern dass eine Wendung eintritt.

Es war nur eine Hauskatze, oder er schnappt sich das Gnu. Da-

mit schlägt die Handlung in eine andere Richtung.

Wenn der Löwe einfach nur umkehrt, mag der Stress allmählich nachlassen, doch es bleibt ein flaes Gefühl. Ähnliches geschieht, wenn er einfach so, grundlos, nicht angreift. Ohne neue Informationen lässt die Spannung nach, doch sie entlädt sich nicht. Hat er keinen Hunger? Will er die Beute hinhalten? Wollen wir das wissen?

Unser Löwe müsste, um die Situation konstant spannend zu halten, den Einsatz erhöhen. Er könnte so tun, als ob er weiter flaniert geht, und kommt mit zwei weiteren Löwen und einem Leopard wieder, so dass es für die Leute noch brenzlicher aussieht.

Die Gruppe der Raubtiere setzt an zum Sprung, es gibt kein Entrinnen für die Menschen, doch von der Seite kommt im letzten Moment Karl May und erlegt den Löwen mit einem gezielten Schuss, woraufhin die anderen Tiere fliehen. Zum Beispiel.

Die Arbeit, den Menschen zum Lachen zu bringen, hatten damals aber nicht die Löwen erledigt. Katzen verstehen nicht besonders viel von Dramaturgie, und auch wenn jemand anderes angegriffen wurde, hat die Gruppendynamik für die Überlebenden nicht allzu große Schadenfreude zugelassen. Der Stand-up-Schamane, der die Geschichte vom Löwen zu einem Tanz verarbeitete und ihn immer wieder der Horde vorführte, merkte, wie es ihm gelingt, die Spannung so lang wie möglich zu halten und ins nahezu Unerträgliche zu steigern, bis er zur befreienden Auflösung kommt und der Stress in Jubel umschlägt.

Theorie:

Die drei Prinzipien der Komik

Ich weiß, sie wollen sich nicht mit Theorie aufhalten, sondern gleich lustig sein. Es geht nicht um literaturwissenschaftliche Kategorien. Was hier unter Theorie steht, ist das, für den Leser, für den Empfänger, das Komische ausmacht. Das ist etwas anderes als Ihre Suche nach spaßigen Ideen.

Ich verrate Ihnen nun die drei Prinzipien, deren Zusammenwirken Komik erzeugt. Es sind

Verkürzung
Inkongruenz
Konsequenz

Damit ist noch nichts darüber gesagt, woher wir die kriegen, doch wir können sie bei allen komischen Wirkungen wiederfinden, was schon mal eine Menge ist. Das ist noch nicht alles. Wir können sogar bemerken, wenn etwas fehlt.

Sollten diese drei Wörter, sofern Sie sich darunter etwas vorstellen können, alles sein, was Sie sich von meinen Ausführungen merken und wonach Sie Ihre Arbeit überprüfen, bin ich schon zufrieden. Im Laufe der Jahrhunderte oder der nächsten Wochen kann sich verändern, worin für das Publikum eine Verkürzung besteht oder was es als konsequent ansieht, auch die Auffassungen über Inkongruenzen mögen sich wandeln, ebenso mag all dies regionalen Schwankungen unterliegen, was ein Kulturbeobachter als Veränderung des Humors oder als Lokalkolorit bezeichnen würde, doch auf das Prinzipielle können Sie sich verlassen, solange Sie für homines sapientes arbeiten.

Ich gestatte mir, im Folgenden diese Prinzipien abstrakt zu erläutern, obwohl ich selbst lehre, dass erst die Konkretisierung die Erkenntnis bringt. Ich möchte, dass Sie für die Praxis schon auf das Verstehen vorbereitet sind, und rede mich wieder einmal damit heraus, dass Sie ein Lehrbuch lesen. Dennoch trachte ich danach, die abstrakte Ebene für Sie brauchbar und anwendungsfähig zu erschließen, denn Sie wollen die Lehre nicht auswendig lernen, sondern nutzen. Bei Erklärungsbedarf können Sie mich anrufen, 0175-240 61 81.

Verkürzung. Auch dieses Prinzip wurde von Sigmund Freud erkannt. Der Witz, so befand er, muss nicht immer kurz sein, aber immer zu kurz. Man muss sich noch etwas dazudenken zu dem offenkundig dargereichten Inhalt des Textes. Dadurch wird aus dem Vorbewussten eine Kenntnis abgerufen, die vorhanden und unverdrängt, doch gerade nicht gegenwärtig war.

Selbstverständlich sollte es damit etwas auf sich haben. Es kann ein Tabu ausgedrückt sein, es kann ein Vergleich angestellt werden oder sich eine ganze verborgene Geschichte andeuten. Wenn Sie einen Witz erklären, geben Sie höchstwahrscheinlich genau diese ausgelassene Information, die demjenigen, der den Witz nicht verstanden hat, entweder gar nicht bekannt war oder komplett unzulässig erschien.

Ist diese abgerufene Information erwartbar oder bereits präsent, haben wir nicht verkürzt, sondern etwas breitgetreten. Deshalb kommt es hierbei oft zu Verwechslungen, die Ihnen ab jetzt nicht mehr unterlaufen werden. Die „nach dem gewissen VW-Vorstand benannten“-Plappereien entsprechen nur scheinbar dem Verkürzungsprinzip, da hier etwas, der Name, nicht ausgesprochen wird, doch erstens wird nur darum herumgeredet und zweitens gibt es keinen Grund dazu.

Bitte denken Sie jetzt an Ihren Lieblingswitz. Worin besteht das, was den Witz ausmacht?

Richtig: dass die Blondine nur an Sex denkt. Daher das Missverständnis. Man muss es wissen und unausgesprochen ergänzen. Wer nicht die zweite, sexuelle Bedeutung des pointenauslösenden

Wortes kennt, versteht den Witz nicht. Wer den Witz schon kennt oder die Pointe ahnt, für den liegt ebenfalls keine Verkürzung darin.

Das triviale Texten sagt nur das, was dasteht. Wie bei einem Schauspiel-Anfänger, der versucht, die Wörter zu spielen, kann es laut werden, aber niemals in die Tiefe gehen. Es kommt indes darauf an, was man damit sagt.

Vertrauen Sie beim Weglassen auf die Aufnahmefähigkeit des Publikums. Ist nicht die Form des einen fehlenden Puzzleteils einprägsamer und die Aufmerksamkeit erregender als ihre ausführliche Beschreibung?

Für das bloße journalistische Schreiben gilt die abgeschwächte Maxime Prägnanz und Präzision. Man hat keine überflüssigen Textbausteine zu benutzen, man sage also nicht mehr, als man zu sagen hat, und achte darauf, dass der Leser mitdenken können muss.

Inkongruenz. Vermutlich ist Ihnen der Begriff Fallhöhe bereits vertraut. Ich benutze die Fallhöhe als eine Variante, eine Unterform der Inkongruenz. Mittlerweile spricht man im journalistischen Betrieb gängigerweise von Fallhöhe, die ein Artikel haben muss, im Sinne eines Konflikts oder eines tatsächlichen Absturzpotentials. In dieser Anschauung hat „Minister betrügt seine Geliebte“ eine höhere Fallhöhe als der gleiche Sachverhalt mit dem Metzger in der Nachbarschaft, wenn man einmal davon absieht, dass man beim Metzger vielleicht eine gruselige Art des Umgangs mit diesem Konflikt recherchieren kann.

Vor dieser Boulevardisierung verstand man in der Dramaturgie darunter den Aufbau der Handlung hin zu der Pointe und dem plötzlichen Abfall. Wir erinnern uns an die für das Lachen notwendige Entspannung. Das Prinzip Inkongruenz ist prinzipieller und erfasst Konstellationen, die mit Fallhöhe ungenau beschrieben wären.

„Humorist macht eine Lesung, Publikum lacht nicht“ bietet eine Fallhöhe. „Das Publikum schweigt; während vorn ein Humorist liest“ ist genaugenommen keine, obwohl es dieselbe Situation

ist, nur aus einer anderen Perspektive. Das komische Potenzial ist gleich, nur ist es in der ersten Variante damit ausgeschöpft und in der zweiten erst noch auszufüllen. Wer auf Fallhöhe getrimmt ist, geht sofort auf die erste Variante.

In dem von Ihnen gewählten Beispielwitz kommt der Blondine der Part zu, den Gegenentwurf zu der Ausgangssituation zu verkörpern. Entgegen Ihrer Vermutung wird die Szene nicht ins Sexuelle umgedeutet, denn dass es in diese Richtung gehen würde, erwartet man schon bei der Silbe „Blon-“, sondern die Diskrepanz aus unsexuellen Umständen und sexualisiertem Verständnis wird ausgespielt.

Wir brauchen jede Art von Ungereimtheit, von Nichtübereinstimmung, von Gegensätzen und Differenzen, eben alles, was das Denken spreizt. Jetzt noch was Hochabstraktes, aber es ist nötig zu sagen: Die Inkongruenz bedarf des Zusammenhalts der nichtübereinstimmenden Teile. Huhn und Hammer sind eine Aufzählung, aber gelingt es Ihnen, Huhn und Hammer in einer dramaturgischen Gegensätzlichkeit zu inszenieren, haben Sie eine Inkongruenz geschaffen.

Konsequenz. Das sind Kausalzusammenhänge. Wirkungen. Rückschlüsse. Voraussichten. Innere Logik. Äußerer Zusammenhalt. Der Effekt. Das Wesen der Erscheinung genauso wie, je nach Ausgangspunkt, die Erscheinung des Wesens. Folgeerscheinungen.

Reaktionen. Begründungen. Motive.

Die Zwangsläufigkeit des Ablaufs.

Konkretisierung.

Aber nicht: die bloße Assoziation. Schon gar nicht mit einer Verallgemeinerung. Auch genügt ein Vergleich noch lang nicht, denn die Tatsache, dass Sie ihn anstellen, beweist überhaupt nichts. Es sei denn, Sie bekommen eine kausale Struktur hinein, indem Sie diesen gedanklichen Schritt über eine Figur erzählen, die nicht anders kann, als einen solchen vorzunehmen.

Wenn Sie von einer so gestrickten Figur einmal einen Vorwurf zu hören bekommen haben in der Art: „Das ist antivegetarierfeindlich!“, wissen Sie jetzt, warum das struktureller Schmarrn ist.

Die Blondine aus Ihrem Witz begnügt sich nicht damit, anhand des auslösenden Ereignisses an Sex zu denken, denn das tut sie immer und dies wäre für uns nicht weiter überraschend, ist sie doch die Projektion unserer Wünsche, nein, sie reagiert auf eine entsprechende Art und bringt es zum Ausdruck. Damit werden das Verkürzte und das Inkongruente plausibel und zwingend.

Bitte folgen Sie mir auf der abstrakten Ebene zu Anwendungsformen des Zusammenwirkens der drei Prinzipien Verkürzung, Inkongruenz und Konsequenz. Möglich ist Folgendes: Wir zeigen die Folge eines nicht genannten Fehlers.

Ohne dass Sie sich ein konkretes Fallbeispiel denken, stimmen Sie mir doch sicher zu, dass, wenn die einzelnen Elemente funktionieren, das Ergebnis komisch sein muss?

Ob es ein Brüller wird oder nur ein Schenkelklopfer, hängt von weiteren Faktoren ab, auf die wir weniger Einfluss haben als auf die Funktionstüchtigkeit unseres Sketches.

Oder wir verweisen, in Andeutung, auf die Auswirkung eines mangelhaften Zustands.

Wir spielen eine gegebene Behauptung durch und kommen zu absurden Ergebnissen.

Wir stellen ungeahnte Zusammenhänge zwischen gegebenen Erscheinungen her.

Wir behandeln das Gegebene als eine Variante von dem Gegenteiligen.

Wir führen einen gegebenen Zustand auf eine absurde Begründung zurück.

Wir stellen das Unzulängliche als beabsichtigt dar.

Wir machen Motive sichtbar, die im Widerspruch zu den Handlungen stehen.

Wir zeigen anhand der Folge, dass ein anderer Zustand als vermutet besteht.

Wir zeigen: So gesehen ergibt das einen Sinn.

Wie Sie sehen, folgt Ihr Lieblings-Blondinenwitz abstrakten Mustern, von denen der, von dem Sie den Witz erzählt bekommen haben, keine Vorstellung hatte.

Als Hans Zippert mit einer Kolumne für die FunkUhr begann, sagte er, er hoffe für die ersten Male durchzukommen mit „Umgekehrt wäre besser gewesen.“

Sie können, bei aller Abstraktheit und der damit verbundenen geringen Anschaulichkeit, auch geringen Einprägsamkeit, an diesen Beispielen sehen, dass es auf das Zusammenspiel aller drei Prinzipien ankommt. Zeigen wir den Effekt eines genannten Mangels, verzichten also auf die Verkürzung, kann das durchaus einen brauchbaren Artikel abgeben beispielsweise über den sorgenvollen Alltag einer Blondine, die in der Gesellschaft auf Unverständnis stößt, weil sie den Männern Angst einjagt, doch für die Komik fehlt ein konstitutives Element.

Gleiches, wenn es sich um etwas Erwartbares handelt, dessen Wirkung wir zeigen. Indes ist es allemal empfehlenswert, eine Auswirkung konkret zu zeigen, anstatt das Erwartete auszuformulieren.

Verkürzung und Fallhöhe ohne Konsequenz kann in Diktaturen ausreichen, wenn es eine Normsprache gibt und allein die Andeutung einer Ungereimtheit subversiv wirkt. In allen anderen gesellschaftlichen Umständen ist der Konsequenz viel Sorgfalt zu widmen, weil es für ihre Funktionstüchtigkeit, wie ich meine: noch stärker als bei den beiden anderen Prinzipien, neben der vom Autor geschaffenen Struktur auf die Voraussetzungen beim Empfänger ankommt. Jeder meint, seine eigene Wirklichkeit und private Logik beanspruchen zu dürfen, was seinerseits zwar dem Humoristen Material einbringen kann dank der sich daraus ergebenden Diskrepanzen, aber auf eine Vielzahl von Konsequenzmustern einzugehen, wäre inkonsequent. Sie müssen daher auf eine starke, mindestens nachvollziehbare Art der Konsequenz innerhalb des Textes achten.

Doch auch bei Verkürzung und Inkongruenz besteht die doppelte Anforderung, mit der im Text angelegten Funktion dieselbe im Publikum zu induzieren. Das heißt, es besteht die Gefahr, dass

das Publikum lernt. Was einmal überraschend war, wird Standard. Ihre Blondine hat nur die Chance, ihre schon allseits zur Gähn-Technologie avancierte Sexaffinität auf eine überraschende Weise zum Ausdruck zu bringen.

Sie müssen mitlernen, um mit den Erwartungen des Publikums spielerisch umzugehen. Bei den Simpsons wird häufig die vermutlich anstehende Pointe weggelassen oder abgewandelt, so dass eine grandiose Komik entsteht, die zugleich satirisch ist, weil sie unsere Sehgewohnheiten zum Thema macht. In einer Diktatur ist jedes Wort im Kabarett oder im Roman schon potentiell satirisch, weil es in eine Relation zur Normwirklichkeit tritt. Der unschätzbare Vorteil besteht darin, dass das Publikum genau darauf achtet. Davon haben sich Ostblockkabarettis nicht recht erholt.

Dagegen gibt Lorient, indem er einen Bundestagsredner darstellt, der sich selbst und seine abstruse Rede absolut ernst nimmt, einen Einblick in die menschliche Verfassung und erreicht damit eine vom aktuellen Zustand des Parlamentes unabhängige, bleibende satirische Qualität.

Kann man bei uns verurteilt werden für etwas, das man nicht getan hat?

In „Zeugin der Anklage“ von Billy Wilder fragt der Beschuldigte seinen Anwalt, gespielt von Charles Laughton: „Aber ich habe nichts getan. Wir sind doch hier in England! Kann man bei uns verurteilt werden für etwas, das man nicht getan hat?“

Der anschließende Dialogsatz ist nur ein Detail in dem insgesamt durchgehend stimmigen, mit eleganter Perfektion gedrehten Film. Ein Dialog ist, wie Sie sicher schon wissen oder mindestens ahnen, nicht identisch mit dem Gespräch, wie es echte Leute führen, sondern ein Produkt, zu dessen Ausgangsstoffen echte Gespräche gehören können.

Überlegen wir: Was würde uns unser Anwalt sagen, wenn wir ihm diese Frage stellen? Gut, wir sind, sofern wir nicht in die nächste Kanzlei zum Recherchieren gehen, auf Mutmaßungen angewiesen und übertragen die Situation in eine handhabbare Form auf der virtuellen Stufe: Was würden wir als Anwalt antworten, wenn uns diese Frage gestellt würde?

Möglicherweise: Ja.

Genauso möglicherweise: Nein.

Als Logiker müssten wir nun sagen: eins von beiden muss falsch sein. Als Dramatiker sagen wir: Wunderbar, ein Konflikt! Eine Inkongruenz. Da steckt was drin.

