

DRAMATURGISCHES GUTACHTEN

Die Bewohnerin

Spielfilm · Filmdrama · Fassung 2

1 Eckdaten

Titel: Die Bewohnerin

Format: Spielfilm (Filmdrama); die Umfangsfrage Kino oder kürzere Form ist offen, siehe unten

Genre und Ton: leises Beziehungs- und Sozialdrama auf dem Grundriss einer Home-Invasion-Prämisse; melancholisch, lakonisch, mit Momenten stiller Spannung

Zielgruppe: erwachsenes Publikum mit Interesse an Figurenkino und sozialen Stoffen (Arthouse, anspruchsvoller Fernsehfilm)

Umfang: 98 Szenen auf rund 82 Seiten; nach der Faustregel von einer Seite pro Filmminute entspricht das etwa 80 bis 88 Minuten und liegt damit deutlich unter der Norm eines abendfüllenden Films von 90 bis 120 Seiten

Fassungsstadium: laut Dateibezeichnung eine erweiterte Fassung; der Text wirkt wie eine fortgeschrittene, in Motivik und Dialog bereits fein gearbeitete, aber strukturell noch nicht abgeschlossene Arbeitsfassung

Logline: Ein vereinsamter Jobcenter-Mitarbeiter entdeckt nach und nach, dass eine wohnungslose Frau heimlich in seiner Wohnung lebt, und lässt die Tür offen, weil ihre unsichtbare Gegenwart das Einzige ist, was ihn wieder lebendig macht.

2 Leseindruck

Der Text zieht früh hinein. Die Parallelexposition der beiden Läufer im Nebel (Szenen 1 und 9) etabliert Ton, Rhythmus und Erzählhaltung mit großer Sicherheit: ein stiller, genauer Film, der über Wiederholung, Ritual und minimale Abweichung erzählt. Spätestens mit dem Schlüsselfund (Szene 19, S. 11 f.) entsteht ein Sog, der über weite Strecken trägt, weil das Buch konsequent mit dem Wissensvorsprung des Publikums arbeitet: Man weiß, wer in der Wohnung war, und wartet gespannt darauf, wann und wie Jonas es begreift. Am stärksten ist die Lektüre dort, wo die beiden einander berühren, ohne sich zu begegnen: die Zettel-Korrespondenz (Szenen 47 bis 50), die Beinahe-Entdeckung durch Frau Keller (Szene 56) und die verfrühte Heimkehr mit dem noch warmen Kochlöffel (Szene 61). Nachgelassen hat die Aufmerksamkeit in der Serie der Wohn-Vormittage und in der Doppelung der Männergespräche (Kneipe Szene 57, Hotelbar Szene 59), wo sich Information und Gefühlslage wiederholen, ohne dass sich die Schwierigkeit erhöht.

Als stärkstes Bild bleibt das Zitronenbäumchen, das unter Nadjas Händen zwei neue Triebe bekommt, während Jonas es beinahe ertränkt hätte; als stärkste Szene die Nacht, in der er im Dunkeln wartet und das Licht anmacht (Szene 68); als stärkste Figur Nadja, deren Würde in kleinen Handlungen erzählt wird, etwa den aufgereihten Münzen im Waschsalon (Szene 36). Im Kopf

entsteht ein zurückgenommener, präzise gerahmter Berliner Winterfilm mit wenig Musik und viel Raumklang. Der Titel passt: Er ist doppeldeutig, weil Pflegeheimbewohnerinnen wie Frau Lorenz ebenfalls Bewohnerinnen heißen und Nadja von der Pflegerin der Bewohnerinnen zur heimlichen Bewohnerin wird. Vor der Lektüre lässt der Titel allerdings auch einen Psychothriller erwarten; das Buch biegt diese Erwartung bewusst ins Empathische um, was funktioniert, aber in der Vermarktungssprache später klar kommuniziert werden sollte.

3 Stärken

- **Prämisse mit Umkehrung.** Die Home-Invasion-Situation wird gegen den Strich erzählt: Die Eindringende nimmt nichts, sie gibt (Pflanze, Suppe, Ordnung), und der Bewohnte fürchtet nicht den Einbruch, sondern dessen Ende. Diese Umkehrung ist das Alleinstellungsmerkmal des Stoffs und wird konsequent durchgehalten.
- **Spiegelkonstruktion Amt und Wohnung.** Jonas verwaltet tagsüber Fälle wie Nadja und wird abends selbst zum Objekt einer unangemeldeten Fürsorge. Die Pointe, dass er im Suchfeld des Systems dieselbe Grenzverletzung begehen könnte wie sie mit dem Schlüssel, und es zweimal nicht tut (Szenen 46 und 64, S. 31 und 44), gehört zu den klügsten Setzungen des Buchs.
- **Motivarbeit.** Zitronenbäumchen, zweite Tasse, Pfütze (erst aus dem Blumentopf, Szene 18, dann aus dem Regenmantel, Szene 69), Drehkreuz (Szenen 15 und 77), die um einen Schlüssel geschlossene Faust (Szenen 19, 35 und 74): Das Buch sät und erntet visuell, ökonomisch und fast durchgehend ohne dialogische Doppelung.
- **Thematische Stringenz.** Alle Nebenhandlungen und fast alle Nebenfiguren variieren dasselbe Thema des Gesehen- und Erwartetwerdens: Herr Reiners, Daniel, Herta, Lea, Petra, sogar Lena und Dähne. Kein Strang steht neben dem Stoff.
- **Figurenzeichnung über Handlung.** Charakter wird gezeigt, nicht behauptet: Jonas schiebt die Taschentuchbox exakt so weit, dass die Geste hilfsbereit aussieht und die Grenze bleibt (Szene 6); Nadja setzt sich neben Lea, nicht ihr gegenüber (Szene 83). Solche Regieanweisungen sind Figurenarbeit auf hohem Niveau.
- **Dialog.** Lakonisch, figurespezifisch, mit tragfähigem Subtext; die bewusst ohne Fragezeichen gesetzten Fragen erzeugen einen eigenen, erschöpften Tonfall, der zu beiden Hauptfiguren passt.
- **Auflösung ohne Kitsch.** Das Buch verweigert die einfache Belohnung: Schlosstausch, Trennung, Notunterkunft, und erst danach ein offenes, verdientes Ende, das die Klammer zum Anfang schließt (Szenen 87 und 88, S. 61 f.).

