

Dicke Post aus Hollywood

Autor(en): **Slappnig, Dominik**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **41 (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931520>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dominik Slappnig

Dicke Post aus Hollywood

Das europäische Filmschaffen entdeckt das Drehbuch wieder. Auch die Schweiz wurde von einem wahren Drehbuchfieber gepackt: Kurse werden angeboten, Seminare durchgeführt, ein Drehbuchjahr für Auserwählte eingerichtet. Drehbuch-Gurus aus Hollywood jetten von Land zu Land und scharen überall staunende Jünger um sich. Das Heil des Films – so die verbreitete Meinung – kommt vom Script. Einige Filmschaffende stehen dem gegenwärtigen Drehbuch-Boom indessen etwas kritischer gegenüber. Auch ZOOM macht sich Gedanken über einen Trend, der doch etwas mehr als eine Mode zu sein scheint. Dominik Slappnig hat ein Seminar des Amerikaners Robert McKee besucht, und Urs Jaeggi versucht, die Frage der Drehbuchausbildung und -förderung in einen etwas grösseren Zusammenhang zu stellen.

Robert McKee in der Schweiz

Seit Juli 1987, als die Urheberrechtsgesellschaft SUISSIMAGE den Startschuss zu einer breiten Drehbuchförderung gab, herrscht in unserem Land ein wahrer Drehbuchboom. Bisheriger Höhepunkt dieses Trends waren die beiden Seminare von Robert McKee in Lausanne und Zürich, an dem 230 Schweizer Drehbuchautoren, Filmemacher, Produzenten, Journalisten, Schauspieler und anderweitig Interessierte teilnahmen. Ausgerechnet ein Amerikaner aus Hollywood also soll dem Schweizer Filmschaffen neue Impulse verleihen. Aber auch andere europäische Städte, wie zum Beispiel London, Paris und Rom sind schon von McKees Muse geküsst worden. Und eigentlich ist der Amerikaner mit seinem Kurs «Story Structure» Weltenbummler. Drei Kontinente habe er bisher bereist, seinen dreitägigen Intensivkurs vor schätzungsweise 7000 Interessierten durchgeführt. Angebote aus Japan und sogar China lägen bereits vor. Bald schon wird die ganze Welt wissen, was ein «Payoff» und ein «Climax» ist, und wie genau ein Drehbuch aufgebaut werden muss, damit ein Film weltweit verstanden werden kann und viel Geld einspielt. Der filmische Einheitsbrei wäre perfekt. Wohl kaum. Robert McKee zeigt zwar mögliche Wege zum Drehbuchschreiben auf, Patentrezepte will und kann auch er nicht verkaufen.

Zwei Welten

Zu verschiedenen haben sich unsere Filmkulturen entwickelt. Durch den italienischen Neorealismus beeinflusst, ging ab Mitte der fünfziger Jahre der europäische Film – im Gegensatz zum amerikanischen – klar sei-

nen eigenen Weg. In England die «Free Cinema»-Bewegung, in Frankreich die «Nouvelle Vague», und später in Deutschland der «Neue Deutsche Film», allen diesen Bewegungen ist die «Politique des Auteurs» (Autorentheorie) mehr oder weniger gemeinsam. Ganze Filme wurden vorwiegend als Werk eines einzigen Autors konzipiert und realisiert. Die Ideologen betonten sogar, dass von der Idee bis zur Kopie alles in einer und der gleichen Hand liege.

So setzte sich in Europa der Autorenfilmer durch, Regisseure, die aus ihrem Beruf im schlechtesten Fall eine Berufung machten, im besseren Fall Filme mit einer unverkennbaren Handschrift realisierten. Auch die Schweizer Filmszene geriet in Bewegung: Alexander J. Seiler mit «Siamo Italiani» (1963) und Alain Tanner mit «Les Apprentis» (1964) begannen sich mit unserer unverblühten Wirklichkeit auseinanderzusetzen, und vollzogen einen Generationenwechsel. Noch heute liegt in Europa die Urheberschaft am Film beim Regisseur – vom Drehbuchautor spricht keiner, weil es ihn kaum gibt. Ein Schriftsteller schreibt für das Theater oder an einem Roman; Drehbuchschreiben verkommt zu einer Nebenbeschäftigung, obwohl es sich um etwas grundsätzlich anderes handelt, was jüngst auch Adolf Muschg feststellen musste.