Die vermittelnde Aussage ginge in die Richtung: Eigentlich nicht, kann schon passieren, kommt auf die Beweislage und das Gericht an, Recht haben und Recht kriegen, das weiß man ja.

Aha, so ist das also.

Bei weiterem Klärungsbedarf kann man noch weiter ins Detail gehen, jedenfalls weiß man nun bescheid und kann zum nächsten Punkt übergehen.

Ach, da wäre noch etwas, das hätte ich beinah vergessen. Mit dieser Darlegung ist die Spannung draußen. Das Konfliktpotential ist verschwunden. Langweilig!

Billy Wilder hat schätzungsweise einen halben Tag darauf verwendet, einen Dialogsatz zu entwickeln, der nicht die Antwort gibt, sondern mit dem die Antwort gegeben wird. Er löst die Ungereimtheit nicht auf, sondern benutzt sie. Er verstärkt sie und konkretisiert sie. Schauen Sie zu, wie das Dreiergespann der Prinzipien vorüberjagt.

„Kann man bei uns verurteilt werden für etwas, das man nicht getan hat?“

Charles Laughton brummt: „Wir sind bemüht, es nicht zur Regel werden zu lassen.“

Genug gestaunt. Wir sehen, hier stecken alle Positionen, die uns vorhin eingefallen sind, drin. Es darf nicht passieren, kommt aber vor, was wiederum nicht ausgeplaudert wird. Die Regel ist eine andere, es kann zur Regel werden, dies ist die Folge, die droht.

Mit „Wir sind bemüht“ ist diese abstrakte Drohung konkretisiert auf die handelnden Personen und wiederum mit einem Gegengewicht versehen, denn davon wird der Film handeln.

Da uns als Zuschauer nicht nur der Verlauf des Prozesses für den Protagonisten interessiert, sondern wir ganz gern wissen möchten, was uns selbst widerfahren kann, ist hier in dem Kriminalfilm ein satirisches Element vorzufinden, das die clevere Struktur des Drehbuches und die witzige Regie anreichert.

Wie man leicht sieht, wäre die dramatische Kraft schwächer, wenn dieses Statement rhetorisch für sich stünde und nicht als Erwiderung eingesetzt wäre, wenn also der Anwalt darüber sinnieren würde, was alles passieren kann. Durch den Aufbau im Dialog entsteht eine Notwendigkeit, oder andersherum betrachtet: die dramaturgische Funktion des Angeklagten ist hier, dieses Zuspiel zu leisten. Infolgedessen leitet sich eine neue Inkongruenz her, die sich aus den unterschiedlichen Sichtweisen ergibt: was für den einen die drohende Verurteilung ist, bedeutet für den anderen eine professionelle Herausforderung, denn der Anwalt ist dabei, den Fall zu übernehmen, obwohl er das noch gar nicht will. Wie das wohl weitergeht?

Wo ist das Zitronencremebällchen?

Und jetzt vergleichen sie bitte das in deutschen Sitcoms versuchsweise nachgeahmten Hin-und-her-Dialogisieren auf Punchline mit dem hier:

„Und wo ist das Zitronencremebällchen?“

„Vielleicht habe ich es versehentlich verschluckt!“

Ich erhebe mich wieder und setze mich. Wieviel heruntergespielte Aggression hier das Geschehen vorantreibt. Merken!

Praxis:

Methodenlehre

Wir haben gesehen, worauf es ankommt. Sie erkennen die Mechanismen wieder, wenn Sie Ihnen begegnen. Wir befassen uns nun mit den praktischen Methoden, mit denen wir dahin gelangen.

Die Fragen-Technik

Diese Schreibmethode dient im ersten Schritt dazu, einen uneinträchtigen Blick auf das Material zu gewinnen. Aus den journalistischen Übungen kennen Sie die Fakten-Fragen. Wer, wo, mit wem? Damit haben die Story-Fragen nichts zu tun, sie fordern Ihre Kreativität stärker als die Faktenlage des Stoffes.

Die grundsätzliche Frage für Ihren Artikel heißt demnach nicht, wie in der Journalistenausbildung die herrschende Meinung lautet, „Was ist passiert?“ sondern: „Was habe ich zu bieten?“ Oder: „Wenn ich nicht bei der Veranstaltung gewesen wäre, was würde ich darüber erfahren wollen?“

Eine ganz andere Herangehensweise mit ganz verschiedenen Potentialen. Wenn ich zu Metaphern neigte, würde ich sagen: eine Weichenstellung.

Dem entspricht bezüglich der fiktiven Story, anstelle von „Wer war es?“ zu fragen: „Wie gelingt es Sherlock Holmes, den Fall zu lösen?“

Nun empfehle ich, einen Fragenkatalog zu notieren mit völlig ungerichteten Fragen. Sie müssen und sollen mit dem Gegenstand Ihres Textes noch gar nichts zu tun haben.

Wer will das, wer will das nicht? Für wen ist das gut? Wie sieht das aus? Was passt nicht dazu? Wie kommt das? Was hätte anders laufen können? Was hat gefehlt? Kann das noch was werden? Woher wissen wir das? Gibt es eine andere Erklärung? Wer ist bei mir der Sherlock Holmes, was ist sein Fall, was seine Fähigkeit, wie kommt sie zur Anwendung?

Je mehr Ihnen einfällt, desto besser. Schreiben Sie alles ungeordnet auf.

Wenn Ihnen nichts Ziellooses mehr einfallen will, was Sie daran merken, dass Sie immer stärker eine spezielle Frage bezüglich des vorgesehenen Inhalts Ihres Textes hinschreiben, gehen Sie diese Fragen durch und markieren Sie, zu welchen Sie etwas zu sagen haben. Die anderen streichen Sie weg.

Zu den verbleibenden Fragen sammeln Sie Unterfragen. Wenn zu „Wer will das nicht?“ etwas zu sagen ist, schreiben Sie darunter: „Warum nicht? Wie sieht der die Sache? Was bedeutet das für ihn? Wen betrifft das noch? Was für eines Friedens? Welche Chancen hat der?“ und so fort.

Ich empfehle dieses Vorgehen, weil von Ihren Fragen mehr abhängt als von den Antworten.

„Was ist mit dem Geld?“ bringt meistens weiter.

„Welche Neurose steckt dahinter?“ kann der Ansatz zu einem verblüffenden Text sein.

Wiederholen Sie das Wegstreichen unergiebigster Fragen und gehen Sie noch einmal mit Sub-Fragen an die verbleibenden.

Was Sie nun bekommen haben, ist ein Profil, eine Benutzeroberfläche, mit der sich arbeiten lässt. Erst jetzt notieren Sie Fakten. Haben Sie keine Fakten zu einem Punkt, der Sie interessieren würde, sehen Sie, was noch zu recherchieren ist. Sie haben nun auf die Fakten dieselbe Sicht wie Ihre Leser.

Erst jetzt beginnen Sie zu überlegen, in welche Struktur diese Fakten zu bringen sein könnten. Sie sehen bestimmt die verschiedenen Möglichkeiten, was ein Zeichen dafür ist, dass Sie von dem realen Gegenstand zur Story übergegangen sind. Nun sollten Ihnen die Inkongruenzen sowie die Möglichkeiten von Verkürzungen und Konsequenzdarstellungen ins Auge fallen. Danach richten Sie den Aufbau Ihres Textes aus, bevor Sie überhaupt zu formulieren beginnen.

Der Vorteil dieser Methode besteht für Sie darin, dass Sie keine Angst mehr vor dem leeren Bildschirm zu haben brauchen, weil Sie gar nicht in diese Lage geraten. Sie sitzen nicht ratlos da, was

Sie als zweiten Satz hinschreiben sollen. Sie gehen auf die konkrete Ebene und entwerfen ein anschauliches Geschehen ohne überflüssiges Geschreibsel.

Ebenso umgehen sie die Situation, bei einer nötigen Umarbeitung zu meinen: „Ach, jetzt habe ich das so gemacht, jetzt lasse ich das so, denn die Formulierungen halten den Text zusammen, wie er nun einmal ist, und sonst wäre die Arbeit umsonst gewesen.“

Nachdem Sie darin Übung gewonnen haben, wird es Ihnen so vorkommen, als hätten Sie die Sache im Gefühl, wobei es sich um ein angeeignetes komplexes Wissen handelt.

Ein Ressortleiter einer Zeitung, für die ich zeichne, der meine Beratung nicht gebraucht hat, war als Nachwuchsjournalist von anderen Nachwuchsjournalisten immer wieder beneidet worden, weil der dauernd die interessantesten Themen bekommen habe. Ich denke, ich kann diese Anekdote hier beenden.

Die Floskel, die als Synonym für das irrelevante Ereignis schlechthin überstrapaziert wird, ist „wenn in China ein Sack Reis umgefallen ist“. Wessen Sack, wessen Reis? Was heißt das für den Eigentümer? Was passiert beim Händler, für wen hat das eine Auswirkung? Welche? War es womöglich Absicht? Wir sehen, hier steckt vielleicht eine Reportage über die Lage der chinesischen Bauern drin oder ein Kriminalplot mit Kampfasiaten.

Ein anderes, praxisnäheres Vorkommnis ist die berüchtigte Kaninchenzüchertagung als Beispiel für lokaljournalistische Schnarchthemen. Allerdings ist der G8-Gipfel auch nichts anderes als eine Super-Kaninchenzüchertagung, die sich zwar besser anhört und mit der sich Journalisten gleich viel globaler fühlen, aber an die lokalen Kaninchenzüchter kommen Sie noch heran, um sie ohne vorgefertigtes Pressematerial zu befragen. Mit dieser Methode kommen Sie, bevor Sie das erste Kaninchen treffen, auf einen mindestens lesenswerten Ansatz. Welche Schwierigkeiten bestehen, warum, wie kam das? Warum tun die sich das trotzdem an? Mit welchen Vorschriften haben sie zu kämpfen? Gibt es Streit in der Vereinsspitze, wer ist mit dem Vorsitzenden unzufrieden, was wäre besser? Wurde der Vorstand abgesägt wegen interner Machtspiele?

Denken Sie sich einige Anstoßfragen aus, mit denen Sie sich in den Termin schicken lassen könnten. Ist es nicht schade, dass Sie jetzt überhaupt nicht zu diesem Reportertraum sollen?

Auch wenn Sie meinen, diese Einstiegsmethode nicht mehr zu benötigen, kann sie Ihnen bei der Überarbeitung Ihres Textes zugute kommen. Nutzen Sie diese Technik als Prüfung, ob Sie Sätze drinstehen haben, an die man noch mit Subfragen herangehen kann. „Die Vorbereitungen laufen auf Hochtouren“ verlangt nach der Frage: „Was zum Teufel soll das heißen?“ und den weiteren Subfragen: Und zwar wie? Wer hat etwas davon? Woran merkt man das? Wie laut klingt das? Wen betrifft das nicht, sollte es aber? Haben sich die Vorbereitungen allmählich auf die Hochtouren gesteigert oder liefen sie sogleich auf höchster Geschwindigkeit? Da die letzte Frage keinen Sinn hat, war wohl die ganze Formulierung misslungen.

Andersherum betrachtet können Sie Ihre Sätze darauf prüfen, welche Frage sie beantworten. „Die Vorbereitungen laufen auf Hochtouren“ beantwortet die Frage: „Laufen die Vorbereitungen auf Hochtouren?“ Ja, denn Vorbereitungen laufen immer auf Hochtouren. Es sind Vorbereitungen, auf was sollen sie sonst laufen? Schmarrntest positiv.

Läuft der Countdown? Der Countdown läuft, klar doch.

Ist es endlich so weit? Endlich ist es soweit, logisch.

Kommen die Freunde des Besonderen auf ihre Kosten? Was sonst.

Wird Öl ins Feuer gegossen? Auch das. Und alles andere.

Die B-Probe auf Schmarn überführt Sie mit dem einfachen, aber untrüglichen Test: Lässt sich mein Satz vom Leser widerlegen?

Damit ist Folgendes gemeint. Gegen die Aussage „laufen auf Hochtouren“ oder „ist einer der bedeutendsten“ lässt sich mit dem gleichen Recht, das Sie beanspruchen, um es zu schreiben, einwenden: Nein, das tun sie nicht. Nein, dazu gehört er nicht.

Und nun? „Doch!“ rufen, mit dem Fuß aufstampfen? Darauf vertrauen, dass der Leser entweder nicht widerspricht, weil er

froh ist, mit dem Artikel durch zu sein, oder Sie zumindest nichts davon erfahren? Nein, das alles nützt nichts, Sie müssen darstellen und zeigen, was Sie zu sagen haben.

Der Merksatz für alle Texte lautet: Jeder Satz muss entweder eine Frage aufwerfen oder eine Frage beantworten oder die Beantwortung einer Frage hinauszögern.

Bitte unterstreichen Sie diesen Satz mit einem Marker.

Und mit derselben Farbe malen Sie eine leuchtende Glühbirne an den Rand neben den folgenden Satz, aber erst, nachdem Sie ihn verstanden haben: Was der Beantwortung einer Frage näher bringt, ist dramaturgisch ebenfalls eine Verzögerung.

Das bedeutet, die Autojagd und der Tipp am Telefon, eigentlich die gesamte Arbeit an der Lösung des Falls, zögern die Lösung des Falls hinaus, bis es nicht mehr geht und der Plot zu Ende ist. Deswegen sind die Action-Szenen manchmal so wenig ergreifend. Es kommt eine Ansage, „ihr müsst auf die Motorrad-Rennstrecke“, und als nächstes finden sich Charlies Engel in einem Motorrad-Stunt wieder. Zeit geht dabei auch drauf, aber damit ist keine Verzögerung generiert. Die Schlägerei oder die Flucht brauchen diese Funktion, sonst nützt die durchgestylte Choreografie so viel wie irgendein anderes Vergleichsbeispiel, das nur auf die Nerven geht.

Von der Hauptfrage der Story handelt der zweite von drei Akten. Was passiert, wenn man zwei Musiker in Frauenkleider steckt?, in „Manche mögen's heiß“. Der erste Akt entsteht durch die Fragestellung: Wie kriege ich die beiden in die Frauenkostüme? Wer sind die beiden, warum müssen die das? Der dritte Akt behandelt die Frage: Wie kommen die aus dem Schlamassel wieder heraus, den sie sich im ersten und zweiten Akt eingehandelt haben?

In „Zeugin der Anklage“ ist der dreiaktige Aufbau in den Fragen wiederzufinden: Wie kommt der Anwalt dazu, den Fall zu übernehmen? Wie verläuft der Prozess? Was ist wirklich passiert?

Nun kann es Ihnen unterlaufen, bei der Frage „Was bedeutet das?“ auf die abstrakte, die Meta-Ebene zu geraten, indem Sie einen mit einer Wertung besetzten Begriff heranziehen, also: das ist korrupt oder anrüchig oder unlinks, intolerant, neoliberal, eine Rolle rückwärts in die 50er Jahre, sonstwas. Es ist wohl klar, dass die Frage auf die konkrete Ebene führen soll, nicht von ihr weg. Wenn Sie unbedingt meinen, die Wertung vornehmen zu müssen, lautet die strikte Anweisung: Darstellen, nicht behaupten.

Demnach ist, so könnte man annehmen, die Formulierung „treten vor den Traualtar“ oder „geben sich das Ja-Wort“ der Bezeichnung des Verwaltungsaktes vorzuziehen aufgrund der konkreteren und anschaulicheren Beschreibung. Dem ist nicht so, wie sich anhand zweier Merkmale beweist. Erstens ist die Formulierung länger als ihre Aussage. Weg damit.

Zweitens müssten sich Subfragen stellen lassen: „Woher kommend? Wie sieht das aus? Vor welchen?“ Damit wäre die Inhaltslosigkeit evident. Wenn die Aussage darin besteht, dass sie geheiratet haben, heißt es: „haben geheiratet“.

„Traut sich“ soll eine doppelsinnige Anspielung vorgeben, die nur dann nicht zu lang ist, wenn hier wirklich jemand einen besonderen persönlichen Widerstand überwindet.

„Treten vor den Traualtar“ will ich nur noch lesen in Verbindung mit „um den Standesbeamten aufzuwecken“.