4 Die drei zentralen Entwicklungsfelder

4.1 Tragfähigkeit und Umfang des zweiten Akts

Mit rund 82 Seiten liegt das Buch etwa 15 Seiten unter der Kinonorm, und dieser Fehlbetrag liegt fast vollständig im zweiten Akt. Die Ursache ist dramaturgisch, nicht quantitativ: Die Hauptspannung, also der Spannungsbogen, der den gesamten zweiten Akt tragen muss (hier: Was geschieht, wenn die beiden einander im selben Raum begegnen, und fliegt Nadja vorher auf?), wird nach der Beinahe-Entdeckung durch Frau Keller (Szene 56) nicht mehr erhöht. Die Zettel-Korrespondenz und die Serien der Wohn-Vormittage (Szenen 34, 50, 60) sind zärtlich und thematisch reich, aber risikoarm; die Schwierigkeit steigt über etwa 15 Seiten nicht. Wer hier ausbaut, sollte nicht Szenen auffüllen, sondern Eskalationsstufen erfinden: wachsende Entdeckungsgefahr, engere Zeitfenster, ein zweiter und dritter Beinahe-Zusammenstoß, Spuren, die sich nicht mehr tilgen lassen.

4.2 Nadjas äußerer Druck bleibt Bericht statt Szene

Die härtesten Schläge gegen Nadja geschehen im Off oder auf einem Display: Der Räumungstermin kommt als SMS (Szene 38), die Räumung selbst läuft parallel und unsichtbar (Szene 43), das Abschleppen des Kombis wird nur nacherzählt (Szene 68). Damit verliert der Stoff genau dort dramatische Energie, wo seine soziale Fallgeschichte am stärksten wäre. Hinzu kommt, dass Nadjas größtes Risiko, die Kriminalisierung (Anzeige, Polizei, öffentliche Beschämung), nie als reale Drohung aufgebaut wird; Jonas verwirft die Polizei einmal still (Szene 45), danach ist die Gefahr vom Tisch. Die Frage, was das Schlimmste ist, das dieser Figur passieren kann, und warum es in diesem Buch nicht passiert, ist hier am dringendsten zu stellen. Es geht nicht darum, den Film in einen Thriller zu verwandeln, sondern darum, dass die Fallhöhe (der Kontrast zwischen Figur und Konfliktsituation, aus dem das Drama seine Energie bezieht) auch auf Nadjas Seite ausgespielt wird.

4.3 Thematische Explizitheit

Das Thema wird mehrfach wörtlich ausgesprochen: von Herrn Reiners (Szene 30: Man ist erst richtig da, wenn einen wer sieht), von Nadja fast wortgleich (Szene 72), von Petra in Sentenzform (Szene 78: Wer klopft, wartet auf ein Ja) und noch einmal von Jonas gegenüber Daniel (Szene 79). Jede dieser Stellen ist für sich stark; in der Summe erklärt das Buch dem Publikum, was es längst fühlt, und die Nebenfiguren geraten in die Nähe von Sprachrohren. Dasselbe gilt für einige auktoriale Wertungen in den Regieanweisungen (etwa Szene 11: Noch glaubt sie, das sei Stolz. Es ist Angst; Szene 55: es ist das Menschlichste, was er seit Monaten getan hat), die als Lesefassung wirken, aber Innensichten behaupten, die kein Bild einlösen kann. Empfehlung: pro thematischer Kernsatz eine einzige, bestplatzierte Stelle wählen und den übrigen Stellen vertrauen, dass Handlung und Bild dasselbe erzählen.

5 Detailanalyse

5.1 Figuren

Wessen Geschichte ist es? Das Buch arbeitet mit einer Doppelperspektive, entscheidet sich strukturell aber für Jonas: Er trägt die meisten Entscheidungen (Zylinder nicht tauschen, niemanden rufen, Zettel schreiben, Falle ohne Falle, Schlosstausch, Gang zur Notunterkunft) und den finalen Schritt (Stehenbleiben, Szene 88). Nadja ist die titelgebende, dominante Figur, also jene Figur, die den Film prägt, während eine andere die Handlung strukturell trägt. Diese Konstruktion ist weitgehend stimmig durchgeführt; sie wirft nur eine Frage auf, die weiter unten im Fragenkatalog wiederkehrt: Ob die Klimax bewusst bei Jonas liegen soll, während Nadjas letzter aktiver Schritt (der Entschluss loszulaufen, Szenen 85 und 86) im Ungefähren des Nebels aufgeht.