In den Vereinigten Staaten hingegen hat sich eine Filmindustrie etabliert, die klar zwischen Drehbuch, Produktion und Regie trennt. Nur ausnahmsweise hat ein Drehbuchautor bei der Verfilmung seines Stoffes noch ein Mitspracherecht. Die Fronten wurden zwar durch die Autoren der «New Hollywood»-Bewegung (zum Beispiel John Cassavetes, Paul Mazursky oder auch Francis Ford Coppola) zeitweise durch-

brochen, nachhaltigen Einfluss auf die Produktionsweise von Hollywood konnten die Autoren aber nicht verbuchen. In 40 Jahren ist dort eine solide Drehbuchkultur entstanden, hart orientiert an den Bedürfnissen des Marktes. Heute werden die grossen Studios mit Drehbüchern überschwemmt: 1987 waren es 30000, die in den Vereinigten Staaten in der «Writers Guild of America» angemeldet und urheberrechtlich geschützt wurden. 250 davon sind verfilmt worden.

Zwei grundsätzlich verschiedene Welten also treffen aufeinander, wenn Robert McKee in Lausanne und Zürich «Story Structure» unterrichtet. Und das ist sich der vitale McKee mit seinen buschigen Augenbrauen auch bewusst, denn sobald es um Grundsatzfragen geht ist sein Motto klar: «Take it or leave it». Laut McKee fehlt nämlich den meisten Filmen in den Vereinigten Staaten und Europa etwas ganz Grundsätzliches: eine interessante und gut erzählte Story. Ein Problem, das sich beim aktuellen Schweizer Film nicht wegdiskutieren lässt. In den letzten Jahren wurden immer wieder Stimmen laut, unsere Filme entsprächen zwar dem allgemeinen technischen

Standard, die Filmemacher könnten aber nur schlecht Geschichten erzählen, und ein gutes Drehbuch, auf das sich ein Film stützen sollte, fehle oft. Um diese Malaise endlich zu lindern sind verschiedene Bestrebungen im Gange:

- Auf Bundesebene verteilt die Eidg. Filmkommission Drehbuchbeiträge. Im Jahre 1987 waren dies 300000 Franken, d. h. sieben Prozent des Gesamtbudgets. Was die Ausbildung von Filmschaffenden anbelangt, will man die diesbezüglich in der Schweiz laufenden Bestrebungen koordinieren. Mit der Ausarbeitung eines Ausbildungskonzeptes wurde eine Arbeitsgruppe der Filmkommission betret (vgl. den nachfolgenden Artikel von Urs Jaeggi in dieser Nummer).

- Auf kantonalen Ebene bemüht sich einzig der Kanton Zürich um eine aktive Drehbuchförderung. Jährlich werden 100000 Franken für die Unterstützung von Drehbuchautoren und die Ausarbeitung von Ideenskizzen bereitgestellt.
- Ein sehr grosses Gewicht hat momentan die private Drehbuchförderung von SUISS-IMAGE: In zwei Jahren will man durch vier Ausschreibungen rund eine Million Franken in erfolversprechende Spielfilm-Drehbücher investieren. Für die Aus- und Weiterbildung von Drehbuchschaffenden wurde 1988 ein Betrag von 500000 Franken



**Drehbuchautor beim Denken:
aus dem Skizzenbuch von
Ettore Scola.**

ausgegeben, und für das nächste Jahr sind schon 100000 Franken bereitgestellt.

Erfolgsrezept dank Strukturierung?

Das Interesse an einer besseren Drehbuchausbildung in der Schweiz ist jedenfalls riesig, wie dies die vielen Anmeldungen bei SUISSIMAGE belegen. Gross war aber auch die Skepsis in der Cinémathèque Lausanne am Anfang des besagten Drehbuchseminars von Robert McKee. So trauten viele Seminarteilnehmer ihren Ohren kaum, als McKee eingangs betonte, das Filmregisseure ihren Geldgebern gegenüber eine moralische Verpflichtung hätten: Sie müssten den Geldgebern durch ihren Film mehr Profit garantieren können, als diese mit ihrem Geld bei jeder anderen Anlage (ob Bank, Grundstück oder Immobilien) erzielen können. Jeder Regisseur, der dies nicht garantieren könne oder sogar seinen Kredit durch den Film nicht zurückbezahle, sei ein Krimineller und habe kein Anrecht auf eine Karriere als Filmemacher. Sprachlosigkeit im Publikum. Wieviele Schweizer Filme unter solchen Voraussetzungen wohl in den letzten 20 Jahren gemacht worden wären? In der ersten Pause war unter den Teilnehmern für Gesprächsstoff gesorgt. Da und dort konnte man dann auch vernehmen, dass es in der Schweiz ganz andere Karriereblocker gäbe. In der Folge machte McKee darauf aufmerksam, dass er sich in seinem dreitägigen Seminar ausschliesslich mit klassischen Filmstrukturen auseinandersetzen wolle, soll heissen, mit Filmen, die «fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden sind». Damit meinte er die Filme, die Hollywood jährlich für den welt-