Das Denken in den Widerspruch

Eine jeglicher Komik abträgliche Basis unserer Kultur liegt in unserem Harmoniebestreben, das in Erscheinungen auftritt, die uns schon gar nicht mehr auffallen. Wir neigen dazu, Sätze, zumal geschriebene Sätze, im Übereinstimmungsstil zu formulieren. Wie schlimm das ist, wird Ihnen erst noch aufgehen; es ist weit aus normaler und zum Standard geworden, als Ihnen bewusst ist. Ich rede gar nicht vom Bedürfnis, Ärger zu vermeiden oder keine einseitige Position zu beziehen, außer wenn sie der allgemeinen Einschätzung entspricht, weil sie den geringsten Ärger verursacht. Ich rede davon, dass der herrschende Stil der Ausdruck ei-

ner Denkart ist, die auf Vereinigung und Verbindung ausgerichtet ist, wobei wiederum die Denkart durch den Stil beeinflusst ist. Wir benutzen Wörter, die einen anerkannten Informationsgehalt besitzen und deshalb scheinbar etwas aussagen. Es sind Mengenlehre-Wörter. Eine Behauptung, vom Autor aufgestellt, vom Leser geglaubt. Es geht mir hier aber gar nicht einmal um die Aussagen, die auf Toleranz und Verständigungsbereitschaft zumindest des Autors gerichtet sind, es geht nicht nur – natürlich erst recht – um Pseudofeststellungen wie aus Parteitagsreden, es werde „Vorschub geleistet“ oder eine „entsprechende Maßnahme durchgeführt“, sondern schon um „Die Teilnehmer treffen ein.“

Jetzt denken Sie, was hat er denn gegen „Die Teilnehmer treffen ein“, wenn doch die Leute nun einmal Teilnehmer sind und nichts anderes tun als verdammt noch einmal einzutreffen? Ich bin bei Verstand. Es geht darum, dass eine solche Aussage umschreibend zusammenfasst. Ja, das ist ein Problem.

Es besteht in dem Mangel an Dramaturgie. Das spüren herkömmliche Autoren und Redakteure auch. Die geläufige Art der Behebung besteht in der Ausstattung. Die besonders chicen Teilnehmer aus allen Himmelsrichtungen treffen mit Getöse ein.

Ich hoffe, Sie ordnen meine Gleichnisse den von Ihnen gelesenen Texten zu.

Geschickte Autoren verstehen es, den Teilnehmern eine persönliche Note und dem Eintreffen einen Hauch von Extravaganz zu verleihen.

„Verstehen es zu verleihen“ ist auch nur umschreibend zusammengefasst, was hier allein dadurch gerechtfertigt ist, dass ich diese Wörter auch nur als Hilfsverben einsetze zwecks Verweises auf die Hauptaussage, so wie es wäre, wenn die Teilnehmer zu spät oder auf dem falschen Schloss eintreffen.

Zu spät oder mit den verkehrten Leuten kann sogar etwas „stattfinden“.

Ich spare mir und Ihnen weitere Beispiele, weil ich annehme, Sie haben das Problem der umschreibenden Zusammenfassung erkannt und erkennen es wieder, wenn Sie ihm begegnen.

Sogar das Wort Konflikt gehört dazu, ebenso die Vorstellung von der Story als Geschichte eines Protagonisten, der etwas will und Schwierigkeiten hat, es zu erreichen – obwohl natürlich die fertige Story so betrachtet werden kann, ist für die Entwicklung der Story diese Sicht noch lang nicht hilfreich und ebenfalls zu sehr Konsens-gedacht.

Ich möchte Ihnen die Denkweise empfehlen, bei all diesen Begriffen in die immanenten Widersprüche hineinzudenken, in die innerhalb der Wortbedeutungen und Situationen bestehenden Gegensätze.

Ab jetzt denken Sie eine Bewegung als Dualität zweier Zustände. Die Bewegung ist die Verzögerung des Wechsels des einen Zustands in den anderen.

Hat nicht eine Bildergeschichte von Wilhelm Busch oder Franquin mehr Bewegung als eine Animation, bei der sich etwas he-rumschiebt? Die Änderung des Zustands von Bild zu Bild macht diesen Effekt aus.

Eine Situation ist ab jetzt von zwei polaren Aspekten bestimmt, die durch den Konflikt zusammengehalten und zugleich aufrecht-erhalten werden.

Eine Person, die durch eine bestimmende Eigenschaft definiert ist, besitzt nun eine entgegengesetzte, dominierte Eigenschaft.

Der Protagonist befindet sich in einem Spannungsfeld aus zwei inkongruenten Situationen; die eine ist der gegebene Zustand, die andere eine gewünschte. Daraus ergibt sich notwendig eine Ver-änderung in Form der Vornahme einer Handlung, und dies macht ihn zum Protagonisten.

Als in einer der frühen Enterprise-Folgen zum ersten Mal Mr. Spock ausführlich vorgestellt wurde, handelte seine Geschichte nicht etwa davon, dass er seine logischen Fähigkeiten einem be-sonders schweren Test zu unterziehen hatte, sondern davon, dass seine Gefühlswelt plötzlich die Herrschaft über ihn erlangte.

Das Teilnehmereintreffen fällt völlig unterschiedlich aus in Ab-hängigkeit davon, ob Clint Eastwood ankommt oder Oli Pocher.

Statt zu überlegen, in welchem Konflikt sich die Figur befin-det und was sie hindert, stellen Sie sich die Frage: Welchen Krieg

führt meine Figur? Ja, ich weiß, Krieg ist schlimm, den wollen wir alle nicht, Sie sollen auch keine Wehrpflichtigen einziehen, sondern mittels einer scharfen Denkfigur das Trommeln und Rasseln zur Nebensache machen.

Suchen Sie nach äußeren Gegensätzen, also nach dem Vorkommen des Gegenteils eines aufgetretenen Begriffs, und erkunden Sie, was dieses Spannungsverhältnis zu bieten hat.

Ein Zustand oder eine Eigenschaft ist ab jetzt nicht mehr durch ihre Benennung definiert, sondern durch den Kontrast. Wir erlernen Begriffe im Kontrast, irgendwann tritt das Wort an die Stelle der Vorstellung, deshalb meinen wir zu verstehen, was gemeint ist. Sie müssen wieder darstellen und zeigen statt zu sagen, was Sie meinen. Dazu müssen Sie in die Auseinandersetzung hinein denken.

Die als Kontrastperson eingesetzte Figur muss nicht zwingend Träger der gegenteiligen Eigenschaft sein, wie das oft mit den ungleichen Paaren der Fische an Land praktiziert wird, sie kann dieselbe Eigenschaft durch noch extremere Ausprägung verdeutlichen. Der Geizhals wird im Vergleich zu dem noch größeren Geizhals fast wieder sympathisch, weshalb wir ihm eine tragende Rolle in unserem Sketch anvertrauen können. Psychologe Frasier hat einen Bruder, der noch neurotischer ist als er. Auch Sherlock Holmes hat einen Bruder, Mycroft, der über noch stärkere logische Geisteskräfte verfügt. Eine solche Variante wirkt eleganter und raffinierter, weil sie die Figur in der sie auszeichnenden Eigenschaft relativiert. Damit bleibt für Sie die Möglichkeit zur Deutlichkeit trotz Weglassens anstelle von Übertreibung.

Einem Schauspieler, der ein Gefühl besonders stark ausdrücken will, nimmt man es gar nicht mehr ab. Da kann er noch so ernst oder fröhlich schauen. Zeigt er den Wechsel zweier Gefühlszustände, genügen Nuancen, um besonders stark zu wirken. Das Gesicht war eben noch fröhlich, jetzt ist es nicht mehr ganz so fröhlich.

Alle sind fröhlich, nur einer nicht.

Er sollte jetzt fröhlich werden, wird es aber nicht.

Regisseure, Produzenten und Fernsehredakteure neigen zu der Auffassung, solche schweren Schauspielkünste versteht der durchschnittliche Zuschauer gar nicht, und leisten alle Erziehungsarbeit, um diese Erwartung zu erfüllen.

Geben Sie, wenn Sie für Schauspieler schreiben, ihnen die Gelegenheiten, mit solchen Abstufungen und mit dem Herunterspielen der Gefühle eine starke Wirkung zu erzielen, die die dramaturgische Spannung aufrechterhält. Ein schönes Beispiel aus „24“, die Anfangsszene der zweiten Staffel. Zu erwarten ist verdammt viel Action und Spannung. Wie beginnt man so etwas?

Zwei Männer sitzen im Boot beim Angeln auf einem See, es ist still, sie plaudern, wie so alles läuft. Ein Telefonklingeln ertönt, der eine nimmt sein Handy, hört, macht es wieder zu und sagt: „Mister President“ – der andere richtet seinen Kopf auf.

Kein „Was gibt es, Harry?“ oder „Wie schlimm ist es denn?“, allein das Ende der Entspanntheit, indem sich der Angler in den Dienst versetzt und sich zum mächtigsten Mann der bekannten Welt wandelt, macht den Ernst der Lage klar und kündigt gewaltigen Ärger an.

Ja und, was ist jetzt mit Komik?

Wenn Sie es so weit gebracht haben wie zu einer solchen Szene, ist es ein Leichtes, einen komischen Zusammenhang zu entwickeln, und diese Leichtigkeit vermittelt sich; sie macht die vermeintliche Mühelosigkeit oder Ungezwungenheit aus, die von den Kritikern als Eleganz und vom Publikum als Unterhaltung gewürdigt wird. Der Präsident kann von einem bekannten Komiker gespielt werden, so dass man ahnt, er würde der Herausforderung nicht gewachsen sein. Er kann eine unerwartete Entscheidung treffen, von mir aus kann er auch ins Wasser fallen, denn Sie haben mit der Vorbereitungsarbeit ein Ereignisfeld von Möglichkeiten erschaffen. Jetzt können Sie sogar im Witzebuch nachschlagen und mit Ihrem Zufallsfinger einen beliebigen Gag finden, der seltsamerweise passt, aber vermutlich wird Ihnen dafür Ihre sorgsam zubereitete Situation zu schade sein, Sie zögern lieber die Entladung hinaus.

Der bei uns als Grimmassenkönig rezipierte Louis de Funès,

der in manchen Filmen auch nur in die Szene geschickt wurde, um sein Kult-Ooh abzuliefern, war zuvor in Frankreich berühmt geworden, weil er den Gemütsumschlag aus Unterwürfig in Diktatorisch darstellen konnte. Ich weiß nicht genug über die Franzosen, um erklären zu können, was sie darin wiedergefunden haben.

Wo wir gerade bei ihm sind, die Sofa-Szene Nein!-Doch!-Oh! Ich wette, Sie haben sie so in Erinnerung, wie sie von weniger begabten Lustigtuern gemacht würde, dabei funktioniert sie ganz anders. Der viel größere Kommissar sitzt neben ihm und legt dar, dass ein Erpresser umgebracht wurde, und jener habe eine Liste mit den Erpressten angelegt, und „wie sich herausstellte, stehen Sie auf dieser Liste.“ Wer, ich? Ja. Nein! Doch. Oh.

Die Spannung der Situation hat sich gesteigert, es wird immer brenzlicher, aber Nein-Oh! wird nicht gesteigert, sondern heruntergespielt.

Zum Denken in den Widerspruch gehört auch die Anweisung, fragliche Stellen als solche zu bearbeiten. Sie müssen selbst bemerken, wo Sie sich um Probleme herumogeln und versuchen, Ungereimtheiten zu umgehen. Schärfen Sie den Blick dafür, welche Einwände gegen das Verhalten Ihrer Figuren gemacht werden könnten. Warum rufen sie nicht einfach die Bullen? Dafür muss es eine Begründung geben. Warum brennt Al Bundy nicht durch? In manchen Folgen hätte er Gelegenheit und entscheidet sich aus nicht unbedingt begeisternden, aber klaren Gründen dagegen.

Auf der Frankfurter Buchmesse sprach mich an einem Stand junger Autoren ein junger Autor an, ob ich einen Blick in seinen Roman werfen möchte. Am Hallentor kehrte ich um und sagte, ich habe es mir überlegt und möchte doch mal schauen. Der erste Satz lautete „Valerie stolperte über einen Baumstamm, der schon lange umgefallen war.“

„Ihr Buch ist zu lang“, sagte ich, „vierhundert Seiten sind eindeutig zu viel, wenn schon der erste Satz zu lang ist. Stolpern geht gerade noch, aber wenn über einen Baumstamm, dann wird es

selbstverständlich ein umgefallener sein; man fällt gewöhnlich nicht über aufrechte Bäume, und dass er schon lange umgefallen war, ist eine genauso überflüssige Information, denn wer sagt das?“

„Naja“, wand er sich, „den ersten Satz sollte man nicht überbewerten.“

„Doch, das sollte man“, beschied ich, „denn wann, wenn nicht mit dem ersten Satz, wollen Sie mich interessieren?“ Ich blätterte in die Mitte und las: „Sie küssten sich leidenschaftlich“, da wusste ich, dass ich richtig lag. „Wenn das eine Rolle spielt, dass das Umfallen schon lange her ist, müssen Sie es inszenieren, sonst gehört es ’rausgestrichen.“

„Im Schreibkurs hieß es, man soll so viele Details wie möglich bieten“, versuchte er, sein Buch zu retten. In diesem Moment erkannte ich den Grundfehler des Konsens-Denkens. Die Information wird gegeben und vom Leser übernommen, ohne dass jemals ein Gedanke herausgefordert würde. Die vermeintlichen Details sind Staffage.

„Dass der Baum schon lange umgefallen war, ist kein Detail, sondern ausgedacht, deshalb schwächt das die Story sofort ab. Das empfehlen die Schreibkurse nicht; die sagen, so konkret wie möglich.“ Meine jedenfalls, wie Sie wissen.

„Na, ich folge doch eben mehr meinem Gefühl“, verstieg er sich.

„Dann ist es zu gefährlich für Sie, sich auf Ihr Gefühl zu verlassen. Ihr Buch ist zu früh gedruckt, es ist noch nicht fertig. Die beiden jungen Frauen eben haben Ihr Buch einfach so zurückgelegt, von mir erfahren Sie, warum.“

„Wer sind Sie denn?“ fragte er mich. Ich verzichtete darauf, diese Vorlage zu verwandeln, und sagte: „Ein fachkundiger Leser“, woraufhin er das Interesse an mir und weiteren Tipps verlor.

Ich hätte ihm raten können: wenn Details, dann richtig. Die ehemals mächtige Buche war schon lange umgefallen, nichts erinnerte an ihre prächtige Krone, ihr Stamm war nass und von Maden zerfressen, die Rinde setzte dem Turnschuh keinen Widerstand mehr entgegen, als Valerie darüber stolperte.

Tempowechsel

Genauso wichtig wie die Beschleunigung ist die Verlangsamung, denn im Tempowechsel liegt eine Spielart des Kontrastes, nicht im Inhalt, sondern auf den Rhythmus bezogen.

Allerdings ist die Steigerung insofern leichter einzusetzen, als sie für unsere Wahrnehmung die nötige Reizung bietet, wogegen die Verlangsamung mit einer Wendung begründet sein muss, etwa mit einem Perspektivwechsel oder mit dem Übergang in eine neue Situation. Aber nur das Zusammenspiel im Wechsel der Geschwindigkeiten bringt das Tempo-Gefühl, nicht allein die Erhöhung der Beats pro Minute und schon gar nicht die absolute Menge. Das Publikum passt sich an und erwartet mehr. Bloße Reizung wirkt auf Dauer erlahmend.

Eine Steigerung ermöglicht, im Gegenzuge, die nötige Langsamkeit. Benötigen Sie ruhigere Momente, setzen Sie sie an den Anfang einer allmählichen Steigerung, und niemand fühlt sich gelangweilt. Im Gegenteil; wenn Ihnen der Slow Burn gelingt, schaffen Sie eine permanente Überraschung, weil das Publikum gewöhnlich dieser Steigerung nicht vorausseilt.

Gönnen Sie sich die Gelassenheit, eine Steigerung langsam anzugehen. Denken Sie vom Ende her und arbeiten Sie sich zum Anfang vor, und dann noch weiter vor den Zustand, den Sie für den Anfang gehalten haben. Schon dieser Ablauf birgt eine eigene Komik.

Ich weiche hiermit nicht von der herrschenden Lehrepfehlung ab, so spät wie möglich in eine Szene einzusteigen; so spät wie möglich bedeutet: unmittelbar vor der Steigerung oder der Wendung.

Bedenken Sie, dass nicht die Menge der überraschenden Ereignisse oder deren Schwere die Unterhaltsamkeit ausmacht, sondern die darin liegende Drehung, die sie für die Szene bedeuten.

Perspektivwechsel

Als vor einigen Jahren Viagra auf den Markt kam, häuften sich die Meldungen von Todesfällen im Zusammenhang mit viagraunterstütztem Sex. Mein Oneliner dazu ging so: Hersteller Pfizer sieht das nicht so, dass die Männer wegen Viagra beim Sex gestorben wären, sondern dass sie dank Viagra bis zuletzt Sex haben konnten.

Ich bringe dieses Beispiel an, weil ich darauf durch die Frage gekommen bin, wie die Herstellerfirma den Fakt ins Erfreuliche umdeuten könnte.

Bei „Zeugin der Anklage“ liegt der verblüffende Clou im dritten Akt in einem Perspektivwechsel, indem die Story zu der von Marlene Dietrichs Figur wird.

Der Perspektivwechsel ist niemals schädlich und meistens nützlich, zumal Sie sicherstellen müssen, dass Ihre Story oder Ihr Sketch auch aus der Sicht einer Nebenfigur einen Sinn ergibt.