Das Ziel des Protagonisten entsteht spät und in zwei Phasen. Phase eins, herauszufinden, wer in der Wohnung ist, wird ab Szene 39 konkret und ab Szene 42 aktiv verfolgt (Falle, Aufnahmegerät); Phase zwei, diesen Menschen nicht zu verlieren, formt sich ab Szene 49 und wird in Szene 67 zur Handlung. Gemessen an den sechs Kriterien: Das Ziel ist konkret und am Ende mit Ja oder Nein beantwortbar; seine Entstehung ist beobachtbar; der Einsatz (die letzte Verbindung zum Leben) wird spürbar, könnte aber früher benannt werden; Jonas ist ab der Buchmitte erfreulich aktiv, in der ersten Hälfte dagegen fast reiner Zustand; der Konflikt ist vorhanden; es gibt genau ein Hauptziel. Das Warnzeichen des Kapitels trifft auf den ersten Akt teilweise zu: Von den Szenen 2 bis 18 ließen sich einzelne verschieben, ohne dass sich viel änderte, weil sie denselben Zustand variieren. Nadjas Ziel (ein Zuhause auf Zeit, konkret: in dieser Wohnung sein dürfen, ohne entdeckt zu werden) ist präzise, aktiv und konfliktträchtig; ihr fehlt eher die äußere Gegenkraft als das Ziel.

Die Bedürfnisse, also die unbewussten emotionalen Mängel unter den Zielen, sind sauber gebaut und komplementär: Jonas braucht die Fähigkeit, jemanden hereinzulassen (Lena benennt den Mangel in Szene 33: bei dir durfte nie einer wirklich rein); Nadja braucht, erwartet und gebraucht zu werden (Szene 72: dass mich keiner mehr gefragt hat, ob ich morgen wiederkomme). Beide Ziele sind das falsche Mittel für das jeweilige Bedürfnis: Heimliches Wohnen kann das Erwartetwerden nicht ersetzen, und eine perfekt geordnete Wohnung ersetzt keine Nähe. Das ist die stärkste denkbare Anordnung, und das Ende löst beide Mängel folgerichtig nur an: Nadja wird in der Unterkunft wieder gefragt, ob sie morgen wiederkommt (Szene 83), Jonas lernt zu erwarten statt zu verwalten. Die Blickrichtung vom Ende her bestätigt: Beide Mängel sind in der ersten Hälfte als Defizit angelegt (die zwei Tassen, von denen nur eine benutzt wird, Szene 2; der Anruf bei Kirsten, Szene 12).

Die Charakterentwicklung verläuft schrittweise und ist durchgehend an äußere Ereignisse gekoppelt: Jonas verändert sich messbar am Arbeitsplatz (Reiners Szene 30, Daniel Szene 53, die Antwort an Dähne Szene 79), Nadja über die Stationen Herta (Szene 35), Namensnennung bei Mira (Szene 75) und Lea (Szene 83). Keine Sprünge, keine behaupteten Wandlungen; die Bögen sind als Linie erkennbar.

Steckbriefe in Kurzform. Jonas Brandt, 34, Sachbearbeiter im Jobcenter Friedrichshain-Kreuzberg, Altbauwohnung, früher mit Lena; physisch unauffällig, Läufer; soziologisch kleines Gehalt, keine Freunde außer Tobias, Kollegin Petra; psychologisch ordnungszwanghaft, kontrolliert, konfliktscheu, sparsam bis zur Selbstschädigung, latent hoffend. Nadja Berg, Anfang 30, Altenpflegerin mit zwölf Berufsjahren, seit März arbeitslos nach Trägerinsolvenz, wohnungslos, lebt im Kombi; physisch zäh, geübt im Unauffälligsein; psychologisch fürsorglich, stolz, behördenscheu aus Angst, mit hoher praktischer Intelligenz. Beide Steckbriefe füllen sich mühelos aus dem Text, ein gutes Zeichen. Bei den Nebenfiguren sind Petra (warm, zu laut, Gummibärchen), Frau Keller (Kittelschürze, Wände hören mit), Herr Reiners (das extra angezogene Hemd) und Mira (Ruhe ohne Urteil) mit je einem einprägsamen Merkmal versehen; blasser bleiben Tobias und Dähne, wobei Dähne als Funktionsfigur (Statistik statt Gesicht) vertretbar ist.

Empathie wird früh und doppelt angeboten: für Jonas über die eine von zwei Tassen und das sterbende Bäumchen (Szene 2), für Nadja über das Brötchen von gestern, den abgewiesenen Hilfsversuch des Typen und den Blick in fremde Fenster (Szene 10) sowie die Rückblende ins Pflegeheim (Szene 13), die ihr Bedürfnis als Vorgeschichtenverletzung erzählt, also als prägenden Verlust, der ihrem heutigen Verhalten zugrunde liegt. Beide Angebote halten über den Verlauf; heikel ist allein die Passage, in der Nadja im fremden Bett schläft und seine Kleidung trägt (Szenen 28, 36, 60). Das Buch weiß um diese Grenze und markiert sie selbst (Szene 60: Sie blüht auf. Und sie kippt), was die Empathie rettet; in einer Publikumsvorführung wird diese Passage dennoch die Sollbruchstelle der Identifikation sein und verdient besondere Sorgfalt.