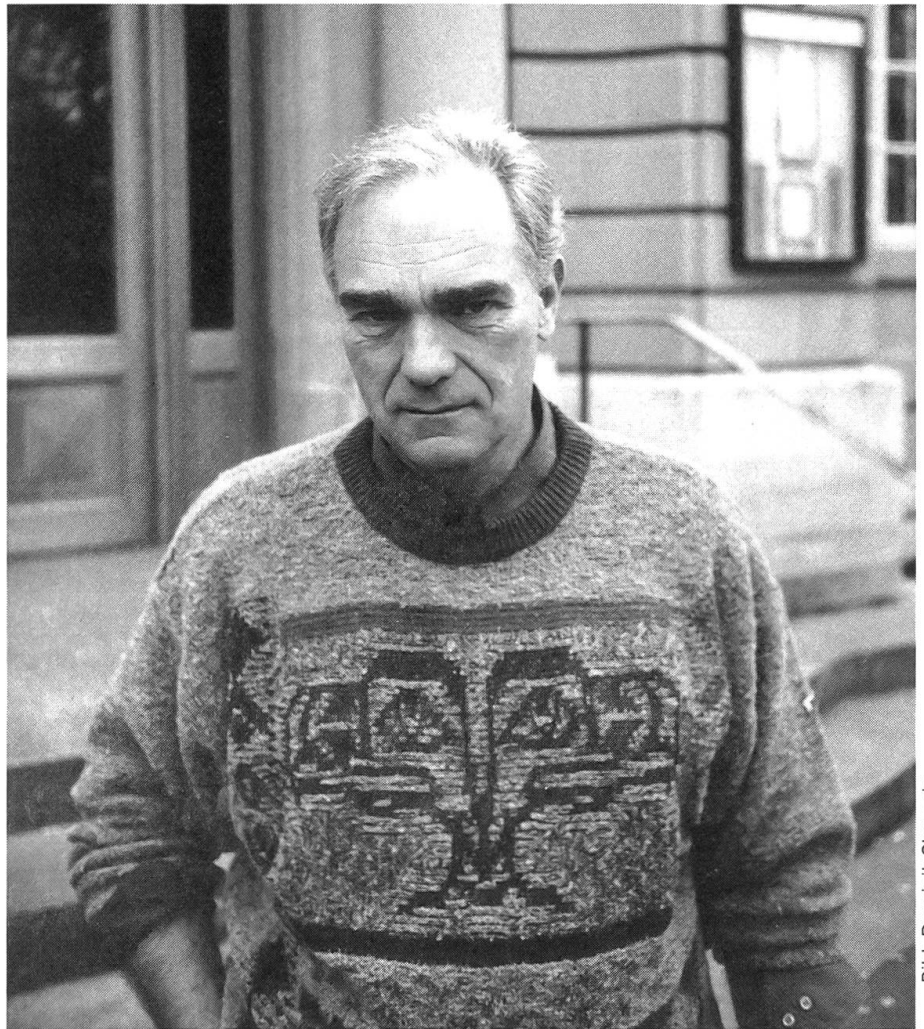


Bild: Dominik Slappinig

weiten Markt produziert. Ohne aber diese klassischen Filmstrukturen als Regisseur zu beherrschen, sei es nicht möglich, andere, persönliche Filmstile zu entwickeln und mit der klassischen Struktur zu brechen. Die daraus resultierenden Stile bezeichnete McKee als «Minimalismus» und «Anti-Structure» und leitete sie aus einer hollywoodzentrierten Sicht dem «Classical»-Filmstil ab (siehe Skizze).