Der Staatsanwalt in „Zeugin der Anklage“ wird angekündigt als jemand, bei dem die Verteidiger kein Risiko eingehen dürfen. Er macht seinen Job bravourös, bis man am Ende des Prozesses ihm ansieht, wie er realisiert, sich geirrt zu haben. Nach dem Urteil erweist er Charles Laughton einen Gruß und gibt sich als fairer Verlierer. Für ihn ist die Story damit zu Ende, deshalb ist er nicht der Protagonist. Marlene Dietrich könnte es sein, aber dann wäre es kein Krimi, sondern ein Beziehungs-drama ohne die umwerfende Wendung. Übrigens grüßt Charles Laughton inkongruent zurück, denn für ihn ist die Handlung keineswegs zufriedenstellend vorbei, wie wir zuvor erfahren haben, ohne eine Ahnung zu haben, was denn noch kommen soll, obwohl es etwas ist, das wir schon gesehen haben. Das Tempo ist auf null reduziert, gleich kommt eine viehischste Wendung. Nicht etwa Action. Das Geschehen aus einer anderen Perspektive erzählt.

Die Krankenschwester des Anwalts wandelt sich vom Hindernis zum Unterstützer. Für sie liegt in der Story ein innerer Perspektivwechsel.

Eine äußerst clevere Version ist in Hitchcocks „Psycho“ zu bewundern. Norman Bates will die Ermordete verschwinden lassen

und sie mit dem Auto im Tümpel versenken. Man weiß in dem Moment nicht, wer es war, man meint, er will seine Mutter beschützen; sonst würde wohl nicht funktionieren, dass man mit ihm einen Schrecken bekommt, als das Auto nicht vollständig einsinkt und das Dach noch herauschaut. Norman Bates sieht nach hinten, übrigens damit in dieselbe Richtung wie wir. Er guckt nur, er macht nichts. Weniger begabte Regisseure würden ihn etwas unternehmen lassen. Stattdessen überlegen wir, was er jetzt macht – nimmt er einen Ast und schiebt, sucht er einen Stein oder schippt er Schlamm drüber? In dem Moment, wenn wir am angespanntesten sind, sinkt der Wagen doch noch ein und der Tümpel schließt sich über dem Dach. Wir sind noch mal davongekommen.

Darin liegt eine grandiose komische Szene, durch die wir uns mit dem Bösen identifiziert haben. Umso größer wird unser Endschock.

In „Harry Potter und der Phönix-Orden“ machen seine Mitschüler die Ansage, dass sie ihm nicht glauben, später sagt einer, er sieht jetzt, Harry hat doch Recht. Schön für ihn. Wäre es nicht stärker, deren Sicht durchzuspielen, vielleicht ohne dass Harry Potter überhaupt auftritt? Wir könnten gegen die Verblendeten mitfiebern und hoffen, Harry Potter komme doch noch und nehme den Kampf auf.

Eine wichtige kreative Frage hat man sich zu stellen, wenn das Übertragen einer Information zu inszenieren ansteht. Wie erfährt die Figur die spezielle Tatsache?

In Soaps wird es ihr gesagt oder sie kommt zufällig herein und dann wird es ihr gesagt. Das Gesagtbekommen ist die schwächste Möglichkeit. Mindestens sollten Sie inszenatorisches Geschick darauf verwenden, wie es darauf zuläuft. Die Figur will es nicht glauben, außer wenn sie es von einer bestimmten Person hören oder ein bestimmtes Indiz zu Gesicht bekommen sollte. Die Figur haut die andere, damit sie es sagt. Oder übt subtilen Druck aus. Zufällig kommt das Beweisstück zum Vorschein.

In Billy Wilders „Das Apartment“ stand die kreative Frage: Wie

erfährt Jack Lemmon, dass die Fahrstuhlführerin, in die er sich verliebt hat, die Affäre seines Chefs ist? Er könnte sie in seinem Apartment treffen, aber zu dieser Situation soll es später noch kommen. Außerdem soll Shirley McLaine dabei sein, aber nicht erfahren, dass er es erfährt. Sie zeigt ihm ihren Spiegel, damit er seinen Hut richten kann, doch anhand des Sprungs im Glas erkennt er ihn wieder als den Spiegel, der in seinem Zimmer vergessen wurde und den er seinem Chef mitgebracht hat, damit er ihn der bewussten Dame zurückgeben kann. Eine ganze Menge in der kleinen Szene, doch wir sind in jedem Moment bei Jack Lemmon und verfolgen, was ihm klar wird.

Pars pro toto: die Konkretisierung

Wenn wir von einem Anliegen geleitet sind, von einer Aussage, die wir gern mitteilen möchten, neigen wir dazu, einfach die These zu artikulieren, und hoffen, die Botschaft möge ankommen; immerhin verstehen wir, was wir meinen, dann können es andere uns gleichtun. Erinnern Sie sich noch, was ich über den Einsatz der langsamen Steigerung gesagt habe? Nein? Eben.

Auch wenn wir einen Gag in der Herstellung eines Bezugs vermuten, bleiben wir leicht auf der abstrakten Ebene: Organtransplantation ist Kannibalismus, oder Frauen wollen Schuhe. Wir halten diese Sätze für klare Aussagen, die sie im logischen Sinne auch sind, denn sie sind wahr oder falsch. Eines sind sie nicht: spannend. Das liegt einmal an der Konsensformulierung, die eine Verbindung herstellt, ohne in den Zwischenraum zu gehen und die Pole des Spannungsfeldes auseinanderzuhalten. Zum anderen ist gerade die vermeintliche Grundsätzlichkeit und Allgemeingültigkeit die Schwachstelle.

Die Anweisung: „Stellen Sie dar! Zeigen Sie! Inszenieren Sie!“ bedeutet zwangsläufig Konkretisierung, Spezialisierung auf den Einzelfall. Dem kommt in unserem Verständnis keine wissenschaftliche Beweiskraft zu, weshalb man instinktiv – nein: aus abgewöhntem Instinkt – davor zurückscheut.

Das Detail wirkt stärker als der Oberbegriff, weil es überhaupt

nur vorstellbar ist. Suchen Sie deshalb immer, und wirklich immer, nach einem Teil, der für das Ganze steht.

Das Herunterbrechen eines Themas auf die Einzelperson, auf die Frage, „Wo kommt das in meiner Familie vor?“ bietet neben der Anschaulichkeit bereits die Möglichkeit, eine Fallhöhe zu schaffen aus dem Gegensatz des großen Themas zum kleinen Mann.

Die Physik der Dramaturgie

Ich weiß, Sie haben Physik abgewählt. Sie dachten, brauche ich nicht, ich will mal was mit Medien machen oder Kunsttherapie. Ich strapaziere Ihre naturwissenschaftlichen Kenntnisse nur ungern, aber ich komme nicht umhin.

Sie müssen in der Lage sein, Ihren Text und jede Szene physikalisch zu beschreiben. Welche Kräfte wirken in der Story, in dem Artikel?

Aber das wissen Sie noch aus der Mechanik: Jede Kraft erzeugt eine Gegenkraft. Sie ziehen die Erde mit Ihrem Gewicht an, der Hammer überträgt auf den Nagel nur so viel Kraft, wie der Nagel Widerstand entgegensetzt. Das Gleiche stellen Sie sich bitte fortan für Ihre Szenen und die Figuren vor. Batman ist so stark wie sein Gegenspieler, was bedeutet, wir brauchen einen starken Gegenspieler, um seine Kraft wirken zu lassen.

In „Zeugin der Anklage“ ist die Situation immer nahezu ausgewogen; nie ist die Lage eindeutig. Wenn die Balance aus dem Gleichgewicht geraten ist, weil der Ankläger einen Vorteil erlangt hat, schafft der Verteidiger doch wieder eine Korrektur, woraufhin die nächste Irritation noch stärker ausfällt und eine noch größere Gegenkraftaufwendung erfordert. Wäre der Ankläger nicht clever genug und dem Verteidiger unterlegen, gäbe es keine Story. Löst Sherlock Holmes einen Fall nach Zeitungslage, war es noch nicht der Fall, nach dem die Geschichte benannt ist, sondern ein Warming-up.

Etwas schwieriger als das mechanische Verständnis, bei dem es darum geht, die Gegenkräfte zu inszenieren, ist die elektromagnetische Auffassung vom Kausalzusammenhang. Ich behellige

Sie damit, weil ich meine, dass diese physikalischen Kräfte in den dramaturgischen ihre Entsprechung finden, mindestens diese Sichtweise beim Inszenieren hilft.

Wir haben nicht mehr die Ursache-Wirkung-Beziehung des Kraftstoßes zu verarbeiten, also die Übertragung eines Impulses. Jetzt geht es um die Vorstellung der drei Vektoren von Ursache, Vermittlung und Wirkung, die senkrecht zueinander stehen, wie die Ecke eines Würfels. Die Elemente treten in der Story zwar nacheinander auf, doch die Abfolge ist nicht zu verwechseln mit der Kausalität.

Ich mache es anschaulich und verspreche Ihnen, da wir nicht das Psychodrama behandeln, auf die Lektion in Quantenmechanik zu verzichten.

Für die ganze Story kann das so aussehen: Ursache ist das Verbrechen. Vermittlung ist die Fähigkeit von Sherlock Holmes zum Kombinieren oder von Dirty Harry, zu weit zu gehen. Wirkung ist die Lösung des Falls.

Das ist nicht weit weg von der Forderung, der Plot soll einen Kausalzusammenhang von auslösendem Ereignis und Auflösung herstellen, geht aber für die Entwicklung der Story und der einzelnen Szenen einen handhabbareren Weg. Sie brauchen alle drei Elemente, um vorwärts zu kommen. Sie wollen die Wirkung? Suchen Sie Ursache und Vermittlung. Sie möchten einen Jeep in die Sonnenfinsternis fahren lassen? Überlegen Sie, ob das Ursache, Vermittlung oder Wirkung sein soll, und finden Sie die anderen Vektoren.

In der jeweiligen Szene geht es um die Wendung in einem einzelnen Belang. Die Szene ist genau dann zu Ende, wenn die Wendung eingetreten ist. Die Tür wurde aufgebrochen, die Erkenntnis wurde getätigt.

Ursache: Das fehlende Puzzlestück mit der entscheidenden Information trifft ein.

Vermittlung: Sherlock Holmes kombiniert.

Wirkung: „Beeilung, Watson, der Professor befindet sich in höchster Gefahr!“

Aus einem anderen Blickwinkel gesehen ist das Holmes-Wesensmerkmal Ursache, die vermittelt des Falls die Lösung bewirkt, oder sie ist für den Zuschauer die Wirkung, deren Vermittlung, die Lösung, der Fall verursacht.

Wie Sie in anderen Schreibratgebern erfahren haben oder noch erfahren werden, ist die Figur nichts anderes als Illustration der Handlung sowie die Handlung nichts anderes als Illustration der Figur. Dem ist nichts hinzuzufügen, nur etwas vorwegzunehmen: nun wissen Sie, wie das gemacht wird.

Ihnen mag aufgefallen sein, dass wir bei diesem Vektorenmodell die Dimension der Zeit weggelassen haben. Der Zeitstrahl kommt zuletzt, als Ergebnis Ihrer Montage. Bis dahin spielt die Zeit für Sie nur insofern eine Rolle, als Sie schneller Kaffee nachbrühen müssen, als Sie trinken.

Mit der räumlichen Vorstellung von der Dramaturgie sind Sie nicht mehr an die Überlegung gefesselt, „Was macht er als nächstes?“, „Was passiert dann?“ oder „Wie verfolgt die Figur ihr Ziel, und was, wenn das Ziel schneller ist?“, dafür erhalten Ihre Figuren eine Eigendynamik. Stellen Sie sich vor, Sie sind Ihr Protagonist und befinden sich in einem Spannungsverhältnis - rechts und links von Ihnen liegen die Pole, die gegensätzlichen Zustände. Sie sind dort hinein geraten, weil Sie sich absichtlich in die Auseinandersetzung der Begriffe gedacht haben. Sie haben Wunschbild von gegenwärtiger Lage getrennt, Ideologie von Realität, Lösung von Rätsel, Verlangen von Skrupeln, Licht von Dunkel. Innerhalb dieses Feldes, also inmitten der seitlich gedachten Gegensatzpole, bewegen Sie sich nun nach vorn.

Künftig wird es Ihnen, zu Recht, nur platt vorkommen, wenn ein Geizhals als solcher präsentiert wird, indem er geizt. Ihr dramaturgischer Geizhals befindet sich in der bipolaren Situation, Geld ausgeben zu müssen und zugleich kein Geld ausgeben zu wollen, woraufhin er sich nach vorn bewegt, nämlich die Schatzsuche startet.

Ihr Job besteht aber lediglich zum Teil darin, auf die Idee Schatzsuche beziehungsweise ihre möglichst originelle Entsprechung zu kommen oder, wenn Sie von der Schatzsuche ausgehend suchen, auf die Idee, warum Geld auszugeben sei. In der Szene, die auf die Schatzsuche zulaufen soll, kommt es auf Ihr Geschick an, nicht etwa zu dem Ergebnis hinzuführen, sondern das Spannungsmoment so lange wie möglich zu erhalten.

Sorgen Sie also nicht für einen schnellen Wechsel der Szene, sondern trachten Sie danach, den Gegensatz durchzuspielen und somit zu verstärken, bis Ihre Figur nicht anders kann, als die Bewegung auszuführen.

Wenn die beiden Musiker nicht mehr den Gegensatz aus Bedrohung und Wunsch nach gutem Leben weiterspielen können, schlüpfen sie in die Verkleidung als Frauen. Sherlock Holmes muss kombinieren, wenn die Informationen es verlangen, weshalb sie ihm so spät wie möglich zugänglich gemacht werden. Charles Laughton übernimmt am Ende des ersten Aktes von „Zeugin der Anklage“ den Fall, nachdem der Konflikt zwischen beruflichem Interesse und hinderlichem Gesundheitszustand ausgeschöpft ist. Würde er auf den Konflikt reagieren, indem er sich als Frau verkleidet, bekäme die Handlung eine andere Wendung, aber immer noch eine, die aus der Figur resultiert, womit ich zeigen wollte, dass die Personen bei aller Gebundenheit an die Situation ganz und gar nicht passiv agieren.

Die Gegenteil-Methode

Inzwischen müssten Sie in die Lage gekommen sein, Ihre eigene Arbeit wie ein Außenstehender bewerten zu können. Der Perspektivwechsel, den Sie für die Szenen benutzen, das Denken in den Gegensatz sowie die Untersuchung der wirkenden Kräfte ermöglichen Ihnen in gleicher Weise einen losgelösten Blick auf Ihr Material.

Den eigenen Einfall einzuschätzen und notfalls zu verwerfen, erfordert Härte. Man misst allzu leicht den Wert der Idee an der Mühe, die man gehabt hat. Sicher meinen Sie, wenn Sie einen Einfall haben, dies sei der neueste und damit die Krönung aller bisher

von der gesamten Menschheit gehabt. Und für den Bruchteil einer Minute, also ein paar Sekunden, stimmt das sogar.

Von Lorient war in einem Fernsehinterview zu erfahren, er gehe folgendermaßen vor: Er teilt das Blatt Papier der Länge nach und schreibt zu einem Thema, zu der kreativen Frage, nach links alles Naheliegende, alles, was jedem Trottel einfallen würde, schließlich nach rechts das jeweilige Gegenteil davon. Aus diesen Spannungsmomenten leitet er das weitere Vorgehen her.

Eine empfehlenswerte Methode. Testen Sie doch mal Ihre und anderer Autoren Ideen danach, ob sie nach links gehören.

Nun eine Hausaufgabe. Nehmen Sie sich zehn Minuten. Die Aufgabe lautet: Warum holen die nicht einfach die Bullen?

Das waren keine zehn Minuten.

„Warum hast du die Sache nicht der Polizei gemeldet?“ – „Der Polizei? Ha! Marge, du bist genau die rationale Freundin, die mir gefehlt hat.“

Immanente Regeln

Aus dem Fantasy-Genre kennen Sie die Funktion von strengen Regeln, die in den Ausgangslagen vorgegeben sein müssen, damit die Geschichte glaubhaft wirken kann. Je rigoroser die Einengung, desto größer die Spannung. Es darf gerade in der Zauberei nicht alles geschehen können, sondern nur, was zur Ausgangslage gehört, und je mehr nicht möglich ist, desto interessanter kann es werden, den Leuten zuzuschauen, wie sie damit zurechtkommen. Da ein Gag wie ein Zaubertrick funktioniert und die Komik Regeln außer Kraft setzt, brauchen Sie zum Ausgleich andere, stärkere Grundsätze, die Ihre Story und den Bewegungsraum Ihrer Figuren eingrenzen. Denken Sie vom Ergebnis zum Anfang, um zu erschließen, welche das im konkreten Falle sein sollen und wie Sie deren Vorhandensein zeigen.

Umdeutung, Relativierung

Dass sich diese Mittel zum Erlangen von Inkongruenz, Verkürzung und Konsequenz eignen, dürfte Sie nicht überraschen, so-

fern Sie nicht gerade von Ihren Eltern in den humoristischen Beruf gedrängt wurden.