Die Fallhöhe ist auf Jonas Seite hervorragend ausgeschöpft (der Verwalter der Fälle bekommt einen Fall ins Wohnzimmer und wird selbst zum Grenzverletzer mit Aufnahmegerät); auf Nadjas Seite ist sie angelegt (die Pflegerin, die niemanden mehr pflegen darf), aber die Konfliktsituation schont sie äußerlich, siehe Entwicklungsfeld 4.2. Die Achillesfersen werden getroffen: Jonas wird gezwungen, die Endgültigkeit anzunehmen (Karton, Schlosstausch), Nadja muss genau das werden, wovor sie geflohen ist, ein Fall mit Namen und Bogen (Szene 75), und das Buch verwandelt diese Niederlage klug in ihren ersten Schritt zurück.

Orchestrierung der Nebenfiguren: Petra, Frau Keller, Mira, Reiners, Herta und Lea haben unterscheidbare Stimmen und klare Funktionen. Eine Doppelung gibt es bei Tobias und Petra: Beide erfüllen die Funktion der kritischen Stimme, die Jonas zur Öffnung drängt, und die Kneipenszene 57 wiederholt inhaltlich, was die Teeküche bereits leistet; zusätzlich übernimmt Frau Hoff in Szene 59 dieselbe Funktion ein drittes Mal. Hier ließe sich Personal verdichten. Nach

den drei Prüffragen (Funktion, Themenbezug, Profil) besteht keine Figur auf dreimal Nein; Tobias steht bei zweimal Nein und einmal Ja am nächsten an der Streichgrenze.

5.2 Konflikt

Konfliktsituation in je einem Satz: Protagonist ist Jonas, ein Mann, der sich gegen jede Nähe abgedichtet hat. Sein Ziel ist, den Menschen, der heimlich in sein Leben eingezogen ist, zu erkennen und nicht zu verlieren. Die Gegenkraft ist kein Antagonist, sondern die Konstruktion der Beziehung selbst: Sie existiert nur, solange sie heimlich und damit falsch ist; jede Wahrheit bedroht sie. Es handelt sich um einen Situationskonflikt mit stark innerem Kern, und das Buch tut das Richtige: Es übersetzt die inneren Widerstände in äußere Instanzen und Handlungen (Frau Keller als drohende Entdeckung, Dähne als Stimme der Regel, Mira als Schwellenhüterin, die Zettel als handelnde Sprache), statt sie in Selbstgesprächen zu verhandeln.

Die Zuspitzung folgt nur phasenweise dem Muster von Angriff und Gegenangriff, bei dem sich die Hindernisse hochschaukeln. Hindernisliste vom Beginn des zweiten Akts bis zur Klimax, mit einer Einschätzung des Schwierigkeitsgrads von 1 bis 10:

1. Jonas bemerkt die ersten Veränderungen und verrennt sich in die Lena-Hypothese (Szenen 29 und 32): Gefahr für Nadja eher indirekt. Schwierigkeitsgrad 3.
2. Haar auf dem Kissen, fremde Randnotiz im Buch (Szene 39): Die Spuren werden persönlich. Schwierigkeitsgrad 4.
3. Befragung von Frau Keller (Szene 40): Das Umfeld wird aufmerksam. Schwierigkeitsgrad 3.
4. Falle und Aufnahmegerät (Szenen 42 bis 44): Nadjas Heimlichkeit ist technisch geknackt. Schwierigkeitsgrad 6.
5. Frau Keller klingelt und rüttelt an der Tür, während Nadja in der Wohnung ist (Szene 56): einzige akute Beinahe-Entdeckung. Schwierigkeitsgrad 6.
6. Räumungsbescheid per SMS (Szene 38): existenziell, aber unszenisch. Schwierigkeitsgrad 4 in der Wirkung, obwohl der Stoff 8 hergäbe.
7. Verfrühte Heimkehr, Flucht aus der Wohnung (Szene 61): der stärkste Schlag des Akts. Schwierigkeitsgrad 8.
8. Abschleppen des Kombis, Verlust des letzten Rückzugsorts (berichtet in Szene 68): Schwierigkeitsgrad 7, ebenfalls im Off.

Die Liste macht das Problem sichtbar: Zwischen den Positionen 5 und 7 liegen rund 15 Seiten Korrespondenz und Wohn-Serien, in denen die Schwierigkeit sinkt statt steigt; die beiden existenziellen Schläge gegen Nadja (Positionen 6 und 8) finden nicht vor der Kamera statt. Die Hindernisse sind zudem kaum voneinander abhängig; sie reihen sich eher, als dass eines das nächste erzeugte. Statische Szenen im Sinne von Stillstand hinter Bewegung gibt es wenige; Kandidaten sind Szene 57 (Tobias) und Szene 59 (Frau Hoff), die denselben inneren Stand doppeln. Positiv: Der Hauptkonflikt wird im ersten Akt sauber angedeutet (die zwei Tassen, das Bäumchen, Nadjas Blick in fremde Fenster), bevor er im zweiten ausgetragen wird, und er wird bis zur letzten Karte gespielt, ohne vorzeitige Entscheidung.