Beim Arbeiten an einem Drehbuch sei, so McKee genau zu beachten, dass eine Welt geschaffen wird, klein genug, dass sie der Autor genau kenne, gross genug allerdings, dass sie genug hergibt für 90 Filmminuten. Klischees entstünden nur dann, wenn der Autor mit seiner Welt nicht vertraut ist. Um dies zu garantieren, müsse er für jede x-beliebige Handlung einer Person im Film 20 mögliche Va-

Robert McKee.

rianten angeben können. Oder in McKees Worten: «Thou shalt know your world as God knows this one» (Du sollst Deine Welt so gut kennen, wie Gott diese Welt kennt, 6. Gebot von Robert McKee). Voraussetzung für das Erschaffen einer solchen Welt ist der kreative Prozess: Die ersten vier Monate solle jeder Autor nur mit drei Blatt Papier arbeiten – jeder Akt eine Seite. Die Story solle in groben Zügen immer wieder überarbeitet werden, bis eine stringente Form gefunden worden sei. Auf diesen drei Seiten sollen nur Handlungselemente notiert werden, Biografien von Charakteren, Recherchen, Konzepte und Bilder sollen nebenher entstehen. Die nächste Hürde sei die Ausarbeitung eines Treatments, und erst

Robert McKee

Robert McKee wurde 1941 in Detroit USA geboren. Er studierte an der Universität von Michigan und schloss mit einem «Masters Degree» in Literatur und Theater ab. Nach einer kurzen Karriere als Privatdetektiv ging er für sieben Jahre nach New York und arbeitete als Schauspieler und Regisseur an Off-Off-Broadway Theatern. Nach dieser Zeit kehrte er an seinen Heimatort zurück und doktorte an der Filmschule von Michigan mit einer Arbeit über narrative Strukturen im Film. 1979 wechselte er an die Westküste und arbeitete als Drehbuchanalytiker für United Artists und ab 1981 auch für das TV-Network NBC. Er schrieb Drehbücher für die TV-Serien «Colombo», «Quincy» und «Spenser: For Hire». Von 1984 an begann er seinen Kurs «Story Structure» zu unterrichten. Heute führt er eine eigene Produktionsgesellschaft in Los Angeles und möchte eigene Filme machen. Im Frühling 1989 erscheint in den USA sein Buch «Story. The Craft of the Screenwriter, Novelist and Playwright».

stehen, die den Charakter glaubwürdig werden lasse. Jeder so entstandenen Charakter müsse eine innerpersönliche, persönliche und ausserpersönliche Bezugsebene haben. Personen, die nicht alle drei Ebenen aufweisen, wirken schnell unglaubwürdig. Dazu müsse jeder Charakter, betont McKee immer wieder, die Bereitschaft haben, «to go to the end of the line» (McKees 8. Gebot). Der Autor müsse sich vorstellen können, was das schrecklichste Ereignis für seinen Charakter sein könne, und wie sich dies später als das best mögliche Ereignis herausstellen könne. «All clichés come from not knowing the world of your characters» (alle Klischees entstehen, weil Du die Welt Deiner Charaktere nicht kennst).

