

Felicitas Pommerening

Die Dramatisierung von Innenwelten im Film



ÖFFENTLICHE KOMMUNIKATION MEDIEN KOMMUNIKATORFORSCHUNG MEDIEN
SYSTEM JOURNALISMUS WERBUNG MEDIENWIRTSCHAFT ONLINEKOMMUNIKA
TION MEDIENRECHT PUBLIC RELATIONS MEDIENMANAGEMENT POLITISCHE
KOMMUNIKATION PRINTMEDIEN HÖRFUNK FERNSEHEN MEDIENWIRKUNG
MEDIENINHALTE LOKALE KOMMUNIKATION MEDIENÖKONOMIE ELECTRO

 Springer VS

Die Dramatisierung von Innenwelten im Film

Felicitas Pommerening

Die Dramatisierung von Innenwelten im Film



Springer VS

Felicitas Pommerening
Mainz, Deutschland

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 02 Sozialwissenschaften, Medien und Sport der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2010 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

ISBN 978-3-531-19331-1
DOI 10.1007/978-3-531-19332-8

ISBN 978-3-531-19332-8 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden 2012

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Einbandentwurf: KünkelLopka GmbH, Heidelberg

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	9
1 Einführung	13
1.1 Die Problematik der Innenwelt im Film: Drehbuchtheorien	13
1.2 Begriffsdefinition: Innenwelt	19
1.3 Ziel und Aufbau dieser Arbeit	20
1.4 Interkulturelle Aspekte	23
2 Grundlegendes	25
2.1 Philosophische Überlegungen	25
2.2 Innenwelten in der Literatur	26
Gestaltungstechniken	26
Wirkung	30
2.3 Entwicklungen in der Bildenden Kunst	35
Darstellung	35
Betrachtung	51
2.4 Kunstpsychologie	53
Die Wirkung von Kunst	53
Farben und Formen	63
2.5 Filmwissenschaftliche Theorien	67
3 Der Mensch als Medium von Innenwelten	75
3.1 Wahrnehmung der Innenwelt von Menschen in der Realität	75
3.2 Vermittlung von Innenwelten durch Menschen in der Realität	86
Mimik	86
Trauer (sadness)	88
Wut (anger)	89
Überraschung (surprise)	90
Angst (fear)	91
Ekel (disgust) und Verachtung (contempt)	92
Freude (happiness)	93
Gestik	94
Blick (Augen)	100

3.3	Wahrnehmung von Filmfiguren	103
3.4	Vermittlung von Innenwelten durch den Schauspieler	109
	Das Paradox des Schauspielens	111
	Filmspezifisches Schauspielern	115
3.5	Kulturelle Unterschiede: Schauspieler im Bollywood-Film	129
3.6	Figuren ohne Innenwelten? Die Filme Almodóvars	141
3.7	Problematik der Dramatisierung von Innenwelten mittels der Figur selbst	146
4	Dramatisierung der Innenwelt durch filmische Mittel	149
4.1	Montage	149
	Begriffe und Definitionen	150
	Erste Entwicklungen in Theorie und Praxis – Anwendung heute	153
	Der Innere Monolog im Film – Innere Montage	170
	Montagerhythmus	171
	Dody J. Dorn: Matchstick Men, Insomnia, Memento	173
4.2	Kamera	177
	Standard: Die Kamera im Hintergrund	180
	Die Kamera im Vordergrund	186
	Frank Griebe und Tom Tykwer	192
4.3	Licht	197
	Zur Wahrnehmung von Licht und Schatten	197
	Farbiges Licht: Beispiel Blau	201
	Schwarze Innenwelten: Black	208
4.4	Musik	212
	Zur Wahrnehmung von Musik	217
	Der Einsatz von Musik im klassischen Score	223
	Aktuelle deutsche Filmmusik: Annette Focks	227
	Die Innenwelt der Figuren vs. die Innenwelt des Zuschauers	232
4.5	Produktionsdesign	236
	Zur Wahrnehmung von Symbolen	240
	Farbe im Film	245
	Requisiten	251
	Kostüme	259
	Drehorte und Sets	269
4.6	Kulturelle Unterschiede: Filmische Mittel im Bollywood-Film	274
4.7	Fazit zur Dramatisierung von Innenwelten durch filmische Mittel ...	277