5.3 Emotionales Thema

Das Thema, hergeleitet aus den Bedürfnissen beider Hauptfiguren, lautet in einem Satz: Ein Mensch ist erst wirklich da, wenn ein anderer ihn sieht und erwartet; ein Zuhause ist kein Ort, sondern diese Erlaubnis. Alle Nebenhandlungen variieren es aus verschiedenen Blickwinkeln: Reiners (der Witwer, den keiner mehr sieht), Daniel (die Adresse als Eintrittskarte ins Gesehenwerden), Herta und Lea (Nadjas Gebrauchtwerden), Petra (die Schublade, die keiner öffnet), Lena (die es nicht mehr aushielt, draußen zu wohnen). Kein Strang fällt heraus; das ist

ungewöhnlich diszipliniert gearbeitet. Die Haltung des Autors scheint in der Auflösung klar durch: Nähe braucht Licht, Namen und Erlaubnis; deshalb der Schlosstausch, deshalb der nutzlose Schlüssel als Geschenk. Eine Ruhe vor dem Sturm, in der das Thema noch einmal verhandelt wird, existiert in den Nachtgesprächen der Szenen 70 bis 73. Einzige Einschränkung ist die bereits benannte Explizitheit (Entwicklungsfeld 4.3).

5.4 Aufbau und Struktur

Geschichte und Plot: Die Anordnung als alternierende Parallelmontage zweier Einsamkeiten, die sich nur über Spuren berühren, ist für diesen Stoff die richtige, vermutlich die bestmögliche Wahl, weil die Form (Begegnung ohne Gleichzeitigkeit) den Inhalt spiegelt. Die Ereignisse erfolgen überwiegend durcheinander im dramaturgischen Sinn: Fast jede Veränderung in der Wohnung erzeugt eine Handlung des jeweils anderen (die gegossene Pflanze erzeugt die Lena-Nachricht, die Nachricht erzeugt das Treffen im Café, das Treffen erzeugt die Gewissheit des Fremden). Nur die Wohn-Serien reihen nacheinander.

Aktstruktur mit Ankerpunkten: Akt 1 umfasst die Szenen 1 bis 24 (S. 2 bis 16) und führt beide Welten parallel ein. Der Anstoß, also der Wendepunkt, der die Geschichte in Gang setzt, ist der Schlüsselverlust und -fund (Szenen 19 und 20, S. 11 bis 13), ein origineller, rein visueller Moment, der zugleich das Erzählprinzip des Films definiert. Der Aktschluss, nach dem es kein Zurück gibt, ist Nadjas Eintritt in die Wohnung (Szenen 23 und 24, S. 15 f.), platziert um Seite 15 und damit früher als der Richtwert von Seite 25 bis 30, was zum knappen Gesamtumfang passt. Akt 2 reicht von Szene 25 bis 63 (S. 16 bis 43); die Hauptspannung trägt, verliert aber in der zweiten Hälfte an Steigung (siehe 5.2). Der Midpoint, also der Wendepunkt in der Buchmitte, nach dem die Richtung kippt, sitzt exakt: Jonas Entscheidung, niemanden anzurufen (Szene 45, S. 30 f., bei 82 Seiten die rechnerische Mitte), verwandelt die Abwehr in Erwartung; der erste emotionale Höhepunkt (die Zettel-Antwort, das DANKE, die bereitgestellte zweite Tasse, Szenen 48 und 49) liegt unmittelbar daneben. Der zweite, negative Höhepunkt als Gegenpol bildet die verfrühte Heimkehr mit Flucht und der anschließenden Erkenntnis über den Laufschuh (Szenen 61 bis 63, S. 41 bis 43); beide Höhepunkte gehören der Hauptfigur, die anwesend ist. Akt 3 beginnt mit dem Doppelverzicht (keine Systemrecherche, Szene 64) und der Falle, die keine ist (Szenen 67 und 68); die Klimax verläuft regelgerecht nicht gradlinig, sondern als Auf und Ab (Geständnisnacht, abgelehnter Schlüssel, Trennung, Schlosstausch, Fund der Adresse, Übergabe des nutzlosen Schlüssels), die Lösung geht vom Protagonisten aus, ohne Zufall und ohne Deus ex Machina, also ohne rettenden Eingriff von außen. Nach der Auflösung bleibt das Buch angenehm knapp.

Liste der wesentlichen Wendepunkte (jeweils Ereignis, Entscheidung oder Information):

1. Szene 19 und 20, S. 11 bis 13: Schlüsselverlust und Fund; Nadja steckt den Schlüssel ein (Ereignis und Entscheidung, Anstoß).
2. Szene 22, S. 14 f.: Jonas verzichtet aus Geldnot auf den Zylindertausch (Entscheidung, die tragende Plausibilitätsstütze des gesamten Stoffs).
3. Szene 24, S. 15 f.: Nadja betritt die Wohnung (Entscheidung, Aktschluss 1).
4. Szene 32, S. 21 f.: Lenas Nein (Information); die Hoffnung kippt in Ahnung.
5. Szene 44, S. 30 f.: Die Aufnahme mit dem Satz Jetzt sind wir zu Hause (Information, Enthüllung wird Entdeckung).
6. Szene 45, S. 31: Jonas ruft niemanden an (Entscheidung, Midpoint).
7. Szenen 47 bis 49, S. 31 bis 33: Zettelfrage, gemaltes Bäumchen, DANKE (wechselseitige Entscheidungen, erster emotionaler Höhepunkt).

