

Show, don't tell – Beziehungsdynamik von Figuren zeigen, ohne sie erklären zu müssen

Du sollst zeigen, nicht erzählen! So lautet das Mantra, das Sie in den meisten Schreibratgebern finden. Man soll zeigen, was vorgeht, damit Lesende es unmittelbar erleben können. Eine deutlich wahrnehmbare Erzähl- oder Erklär-Stimme kann nämlich wie ein Filter zwischen Lesenden und Text wirken, und sie erzeugt im ungünstigsten Fall so viel Distanz zum Geschehen, dass es einen kaum noch interessiert.

Natürlich brauchen Sie auch immer mal erzählende Passagen, wenn Sie etwa Zeiträume, in denen nicht viel geschieht, mit ein paar Sätzen überbrücken oder Zusammenhänge herstellen müssen, damit man die Handlung versteht.

Allgemein können wir aber etwas, das wir gezeigt bekommen, empathischer miterleben als etwas bloß Behauptetes. Das wiederum gilt nicht bloß für die Teile einer Geschichte, die man unmittelbar sehen und hören kann – also Orte, Handlungen und Dialoge – sondern auch für das, was eigentlich unsichtbar ist: Das Innenleben und die Gefühle und Beziehungen Ihrer Figuren.

Ihr Ziel ist es also, Lesende in die Lage zu versetzen, sich Figuren und ihre Beziehungsgeflechte selbst zu erschließen und so eine größere emotionale Wirkung zu erzielen und lebendigere Figuren zu schreiben.

Was heißt „Beziehungsdynamik“?

Beziehungen zwischen Menschen sind ein stetiges Wechselspiel von unterschiedlichen Bedürfnissen, Macht, Nähe und Distanz. Für Figuren gilt dasselbe, und das sogar in zugespitzter Form, da wir im Roman oder der Kurzgeschichte kein ganzes Leben zur Verfügung haben, eine Beziehung zu entfalten, sondern nur wenige Seiten.

„Dynamik“ bedeutet in diesem Sinne also eine oft ziemlich deutliche, manchmal rasante Veränderung von Beziehungen im Verlauf einer Romanhandlung. Wir haben es hier mit starken Konflikten, schnellen Annäherungen und ständigen Rollenwechseln zu tun. Das sorgt für Spannung und Entwicklung, und die

Handlung gewinnt für Lesende emotionale Bedeutung. Wie immer sind auch in den Figurenbeziehungen dabei Konflikte der Motor der Handlung. Ohne Konflikt gibt es nämlich keine Notwendigkeit, *überhaupt* zu handeln.

Erklärt statt gezeigt

Sehen wir uns zum Einstieg ins Thema ein Textbeispiel an, das uns eine Beziehungsdynamik erklärt, statt sie zu zeigen:

Auf einem Vierersitz in der U-Bahn saßen ein Mann und eine Frau nebeneinander, sie mit rosa Gelnägeln, er mit großflächigen Tattoos, beide jung, sie am Handy und voller Missmut, er mit einem selbstgewissen Grinsen im Gesicht. Die beiden waren so unterschiedlicher Stimmung und hatten eine so unterschiedliche Ausstrahlung, dass sie von unterschiedlichen Planeten hätten stammen können. Ihnen gegenüber saß eine etwas ältere Frau, Typ ewige Studentin mit einem großen, bunten Schal um den Hals.

Zwischen diesen Dreien entfaltete sich ein Drama, wie es wohl in der Großstadt täglich vorkommt: Der Mann legte seine Hand auf den Oberschenkel der Frau neben sich. Sie stieß ihn zurück und rief laut, er solle sie nicht anfassen. Doch er ließ nicht ab, wodurch sich die Bedrohung steigerte.