Übertragung

Sigmund Freud bezeichnete als Akt der Übertragung, wenn man zum Beispiel in seinem Auto seine Zigarre wiedererkennt und deshalb zu ihm die gleiche Beziehung aufbaut. Wir stellen das physische Gegenstück zu dieser psychischen Erscheinung her, indem wir ein Element oder eine Struktur verpflanzen, woraufhin sich ein Wiedererkennungseffekt einstellt: die Indianer streichen ihr Wigwam, Beduinen schrubben am Sonntag ihr Kamel, „Zeigen Sie uns bitte an dieser Puppe, wo das Gedicht Sie berührt hat.“

Wiederholung und Variation

Wenn Sie schon bei dem Nachsitzen in Physik über Leistungsdruck geklagt haben, komme ich jetzt nicht mit der mathematischen Kategorie der Selbstähnlichkeit, sondern mit der ästhetischen. Unsere Wahrnehmung ordnet Reize dem Bekannten zu. Unser Gehirn ist auf die Aufnahme von Abwandlungen biologisch eingestimmt. Wir selbst sind von der Natur selbstähnlich geformt, nämlich ein bisschen spiegelsymmetrisch. Wären unsere Körperhälften zu unterschiedlich, würde das blöd aussehen und wäre in der Handhabung unpraktisch. Wären wir absolut symmetrisch, würden uns die anderen auch nicht richtig toll finden, wir müssten uns ein Piercing auf die eine Seite stechen lassen.

Eine Parodie arbeitet mit dieser Disposition und hat neben der Inkongruenz bezüglich der Vorlage auch noch den Vorteil der Meta-Konsequenz: etwas ist so, weil es das Genre so verlangt.

Die Wiederkehr von Bekanntem mit Wendung ist der Running Gag, der sich selbst parodiert. Er ist nur scheinbar immer wieder derselbe Gag, der da gerannt kommt, er muss in einem neuen oder unerwarteten Zusammenhang stehen. Die Leute registrieren immer nur den Gag, aber ich garantiere Ihnen, ohne die Abwandlung des Zusammenhangs tun sie es nicht.

Sehen Sie in Ihrem Material einen Vorrat abwandlungsfähiger Elemente und suchen Sie nach Möglichkeiten, die sich bieten, um

die Abwandlung einzusetzen. Sie werden schon merken, wie das funktioniert, Sie sind ja groß genug.

Stoffentwicklung

In der Süddeutschen Zeitung begann eine Seite-3-Reportage damit, wie der damalige SPD-Vorsitzende, der, als ich „der damalige“ schrieb, noch der aktuelle war, verspätet mit dem Hubschrauber zu einem Landesparteitag kommt und eine Rede hält, die er kaum hätte halten können, wenn er mitbekommen hätte, was für eine Hölle die vorangegangenen Debatten waren und was für einen Zustand der Partei sie offenbarten.

Sehr tüchtig. Ich denke, Sie erkennen wieder, was der Verfasser alles angewendet hat, gewiss aus dem Gefühl eines Routiniers heraus. Den Journalistenschülern würde er kaum etwas über Physik erzählen, sondern sagen, man braucht einen knackigen Einstieg, woraufhin keiner der durch ein hartes Auswahlverfahren in diese Ausbildung gelangten Chefs im Wartestand nachfragt: „Knackig? Wie, knackig?“

Für den komischen Effekt wäre der umgekehrte Aufbau ebenso denkbar; erst die Hölle, dann kommt der ahnungslose Vorsitzende. Dann hätte man indes einen anderen knackigen Einstieg gebraucht, der einen Grund gibt, warum man gespannt ist, was es über das unheiße Schnarchthema Parteitag zu berichten gibt.

Der Onliner-Aufbau „Thema und Pointe“ beschreibt zwar die Form, nicht aber die Methode. Am Viagra-Gag wird deutlich, dass der umgekehrte Aufbau auch funktionieren kann: Pfizer wirbt damit, dass man mit Viagra bis zuletzt Sex haben kann – das bedeutet für die Männer, noch einmal Sex und als Nebenwirkung plötzlicher Herztod.

Der Unterschied besteht in der Vorlage, die als Nachricht gegeben war.

Jede Situation, so lautet die Lehre, kann Ausgangspunkt einer komischen Szene werden. Das stimmt, weil es sich nicht widerlegen lässt. Der häufigste Fehler besteht jedoch darin, die Szene zu

nehmen, und dann passiert etwas Lustiges. Irgendwas fällt runter oder jemand kriegt was ins Gesicht oder einer gibt einen voll coolen Kommentar. Die Produzenten denken, es wurde alles richtig gemacht, weil an jeder Stelle, wo ein Lacher fällig sein soll, ein Gag platziert ist, zumal einer, über den man nicht nachzudenken braucht, und wundern sich über das begeisterungsverweigernde Publikum.

Ich räume ein, bei derartigen Szenen wundere ich mich häufiger über das begeisterungswillige Publikum und bin froh, dass es einer Comedy ausgesetzt ist und keiner Diktatur. Oft kommt zu meiner Beruhigung das Publikum dabei allerdings aus der Konserve, wogegen ein Diktator auf echte Begeisterung Wert legt.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, nach einem komischen Verlauf infolge der Ausgangssituation zu suchen, ich verweise nur auf eine Alltagstheorie, derzufolge dann, wenn Sie etwas gefunden haben, die Ausgangslage selbst nicht mehr zu der komischen Szene gehört. Was passiert, nachdem der Patient an der Zahnarzt-klingel geklingelt hat und eingelassen wurde? Vielleicht etwas ganz Verrücktes, aber das Klingeln ist wegzulassen. Spritzt ihm beim Klingeln aus der Wechselsprechanlage die Mundspülung ins Gesicht, ist das Mindeste, was Sie noch dazu liefern müssen, der Satz: „Oh nein, genau wie bei meinem letzten Zahnarzt!“

Besteht das Lustige in der Schilderung einer körperlichen Reaktion, sollte das dritte Übergeben off-screen geschehen.

Statt der Überlegung, was dann Lustiges vorfallen könne, empfehle ich die entspanntere Betrachtung der Ausgangslage als Teil eines komischen Zusammenhangs. Sie wissen, worauf es ankommt, Sie erkennen es und halten es fest, wenn der Einfall Sie ereilt.

Jedenfalls, wenn ich meinen Job richtig gemacht habe.

Testen Sie mich bitte. Sie wissen doch, worauf es ankommt? Der Unterrichtsstoff, wie ein Thema zum Material wird, sollte Ihnen so gegenwärtig sein, dass ein Repetitorium Ihren Unmut erregen würde.

Wenn nicht, haben wir eine Inkongruenz.

Und damit ein Thema.

Der Merksatz lautet: Das Thema, wie es sich Ihnen darstellt, ist noch kein Thema. Es wird erst eins, indem Sie es darstellen.

Das Bescheuerte lauert überall. Sie vervollständigen die Ihnen zu Beginn vorliegenden Informationen, indem Sie sie in Beziehung setzen zu inneren Nichtübereinstimmungen oder zu widersprechenden Verweisen. Scheinbar unwichtige Details oder irri-ge Perspektiven, die man gewöhnlich außer Acht lässt, nehmen Sie ernst und haben somit eine Versuchsanordnung, die Sie zu einem unerwartbaren Ende oder auf unerwartete Weise durchspielen.

Spannungserhöhung

Wenn etwas nicht komisch ist, liegt es niemals daran, dass die Musik nicht lustig ist oder die Cartoonfigur keine aufgerissenen Augen hat. Ich setze einen Preis von 25 Euro aus für ein Gegenbeispiel. Es liegt immer an der unzureichenden Spannung.

Befassen wir uns deshalb mit Möglichkeiten, die Spannung zu erhöhen. Für die Komik genügt dann, auch dies eine Erkenntnis von Loriot, eine ganz leichte Drehung. Wir können uns gut vorstellen, aus der „Psycho“-Szene am Tümpel einen Sketch zu zimmern. In der Fortsetzung, von Norman-Bates-Darsteller Anthony Perkins gedreht, gibt es tatsächlich derartige Szenen.

Beschäftigen wir uns mit der vergleichenden Betrachtung zweier Szenen am jeweiligen Ende einer Folge von „24“. Jede Folge endet zu einer vollen Stunde mit einem Cliffhanger, einer Unterbrechung an einer spannenden Stelle. Im Beispiel 1 bedroht die Böse, nachdem sie im Gegenzuge für ihre Mitwirkung an der Lösung des Falls auf freien Fuß gesetzt worden ist, den Agenten Jack Bauer mit einer Pistole. Am Mobiltelefon ist sie mit dem Präsidenten verbunden und fordert dafür, dass sie die Informationen gibt, mit denen die Explosion der Atombombe verhindert werden kann, vollständige Strafbefreiung. Im Gegenschnitt wundert sich der Präsident: „hat sie doch schon“, woraufhin sie sagt: nein, sie wolle auch Strafbefreiung für das Verbrechen, das sie noch begehen wird, den Mord an Jack Bauer. Jack Bauer ruft ins Telefon: das ist völlig in Ordnung, Mr. President, nur so werden Hunderttausende gerettet! Die Stunde ist um.

Im Beispiel 2 steht der Präsident im Wahlkampf um seine Wiederwahl, gleich beginnt das Fernsehduell. Sein Bruder und Manager kommt zu ihm und informiert ihn darüber, dass sein Kontrahent Belastungsmaterial zugespielt bekommen hat, das er gegen ihn verwenden will. Das sei absolut unmöglich, meint der Präsident, sein Bruder reicht ihm daraufhin einen Umschlag mit den Dokumenten, um die es geht. Er guckt hinein. Die Stunde ist um.

Beides sind Augenblicke, in denen die Unterbrechung sehr ungelegen kommt, weil man wissen will, wie es weitergeht. Aber bemerken Sie einen strukturellen Unterschied in der Dramaturgie? Sie kennen mich doch ein bisschen, worauf will ich hinaus?

In Beispiel 1 resultiert die Spannung aus der Konstellation. Drei Perspektiven, jeweils nachvollziehbar, wobei wir mit Jack Bauer mitfiebern und nicht seiner Meinung sind, allerdings davon ausgehen, dass er am Ende der Staffel noch dabei ist. Aber irgendwie muss die Sache aufgelöst und in den nächsten Zustand gebracht werden. Beispiel 2 ist ein dramaturgischer Trick, wenngleich ein wirkungsvoller, dem man sich ebensowenig entziehen kann. Die Figuren auf dem Bildschirm wissen schon etwas, nur wir noch nicht. Unfair ist das, aber spätestens zu Beginn der nächsten Folge müssen sie damit herausrücken. So wichtig war es dann gar nicht, aber dann ist schon wieder etwas anderes los.

Hitchcock riet, die Zuschauer sollten dem Protagonisten an Information etwas voraushaben. Daraus ergibt sich ein Spannungsmoment, der Suspense. Wir sollen den Löwen sehen und die Menschen, die den Löwen nicht sehen, um emotional involviert zu sein. Sehen die Menschen etwas, von dem wir noch nicht wissen, dass es der Löwe ist, sind wir neugierig, aber weniger beteiligt.

Raffinierter ist Hitchcocks Variante. Aber auch hier gilt: Wer fesselt, hat Recht. Wie bei allen Fesselspielen.

Im Beispiel 3 wird ein Giftgasanschlag auf das Gebäude der Antiterrorereinheit verübt, nur wenige retten sich in einen luftdichten Raum. Sie sitzen gefangen und können nichts machen. Die Stunde ist um.

Dies ist eine besondere Szene, weil hier das Tempo auf absolut Null reduziert und zugleich die Spannung ins Unerträgliche

gesteigert wird. Allein, weil die Zeit weiterlaufen wird, muss die Handlung irgendwie weitergehen. In diesem Muss liegt die Kraft, die uns dranhält.

Bedenken Sie, dass im Verlaufe der Story zwar auch mal das Abfeiern von Gags gern gesehen wird, dennoch das Interesse am Fortgang nachlässt, wenn damit die Dramaturgie ersetzt werden soll. Fortgang der Story bedeutet für Sie: die Widersprüche, die Sie angelegt haben, werden mehr und werden größer. Da Sie inzwischen gelernt haben, auch ein Wort wie Widerspruch in seiner Widersprüchlichkeit zu erfassen, denken Sie an die mindestens zwei Seiten und denken in jede der Richtungen weiter.

Die lineare Verschärfung der Lage ohne Wendung der Situation besteht in der Erhöhung des Einsatzes, üblicherweise zur Hälfte des zweiten Aktes, in der Mitte des Films. Die Hühner wollen fliegen lernen, um der Gefangenschaft zu entkommen, jetzt müssen sie es, um nicht zu Futter verarbeitet zu werden. Die Zeugin der Anklage macht ihre belastende Aussage. Tony Curtis ist als falscher Millionär mit Marilyn auf der Yacht, und zwar aus einem wichtigen Grund: weil es darum geht, es ist eine Liebeskomödie mit Gangsterbeteiligung; wäre zu diesem Zeitpunkt was los mit den Mafialeuten, wäre es ein Gangsterfilm mit Romanze, und ginge es an dieser Stelle um Geschlechterverkleidungswechsel, wäre es langweiliger Politkitsch.

Die kumulative Verschärfung liegt am Übergang zum dritten Akt; anscheinend ist das Ziel so unerreichbar wie nie zuvor und alles wurde falsch gemacht.

Raum für eine Verkürzung ist in der kleinsten Szene, deshalb übergehen Sie dramaturgische Schwachstellen nicht, sondern arbeiten Sie durch, wie sich ein Dreh ergeben kann. Assoziation bedeutet nicht einfach, in die Ferne zu denken, sondern auch, die Verbindung zu halten. Es passiert hochbezahlten Regisseuren, aus malignem Narzissmus die eigenen Einfälle für brillant zu halten und den Zuschauer mit einem unvorbereiteten Herzanfall zu überraschen, zum Glück nur mit dem einer Figur, und sich daran zu berauschen, was für großes Fernsehen man wieder bewerkstel-

ligt hat. Der Fehler besteht darin, dieses Ereignis als Illustration der Handlung anzubieten, nicht als eins der Figur, und es nicht als Drehung angelegt zu haben. Langweilig.

Journalisten halten es schon für Recherche, ein Wort bei Google einzutippen. Was Spannung in die Artikel bringt und damit die Bedingung für komische Elemente schafft, sind die dramaturgischen Griffe.

Wenn Sie mit diesem Wissen ein Interview führen, geben Sie nicht mehr die Stichworte für die zurechtgelegten Aussagefetzen, sondern spüren immanente Fallhöhen und Auslassungen auf und fragen hinein. Ist Ihr Interviewpartner Profi, fühlt er sich nicht bedrängt, sondern als der Held, der eine Prüfung meistert. Aus seiner Sicht ist er Batman und Sie sind der Gegner, der ihm die Möglichkeit gibt, seine Kräfte zu zeigen.

Sachkundige Betrachtungen von Beispielfällen

Schauen wir doch mal, als Ersatz für praktische Übungen, mit unserem gewonnenen Fachwissen auf einige als bekannt voraussetzende Sachen aus dem Komikkanon und blicken darauf, warum sie funktionieren oder auch nicht.

Ich hatte schon den Kosakenzipfel angesprochen, gucken Sie am besten den Sketch an und versuchen Sie, die Inkongruenzen zu zählen. Allein bei „Und wo ist das Zitronencrembällchen?“ – „Vielleicht habe ich es versehentlich verschluckt“ komme ich auf unendlich.

Ein Showhypnotiseur verlangt von dem in Trance versetzten Homer Simpson: Sie sind jetzt ein Huhn! Homer rennt mit den Armen flatternd im Kreis und ruft: Seht mich an, ich bin ein Huhn! Der Hypnotiseur sagt: Und jetzt sind Sie ein berühmter Schriftsteller! Homer rennt genauso weiter und ruft: Seht mich an, ich bin ein berühmter Schriftsteller!

Was ja wohl das einzige ist, das wir nicht erwartet haben. Aber bei näherem Nachdenken: logisch.

Nach dem sportlichen Desaster auf Bild 3: „Ich gehe nach Hause, füttere den Hund, lese was Leichtes und gehe früh zu Bett.“

Für Charlie Brown ist der Tag gelaufen. Zum Wegschmeißen – „Ich gehe nach Hause, füttere den Hund, lese was Leichtes und gehe früh zu Bett“, aber dem Anschein nach keine Verkürzung. Das ist ja wohl eine Verlängerung von „Das war's für heute“, oder? Haben wir hier den Fall, dass die Komik statt Verkürzung die Verlängerung braucht?