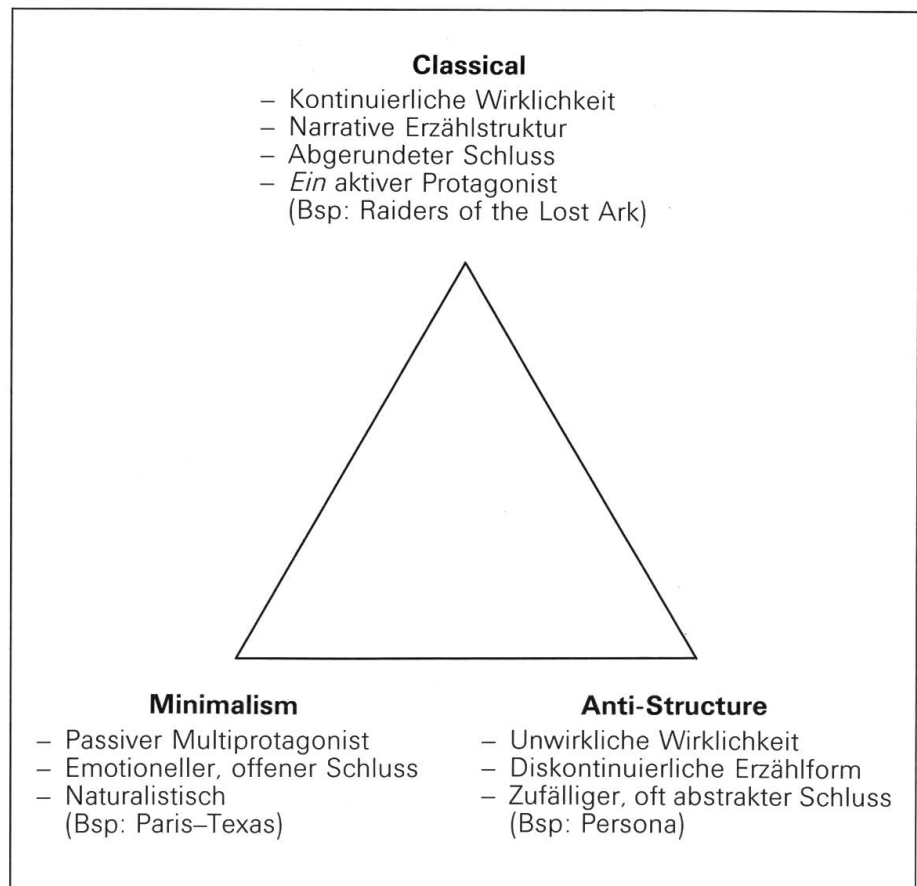
Das Publikum nimmt bei McKee die zentrale Rolle ein. Sämtliche Schritte im Drehbuchschaffen werden mit Seitenblick zum Zuschauer gemacht. Dieser müsse in erster

Linie interessiert werden, die Story müsse ihn emotionell packen. McKee betont, dass der erste Kontakt mit dem Zuschauer der Filmtitel sei. Durch den Titel müsse das Publikum auf das Kommende vorbereitet werden. Literarische Titel könne sich im Film niemand leisten. Im Folgenden vermittelt McKee seine persönliche Rezipientenpsychologie: Der Zuschauer erwarte im Film ein Wechselbad von Spannung und Entspannung, er identifiziere sich immer mit dem «centre of good» (dem Guten) und wolle keine Konventionen, sondern Aussergewöhnliches sehen. Um es kurz und treffend zu sagen: «Give the audience what they want but not how they expect» (gib dem Zuschauer was er will, aber nicht so wie er es erwartet). Zuschauer dürfen nie enttäuscht werden – einmal im Kinosaal, geben sie die nächsten zwei Stunden in die Hände des Filmmachers. Und darauf gibt McKee eine Empfehlung, die er

zum Schluss, als «pièce de résistance», kommt die schwierigste Arbeit: der Dialog. McKee nennt diese Arbeitsweise «from the inside out» (von innen nach aussen).

Respekt vor dem Publikum

Der Charakter im Film sei immer ein künstliches Produkt, fährt McKee weiter, und müsse vielschichtig aus allerlei Personen und Eigenschaften zusammengesetzt sein. Drehbuchautoren sind in dem Sinne «Frankensteins» – sie flicken Personen zu einem neuen, faszinierenden Charakter zusammen. Aber bei aller Bastlerei dürfen sie keinen ihrer Charaktere vernachlässigen, sondern müssen den besten und schlechtesten lieben. Erst aus der Liebe zum Charakter könne eine Komplexität ent-



Robert McKees zehn Gebote für das Drehbuchschreiben

1. Du sollst die Krise und den Höhepunkt nicht aus der Hand des Protagonisten geben. (Anti-Deus ex machina Gebot)
2. Du sollst Deinem Protagonisten das Leben nicht zu einfach machen.
3. Du sollst keine Erklärungen um den Erklärungen willen abgeben.
4. Du sollst keine falschen Geheimnisse oder billigen Überraschungen verwenden.
5. Du sollst Dein Publikum respektieren.
6. Du sollst Deine Welt so gut kennen, wie Gott diese Welt kennt.
7. Du sollst nicht komplizieren wo Komplexität besser wäre.
8. Du sollst bis ans Ende der Linie gehen.
9. Du sollst nicht durchsichtig schreiben. Bediene Dich eines Subtextes.
10. Du sollst Dein Drehbuch überarbeiten.

seinen Schweizer Kollegen ganz besonders ans Herz legen möchte: «Wir machen Filme für das Publikum, und nicht für uns. Wenn das Publikum den Film nicht mag, hat der Filmemacher versagt». In seinen Worten: «It's lovemaking, not masturbation».