5 Sinnbilder: Innenwelten in den Filmen von Ang Lee	281
6 Das Verschmelzen von Außen- und Innenwelt	293
6.1 Surrealistische Elemente	294
6.2 Unzuverlässiges Erzählen	300
6.3 Guillermo del Toro: Pans Labyrinth	303
7 Fazit	309
Quellenverzeichnis	313

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Timanthes. <i>Die Opferung der Iphigenie</i> . Pompejanisches Wandgemälde. Kopie des Originals von 400 v. Chr.	37
Abbildung 2	Albrecht Dürer. <i>Vier Apostel</i> . 1526	39
Abbildung 3	Leonardo da Vinci. <i>La Gioconda</i> . 1503–1505	40
Abbildung 4	Ma Yüan. <i>Landschaft im Mondlicht</i> . Um 1200	43
Abbildung 5	Kao k'o-kung zugeschrieben. <i>Landschaft nach Regen</i> . Um 1300	43
Abbildung 6	Edouard Manet. <i>Un Bar aux Folies-Bergère</i> . 1881–1982 ...	47
Abbildung 7	Albrecht Dürer. <i>Bildnis seiner Mutter</i> . 1514	56
Abbildung 8	Edvard Munch. <i>Der Schrei</i> . 1895	59
Abbildung 9	Mann aus Neuguinea zeigt Ekel, Freude, Trauer und Zorn	87
Abbildung 10	Schmalwerden der Lippen bei Wut	90
Abbildung 11	Ausdruck von Überraschung	91
Abbildung 12	Ekel und Verachtung im Vergleich	92
Abbildung 13	Lächeln und echte Freude	93
Abbildung 14	Körperhaltungen	98
Abbildung 15	John Nash (Russel Crowe): Spiel im Augenbereich (<i>A Beautiful Mind</i> , Dreamworks, 2002)	120
Abbildung 16	Alicia (Jennifer Connolly) lacht und weint zugleich (<i>A Beautiful Mind</i> , Dreamworks, 2002)	121
Abbildung 17	Seitlicher Blick der Skepsis und Argwohn (<i>A Beautiful Mind</i> , Dreamworks, 2002)	121
Abbildung 18	Unruhiger Blick als Zeichen der Verwirrung (<i>A Beautiful Mind</i> , Dreamworks, 2002)	122
Abbildung 19	Crowe verwirrt und entsetzt (<i>A Beautiful Mind</i> , Dreamworks, 2002)	123
Abbildung 20	Eleanor (Emma Thompson) mit Edward (High Grant) (<i>Sense and Sensibility</i> , Columbia Picutres, 1995)	126
Abbildung 21	Die verführerische Bauchtänzerin (Malaika Arora Khan) im Traum des Protagonisten (Shah Rukh Khan) (<i>Dil Se</i> , Rapid Eye Movies, 1998)	132

Abbildung 22	Tanzende Zugreisende (<i>Dil Se</i> , Rapid Eye Movies, 1998)	132
Abbildung 23	Der kniende Sohn (Shah Rukh Khan) vor dem Vater (Amitabh Bachchan) (<i>Kabhi Khushi Kabhie Gham</i> , Rapid Eye Movies, 2001)	136
Abbildung 24	Ada (Holly Hunter) blickt aus dem Fenster in den Regen (<i>The Piano</i> , Ciby 2000, 1992)	157
Abbildung 25	Adas Klavier im Sturm am Strand (<i>The Piano</i> , Ciby 2000, 1992)	158
Abbildung 26	Emma (Kate Beckinsale) stellt sich Hochzeit vor (<i>Emma</i> , A&E, Chestermead, Meridian Broadcasting, United Film and Television Productions, 1996)	160
Abbildung 27	Emmas Gedankengang bis zur Erkenntnis der eigenen Liebe. (<i>Emma</i> , A&E, Chestermead, Meridian Broadcasting, United Film and Television Productions, 1996)	162
Abbildung 28	Roy (Nicolas Cage) blickt durch die offene Veranda Tür (<i>Matchstick Men</i> , Warner Bros. Pictures, 2003)	175
Abbildung 29	Subjektive: Roys Blick auf Frank (<i>Matchstick Men</i> , Warner Bros. Pictures, 2003)	175
Abbildung 30	Marie (Kirsten Dunst) bricht in Tränen aus (<i>Marie Antoinette</i> , Columbia Pictures, 2006)	184
Abbildung 31	Zurückweisung in der Oper: Die Großaufnahme zeigt dezente Veränderungen der Mimik (<i>Marie Antoinette</i> , Columbia Pictures, 2006)	185
Abbildung 32	Der Vertigo Effekt zeigt den Schock von Martin Brody (Roy Scheider) (<i>Jaws</i> , Universal Pictures, 1975)	189
Abbildung 33	Gottes Nähe: Mercèdes (Dagmara Dominczyk) im blauem Licht, Edmont (James Caviezel) noch im Dunkeln (<i>The Count of Monte Cristo</i> , Constantin Film, 2002)	203
Abbildung 34	Edmont (James Caviezel) und Mercèdes (Dagmara Dominczyk) umgeben von blauem Licht (<i>The Count of Monte Cristo</i> , Constantin Film, 2002)	203