8. Szenen 61 bis 63, S. 41 bis 43: verfrühte Heimkehr, Flucht, Erkenntnis über Laufschuh und Kastanienblatt (Ereignis plus Entdeckung, zweiter emotionaler Höhepunkt und Peripetie, also Umschlag eines etablierten Zustands in sein Gegenteil).
9. Szene 64, S. 43 f.: Verzicht auf die Systemrecherche (Entscheidung, moralische Weiche).
10. Szenen 67 und 68, S. 45 f.: die Einladung per Zettel und das Licht im Flur (Entscheidung, Übergang in den dritten Akt).
11. Szene 74, S. 52 f.: Nadja lehnt den Schlüssel ab und geht (Entscheidung).
12. Szenen 80 und 81, S. 56 bis 58: Fund der Adresse, Übergabe des nutzlos gemachten Schlüssels (Information und Entscheidung).
13. Szenen 85 bis 88, S. 60 bis 62: Beide laufen einander entgegen; Jonas bleibt stehen (Entscheidung, offene Auflösung).

Es gibt genug Wendepunkte, und die starken sitzen an den strukturell wichtigen Stellen; ein Und-dann-Muster zeigt sich nur in den Serien-Szenen. Haupthandlung in zwei Sätzen: Ein Mann und eine Frau, beide vereinsamt, teilen unwissentlich beziehungsweise heimlich eine Wohnung und nähern sich über Spuren an, bis die Wahrheit die Anordnung zerstört. Danach müssen beide entscheiden, ob aus etwas falsch Begonnenem etwas Richtiges werden kann. Nebenhandlungen nach dem Muster Figur A und Figur B: Jonas und Lena (Anstoß in der Vorgeschichte, Verhandlung in den Szenen 7, 18, 29 und 32, Auflösung in 33 und 84: vollständige Dreiaktstruktur, endet vor der Klimax); Jonas und das Amt, verkörpert in Reiners, Daniel, Dähne und Petra (Stationen 30, 53 und 54, 78 und 79: vollständig, beleuchtet das Thema von der Berufsseite und beeinflusst die Haupthandlung, weil Daniel als Spiegel Nadjas funktioniert); Nadja und die Pflege (Rückblende 13, Herta 35, Lea und Mira 83: vollständig, liefert die Auflösung ihres Bedürfnisses). Anzahl und Endpunkte sind regelgerecht; keine Nebenhandlung bleibt hängen.

Pacing und Szenenökonomie: Das Prinzip spät rein, früh raus wird über weite Strecken vorbildlich erfüllt (exemplarisch die Szenen 21 und 22, die den ganzen Abend des Aussperrens in zwei Schnitten erzählen). Ziehende Stellen: die kumulierten Serien (16, 34, 50, 60), deren vierte Wiederholung wenig Neues bringt, sowie die funktionsgleichen Szenen 57 und 59. Hetzende Stellen: Der Übergang von Szene 74 zu 75 (Nadja verlässt die Wohnung und steht in der nächsten Szene bereits am Tresen der Notunterkunft) überspringt einen emotionalen Schritt, nämlich die Entscheidung, dorthin zu gehen, obwohl es sie zum Fall macht; eine kurze Schwellenszene würde ihre größte Überwindung sichtbar machen. Auch die Frage, woher sie die Adresse der Pension kennt, hinge daran (siehe 5.6).

5.5 Spannung, Plausibilität, Genre

Die Spannung entsteht regelkonform aus unsicherer Erwartung plus Empathie und wird primär über Enthüllung erzeugt, also über Wissen, das das Publikum vor den Figuren erhält: Man weiß ab Szene 20, wer den Schlüssel hat, und ab Szene 24, was in der Wohnung geschieht. Wichtig und gut gelöst: Jede Enthüllung wird den Figuren später als Entdeckung nachgereicht (die Aufnahme, das Haar, der Laufschuh), nichts bleibt unfertig. Detailspannung funktioniert stark in den Szenen 23 (die drei Türen), 56 (Frau Keller an der Tür) und 61 (die Nische neben dem Kühlschrank). Die Hauptspannung ist vorhanden, aber ihre Antizipation bleibt diffus: Es fehlt eine zeitliche Definition im Sinne von Hitchcocks Bombe mit Uhr, also ein konkreter, terminierter Fluchtpunkt, auf den das Publikum zu- oder gegenrechnen kann. Das Buch besitzt solche Termine bereits (der Räumungsmontag, die viertägige Fortbildung), nutzt sie aber kaum als Spannungsuhr. Die Spannung des dritten Akts (Kommt sie zurück? Klingelt sie oder schließt sie auf?) trägt bis zum Schluss; das Wechselspiel von Spannung und Entspannung ist insgesamt eher flach dosiert, passend zum Ton, aber im Mittelteil zu flach.

Plausibilität: Der Gründungszufall (verlorener Schlüssel) ist als initiales Ereignis erlaubt; danach hält sich das Buch an die Regel, dass der Zufall dem Protagonisten nur schaden darf (Abschleppen,

verfrühte Heimkehr ist sogar eine Entscheidung). Die kritischste Plausibilitätsfrage des Stoffs, warum Jonas das Schloss nicht tauscht, wird vorbildlich beantwortet: 850 Euro Abendtarif und die Rechnung eines Mannes, der jeden Monat rechnet (Szene 22). Auch Nadjas Weg zur richtigen Tür ist über das Ausprobieren dreier Aufgänge (Szene 23) glaubhaft gemacht. Offene Prüfpunkte: die Geografie (Szene 20 merkt sich Nadja ein Fenster zur Straßenseite, Szene 23 sucht sie den Aufgang im Hinterhof direkt unter dem gemerkten Fenster; zudem bleibt offen, wie sie unbemerkt in den Hof gelangt); die Selbstverständlichkeit, dass derselbe Schlüsselbund Haustür und Wohnungstür öffnet, trägt in Berliner Altbauten, sollte aber bewusst gesetzt sein. Die Recherchetiefe (Jobcenter-Abläufe, Pflege, Notunterkunft) wirkt belastbar, ohne zum Fachhandbuch zu werden.