Die Frau gegenüber konnte gar nicht anders, als die Rolle der Retterin einzunehmen. Sie erhob sich und forderte den Mann auf, Abstand zu halten. Doch in diesem Moment verschoben sich die Rollen: Die bedrängte Frau stellte sich schützend vor den Mann und attackierte nun verbal die selbstlose Helferin und sagte, sie solle ihren Mann nicht anmachen. Und so wurde der Täter ganz plötzlich zum Opfer.

Obwohl der Absatz korrekt geschrieben ist, wirkt der Text nicht besonders lebendig, sondern distanziert und belehrend, oder?

Wir werden nicht wirklich Zeugen des Geschehens, sondern sind uns die ganze Zeit der vermittelnden Stimme bewusst, die uns den Vorgang schildert. Diese Stimme nimmt uns sogar die Deutung des Vorgangs ab und erklärt uns, wie wir das Geschehen zu interpretieren haben. Es gibt keinen Subtext, alles liegt an der Oberfläche, klar und deutlich erklärt.

Auf der andern Seite fehlt uns ein Einblick in das Innenleben zumindest *einer* der drei Figuren. Wir können hier also an niemanden ‚andocken‘ und mitfühlen.

Außerdem wird das, was gesprochen wird, nicht als Dialog, sondern in indirekter Rede wiedergegeben. Es wird also die Chance vertan, einen unmittelbaren Lebensausdruck der Figuren zu nutzen.

Erzähltechniken, die Beziehungen zeigen

Es gibt nun eine ganze Reihe Erzähltechniken, die Ihnen helfen, Figurenbeziehungen zu zeigen, statt sie wie oben nur zu erklären, und wir wollen uns die wichtigsten davon ansehen.

Da wären zunächst einmal die üblichen Verdächtigen – das, was man unmittelbar sehen, also auch ziemlich leicht zeigen kann:

1. Mimik und Gestik von Figuren: Mikroausdrücke, Körperspannung, Blickkontakt, Körperliche Annäherung oder Distanz, Routinen und unbewusste Bewegungen.

Dabei ist es vor allem wichtig zu zeigen, was Ihre Perspektivfigur wahrnimmt. Sie schreiben also eher nicht:

Dort standen sie nun also an der Hafenmauer. Sie musste zurück zu ihrer Einheit und er würde noch heute das Shuttle nehmen. Wer weiß, wann sie ihn wiedersah. Sie schaute ihm ins Gesicht und erkannte, dass auch er zutiefst traurig war.

Dass sie ihm ins Gesicht schaut, müssen Sie nicht schreiben, wenn wir sowieso in ihrer Perspektive sind, denn dann folgen wir sowieso ihrem Blick und sehen ganz selbstverständlich, was sie sieht. Und zudem wäre es auch wirkungsvoller, zu zeigen, was sie sieht und die Interpretation den Lesenden zu überlassen.

Das könnte etwa so aussehen:

Dort standen sie nun also an der Hafenmauer. Sie musste zurück zu ihrer Einheit und er würde noch heute das Shuttle nehmen. Wer weiß, wann sie sich wiedersahen. Er nahm ihre Hand, lächelte, und sie lächelte tapfer zurück, doch in seinen Augen lag etwas, das ihr die Kehle eng werden ließ. Sie senkte den Blick.

MERKE

Zeigen Sie nicht, *dass* jemand schaut, sondern *was* jemand sieht.

2. Handlungen: Was Figuren durch ihr Handeln zeigen, wiegt mehr als das, was sie sagen oder von sich behaupten.

Zeigen Sie Hilfsbereitschaft, Freude an Zerstörung, Opferbereitschaft, Gemeinheit usw. durch konkrete Taten. Das „Save the Cat“-Prinzip basiert auf genau dieser Erkenntnis. Es beschreibt die Tatsache, dass wir auch „schwierige“ Figuren sofort sympathisch finden, wenn sie sich für Schwächere einsetzen – und zum Beispiel eine Katze retten. Wenn Sie Filme wie „Leon der Profi“ oder die japanische Filmreihe „Lone Wolf and Cub“ (japanisch: Kozure Ōkami) aus den 1970er-Jahren kennen, wissen Sie, was gemeint ist. In den Ōkami-Filmen zieht ein Ronin als Auftragskiller durchs Land und beschützt dabei aktiv und mit Hingabe seinen kleinen Sohn. Wir können also auch einen Profikiller gernhaben, wenn er sich gut um ein Kind kümmert.