Abbildung 35	Michelle (Rani Mukerji) sitzt an der Schreibmaschine, der Raum um sie herum verschwindet in Dunkelheit (<i>Black</i> , Rapid Eye Movies, 2005)	209
Abbildung 36	Michelle (Rani Mukerji) lernt mit Debraj (Amitabh Bachchan) Gegenstände kennen (<i>Black</i> , Rapid Eye Movies, 2005)	210
Abbildung 37	Miss Dinsmoor (Anne Bancroft) als „Paradiesvogel“ (<i>Great Expectations</i> , Twentieth Century Fox, 1998)	264
Abbildung 38	Estella (Gwyneth Paltrow) in New York (<i>Great Expectations</i> , Twentieth Century Fox, 1998)	264
Abbildung 39	Miss Dinsmoor (Anne Bancroft), erblasst, voller Trauer (<i>Great Expectations</i> , Twentieth Century Fox, 1998)	265
Abbildung 40	Der junge Finn (Jeremy James Kissner) trifft auf Arthur Lustig (Robert De Niro): Grün und Rot prallen aufeinander (<i>Great Expectations</i> , Twentieth Century Fox, 1998)	266
Abbildung 41	Fernand (Guy Pearce) reitet durch das vertrocknete Weizenfeld auf seine Ruine zu (<i>The Count of Monte Cristo</i> , Constantin Film, 2002)	273
Abbildung 42	Dieselbe Szene im grünen Weizenfeld (<i>The Count of Monte Cristo</i> , Constantin Film, 2002)	273
Abbildung 43	Herr Yee (Tony Leung Chiu Wai), der seinen inneren Drachen aufgegeben hat (<i>Sè, jìè</i> , Focus Features, 2007) ..	291
Abbildung 44	Joel (Jim Carrey) versteckt sich mit Clementine (Kate Winslet) in einer Kindheitserinnerung (<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> , Focus Features, 2004)	295
Abbildung 45	Wesen ohne Augen (<i>Pans Labyrinth</i> , Senator Film, 2006)	305
Abbildung 46	Wesen mit Augen in den Handflächen (<i>Pans Labyrinth</i> , Senator Film, 2006)	306

1 Einführung

1.1 Die Problematik der Innenwelt im Film: Drehbuchtheorien

Handbücher, die Autoren ein erfolgreiches Drehbuchschreiben vermitteln wollen, beschränken sich größtenteils auf die Außenwelt im Film. Hier äußert sich die Überzeugung, dass sich der Film nicht als Medium für Innenwelten eigne. Der Drehbuchautor Robert Piluso bringt diese Umstände des Hollywood-Kinos ironisch auf den Punkt:

„The free instruction manual everybody in L.A. gets in the mail about how to be a screenwriter clearly states: ‚Thou shalt not even attempt to dramatize thoughts. The closest you can come to doing so is using voiceover, and voiceover hath departed vogue. Leave it to the novelists to dramatize internal language.‘“¹

Elemente der Innenwelt, beispielsweise Gedanken oder die Vergangenheit eines Charakters, werden als undramatisch deklariert und entziehen sich daher – so die Ansicht der populären Drehbuchmentoren – filmischer Erzählweise. Linda Seger verdeutlicht die Problematik der Innenwelt im Film am Beispiel des inneren Konflikts.