Eben nicht. Weil das, was nicht gesagt wird, eben noch viel mehr ist, da steckt drin, dass alles keinen Sinn hat, Charlie Brown nicht darüber nachdenken will, dass er die Form wahrt und dazu sich mental herunterschraubt, indem er was lesen will, aber Leich-

tes. Jede starke Ablenkung würde ihn nur an das Abgelenktsein erinnern. All das teilt sich uns mit in „Ich gehe nach Hause, füttere den Hund, lese was Leichtes und gehe früh zu Bett.“

Einer will sich zum Fenster hinausstürzen und kriegt gesagt: Ach dann nehmen Sie doch bitte den Müll mit hinunter! So geschehen in Gisela Schlüters „Zwischenmahlzeit“ 1982 und einem Cartoon in Titanic 2002. Die Inkongruenz entsteht durch den Weg nach unten, dessen zweierlei Konditionen durch Umdeutung verbunden werden. Die Konsequenz ist die entstehende Umdeutung der Situation, aus dem Sturz wird ein Gang nach unten. Eine Verkürzung ist nicht gegeben, es ist eben eine Comedyfigur oder Cartoonfigur, über die nicht durch diesen Akt etwas ausgesagt werden müsste.

Didi zieht um und transportiert eine äußerst wertvolle Vase. Allen ist klar, sie wird zu Bruch gehen.

Aber nein, er fängt sie immer wieder auf. Dem entspricht der Lacher bei Dinner for One, wenn James mal nicht über das Fell stolpert; da liegen inkongruente Konsequenz und Verkürzung darin, dass man daran denken muss, wie er jedes Mal stolperte und doch wieder hätte müssen.

Dann will Didi in der neuen Wohnung ein Bild aufhängen und schlägt einen Nagel in die Wand. Auf der Anderen Seite kommt der Nagel heraus und stößt die Vase, an die man schon nicht mehr gedacht hat, herunter. Die Komik wäre kaum gegeben ohne die Verkürzung, dass man daran denken muss, wie sie zuvor gerettet wurde und was sie überstanden hat.

Didi will aus dem Gefängnis ausbrechen und stellt sich tot, er wird im Sarg nach draußen transportiert. Der Sarg wird zugenagelt und verbrannt.

Ein Mangel an Einfällen macht keine Verkürzung, dass es trotzdem gemacht wird, keine Inkongruenz, und die Füllung von Sendeminuten keine Konsequenz.

Irgendwie müssen die Redakteure gespürt haben, dass sogar die Lacher vom Band ausbleiben könnten, und dachten sich, da

muss noch was kommen. Rotraud Schindler weint an der Urne, aus der Urne kommt eine Hand und gibt ihr ein Taschentuch.

Das ZDF hat inzwischen bemerkt, dass Unterhaltung nicht seine Stärke ist, und macht dafür mehr Haltung.

Apropos Didi, das Hallervorden-Scheppern - Abgang aus dem Bild, dann ertönt ein Rasseln und Rumpeln - erfand Stan Laurel, der für den Tonfilm akustische Gags einbauen wollte. Wir hatten damit Verkürzung, Inkongruenz und Konsequenz erlebt, bis man auf das Scheppern schon wetten konnte.

„Wenn ich wütend bin, bin ich unberechenbar!“

In der Übersetzung von Erika Fuchs. Ein Beispiel, pars pro toto, wie ein Satz, der das Vorherige und das Nachfolgende zusammenhält, eine Erwartung bei uns auslöst, die daraus resultiert, was wir mit Donald schon erlebt haben. Wer Donald hier zum ersten Mal trifft, lernt eine Figur mit innerer Seite und Wesensmerkmalen kennen, die zu den komischen Auswirkungen führen.

Es gibt auch Schwaches von Hitchcock, das wir zu Lehrzwecken betrachten wollen; in „Frenzy“ sehen wir in Großaufnahme, wie eine Frau von dem Protagonisten erwürgt wird, danach handelt der Film davon, wie der Mörder dem vergessenen Beweisstück nachjagt, das ihn überführen würde. Dabei gibt es all die ganz tauglichen Spannungstricks, aber wir fiebern doch nicht mit dem Mörder mit. Diese Inkongruenz funktioniert nicht mehr.

Nikolausi/Osterhasi. Bitte beachten Sie, dass Gerhard Polt eben nicht komplett explodiert. Dieser Versuchung könnten die Wenigsten widerstehen. Die höchste Eskalationsstufe bleibt angedeutet und man ahnt, was da noch gehen könnte.

Geschlechtsverkehr mit zwanzig Schafen. In Ordnung geht die Konsequenz „Jetzt machen wir das erst recht, wir setzen eins drauf“, nämlich auf eine Attacke auf eine andere Comedysendung. Die Inkongruenz ist „Das können die doch nicht machen, echt jetzt?“, geht

auch in Ordnung. Eine Verkürzung ist nicht gegeben, da ist nichts weggelassen, nichts zum Dazudenken, das Gedicht sagt nicht etwas über den Bedichteten, fällt mithin nicht unter Komik und somit nicht unter Satire, nur unter Dinge, die halt erlaubt sein müssen.

Kommt 'ne Frau beim Arzt. Die Zote beinhaltet die Inkongruenz, dass man gerne Sex hätte. Verkürzung und Konsequenz fallen dürftig aus, es ist wegen der Doppelbedeutung von Kommen, noch aus der Zeit, als das noch dazugedacht werden konnte.

Kommt ein Volksvertreter in das Parlament, das hat etwas mehr Inkongruenz, die man sich dazudenkt und rückschließt, warum das eine Überraschung ist.

„Habe ins Schwimmbecken gepinkelt“ / „Machen doch alle“ / „Aber nicht vom Dreimeterbrett.“ Keine Verkürzung, flache Inkongruenz, und die Konsequenz war mal ein bisschen vorhanden, durch den Aufschub, damals, in der Anfangsphase dieses Witzes.

„Habe vom Dreimeterbrett gepinkelt“ / „Das machen doch alle“ / „Aber nicht auf den Bademeister.“ Das könnte die nächsten drei Wochen komisch sein.

„Alf, das ist das Schlimmste, was du jemals getan hast!“ – „Je öfter du diesen Satz sagst, desto mehr verliert er Wirksamkeit.“

Verkürzung, Inkongruenz und Konsequenz meisthöchstextremst superkomprimiert; es wurde wirklich immer schlimmer, das wird es weiterhin, und der Satz hatte noch nie eine Wirkung.

„Wenn du es selbst glaubst, ist es keine Lüge!“ (Seinfeld)

Da muss ich Ihnen nichts mehr erklären, oder?

Buffy, die Vampirjägerin, hat ein fehlgeschlagenes Nahtoderlebnis und wandelt durch die Stadt mit verängstigtem Gesichtsausdruck und fragt: „Ist das die Hölle? Bin ich hier in der Hölle?“

Das Wahnsinnige ist, dass wir darauf keine Antwort haben, deren wir selbst uns sicher sein könnten. Ich habe keine Ahnung, wie man auf einen solchen Einfall kommt.

Das dunkle Kapitel: *Humor zur Umsatzmaximierung*

Es ist ein Gerücht, Satire schlosse das Geldverdienen aus. In der Tat sollte man nicht Satire nennen, was auf den Massenkonsum zielt und weiter nichts. Wenn man den Wert einer Satire an etwas messen kann, dann daran, welches Risiko man mit ihr eingeht.

Ich selbst habe niemals einen Job, den ich gar nicht mochte, allein wegen des Geldes machen müssen. Meistens konnte ich tun, was ich ohnehin wollte, und bekam auch noch Geld dafür. Ich weiß, das ist ein glückliches Privileg. Ich werde nicht schlecht über Sie reden, wenn Sie Ihre Fähigkeiten zum blanken Kommerz einsetzen. Ich unterrichte Sie, worauf es dabei ankommt, ich ringe Ihnen nur das Versprechen ab, es nicht dabei zu belassen.

Sie könnten vermuten, um den Massengeschmack zu bedienen, brauchen Sie einfach nur das Gegenteil dessen zu tun, was ich bisher geschrieben habe. So einfach ist es nun auch wieder nicht.

Es stimmt schon, Sie zielen auf den Durchschnitt der Masse und bieten das, was die anderen auch bieten – mit genau einem Alleinstellungsmerkmal. Wiedererkennbarkeit und Markenzeichen sind die Bringer und leisten das, was die immanente Konsequenz herstellen sollte. Das Publikum wünscht etwas, woran es sich gewöhnen kann.

Auf Cartoons angewendet heißt das, Sie zeichnen klare Umrisse um krakelige Objekte und Figuren. Sie sind fortan unangreifbar, weil niemand, der sagt, das wäre schlecht, damit etwas Neues sagen könnte.

Wenn Sie selbst auftreten, und das sollten Sie, um den Gewinn zu maximieren, ist Ihre Unsicherheit ab jetzt Ihr Freund, denn Sie

legen sich Standardgesten zu, um Ihre Scheu zu überspielen. Studieren Sie Ihre Bühnenbewegungen detailliert ein. Es kommt weniger darauf an, was für welche das sind, als darauf, dass sie sitzen. Sie brauchen einige mechanische Bewegungen, wie aufgezogen, damit es nach Darbietung aussieht. Der Trick besteht darin, dass das Publikum auf den Stühlen oder zu Hause auf dem Sofa ruhig sitzt, wogegen Sie zucken. Der übertragene Bewegungsdrang staut sich auf und entlädt sich in Lachern an der vorgesehenen Stelle.

Sprechen Sie ein klares Hochdeutsch mit einem Pseudo-Akzent. Ihre Figur ist durch diese Begrenzung konkretisiert und zugleich gebunden, was die Gefährlichkeit bannt.

Sprache und Bewegungen müssen aggressiv sein. Sie sind der Löwe, der nicht angreift.

Das Publikum hat Angst. Davor, einen Gag nicht zu verstehen, davor mitmachen zu müssen, oder vor den Boshaftigkeiten. Halten Sie die Balance aus Angst und Entspannung, wobei eben nur eine Einzelperson mitzumachen braucht und alles ganz glimpflich verläuft.

Die Boshaftigkeiten sind die anerkannten Boshaftigkeiten. Die Zuschauer stehen unter Druck, weshalb Zoten funktionieren. Wären sie alle unverklemmt, bräuchten sie keine sexuellen Witze.

Kultivieren Sie ein Handicap. Sitzen mehrere Leute mit Benachteiligungshintergrund an einem Panel, das heißt, sie sind dick, klein, holländisch oder taub, müsste man eigentlich Mitleid haben, aber weil sie Comedians sind und offensiv damit umgehen, ist das ersparte Mitleid genauso gut wie die Lösung einer Anspannung und verleitet zum Lachen.

Für alle, die das Buch erst an dieser Stelle aufgeschlagen haben, verweise ich darauf, dass ich Konkretisierung und Anschaulichkeit empfohlen habe, nun kommt eine Abwandlung in Form einer Aufteilung. Zum einen ist in Ihrem Text Überkonkretisierung unterzubringen. Sie gehen noch eine Ebene unter das Konkrete. Die Frühstücksszene fokussiert sich in Nutella. Die Einkaufsszene spielt bei IKEA.

Sub-Details lassen sich gefahrlos gegeneinander ausspielen.

„Der Nutella-Verkäufer bei IKEA vom Typ Al Bundy für Golffahrer“ – ganz gleich, wie es weitergeht, der Lektor denkt an den Weiterverkauf der Filmrechte an diesem Roman, und erst bei Beginn der Dreharbeiten wird die schwere Darstellbarkeit deutlich.

Zum anderen benutzen Sie Vergleiche zur Veranschaulichung, gerade wenn Sie eine abstrakte These beweisen möchten. „Das wäre so, als wenn der Papst auf den Dalai Lama Pflaumenknödel wirft und sagt, da ist ein Fleck.“ Sie brauchen dann Ihre Ausgangsthese nicht weiter zu belegen.

Ihre Figur, also Sie auf der Bühne oder Ihr Protagonist, braucht kein vollständiger Sympathieträger zu sein. Sympathie kann anstrengen. Sie muss mindestens eine finstere Seite haben, am besten aber sollte das Publikum eine Überlegenheit empfinden. Im Volkstheater lautet die unausgesprochene Vereinbarung: Wir sind auch nicht besser als ihr. Der unausgesprochene Trick lautet: Ihr denkt, ihr könnt auf uns herabschauen. So ist eine permanente Fallhöhe gegeben.

Ihr Romanheld fesselt die Leserscharen, wenn man bei allem, was ihm gelingt, eine Identifikation empfindet, aber ein wohliges Gefühl bei seinen Missgeschicken hat: Das könnte mir nicht passieren, wie kann man nur so blöd sein.

Wir hatten etwas über Kontrast und Perspektivwechsel gelernt. Entsprechend gilt nun die Abwandlung, es genügt eine Perspektive, die nicht unbedingt extrem zu sein braucht, aber ins Extreme durchgespielt wird. Während Billy Wilder verlangt, entweder solle sich eine gewöhnliche Person in einer ungewöhnlichen Lage oder eine ungewöhnliche Person in einer gewöhnlichen Lage befinden, lautet die Ansage hierfür nunmehr: Eine gewöhnliche Figur befindet sich in einer gewöhnlichen Lage, aber erlebt sie extrem. Zu jedem Element der Story kommt seine körperliche Reaktion. Dies ist die Parallele zum Prinzip Konsequenz, die hiermit auch noch den Verzögerungseffekt bewirkt. Genauer gesagt bewirkt sie das Hinausschieben des Nichtveränderns des Zustands, was auf das

Publikum genauso wirkt, wie wissen zu wollen, wie es weitergeht.

Als Ersatz für den Suspense wirkt, dass das Publikum denkt, mehr zu wissen als der Protagonist, aber sich von dem Eintreten der Information überraschen lässt.

Nicht verschiedene Facetten der Figur kommen – wie wir wissen: in Ursache, Vermittlung oder Wirkung – zu ihrem Auftritt, auch nicht in parodistisch ungleichgewichtiger Verteilung, sondern genau zwei Invarianten des Verhaltens, die sich wiederholen, indem sie in jeweils abgewandelten Situationen nach ihrer Anwendung suchen.

Als Umdeutung genügt das Missverständnis. Es muss nur veranlasst, nicht plausibel gemacht werden, was sowohl Ihnen als auch dem Publikum weniger Mühe bereitet.

Die Entsprechung zur Auslassung ist die Anspielung. Besonders, wenn Sie als Satiriker durchgehen wollen und dazu wichtige Themen behandeln. Ein für die Satirerubrik eines Fernsehmagazins zuständiger Redakteur sagte im Branchenmagazin „Der Journalist“, für Satire brauche man ein wichtiges Thema, sonst sei es nur Klamauk. Satire ist also Klamauk in Bezug auf ein wichtiges Thema bei denen.

Sie albern in Anspielung auf das, was Ihr Publikum bereits weiß. Der Dank ist Ihnen gewiss.

Greifen Sie Autoritäten an – aber nicht die echte Autorität in einer Demokratie, das Volk, Ihr Publikum, sondern die Bosse Ihres Publikums. Jeder einzelne hat Chefs und Zwänge und Familie und Dienstvorschriften und möchte in seiner Freizeit davon befreit sein, also übernehmen Sie diese Dienstleistung. Es geht mithin gegen die Regierung oder den Minister oder Amerika, nicht aus Antiministerismus, sondern weil Ihr Publikum aus Lehrern besteht. Verwaltungsbeamte gelten auch als Lehrer in diesem Sinne, Sie wissen, was ich meine.

Schon wieder ein Ersatz für An- und Entspannung: die Verharmlosung. Eine Bedrohung wird benannt oder angedroht, um durch Relativierung aufgelöst zu werden. Sie fragen Ihr Kabarettpublikum, was typisch deutsch sei, und weil man da theoretisch auf unschmeichelhafte Dinge kommen kann, bringen Sie das unschmeichelhafte Ding Sandalen mit Socken oder gemütliches Weihnachten, je nach Jahreszeit. Das ging ja noch mal gut; Lacher. Einschränkung der Bürgerrechte durch Online-Leibesvisite, da fühlen sich Ihre Sexherunterlader im Publikum betroffen, bedroht und angesprochen, deshalb ist das schlimmer als die Forderung, die Grundrechte gälten auch für die, deren Männer das gar nicht wollen, denn dann müsste man sich angesprochen, bedroht und betroffen fühlen.

Die Leute können sich keine Witze merken. Sie merken sich nur, gelacht zu haben. Deshalb brauchen sie Konditionierung. Die Art Ihres Programms oder Ihres Textes muss gleich am Anfang mit Vehemenz dargetan werden, damit sich im weiteren Verlauf die Wiedererkennung einstellt. Ihr Publikum will konditioniert werden. Sie sind sein Lockerungsübungsleiter, Sie entlasten für eine gewisse Zeit von den Anspannungen, denen es ausgesetzt ist und für deren Vergessen Sie bezahlt werden.

Das ist auch schon alles. Mit diesen Mustern lassen sich unzählige Varianten generieren, die als Einfälle durchgehen. Sie können mit der Anwendung dieser Methoden Geld einziehen, für das andere lange Arbeitslosengeld geleistet bekommen müssen. Sie können Abende und Romane füllen, indem Sie nichts weiter machen als das. Sie sollten sich nicht damit zufriedengeben und mehr bieten oder wenigstens mit dem verdienten Geld Ihre Qualitätsarbeit finanzieren.