Entsprechend schreiben Sie also zum Beispiel nicht: *Ellen Ripley wirkte tough – aber im Grunde hatte sie ein weiches, verletzliches Herz.*

Zeigen Sie stattdessen, wie sie sich in Gefahr begibt, um das letzte warmblütige Wesen an Bord ihres Raumschiffes zu retten – die verdammte Schiffskatze!

MERKE

Taten wiegen mehr als Worte. Zeigen Sie, was Figuren *tun*, statt zu sagen, wie sie *sind*.

3. Dialoge: Dialoge sind unmittelbare Lebensäußerungen Ihrer Figuren. Wir können nicht nur lesen, was sie sagen, oft können wir es fast schon hören. Hier spielen Wortwahl, Sprechtempo, Unterbrechungen, Pausen, Ironie, Andeutungen, unausgesprochene Wünsche und Machtgefälle eine wichtige Rolle und tragen zu dem bei, was man als Subtext wahrnimmt und dem Text Tiefe verleiht.

Um bei der Frage zu bleiben, wie Sie mit Hilfe von Dialogen Figurenbeziehungen zeigen können, greifen wir auf das Dialogmodell des Dramaturgen Robert McKee zurück. Er schreibt:

Beim Komponieren von Dialogen ist es meines Erachtens sinnvoll, sich das Figuren-Design als drei konzentrische Kugeln vorzustellen, eine in der anderen – ein Ich im Ich im Ich. Dieser dreischichtige Komplex füllt den Dialog mit Inhalt aus Gedanken und Gefühlen und formt zugleich einen Ausdruck in Gesten und Wörtern. In der innersten Kugel brodelt das Unsagbare; die mittlere hält das Ungesagte im Zaum; die äußere schließlich gibt das Gesagte frei. (Robert McKee: Dialog, Alexander Verlag 2018)

Nehmen wir dieses Modell also auseinander:

Außenschale: Was Figuren sagen, also das Gesagte / die wörtliche Rede

Mittlere Schale: Das Ungesagte / Verheimlichte, was Figuren lieber nicht von sich sehen lassen wollen. Hier verfolgen sie ihre bewussten **Ziele**.

Innere Schale: Das Unsagbare oder den Figuren Unbewusste

Hier befindet sich alles, was Figuren (noch) nicht über sich wissen und erst noch erkennen müssen. Hier liegen ihre tiefsten, wahren **Bedürfnisse** begraben, die oft mit dem bewussten Ziel im Widerspruch stehen.

An den Reibungsflächen zwischen den Kugelschalen entsteht Subtext, und aus der Reibung zwischen den Figuren im Dialog entsteht Beziehung und Dynamik.

Menschen sagen ja oft nicht das, was sie wirklich fühlen oder denken. Sie kommen aus etlichen Gründen nicht zum Kern der Sache. Man kann daher auch sagen, im Dialog kommt der **geheime Teil der Figur** zum Vorschein.

Dieses Geheime kann mit Rollenbildern in der Arbeitswelt zusammenhängen, mit Konflikten im Privatleben, die man umschiffen möchte, oder auch mit persönlichen Schwächen, die man vor Familie oder Freunden gern verheimlicht. All dieses Nichtgesagte ist Subtext. **Der Subtext ist das, was die Figur eigentlich sagt**, und das erzeugt emotionale Spannung, weil angedeutet wird, dass es um mehr geht als um das, worüber geredet wird. Man ahnt, unter der Oberfläche passiert mehr, als auf den ersten Blick sichtbar ist. Etwas aus dem Innenleben der Figuren

scheint zwischen den Zeilen durch, und wir nehmen es war, ohne dass es ausdrücklich erklärt werden muss. Das kann zum Beispiel so aussehen:

„Was möchtest du heute aufs Schulbrot haben, Spatz?“

„Lass, Mama, ich mach das selbst.“

„Ach, du kaufst dir doch nur wieder ein Snickers. Willst du Käse oder Schinken?“

„Mama, ich esse doch kein Tier.“

„Aber du musst doch wachsen! Ich mach dir eins mit Nutella, ja, Spätzchen?“

An der **Oberfläche** sehen wir eine Mutter, die sich Sorgen um die Ernährung ihres Sohnes macht. Sie zeigt zugleich ihre **Inkonsequenz**: Sie will nicht, dass er sich Snickers kauft, schmiert ihm dann aber Nutella aufs Brot.

Man spürt, sie möchte die **Kontrolle** über ihren Sohn behalten und traut ihm nicht zu, selbst zu entscheiden, was er isst. Obwohl sie ihn oberflächlich fragt, was er möchte, respektiert sie seinen Standpunkt nicht.

Eigentlich sagt sie also: Du kannst das nicht, ich entscheide.

Das **bewusste Ziel** der Mutter ist, ihren Sohn richtig zu ernähren. So würde sie es vermutlich selbst von sich glauben.

Darunter liegt jedoch ein **unbewusstes Bedürfnis** verborgen. Dass die Mutter ihrem Sohn Nutella aufs Brot schmiert, ist der Versuch, den kleinen Jungen in ihm anzusprechen. Sie hat Angst, dass er erwachsen wird. Sie kann ihn nicht loslassen. Diese Angst zeigt uns, dass es für sie aber genau darum gehen wird – um den nächsten Schritt im Leben zu gehen, wird sie die Kontrolle aufgeben und loslassen müssen.

Das Eigentliche liegt unter der Oberfläche. Würde die Mutter direkt aussprechen, was im Subtext liegt, würde das ziemlich übertrieben klingen:

„Aber du bist doch mein kleiner Junge, und ich ertrage es nicht, dass du erwachsen wirst! Also entscheide ich, was es in diesem Haus zu essen gibt!“

MERKE

Die eigentliche Beziehung der Figuren liegt oft unter der Oberfläche dessen, was sie sagen. Wenn Sie herausfinden, was Ihre Figuren vor anderen oder sogar vor sich selbst verheimlichen, kennen Sie die Reibungspunkte, an denen sich Beziehungen entwickeln.

4. Gedanken

Dialoge führen uns ein gutes Stück unter die Oberfläche des Geschehens.

Gedanken und Gefühle von Figuren helfen ebenfalls dabei, zu zeigen, was unter der Oberfläche von Beziehungen geschieht.

Dazu dienen **erlebte Rede**, **innerer Monolog** und **Gedankenstrom** – alles Techniken, mit denen Sie Gedanken und Gefühle einer Figur *zeigen* können, ohne dass Sie *erklären* müssen, was jemand denkt.

Sie springen einfach direkt in den Kopf der Figur und zeigen, was dort vorgeht. Sie können dabei ordentliche und unordentliche Sätze, einzelne Worte, Gefühle, Gedanken, Fragen, Beobachtungen, Erinnerungen, Spekulationen, ... verwenden. Das geht entweder sehr dosiert und dezent, oder auch raumgreifend und intensiv, je nachdem, was Sie erreichen wollen und welchen Stil Sie bevorzugen.

Im folgenden Beispiel ist die *erlebte Rede kursiv* gesetzt, der **innere Monolog fett** und Gedankenstrom unterstrichen:

Leo schlug mit der flachen Hand auf die Hupe. *Diese Stadt war einfach zu voll. Zu viele Baustellen, zu viele Autos, zu viele Leute. Verdammt, es musste doch irgendwo mal fünf Meter freie Fahrt geben!*

„Hätten wir doch lieber die U-Bahn genommen“, sagte Lucia. Sie klang zittrig. **Wie oft muss ich ihr eigentlich noch sagen, dass ich schon weiß, wie man Auto fährt.**

„Ich setz' mich in keine kack U-Bahn. Du Kuh, fahr doch! Grüner wird's nicht!“
Komm, komm, kriegst 'nen Arschtritt, geht ganz einfach. Zack, Ruhe im Karton.