„Wenn Figuren in sich selbst, in ihren Handlungen, oder selbst in dem, was sie wollen, unsicher sind, leiden sie an einem inneren Konflikt. In Romanen, wo sich eine Figur dem Leser anvertrauen kann, funktioniert innerer Konflikt, wogegen er in Dramen dazu neigt, problematisch zu werden.“²

Gängige, filmische Ausdrucksformen der Innenwelt, wie Voice-over oder Monologe, werden mittlerweile mit Skepsis betrachtet und als un-filmisch empfunden.³

1 s. Robert Piluso. *The Cinema of Substraction – Why We Can Blame Freud, Nietzsche and Derrida For A Lot of Good, Weird, New Movies*. www.scriptmag.com/earticles/earticle.php?368, 9. 10. 2004 (entnommen am 11. 4. 05)

2 s. Linda Seger. *Das Geheimnis guter Drehbücher. (Making a Good Script Great)*. (dt. Übers. von Ursula Keil und Raimund Maessen), Alexander Verlag, 4. Aufl., Berlin, 2001a, S. 198

3 vgl. ebd.

Francois Truffaut z. B. schreibt in seinem Vorwort zu *Mr. Hitchcock, Wie haben Sie das gemacht?* sogar: „Alles, was gesagt, statt gezeigt wird, ist für das Publikum verloren“ und nennt dies „eines der fundamentalen Gesetze des Kinos“. ⁴ Um innere Konflikte in Drehbücher zu integrieren, empfiehlt Linda Seger daher, sie in einen äußeren Konflikt zu verpacken. Dies bedeutet im Endeffekt jedoch nicht, dass Innenwelten visualisiert werden, sondern vielmehr, dass ein äußerer Konflikt den inneren ersetzt. Die persönlichen Probleme einer Figur können demnach im Film in einer zwischenmenschlichen Auseinandersetzung zum Ausdruck kommen. So ist der innere Konflikt auf eine andere Person projiziert worden. ⁵ Dieses dramaturgische Mittel ist uns durchaus auch als reale Gegebenheit aus unserem Alltag bekannt. Häufig entstehen zwischenmenschliche Konflikte nur, weil einer der Betroffenen mit seiner Innenwelt zu kämpfen hat. Selten können wir uns sicher sein, wenn wir die Laune eines Menschen beobachten, was wirklich die Ursache dieser Laune ist. Neben der Projektion des inneren Konflikts auf eine andere Person beschreibt Seger auch die Möglichkeit einer Projektion auf ein Objekt.

„Wenn ich zum Beispiel frustriert über meinen Job wäre, komme ich vielleicht nach Hause und trete den Hund. Das führt dazu, dass der Hund mich beißt. Jetzt ist der Konflikt nach außen projiziert und findet zwischen dem Hund und mir statt.“ ⁶

In diesem Beispiel ist besonders anschaulich, wie wenig von der tatsächlichen Innenwelt übrig bleibt, wenn sie nach außen projiziert wird. Oft beschränken sich Drehbuch-Handbücher wie in diesem Beispiel in Hinblick auf die Visualisierung von Innenwelten auf die Umsetzung in eine Handlung. Syd Field schreibt entsprechend auf die Frage: Was ist eine Figur? „*Handlung* prägt Figur – eine Person ist, was sie tut, nicht was sie sagt.“ ⁷ Einerseits schwingt hier die Forderung mit, visuell zu erzählen anstatt Figuren einfach sagen zu lassen, was in ihnen vorgeht. Andererseits wird hier im Besonderen auf Taten und Aktionen wertgelegt. C. P. Hant pflichtet Syd Field bei, indem er den wahren Charakter des Protagonisten durch dessen Handlungsweise erkennen will. Dabei sieht Hant vor allem in dem Verhal-

4 s. Francois Truffaut. *Mr. Hitchcock, Wie haben Sie das gemacht?* (dt. Übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas), Wilhelm Heyne Verlag, 3. Aufl., München, 2003, S. 14

5 vgl. Linda Seger 2001a a. a. O. S. 198

6 s. ebd. S. 200

7 s. Syd Field. *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch.* (dt. Übers. von Brigitte Kramer), Zweitausendeins, 13. Aufl., Frankfurt am Main, 2001, S. 67 Hervorhebung im Original.

ten des Protagonisten gegenüber anderen Figuren die Möglichkeit, den wahren Charakter zu offenbaren.