Sie werden sterben. Ich kann nicht garantieren, dass dann Ihre Kontoauszüge an Ihnen vorüberziehen und nicht Ihre schlechten Sketche.

Tipps von Experten für die Arbeitswelt

Mit Arbeitswelt meine ich Ihre humoristische Tätigkeit. Das heißt in der Branche so, genauso wie Gag-Lieferanten das Recht erkämpft haben, sich als Autor bezeichnen zu dürfen.

Der BGH zum Plagiat

Der Experte für das, was Satire darf, ist der Bundesgerichtshof, deshalb erzähle ich Ihnen gleich selbst, was für Sie relevant sein kann.

Wie Sie vermutlich wissen, geht es bei Streitfällen mit Medien üblicherweise um Persönlichkeitsrechtsverletzungen. Hier kommt es auf die Unterscheidung von Meinungsäußerung und Tatsachenbehauptung an. Personen dürfen eigentlich gar nicht ohne ihre Einwilligung medial behandelt werden, Personen des Zeitgeschehens und des öffentlichen Interesses sind selbst schuld. Falsche Tatsachen, das sind solche, die Sie nicht beweisen können, behaupten Sie am besten gar nicht, hingegen sind Sie in Meinungen sehr frei, weil es sonst Zensur wäre, bis an die Grenze, ab der ein Gericht nur noch herabsetzende Schmähkritik und keine künstlerische Darbietung mehr erkennen würde. Sie dürfen also jederzeit behaupten, Kanzler Kohl sei der schlimmste und übelste Politiker, den Deutschland seit dem Kaiserreich erlebt hat, aber nicht, Kohl habe Ihnen fünf Mark geklaut.

Als Satire dürfen Sie sogar etwas, das andere Kunst nicht darf: ein Urheberrecht anderer Künstler verletzen. Dieses Privileg besteht, wenn die Kategorie Satire erwiesen ist. Normalerweise urteilt ein Gericht nicht darüber, ob Kunst wirklich Kunst ist, solange ein Mindestmaß an Gestaltung und Wille zum Ausdruck glaubhaft gemacht werden können. Und normalerweise hat ein

Künstler das Urheberrecht an von ihm geschaffenen Werken und Figuren und kann Beeinträchtigungen verbieten. Wenn nicht der Künstler selbst, dann die Disney Corporation. Niemand sonst darf eine Ente mit Mütze oder eine Maus mit schwarzen Ohren öffentlich zeigen. Die Ausnahme ist die Persiflage, die darauf ihrem Wesen nach angewiesen ist, aber nur, wenn es sich um eine solche handelt. Wann das der Fall ist, darüber entschied der BGH umfassend im Asterix-Fall (BGH GRUR 1994, 191), aus dem zwei Beispiele die Rechtslage deutlich machen.

Für ein als Hommage an Asterix herausgegebenes Buch lieferten mehrere Künstler Beiträge unterschiedlichster Art. Manfred Deix zeichnete fotorealistisch einen nackten Obelix, der von Asterix beobachtet wird, während er auf einer Toilette sitzt, seinen Penis befummelt und ein pornografisches Heft mit dem Titel „Asterwix“ liest.

Ralf König zeichnete einen Strichmännchen-Comic über Homos in einem kleinen Dorf, das von Heteros umzingelt ist und nicht aufhört, den Belagerern Widerstand zu leisten.

Welches hat der BGH als Plagiat verboten und welches als satirische schöpferische Weiterentwicklung zugelassen?

Genau andersherum.

„Asterwix“, so urteilte der BGH, geht über das Original hinaus und setzt sich kritisch damit auseinander, dass die Gallier offenbar keine Sexualität kennen, wogegen der Ralf-König-Comic die bekannte, von Goscinny geschaffene Struktur aus den Asterix-Geschichten abkupfert.

Der BGH urteilt hier zutreffend komikkonform. Manfred Deix hat aus dem, was nicht da war, einen Widerspruch entworfen und daraus eine Konsequenz hergeleitet, wogegen Ralf König eine gut gemeinte Asterix-Würdigung gezeichnet hat, aber in der Assoziation verblieben ist.

Ich weiß nicht, was Sie an Rechtsverstößen vorhaben oder welchen Anfangsverdacht sie irgendwann auslösen, aber ich bin ziemlich sicher, Sie schaffen es mit dem Rechtsstreit nicht bis vor den Bundesgerichtshof. Die Bundesverfassungsrichter werden

höchstwahrscheinlich Ihre Arbeiten nicht dienstlich zu Gesicht bekommen.

Sie landen vor dem Amtsgericht. Der Amtsrichter entscheidet nach Aktenlage, was bedeutet, die Anwälte der Gegenseite können Ihnen Stress machen. Manche Anwälte haben sich auf das Geschäftsmodell Rechtsmissbrauch verlegt und leben von der Suche nach abmahnfähigen Regelverstößen oder bösen Sätzen über reiche Leute, um sie in dieser schlimmen Sache zu vertreten, denn bezahlt werden sie nach Streitwert. Deshalb werden Sie zivilrechtlich auf Schmerzersatz verklagt. Ein Strafprozess macht dem Anwalt mehr Mühe und dem Richter noch mehr, weshalb Sie schon dem Staatsanwalt die Lust nehmen können, eine verfassungsrechtlich bedenkliche Anklage zu erheben. Der Zivilprozess ist gefährlicher; Ihr Anwalt vom gewerkschaftlichen Rechtsschutz hat sich sein Berufsleben auch anders vorgestellt und wenig Antrieb, Sie 'rauszu-hauen.

Hier greift eine für Sie günstige Errungenschaft des Rechtsstaates, dank der Sie mit einer Beleidigung durchkommen, ohne verurteilt zu werden. Es handelt sich um den Prozesskostenvorschuss.

Der von Ihnen satirisch Beleidigte ist vom Bedürfnis nach Rache getrieben und hat sich den besten, das heißt teuersten Anwalt genommen, der Ihnen schreibt und Geld verlangt. Sie sollten am besten nun an seine Ehre als Organ der Rechtspflege appellieren, die es verbietet, sozial unangreifbare Personen zu verklagen, weil er und sein Mandant dann auf den Kosten sitzen bleiben werden.

Erreicht Sie ein Brief von Dr. & Partner, worin in eigentlich satirischer, aber juristisch gemeinter Manier im Hinblick auf die Rechtsprechung ein Detail aus Ihrem Text zu einer grotesken Überhöhung getrieben wird, als hätten die Anwälte den dümmsten Mandanten aller Zeiten zu vertreten, lassen Sie sich am besten gar nicht zur Sache ein, sondern legen Sie dar, dass Sie nur von der Pfändung ausgeschlossene Gegenstände besitzen und sich arbeitslos melden würden, wenn Sie es auf eine Einkommensverbesserung abgesehen hätten, oder dass Ihr Verlag schon überschuldet ist und bei jeder unvorhergesehenen Ausgabe die Insolvenz anmelden müsste. Sie werden in Ruhe gelassen.

Bernd Eilert: Arbeiten für einen Star

Bernd Eilert gehört zur „Neuen Frankfurter Schule“, verfasste Drehbücher, Beiträge für Rundfunk, Fernsehen, pardon und Titanic, übersetzte Oscar Wilde und David Lodge und ist der Mann hinter Otto Waalkes.

Herr Eilert, manche Gag-Schreiber im Hintergrund kränkt es, dass der Star für ihren Esprit gefeiert wird. Muss das so sein? Was kann man dagegen tun? Kann man dies in Produktivität kanalisieren?

Sich darüber zu ärgern, dass der Star den Beifall bekommt, den man selbst verdient zu haben glaubt, ist mehr als unvernünftig. Es ist dumm, da es zu den Grundvoraussetzungen einer solchen Zusammenarbeit gehört. Wenn man möchte, mag man sich damit trösten, dass es stets Eingeweihte gibt, die wissen, wer welchen Anteil am Erfolg des Stars für sich beanspruchen kann. Ich persönlich brauche diesen Trost nicht – es amüsiert mich eher zu beobachten, wie Leute, die in größeren Runden über eine Bemerkung meinerseits keine Miene verziehen, in lautes Gelächter ausbrechen, wenn der Star diese Bemerkung im Wortlaut wiederholt.

Soweit ich es überschaue, arbeiten Sie mit Otto länger zusammen als jemand sonst für einen amtierenden Komiker. Wie verändert sich das Einverständnis über Charakter und Form der Produkte, wie hält man es aufrecht?

Mit Otto arbeite ich seit gut 45 Jahren zusammen, die ersten Jahrzehnte gemeinsam mit Robert Gernhardt und Peter Knorr, seit Mitte der 90er Jahre meist allein mit ihm. Das Einverständnis ist spontan und kann bei komischen Produkten, die allein durch das unwillkürliche Lachen legitimiert werden, auch nicht anders sein.

Verändert sich die Erwartung des Publikums, oder ist es hinderlich, dass das Publikum eine sehr genaue Erwartungshaltung hat?

Über die Erwartungen des Publikums machen wir uns nicht allzu viele Gedanken, denn die eine bleibt: es will zum Lachen gebracht werden. Und das ist einfach genug.

Kann Erfolg die Gemeinschaftsarbeit gefährden?

Über die Folgen des Erfolges kann ich nichts allgemein Gültiges sagen: Den einen verändert er zum Besseren, den anderen zum Schlechteren, die wenigsten gar nicht. Ähnliches gilt für den Misserfolg, der allerdings zur Basis einer längeren Zusammenarbeit entschieden weniger taugt.

Die Bühnenerfahrung macht nur der, der auftritt. Wie kann der im Hintergrund Tätige mithalten?

Die Prämisse stimmt nicht ganz: Die Erfahrungen, die man macht, wenn man wie ich während der Auftritte Ottos im Publikum sitzt, sind sehr nützlich und insofern verwertbarer, da der Auftretende weniger Kontrolle über seine Eindrücke hat, verglichen mit dem, der sich schon während der Show Notizen zur Reaktion des Publikums machen kann. Es ist erstaunlich, welche großartige Wirkung kleine Korrekturen zeitigen können.

Im heutigen Produktionsfirmen-System sind Regie, Management und Autorenschaft vom Produkt Star getrennt, die Autoren sind Angestellte und nicht Partner. Es gibt damit keine Differenzen oder sie bleiben folgenlos. Ist das für den Star beziehungsweise für das System besser so?

Für die Produktionsfirma ist es zumindest bequemer, da Autor und Regisseur austauschbar bleiben. Für das Produkt ist es wahrscheinlich besser, wenn sich aus einer kontinuierlichen Zusammenarbeit wechselseitiges Verständnis und ein dauerhaftes Ver-

trauensverhältnis entwickeln können; im Idealfall, ohne dass die Kritikfähigkeit darunter zu sehr leidet. Mich schmerzt es, wenn ich mitansehen muss, wie etwa im Fernsehen Talente verheizt werden, bevor sie überhaupt die Möglichkeit haben, sich zum Star zu entwickeln.

Wie kann man seinen Marktwert einschätzen beziehungsweise erhöhen? Ist es als Nachwuchs-Bühnenarbeiter wirklich besser, lieber gar nicht als gegen geringe Gage aufzutreten?

Um den Marktwert eines Talents sollten sich andere kümmern, sie sollten auch darüber mitentscheiden, welche Auftritte sinnvoll sind und welche nicht. Ein Regulativ dieser Art braucht fast jeder Frontmann, denn er wird in jedem Fall auftreten wollen, der Drang ist ihm wesentlich.

Wenn man ein Etikett wie „Blödelbarde“ verpasst bekommt, ist das störend oder ein Markenzeichen, das man sich verdienen muss?

Solche Klassifizierungen sind relativ unwichtig; wenn man häufig genug in Publikationen erwähnt wird, entgeht man ohnehin fast keinem Klischee. Ergibt sich die Gelegenheit, sollte man sich die Schublade aussuchen, die einem selbst am besten passt: Comedian, Komiker, Alleinunterhalter – was auch immer.

Ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

Wenn ich noch eine Schlussbemerkung machen darf: Ich möchte zumindest einen guten Grund nennen, der dafür spricht, mit einem „Star“ zusammenzuarbeiten: Es gibt nämlich keinen Star ohne eine charismatische Ausstrahlung, die manches Material glänzen lässt, das in anderem Licht eher matt erschiene. Insofern kann Deutschland noch jahrelang „den Superstar“ suchen, gefunden wird garantiert keiner, denn zum Star wird man nicht gemacht, sondern geboren. Amen.

Markus Schafitel: Als freier TV-Autor auf dem Markt

Markus Schafitel arbeitet als Freelancer in Autorengemeinschaft für Comedy-Shows, unter anderem für Harald Schmidt und Stefan Raab.

Herr Schafitel, Sie arbeiten mit einem Kollegen in einer Bürogemeinschaft und sind selbständig, das heißt, Sie müssen sich Ihre Arbeit selbst geben. Wie zieht man sich die Aufträge ran, gibt es eine Jobagentur?

Man muss Eigenwerbung betreiben (Homepage, Xing etc.) und sich durch seine Arbeit einen Namen machen. Dann rufen nämlich regelmäßig Produzenten bei einem an, und das ist deutlich vielversprechender als umgekehrt.

Dazu muss man ja schon drin stecken. Wie stellt man sich bei neuen Auftraggebern vor? Ist Penetranz von Nutzen?

Im Idealfall trifft man sich direkt und wird sich inhaltlich und finanziell einig. Ab und an möchte der Auftraggeber vorher gerne einen kompakten Werdegang oder Arbeitsproben sehen.

Ich bin ja eher ein Fan nicht-penetranter Eigenwerbung und habe es bei Webpräsenz, imdb- und xing-Eintrag belassen. Nun habe ich da natürlich mit knapp zehn Jahren Autorenschaft den Vorteil jeder Menge Kontakte, den Berufsanfänger nicht haben, insofern müssen die mehr auffallen. Dazu kann man natürlich auch noch sagen, dass minderbegabte Autoren mit forschem Auftreten in der Branche ja durchaus ihre Erfolge verzeichnen. Aber das meine ich nicht als Rat.

Sondern? Sollte man sich mit Lebenslauf und Doktorarbeit bewerben?

Die ehrliche Wiedergabe des bisherigen Werdegangs dürfte nicht schaden. Heißt: Wer zwei Witze an Schmidt und Raab schickt, ist bestenfalls freier Autor, aber kein Autor der Sendung.

Ich schicke meistens nur eine Liste meiner bisherigen Projekte. Studium und Magisterarbeitsthemen machen ja höchstens dann Sinn, wenn man sich als Offtexte-Verfasser für eine neue Meeresbiologendoku bewerben will.

Ist es dazu nützlich, in einer Autorencommunity zu arbeiten?

Dadurch hat man schon mal mehr Kontakte und größere Kapazitäten. Man arbeitet ja selten wirklich gemeinsam an einem Projekt, sondern teilt sich auf und wird damit flexibler. Und wenn gerade nichts zu tun ist, kann man über neue Konzepte brüten. Ein paar liegen hier übrigens noch rum.

Wie groß sollte dazu das Einverständnis in humoristischen Angelegenheiten mindestens sein?

Prinzipiell ist es sicher von Vorteil, viele unterschiedliche Humorfärbungen anbieten zu können, oder wenn einer eine etwas mainstreamigere und der andere eine etwas verschrobenerere Herangehensweise hat. Aber natürlich geht eine fruchtbare Zusammenarbeit nicht ohne gemeinsame Serien-Aha-Erlebnisse und glühende Feindbilder.

Wie entsteht das Gefühl für die Qualität der eigenen Arbeit? Woran merkt man, dass man ein Angebot lieber ablehnen sollte?

Wenn man nach dem Blick auf seinen Kontoauszug immer noch den Eindruck hat, dass das Projekt weit unter den eigenen Humoransprüchen liegt, sollte man den Auftraggeber gönnerhaft auf ein befreundetes Autorenbüro verweisen.

Gibt es Aussichten auf Beförderung? Oder wie soll das weitergehen, das ist doch nichts Richtiges!

Wer möchte, findet vielfältige Modelle: Chefautor, Producer, oder doch selber auf die Bühne gehen?

Die Autoren arbeiten im Hintergrund und haben nicht einmal viel Einfluss auf das Produkt. Warum schließen sich die Kollegen nicht zusammen und behalten die künstlerische Kontrolle?

Weil wir dann nicht mehr den ganzen Tag jammern könnten, wie ohnmächtig man als kleiner Autor im bösen Fernsehgeschäft ist.

Ich danke für das Gespräch.

Ralf Husmann, Comedy-Producer und Chefautor: Wie man wird, was man ist

Ralf Husmann ist als Headwriter und Producer bei Brainpool tätig, entwickelt Formate wie „Anke“ und „Stromberg“

Heute sind alle lustig. Ist es dadurch schwieriger, neue Talente zu finden?