«Der Erfinder» – «just perfect»

Im Film sind in der Regel nur 20 Prozent Text, der Rest ist Bild, darum solle man zeigen und nicht erzählen. Aber aufgepasst: Auch mit der Kamera könne erzählt werden. McKee hebt hervor, wie wichtig es sei, dass im Film alles und jedes dramatisiert werde. So hat beispielsweise jede Szene einen Anfang, eine Mitte, einen Höhepunkt und einen Schluss. Nicht ohne einen gewissen Sinn für Humor verweist McKee während der drei Seminartage immer wieder auf seine zehn Ge-

bote des Drehbuchschreibens. Überhaupt war seine Leistung beachtlich: In bewundernswerter Frische dozierte er täglich neun Stunden profunde Theorie über «Story Structure» mit viel Witz und Sinn für das Entertainment. So regte sich gegen Schluss dann auch kein Widerspruch, als McKee vier Schweizer Filme nach seinen Kriterien genauer unter die Lupe nahm und sie einer nach dem anderen, glimpflich gesagt, zerpflückte. Gut abgeschnitten hat jedenfalls nur Kurt Gloor's «Der Erfinder». Noch knapp diskutabel waren «Der Rekord» von Daniel Helfer und Rolf Lyssys «Die Schweizermacher». Gar keine Freude hatte der Amerikaner aber an Alain Tanners «Dans la ville blanche».

Etliche Schweizer Filmemacher wie Yves Yersin, Kurt Gloor, Rolf Lyssy, Bruno Moll und Thomas Koerfer waren bei McKees «Story Structure» anwesend. Nicht dabei waren viele Jungfilmer. Bestimmt kann es nicht schaden, sich einmal mit dem Thema Drehbuchschreiben auseinanderzusetzen. Der Kurs von Robert McKee war ein möglicher Anfang. Jeder Filmemacher kennt die Binsenwahrheit: Aus einem schlechten Drehbuch ist es fast ein Ding der Unmöglichkeit, einen guten Film zu machen. Warum also nicht gleich lange Spiesse schaffen, und mit einem gut erzählten, formal tauglichen Drehbuch die Filmarbeit beginnen? Es geht dabei keinesfalls darum, unsere Eigenständigkeit als kleine Filmnation aufzugeben und ab sofort nur noch mit der grossen Kelle anzurichten. Was ist gegen einen besonnenen Blick über den Zaun zu sagen?

Für alle diejenigen, die am Ende auch noch betonten, sie können mit den Kochbuchweisheiten aus Hollywood nichts anfangen, sei nur gesagt: Auch polnische Autorenfilmer wie

Krzysztof Kieslowski und Edward Zebrowski vermitteln, von Stanislawski herkommend, mit ähnlichen Worten gleiche Inhalte. «Story Structure» wie es McKee lernt, ist offensichtlich fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden. In den USA und Polen zumindest. ■

Urs Jaeggi

Wunderheilmittel Drehbuch?

Endlich scheint das Mittel gegen die virulente Krankheit, die das europäische Spielfilmschaffen daniederliegen lässt, gefunden zu sein. Es mangle, stellten die Diagnostiker in seltener Übereinstimmung fest, an brauchbaren Drehbüchern. Zu klein sei die Zahl jener Spezialisten, die in der Lage seien, Geschichten in brauchbare Drehvorlagen umzusetzen. Die Ursache solch lähmender Anämie wurde von einigen der eiligst herbeigerufenen Ärzten auch gleich ausgemacht: Der Autorenfilm, so wird moniert, habe aus dem Filmschaffenden gewissermassen ein Multitalent gemacht, das im quasi kreativen Einzelgang die Entstehung eines Films von der Geburtsstunde der Idee über das Schreiben des Drehbuches und die Inszenierung bis hin zur Montage in eigener Regie und Verantwortung begleite. Solcher Überforderung zolle der Film in vielen Ländern vor allem des westlichen Europas nun seinen Tribut.

Eine solche Diagnose, wie könnte es anders sein, löst Widerspruch aus, die inzwischen angeordnete Therapie tut es