Die Menschen, denen der Protagonist begegnet, lassen uns verschiedene Seiten seiner Persönlichkeit erkennen. Wie verhält er sich Menschen gegenüber, von denen er abhängig ist? Wie behandelt er Menschen, über die er Macht ausübt? Wie verhält er sich seiner Geliebten, seinem Freund, seinem Lehrer, seinen Eltern gegenüber? Jede Figur enthüllt andere Aspekte seiner inneren Qualitäten.⁸

In diesem Sinne legt auch Hant besonders Wert auf das Verhalten beziehungsweise die Handlungsweise einer Figur. Robert McKee geht in seinen Ausführungen über die Prinzipien des Drehbuchschreibens auf das *innere Wesen* von Figuren ein. Dessen Offenbarung ist seiner Meinung nach für den Film besonders wichtig.

„Der wahre Charakter offenbart sich in den Entscheidungen, die ein Mensch unter Druck trifft – je größer der Druck, desto tiefgreifender ist die Enthüllung, desto mehr entspricht die Entscheidung dem innersten Wesen der Figur.“⁹

Hier geht es wohlgerne nicht um die gesamte Innenwelt, sondern konkret um das innerste Wesen, also um die persönlichkeitspezifischen Eigenschaften, die unter dem äußeren Schein liegen, beispielsweise Grausamkeit, Großzügigkeit und Selbstsucht, Stärke oder Schwäche.¹⁰ Diese persönlichkeitspezifischen Eigenschaften sind jedoch Teil der Innenwelt. Obwohl McKee größtenteils von der Notwendigkeit von Entscheidungen spricht, wird es schließlich deutlich, dass auch er konkret Handlungen sehen möchte, die aus der jeweiligen Entscheidung resultieren.

„Der einzige Weg, die Wahrheit zu erfahren, ist, ihn [den Helden, F.P.] dabei zu beobachten, wie er sich unter Druck für die eine oder andere Handlung bei der Verfolgung seines Ziels entscheidet.“¹¹

8 s. C. P. Hant. *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*. Zweitausendeins, 2. Aufl., Frankfurt am Main, 2000, S. 43/44

9 s. Robert McKee. *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. (dt. Übers. von Eva Brückner-Tuckwiller, Josef Zobel und Katharina Broich), Alexander Verlag, 2. korrigierte Aufl., Berlin, 2001, S. 117

10 vgl. ebd.

11 s. ebd.

Wieder wird hier die Handlung als Indiz für das Innere der Figur als einzige Möglichkeit dargestellt, Visualisierung zu ermöglichen. Dass unter Handlung im Einzelnen handfeste Taten verstanden werden, wird in McKees Beispiel besonders deutlich: er beschreibt eine Szene, in der zwei sehr unterschiedliche Figuren Zeugen von einem Schulbusunfall werden.

„Wer entschließt sich anzuhalten? Wer entschließt sich, vorbeizufahren? ... Nehmen wir an, beide haben sich entschieden zu helfen. Das bringt uns schon weiter. Aber wer entschließt sich zu helfen, indem er einen Krankenwagen ruft und wartet? Wer entschließt sich zu helfen, indem er in den brennenden Bus stürzt? Nehmen wir an, beide eilen zum Bus – eine Entscheidung, die noch tiefer greifend den Charakter der Figuren offenbart.“¹²

In einen brennenden Bus zu stürzen ist eine Handlung, eine aktive Tat des Protagonisten. Aber wie wird visualisiert, dass eine Figur, die sich in einen brennenden Bus stürzt, ebenfalls Angst hat, obwohl sie mutig genug für diese Handlung ist? Diese Frage wird auch bei McKee nicht in Betracht gezogen. Sie soll jedoch im Rahmen dieser Arbeit beantwortet werden.