- *Erlebte Rede* gibt Gedanken, die auch laut ausgesprochen werden könnten, unmittelbar wieder und fügt sie nahtlos in den Text ein, und zwar in der dritten Person (er, sie, es) und im Präteritum (Vergangenheitsform), zum Beispiel so: *Was?! Sollte er hier etwa auch noch Parkgebühren zahlen!*

Erlebte Rede ist ein Mittelding aus Erzählerstimme und Gedankenstimme. Der Vorteil ist, dass wir Gedanken formal nicht vom Rest des Textes absetzen müssen und dennoch sofort verstehen, dass wir es gerade mit etwas zu tun haben, was nur im Kopf der Figur vor sich geht.

- **Innerer Monolog:** Im Unterschied zur erlebten Rede spricht sich die Figur hier selbst direkt an, sie führt also eigentlich ein Gespräch mit sich selbst. Auch hier wird das Gedachte nicht laut gesagt. Wir verstehen auch hier ohne weitere formale Markierung, dass die Figur in Gedanken mit sich selbst spricht.
- Gedankenstrom: In dieser Variante werden Gedanken möglichst realistisch, unmittelbar und im Präsens (Gegenwartsform) dargestellt. Gedankenstrom eignet sich gut, um den *emotionalen* Zustand einer Figur, häufig ihr inneres Chaos, zu zeigen.

Achtung: Alle drei Techniken sind sehr gut geeignet, um der Figur im gegebenen Moment sehr nahe zu kommen, gewissermaßen in sie hineinzuschlüpfen. Sie eignen sich jedoch *nicht* gut, um wichtige Informationen zu vermitteln, die die Handlung voranbringen. Der Grund dafür ist, dass Menschen kaum je realistisch in Plot-Bewegungen denken, schön ordentlich der Reihe nach. Sie drehen sich gedanklich eher im Kreise und affirmieren dabei die eigene emotionale Situation. Anders gesagt: Menschen bestätigen gedanklich, wie sie sich fühlen.

MERKE

Erlebte Rede, innerer Monolog und Gedankenstrom eignen sich nicht gut, um eine Handlung voranzubringen. Aber sie eignen sich bestens, Gefühlslagen und Beziehungen von Figuren zu zeigen.

Kursivsetzung oder eine Formulierung mit ‚dachte sie‘ oder ‚dachte er‘ ist übrigens bei allen drei Techniken nicht nötig, weil sich der Vorgang des ‚Denkens‘ hier ganz natürlich aus dem Kontext ergibt.

Das heißt, man versteht auch so, *dass* eine Figur etwas denkt. Auch das muss Lesenden nicht erklärt oder erzählt werden, denn es *zeigt* sich einfach.

Und vor allem: Sie müssen nicht erklären, *warum* jemand etwas denkt und was da *bedeutet*. Lesende können das selbst herausfinden – und möchten es in der Regel auch selbst herausfinden.

Gezeigt statt erklärt

Sehen wir uns zum Schluss noch an, was aus unserem ersten Textbeispiel werden könnte, wenn Sie sich entscheiden, die Beziehungsdynamik zu zeigen, statt sie zu erklären.

Die U-Bahn tauchte am Senefelderplatz in den Untergrund ein, Metall kreischte, es stank nach heißem Gummi. Auf der Bank gegenüber saßen eine junge Frau mit bunten Gelnägeln und ein Typ mit großflächigen Tattoos, und irgendetwas an den beiden ließ Sarah immer wieder von ihrem Buch aufschauen. Die Frau starrte in ihr Handy, der ganze Körper eine Wand gegen den Typen neben ihr, aufrecht, schmal, starr. Der Typ hingegen breitbeinig, raumgreifend, selbstgefällig grinsend. Und als hätte Sarah es geahnt, legte er jetzt eine Hand auf ihr Bein.