Genrevertrag: Titel und Prämisse versprechen zunächst einen Psychothriller; die Exposition korrigiert diese Erwartung früh durch Ton, Tempo und Empathieverteilung in Richtung Drama, und das Buch hält diesen Vertrag dann konsequent (keine Gewalt, keine Eskalation ins Pathologische, die unheimlichen Momente bleiben Momente). Das ist ein bewusster, funktionierender Umgang mit der Erwartung, kein Bruch. Wer den Stoff weiterentwickelt, sollte diese Entscheidung nur nicht halbieren: Entweder die Thriller-Valenz im Mittelteil gezielt als Spannungsressource nutzen (Entdeckungsgefahr, Uhren) oder sie weiter konsequent unterlaufen; ein Sowohl-als-auch ohne Steigerung ergäbe die jetzige Mittelteil-Schwäche.

5.6 Konsistenz und Kontinuität

Der gewichtigste mögliche Widerspruch betrifft die Adresse auf dem Zettel: In Szene 80 findet Jonas in der Ecke des gemalten Bäumchens (entstanden in Szene 48) die Anschrift der Frauenpension mit dem Zusatz falls nötig. Nadja bezieht die Pension aber erst in Szene 75, nach dem Bruch; zu welchem Zeitpunkt und mit welchem Wissen hat sie die Adresse notiert? Denkbar ist, dass sie die Unterkunft längst als letzte Option kannte und die Zeile an einem der späteren Korrespondenztage ergänzt hat; erzählt wird das nicht, und die Regieanweisung (sie hat es getan, als sie noch dachte, sie käme wieder) verschiebt das Problem eher, als es zu lösen. Diese Stelle sollte geprüft und im Text verankert werden, da an ihr die gesamte Auffindbarkeit des Schlusses hängt. Weitere Punkte: die erwähnte Geografie von Straßenfenster und Hofaufgang (Szenen 20 und 23); das Diktiergerät, das nach Szene 45 kommentarlos aus der Erzählung verschwindet und erst im Geständnis (Szene 70) wieder auftaucht, sein Verbleib und ein etwaiges Weiterlaufen bleiben offen; die in den Szenen 25 und 36 etablierte Notiz-App, die danach verwaist, obwohl sie sich als stilles Gegenstück zu Jonas Zetteln anböte oder gestrichen werden sollte. Kleinigkeiten der Textpflege: das Datum auf dem Titelblatt (21.07.20262), uneinheitliche Punktsetzung in Szenenüberschriften (etwa Szenen 13, 14 und 60), die Schreibweise Beinundsiebzig in Szene 70 sowie die Formulierung Die Kerze aus Tee ist längst kalt in Szene 72, die vermutlich Der Tee ist längst kalt meint. Fähigkeiten, Wissen und Beziehungen der Figuren bleiben ansonsten über die gesamte Länge konsistent; Jahreszeitenverlauf (Spätsommer bis Winterregen) und Tageszeitenlogik stimmen.

5.7 Feinarbeit

Anfang und Klammer: Der Einstieg beantwortet Wo, Wann und Ton in wenigen Zeilen und spiegelt sich im Schluss (derselbe Weg, derselbe Nebel, aber ein Mann, der stehen bleibt); die Entwicklung wird dadurch am Ort sichtbar. Die Platzierung des Titels ist noch ungenutzt; die Serie der Jahreszeiten (Szene 16) böte sich als Titelsequenz an. Entdeckungen als emotionale Kernmomente sind stark gesetzt (die Aufnahme, der Laufschuh, der nutzlose Schlüssel auf der Bettdecke in Szene 82, der als Information ohne ein einziges Wort funktioniert). Die stärkste Umkehrung fällt regelgerecht mit einer Entdeckung zusammen (Szene 63). Säen und Ernten ist eine der großen Qualitäten des Buchs; verwaiste Saaten sind nur die Notiz-App und, je nach Lesart, Jonas Irritation über die Namensnennung im Park (Szene 27), die erst in Szene 63 still geerntet wird, was aufmerksamen Zuschauern genügt. Dialog und Subtext: Die Figuren sind an ihrer Sprache

erkennbar (Petras Bildhaftigkeit, Kellers Berliner Direktheit, Reiners Förmlichkeit, Miras knappe Sätze); On-the-nose-Stellen, an denen Gemeintes wörtlich ausgesprochen wird, konzentrieren sich auf die in 4.3 genannten Themensätze. Die literarischen, teils unverfilmbar Innensichten der Regieanweisungen (er weiß nicht, warum; Glaubt er.) sind als Handschrift einer Lesefassung legitim und erzeugen Ton; für eine Drehfassung wäre zu prüfen, welche davon in Bild oder Spiel übersetzbar sind. Diversität: Das Ensemble ist klein und eher homogen; das Wartezimmer des Jobcenters böte Raum für mehr Lebensvielfalt, ohne dass etwas thematisiert werden müsste. Der Bechdel-Test als grober Hinweis ist erfüllt (Nadja spricht mit Mira, Herta und Lea über anderes als einen Mann).