Es gibt ja auch immer mehr Chinesen und die machen ja angeblich alles nach. Hin und wieder aber kommen die dann aber wohl doch auf ganz neue, eigene Sachen. So ist es bei den Schreibern auch. Und die jungen Leute haben den Vorteil, mit teilweise schon recht guter Comedy aufgewachsen zu sein. Im Gegensatz zu uns – wir hatten ja nix, damals. Insofern ist das handwerkliche Level mitunter deutlich besser als noch vor zehn Jahren, und dank des Internets findet die Jugend dann auch oft selbstständig die Adres-

sen raus, bei denen sie sich bewerben kann. Also, nein, ich finde nicht, dass es schwieriger geworden ist.

Junge, unverbrauchte Autoren mit neuen Impulsen, gibt es so etwas wirklich?

Nein. Gab es aber auch noch nie. Selbst die Großen der Lustigzunft haben fast immer klein angefangen und erst so nach und nach die neuen Impulse entwickelt. Von Tucholsky bis Otto. Ausnahmen bestätigen wie immer auch diese Regel.

Wer etwas Lustiggemeintes verfasst, denkt immer, es ist gelungen. Woran kann man selbst die eigene Arbeit bemessen? Woran soll man sich orientieren, woran nicht?

Bei mir schwankt es eigentlich meistens zwischen „Mensch, schon wieder brilliant“ und „Ich hab keine Ahnung was ich hier mache“. Beides ist meistens falsch. Daneben gibt es circa zwanzig Prozent meines Outputs, bei dem ich sicher weiß, dass es gut und lustig ist. Woher ich das weiß, weiß ich leider nicht. Eine Regel, die sich bei mir bewährt hat: Nichts abgeben, worüber man nicht mindestens eine Nacht geschlafen hat. Es ist manchmal ganz erstaunlich, was man selbst noch am Vorabend gut gefunden hat.

Was wird am meisten falsch gemacht?

Ich mag nicht, wenn Gags nicht stimmen. Also zum Beispiel auf falschen Annahmen beruhen, oder wenn Charaktere in Sitcoms und Comedyserien in Witzen reden, denen man anhört, dass sich Autoren die ausgedacht haben.

Und wenn immer wieder dieselben Witze-Klischees bedient werden. Für meinen Geschmack muss man über „Frauen kaufen gerne Schuhe, Männer nicht so gern“ die nächsten zehn, fünfzehn Jahre keine Witze mehr machen. Wie es war, in den Siebzigern und Achtzigern aufzuwachsen, weiß ich mittlerweile auch zur Genüge. Und dass Michael Jackson früher mal schwarz war.

Bekanntlich können gute Kräfte im Laufe der Zeit besser werden und schlechte schlechter. War zu beobachten, dass es anfänglich schlechte irgendwann geschafft haben, gut zu werden, und gute nachließen und schlecht wurden?

Nein. Aber selbst bei eher weniger talentierten Schreibern stellt sich meistens irgendwann eine Routine ein, die es ihnen ermöglicht, Moderationen für die BRAVO-Supershow oder eine der 790 anderen Galas zu schreiben, bei denen die Veranstalter nicht ohne Comedy auszukommen glauben. Außerdem ist es beim Fernsehen wie auf dem Friedhof: Wer einmal drin ist, wird eigentlich nicht mehr rausgeschmissen.

Kommt es überhaupt auf Originalität an? Oder nur auf Verwertbarkeit?

Wer geniale Einfälle hat, die aber eben nur alle zwei oder drei Jahre, und ansonsten Anrufe der Redaktion gekonnt ignoriert, der hat es nicht leicht. Pünktlichkeit und eine gewisse Verlässlichkeit gehören auch zum Job. Wenn das unter Verwertbarkeit fällt, dann ja, darauf kommt es schon an.

Wie kann man die eigene Entwicklung beeinflussen?

Nicht zu lange bei einer Sache bleiben. Jahrelang nur One-Liner, oder nur Sketche, oder nur Sitcoms machen einen meistens nicht besser.

Dass man aber bei stetiger Selbstbeobachtung automatisch immer besser wird, ist auch eine Illusion. Die Angst, dass man irgendwann sein Witzepulver verschossen hat und sich nur noch wiederholt, gehört zum Job.

Ist das, was Sie produzieren, identisch mit dem, was Sie selbst gern sehen möchten?

Es gibt in dem, was ich mache, immer wieder Sequenzen, die ich mir gerne angucke.

Ich möchte aber natürlich durchaus auch Dinge im Fernsehen sehen, die ich selber nie hinkriegen werde: The Wire, Sopranos, Deadwood und andere.

Was würden Sie gern sehen, was aber nicht produziert wurde?

Ich würde gern etwas zum Thema Bundeswehr machen. Die Auslandseinsätze, die Führungsebene, die Angehörigen daheim. Das wäre allerdings nicht lustig. Zumindest nicht nur. Und teuer, selbst wenn man Afghanistan in Mecklenburg nachstellte. Deswegen wird das wohl nicht gemacht.

Braucht man überhaupt neue Autoren, es gibt doch die ganzen alten?

Die Frage stellt sich nicht. Es gibt ja auch immer mehr Chinesen. Siehe oben. Und solange die mir nicht meinen Job wegnehmen, hab ich auch nichts dagegen.

Ich danke für das Gespräch. Übrigens wird Michael Jackson als Nächstes ein Chinese.

Hans Zippert: Erfolg vermindert Einmischung

Hans Zippert ist ehemaliger Titanic-Chefredakteur und schreibt täglich die satirische Kolumne „Zippert zappt“ für „Die Welt“

Herr Zippert, nach dem 11. September 2001 erschien Ihre Kolumne nicht. Damit hatten die Terroristen ihr Ziel erreicht. Was ist das für ein Gefühl, dass die dafür einen so hohen Kollateralschaden in Kauf nehmen?

Man begreift, dass Terroristen einen sehr speziellen Sinn für Humor haben.

Es gibt demnach unterschiedliche Auffassungen darüber, was komisch ist. Können Sie einen Anhaltspunkt geben, auf was es ankommt?

Die Auffassungen darüber, was komisch ist und was nicht, sind Moden unterworfen, altrömische Humoristen langweilen uns heutzutage genauso wie wilhelminische und adenauerische. Ein Mann, ein Luftballon mit der Aufschrift „Bar“ in der Hand, eine Frau mit Nudelholz, mehr brauchte man noch vor zwanzig Jahren nicht für einen soliden Betrunkenenwitz. Heute sorgen sowohl der Ballon, als auch das Nudelholz für Irritationen, weil inzwischen die Männer kochen und Frauen gar nicht mehr wissen, wo sie ein Nudelholz in der Küche suchen müssten. Einige komische Erzeugnisse scheinen für die Ewigkeit geschaffen, wie Lorient und Monty Python, aber da sprechen wir uns in zehn Jahren wieder.

Geht es etwas genauer?

Nein.

Gut, aber darüber, was nicht komisch ist, was schlecht ist, lässt

sich leichter urteilen. Wer einen lustigen Text verfassen will, glaubt nach getaner Arbeit immer, nun wäre es erledigt. Wie und woran könnte der Verfasser seinen Text überprüfen?

Komik kann bekanntlich entstehen, wenn man Dinge miteinander verknüpft, die eigentlich nicht zusammengehören, oder einen Gedanken, den der Zuhörer oder -leser schon vergessen hat, überraschend wiederaufzunehmen. Erfolgversprechend sind auch eine möglichst kindliche Perspektive und der Aufbau einer schönen Fallhöhe durch die Verbindung des Weihevollen mit dem Banalen.

Niemals sollte man in einem Text die Formulierung „der gute (Herr Lafontaine)“ oder „die gute (Frau Merkel)“ verwenden, ebenfalls niemals und unter gar keinen Umständen das Wort „gell“ oder noch schlimmer „gelle“. Gleiches gilt für schaurige Synonyme: Gerstensaft, Drahtesel, fahrbarer Untersatz etc, dazu hat Max Goldt aber schon alles gesagt.

Es kann doch vorkommen, dass Talent vorhanden, aber fehlgeleitet ist oder blockiert? Oder sind das hoffnungslose Fälle?

Hoffnungslose Fälle gibt es nicht, wie das Neue Testament zeigt. Erweckungserlebnisse sind immer möglich.

In Ihrer Kolumne gibt es keine formalen Hinweise darauf, dass der Text lustig ist. Warum?

Der Leser soll jeden Morgen aufs Neue glauben, einen ganz normalen Zeitungsbeitrag vor sich zu haben, und jeden Morgen überrascht werden.

Für Sie war der satirische Arbeitsweg von Anfang an beabsichtigt und durchgezogen. Gibt es den Fall, dass eine Reaktion aus dem Publikum für Sie eine Auswirkung hatte?

Nach dem Titelblatt „Zwei gute Gründe für Hildegard Hamm-

Brücher“ (es ging um die Wahl zum Bundespräsidenten,) auf dem nur zwei große Brüste abgebildet waren, schrieb ein Leser, er finde den Titel gut und verstehe auch genau, was daran komisch sei, aber er gebe zu bedenken, dass Titanic-Leser oft eher schüchtern und gehemmt seien und sich am Kiosk oder im Supermarkt schämen würden, so einen Titel aufs Laufband zu legen. Er selber war in die türkische Zeitungsverkäuferin verliebt und wollte sich natürlich auf keinen Fall mit so einem Titel in ihren Augen erniedrigen. Das habe ich sofort begriffen und nie wieder einen sogenannten „Tittentitel“ gemacht.

Spielte je der Geschmack von Produzenten und Redakteuren eine Rolle für Ihre weitere Arbeit?

Solange man nicht alles alleine macht, muss man sich im Fernsehbereich immer dem Geschmacksdiktat von Redakteuren, Regisseuren und Kameraleuten sowie Schauspielern beugen. Wie weit man sich beugt, ist Geschmackssache, meistens arbeitet man in dem Bereich hauptsächlich wegen dem Geld und da sollte man sehen, dass man möglichst schnell und problemlos drankommt. Das Zeug „versendet“ sich sowieso, wie man so sagt. Klar ist: Erfolg vermindert das Maß der Einmischung.

Wie sind die Entscheider in den Redaktionen außerhalb der Satireszene drauf, wie kann man die begeistern?

Redakteure lassen sich schnell begeistern und schwer überzeugen, weil sie natürlich voller Bedenken sind und die Reaktionen ihrer speziellen nichtsatiregeschulten Zielgruppe vorherzusehen glauben. Auch hier höhlt der stete Tropfen ziemlich viele steinerne Leserherzen. Also eher harmlos anfangen und dann langsam Gas geben.

Wie kann man selbst ein Gefühl dafür bekommen, ob und warum ein eigenes komisch gemeintes Werk gelungen ist oder nicht?

Über das Gelingen entscheidet hauptsächlich das Publikum. Meine Lieblingswitze werden meist gar nicht oder nur dürftig belacht, aber die Problemkinder liebt man ja immer am meisten.

Wird zu wenig versucht? Wenn ja, woran mag das liegen? Lässt man nach, wenn man eine feste Stelle zu bedienen hat, weil man dann weniger Mühe aufwendet?

Es wird nicht unbedingt zu wenig versucht, es gibt schon Ansätze in alle Richtungen, aber vielleicht wird nicht genug versucht. Eine feste Stelle kann sowohl Entwicklung als auch Stillstand befördern. It depends. Ich finde, man wird durch regelmäßige Humorarbeit besser, sicherer sowieso, man merkt, dass man die Komik im Notfall auch erzwingen kann. Die Pointen kommen beim Schreiben, seltener beim Denken, häufiger beim gemeinsamen Stochern im Komiknebel.

Kann man denn, etwa an institutionalisierter Stelle, den Humor und das Humorverständnis beeinflussen? Oder wird dann doch nur die Instanz kopiert?

Man kopiert niemals 1:1, es ist immer ein eigener Anteil dabei und der wird im Laufe des Kopierprozesses im Idealfall ständig größer werden. Es ist überhaupt kein Fehler, als Kopist anzufangen, wenn das Original gut ist. Bernd Pfarr hat als Waechternachahmer begonnen und ist damit sehr weit in eine völlig neue Komikdimension vorgedrungen.

Andererseits kopieren viele Schreiber aus dem Titanic-Umfeld Eckhard Henscheid, mit dem einzigen Erfolg, dass sie bald nur noch in der Lage sind, einen einfachen Gedanken, möglichst kompliziert auszudrücken. Willkommen bei „konkret“.

Ich meine, ob man mit dem, was man bietet, schon auf das Publikum und die anderen Humoristen Einfluss nimmt, oder ob erst der Erfolg, den man damit hat, eine Vorbildfunktion ausübt, die dann eine falsche Vorbildfunktion wäre, weil die Orientierung auf eine

Folgerscheinung gerichtet ist und nicht auf das, womit sie erzielt wurde.

Es ist ja schon ein Erfolg, überhaupt irgendwo abgedruckt zu werden. In dem Moment wird man auch wahrgenommen und übt sofort eine Vorbildfunktion aus. Was die Orientierung betrifft: siehe vorherige Frage.

Ja woher wussten Sie es denn, am Anfang?

Meine Ausbilder waren die Humorseite der „HörZu“, „Unterhaltung am Wochenende“ im WDR (mit Heino Jaeger), WimS und Pardon und Monty Python.

Dann war das ja wirklich noch eine gute alte Zeit. Herr Zippert, ich danke Ihnen für das Gespräch.

F.W. Bernstein: Komik in der Künstlergruppe

F.W. Bernstein, Zeichner und Schriftsteller, hat als Mitglied der Neuen Frankfurter Schule die „Welt im Spiegel“ in Pardon und die Satirezeitschrift Titanic mitbegründet.

Wir möchten etwas über die Komikarbeit in einer festen Künstlergruppe erfahren.

Ich weiß aber nicht, was komisch ist.

Das behaupten alle. Aber dann hätte es die Neue Frankfurter Schule nicht geben können.

Du meinst die Dreiergruppe Gernhardt-Waechter-Bernstein; mein Glücksfall.

Wie dies?

Nun ja – wir haben uns verstanden.

Es sollte also ein Einverständnis herrschen?

Herrschen soll gar nix. Aber so eine Gruppe hat den Vorteil, dass man schon die erste Öffentlichkeit hat, den ersten Testfall für gemeinsame Projekte.

Und?

Kasuistik kann ich besser als Theorie. Einzelfälle, manchmal verallgemeinerbar.

Weiter!

Ob unser Kollektiv – damals Sechzigerjahre – maßgebend war? Komikproduktion ergab sich bei mir oft aus Überdruß und Leerlauf.

So?

Ja, Beispiel Germanistik-Referate. Aus Frust haben wir parodiert. Einiges ist im Arnold Hau gelandet. Aber was ist komisch?

Der Sinnschwund?

Ja, der Sinnschwund. Der Leerlauf. Das Unzulängliche zieht uns hinan.

Na, na.

In Korrespondenzen übe ich das mit Fax- und Postkarten-Partnern, manchmal spielen wir uns nur noch Anreden zu.

Nu ja. Nochmal die Referatsparodien: die haben doch den Vorzug, die Zielgruppe ist im Bilde.

Wunderbar! Das verbindet! Und ist – kann auch ein Vorzug sein – hinreichend exklusiv.

Stallgeruch?

Stallgeruch, meinetwegen, über das gleiche lachen und wiehern können.

Und das Publikum? Reicht Stallgeruch? Wenn keine Pferde mehr im Stall sind, Mief aus der Spraydose?

Das ist dann wohl nicht mehr so komisch, oder?

Kann eine Gruppe auch hinderlich sein?

Aber immer! Harmonie ist auch nicht immer produktiv.

Und weiter.

Was weiter? Wir hatten die Möglichkeit, unseren Kram in Buch und Zeitschrift zu veröffentlichen, und das kam ganz gut an damals – besonders Sinnschwund, Leerlauf und Überdross.

Zur Außenwirkung gehört, dass Nachahmer auftreten.

Na und? Ist doch prima, wenn übernommen wird. Kunst, auch und gerade komische Kunst lebt von Übernahmen. Wir sind doch Traditionalisten. Robert Gernhardt hat gesagt: Der Spaßmacher muss immer Neues bringen, der Ernstmacher bietet seine Altwaren an. Oder so. Davon, wie von jeder Wahrheit, muss auch das Gegenteil wahr sein.

Man darf klauen?

Nicht erwischen lassen.

Wenn das so ist.

Tradition und Originalität ist doch verbindbar, oder? Die Cover vom New Yorker! Außerdem möchte ich noch hinzufügen, dass zur Komik auch a bissele Frechheit...

Danke, das genügt.

Zertifikat

.....(bitte Ihren Namen einsetzen)
hat dieses Buch mit Erfolg gelesen.

Nachdem ich etwas Für Sie getan habe, ist es nun an der Zeit, dass Sie etwas für mich tun.

Sie haben mich bezahlt, ich weiß, aber auch ich werde Sie bezahlen.

Es ist nicht einfach, aber ich weiß, Sie schaffen es.

Unterhalten Sie mich.