Neben dem wahren Charakter geht McKee außerdem auf unbewusste Wünsche des Protagonisten ein. Unbewusste Wünsche können als Teil der Psyche ebenfalls zur Innenwelt gezählt werden. Das Rückgrat einer Geschichte, oder der rote Faden, ist nach McKee, wie auch nach anderen populären Drehbuchtheoretikern, zwar der bewusste Wunsch des Helden:

„Deswegen bringt das auslösende Ereignis das Leben des Protagonisten zunächst einmal aus dem Gleichgewicht und weckt dann in ihm den Wunsch, dieses Gleichgewicht wieder herzustellen. Aus diesem Bedürfnis erwächst für den Protagonisten – oft rasch, gelegentlich nach einiger Überlegung – ein Wunschobjekt: etwas Materielles oder durch Situation oder Haltung Bedingtes, das ihm seinem Gefühl nach fehlt oder das er braucht, um sein Leben wieder ins Lot zu bringen.“¹³

Neben dem bewussten Wunsch machen unbewusste Wünsche die Figuren jedoch komplexer und lösen innere Konflikte aus, wenn unbewusster und bewusster Wunsch sich gegenseitig behindern.¹⁴ Im Gegensatz zu Linda Seger empfiehlt

12 s. ebd. S. 118

13 s. ebd. S. 209

14 vgl. ebd.

McKee daher nicht, den inneren Konflikt in einen äußeren Konflikt zu projizieren, vielmehr müssen beide nebeneinander existieren, da es sonst gar keinen inneren Konflikt gibt. In diesem Zusammenhang wird noch einmal deutlich, dass Segers Empfehlung hinsichtlich der Projektion von inneren Konflikten nicht darauf hinausläuft, dass innere Konflikte visualisiert werden, sondern dass sie verschwinden.

Allerdings geht McKee nur wenig auf die Art der Umsetzung eines inneren Konflikts ein. „Gleichgültig, was die Figur bewusst anstrebt, das Publikum spürt oder erkennt, dass sie tief im Inneren unbewusst genau das Gegenteil möchte.“¹⁵ Wodurch diese Erkenntnis hervorgerufen wird, bleibt bei McKee unklar. Wenn der unbewusste Wunsch stärker ist als der bewusste, wird er sogar zum Rückgrat der Geschichte.¹⁶ Doch auch in diesem Fall wird nicht erklärt, wie der unbewusste Wunsch dem Publikum nahegebracht wird.

In Linda Segers zweitem Buch, in dem es nicht mehr um Drehbuchstrukturen sondern einzig und allein um Filmcharaktere geht, legt Seger ebenfalls Wert auf die Innenwelt, konkretisiert dabei ähnlich wie McKee jedoch nicht, wie die Innenwelt dem Publikum gegenüber dramatisiert werden soll. Im Zusammenhang mit der Biographie einer Figur – sogenannte Backstory-Informationen – schreibt sie beispielsweise, dass zwar der Autor alles über die Vergangenheit seiner Figuren wissen sollte, dass aber das Publikum unter Umständen überhaupt keine dieser Informationen erfährt.¹⁷ Der Autor wird jedoch durch sein Wissen der Backstory die Figur vollkommen entwickeln können: Ihre Motive, Verhaltensweisen und Reaktionen sollten von den Ereignissen der Vergangenheit beeinflusst werden.¹⁸ Zur Backstory gehören nach Segers Ausführungen Physiologie, Soziologie und Psychologie einer Figur. Im Rahmen der Physiologie sollte der Autor natürlich Geschlecht und Alter, aber auch Körperhaltung, körperliche Defekte oder angeborene Krankheiten seiner Figur von Anfang an kennen. Soziale Stellung, Religion und politische Zugehörigkeit bestimmen neben Beruf, Bildung und häuslicher Situation die Soziologie einer Figur. Zur Psychologie zählt Seger im Rahmen der Backstory moralische Prinzipien, Komplexe, Temperament und Frustrationen.¹⁹ Obwohl es im Zusammenhang mit der Backstory nicht überdeutlich ausgesprochen wird, soll auch in diesem Fall die Innenwelt durch Taten dramatisiert wer-

15 s. ebd.

16 vgl. ebd. S. 212

17 vgl. Linda Seger. *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen (Creating Unforgettable Characters)*. (dt. Übers. von Christine Schreyer), Alexander Verlag, 2. Aufl., Berlin, 2001b, S. 63

18 vgl. ebd. S. 69

19 vgl. ebd. S. 63