6 Fragen an dich als Autor

Die folgenden Arbeitsfragen sind als Impulse für die nächste Fassung gedacht; sie enthalten bewusst keine Lösungen.

1. Was ist das Schlimmste, das Nadja passieren kann (Anzeige, Polizei im Treppenhaus, öffentliche Beschämung vor Jonas Nachbarn oder Kollegen), und warum passiert es in diesem Buch nicht?
2. Wo könnte die Entdeckungsgefahr nach Szene 56 ein zweites und drittes Mal zupacken, jeweils härter, und was müsste Nadja dabei unwiederbringlich an Spuren hinterlassen?
3. Welche der vorhandenen Fristen (Räumungsmontag, viertägige Fortbildung) ließe sich zu einer sichtbaren Uhr machen, gegen die der Mittelteil läuft?
4. In welcher Szene könnte man zusehen, wie Nadja die Räumung oder den Verlust des Kombis erlebt, statt davon zu lesen?
5. Gehört die Klimax bewusst Jonas, oder soll Nadjas Entschluss, ihm offen entgegenzulaufen, als gleichwertiger letzter Schritt erzählt werden, und was würde sich dafür an den Szenen 85 und 86 ändern?
6. Welcher der vier Themensätze (Reiners, Nadja, Petra, Jonas zu Daniel) ist der eine, der bleiben muss, und was tragen die anderen drei Stellen, wenn der Satz dort fehlt?
7. Wann genau schreibt Nadja die Adresse der Frauenpension auf den Zettel, was weiß sie zu diesem Zeitpunkt, und wie kann das Buch diesen Moment zeigen, ohne den Fund in Szene 80 zu entwerten?
8. Was kostet Jonas seine Grenzüberschreitungen im Amt? Bleibt Dähnes Warnung folgenlos, oder braucht die Berufslinie eine echte Konsequenz, an der sich seine Wandlung beweisen muss?
9. Braucht es Tobias und Frau Hoff neben Petra, oder lässt sich die Funktion der kritischen Stimme bündeln, und was gewönne die frei werdende Seitenzahl für den Mittelteil?
10. Wohin führt die Notiz-App: Wird sie zu Nadjas stiller Gegenstimme zu Jonas Zetteln ausgebaut oder gestrichen?
11. Wie gelangt Nadja in den Hinterhof, und passt die Geografie von Straßenfenster, Aufgang und Hof über den ganzen Film?
12. Welche Szene könnte zeigen, dass auch Nadja etwas für Jonas riskiert, damit das Geben nicht einseitig häuslich bleibt?
13. Gibt es zwischen Szene 74 und 75 eine Schwelle, an der Nadja sich sichtbar überwindet, das zu werden, wovor sie geflohen ist, nämlich ein Fall mit Namen?

14. Zielt der Stoff auf 90 oder mehr Minuten Kino, auf einen Fernsehfilm oder bewusst auf eine kürzere Form, und welcher der beiden Wege (Ausbau des zweiten Akts oder radikale Verdichtung) entspricht der eigenen Vision?

7 Empfohlene nächste Schritte

1. **Formatentscheidung treffen.** Vor jeder inhaltlichen Arbeit die Umfangsfrage klären (Frage 14), weil sie bestimmt, ob der zweite Akt ausgebaut oder das Ganze als kürzere Form geschärft wird. Dies ist zwingend zu lösen.
2. **Zweiten Akt tragfähig machen.** Hauptspannung mit steigenden, voneinander abhängigen Hindernissen und mindestens einer sichtbaren Uhr versehen; Nadjas äußere Schläge in Szenen verwandeln; die Fragen 1 bis 4 zuerst bearbeiten. Grundsätzliches vor Feinarbeit: Erst wenn die Haupthandlung steht, lohnt die Überarbeitung der Nebenstränge (Bündelung Tobias, Hoff, Petra).
3. **Kontinuität sichern.** Adresse auf dem Zettel, Geografie des Hofs, Verbleib von Diktiergerät und Notiz-App klären; das sind kleine Eingriffe mit großer Wirkung auf die Glaubwürdigkeit des Schlusses.
4. **Feinarbeit dosieren.** Themensätze reduzieren, auktoriale Innensichten für die Drehfassung prüfen, Textpflege (Datum, Szenenüberschriften). Geschmackssache und der eigenen Handschrift überlassen bleiben: der lyrische Regieanweisungsstil, das offene Ende und der Verzicht auf jede Thriller-Eskalation; diese Setzungen sind konsequent durchgeführt und sollten nur bewusst, nicht auf äußeren Druck hin verändert werden.

8 Schlusswort

Die Bewohnerin ist ein ungewöhnlich reifer, thematisch geschlossener und motivisch fein gearbeiteter Stoff mit einer Prämisse, die man nicht vergisst, und zwei Hauptfiguren, denen man beide Bedürfnisse glaubt. Was fehlt, ist weniger Substanz als Widerstand: ein zweiter Akt, der seinen Figuren so wehtut, wie es die Anlage verspricht. Die Grundlagen dafür liegen alle bereits im Text. Für die nächste Stufe der Entwicklung, insbesondere für die Ausgestaltung des Mittelteils, empfiehlt sich ausdrücklich die Zusammenarbeit mit einer menschlichen Dramaturgin oder einem Dramaturgen im Gespräch, weil die hier gestellten Fragen dort am produktivsten verhandelt werden.