Die Frau fuhr herum, schlug die Hand weg. „Fass mich nicht an, du Schwein!“ Ein Adrenalinstoß durchfuhr Sarah, sie hielt den Atem an, das Buch zitterte in ihrer Hand.

Und er ... grinste nur. Legte die Hand wieder auf den Schenkel der Frau.

Sarah stand auf, das Herz laut, die Stimme fester als gedacht. „Hören Sie sofort damit auf.“

Der Kopf der Frau fuhr zu Sarah herum, ihr Blick eisig und scharf wie Glas. „Ey! Mach meinen Mann nicht an, du blöde Sau!“

Sarahs Wangen brannten, als hätten man ihr ins Gesicht geschlagen, einmal links und einmal rechts. Seine Hand hing jetzt schlaff zwischen den Knien. Die Frau rückte näher an ihn heran und schob ihm die Zunge in den Mund.

Sarah blieb stehen, wich in den Gang zurück. Die Kälte der Haltestange in ihrer Faust beruhigte sie, während der Zug sich weiter durch die Dunkelheit schob.

Die Dynamik ist in Grunde dieselbe wie im ersten Beispiel, aber diesmal sind Sie aufgefordert, sie selbst zu erleben und zu erfassen.

Diese spezifische Dynamik wird in der Psychologie übrigens als **Dramadreieck** bezeichnet: Wir haben drei Personen – oder drei Figuren – die die Rollen „Täter“, „Opfer“ und „Retter“ einnehmen. Durch die Interaktion der Figuren verschieben sich diese Rollen. In unserem Beispiel:

Der Mann wird vom Täter zum Opfer
Seine Freundin wird vom Opfer zur Retterin
Und Sarah, die Frau auf dem Sitz gegenüber, wird von der Retterin zur Täterin.
Solche Dynamiken finden sich im realen Leben und in Geschichten erstaunlich häufig, wenn man bewusst darauf achtet.

MERKE

Nutzen Sie das Dramadreiseck aus Täter, Opfer und Retter bewusst, um dynamische und emotional spannende Szenen zu schreiben.
Achten Sie dabei darauf, dass die Rollen während einer Szene zwischen den Figuren umverteilt werden.

Weitere Werkzeuge

Natürlich haben wir damit längst nicht alle Werkzeuge abgedeckt, die Sie nutzen können, um Figurenbeziehungen zu zeigen.

Sie könnten zum Beispiel auch **Rhythmus** und **Pacing** nutzen – kürzere Sätze für mehr Anspannung zwischen zwei Figuren, längere Sätze für mehr Vertrautheit.

Oder Sie nutzen die **Figurenorchestrierung** für mehr Konflikt, Spannung und Dynamik – Sie achten also darauf, dass Ihre Figuren möglichst unterschiedlich sind in Alter, Status, ihren Werten, Zielen, Gefühlen, Temperament, Ängsten und so weiter.

Sie können auch die **Backstory** Ihrer Figuren in **Rückblenden** nutzen, um zu zeigen, wo es entscheidende Erlebnisse gab, die die Beziehungen der Figuren oder ihre prinzipielle Fähigkeit/Unfähigkeit zu gelingenden Beziehungen geprägt haben.

Und nicht zuletzt können Sie auch **wechselnde Figurenperspektiven** nutzen, um unterschiedliche Blickwinkel auf eine Beziehung zu erfassen und unterschiedliche Facetten von Figuren zu zeigen.

Experimentieren Sie mit den verschiedenen Möglichkeiten und finden Sie am lebenden Objekt heraus, mit welchen Mitteln Sie welche Wirkungen erzielen!