

Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer,
Praxis des Drehbuchschreibens

Jean-Claude Carrière,
Über das Geschichtenerzählen



Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer
PRAXIS DES DREHBUCHSCHREIBENS

Jean-Claude Carrière
ÜBER DAS GESCHICHTENERZÄHLEN

Aus dem Französischen von Susanne Alge,
bearbeitet von Barbara Engelhardt

Alexander Verlag Berlin | Köln

Dritte, korrigierte Auflage 2011

Die vorliegende Übersetzung folgt den Ausgaben *Exercice du scénario* (1990) bzw. *Raconter une histoire* (1993), erschienen in der Reihe *Collection Écrits/Écrans*, herausgegeben von Claude Gauteur, bei FEMIS (Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son), Paris.

Covergestaltung Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos aus *Belle de Jour* von Louis Buñuel (Filmbild Fundus)

Druck und Bindung Interpress, Budapest

Alle Rechte, auch der auszugsweisen Vervielfältigung – gleich welcher Form –, vorbehalten.

© pour l'édition originale by FEMIS 1990 et 1991

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 1999

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Printed in Hungary (May) 2011

ISBN 978-3-89581-244-6

INHALT

Jean-Claude Carrière

I. PRAXIS DES DREHBUCHSCHREIBENS 9

Wie das Schreiben beginnt 14

Jürgen Kasten (VDD), Arbeits-, Vertrags- und Honorarsituation von Drehbuchautoren in Deutschland 17

Vom »Schreiben« an sich 21

Was passiert, wenn das Drehbuch fertig ist 44

II. AKADEMISCHE ARBEIT 47

Wissen, wie ein Film gemacht wird 53

Die Phantasie trainieren und erweitern 56

Vor dem Schreiben spielen 59

Pflicht und Kür 62

Pascal Bonitzer

III. PROBLEME DES DREHBUCHSCHREIBENS 71

Drehbuch und Fiktion 72

Gibt es Originaldrehbücher? 76

Das Bild erzählt 83

Erzähler und Adressat 91

Figuren und Ereignisse 101

Die Lüge und der Körper 112

Ende 118

Jean-Claude Carrière

ÜBER DAS GESCHICHTENERZÄHLEN –

Einige Hinweise 123

ZU BEGINN EINE GESCHICHTE 125**EINE NOTWENDIGKEIT –****NICHT MEHR UND NICHT WENIGER** 127

Hier gibt es Licht 128

Ein tägliches Bedürfnis 129

Der Schattenmund 131

»Eine reine, wahre Geschichte ...« 134

Das Wahre, das nicht wahr ist 138

Die Geschichte im Film 141

EINE KLEINE GESCHICHTE ZUR GESCHICHTE 147

Sich vom Himmel trennen 147

Die Zeit einer Geschichte 150

Der Erfolg der Fabel 156

Die Vorherrschaft des Romans 158

Zur Rettung der Marquise 162

DAS THEATER UND WAS DARAUS FOLGT 165

Vergänglich, also lebendig 165

Die Sünde der Fleischeslust 167

Das Theater – Rettung der Welt 170

Besser durch das Vergnügen 173

Die Bewegungen bei Zeami 175

Die Geschichte ist eine Einschränkung 179

Ein junges Mädchen 185

DIE GUTEN GESCHICHTEN 188

Der unbeschreibliche Nasreddin Hodschha 188

Die Stimme des Esels 188

Das gestohlene Gewand 189

Der Schluckauf 190

Die Hochzeitsfeier	190
Der erste, der antwortet	191
Der gestohlene Esel	191
Beim Schneider	192
Wie alt war Rimbaud?	193
Heute abend in Samarkand	195
Die eigentliche Frage	198

EINTEILUNGEN SIND UNMÖGLICH 201

Eine zeitgenössische Drohung	201
Die vagabundierende Geschichte	203
Ein Gespenst der Freiheit	206
Leben gegen Leben	211
Die Einheit als Ziel: das Dramatische	212
Krise und Katharsis	215
Helden am Rande des Melodrams	218
Eine Geschichte von kleinen Kälbern	222
Wir wissen, sie wissen auch	224
Wir wissen, sie wissen nicht	226
Wir wissen nicht, und sie wissen auch nicht	229
In anderen Schubladen	230

DIE KUNST DER ERFINDUNG 236

Wie erzählt man?	236
------------------	-----

ZU GUTER LETZT 245

Personenregister	252
Titelregister	256

Wenn es keine Kunst des Drehbuchschreibens gibt, so ist das zum Teil darauf zurückzuführen, daß es keine verfügbare Zusammenfassung theoretischer und praktischer Vorgaben gibt, um sie zu erlernen.

Raymond Chandler

Jean-Claude Carrière

I. PRAXIS DES DREHBUCHSCHREIBENS

GEWÖHNLICH findet man die Drehbücher nach Abschluß der Aufnahmearbeiten in den Abfalleimern der Studios – zerschlissen, zerrissen, zerknittert. Nur wenige Leute behalten ein Exemplar, und noch weniger lassen die Manuskripte binden oder sammeln sie gar.

Anders gesagt: Das Drehbuch ist ein Übergangsmedium, eine flüchtige Form, die dazu bestimmt ist, sich zu verwandeln und schließlich zu verschwinden, so wie aus der Raupe ein Schmetterling wird. Sobald der Film existiert, bleibt von der Raupe nichts als eine leere Hülle, nutzlos und dem sicheren Verfall preisgegeben. Wenn man ein Drehbuch im nachhinein publiziert – was vorkommt –, handelt es sich dabei eigentlich um ein Buch, das den fertigen Film nacherzählt.

Ein vergängliches Produkt, das nicht Bestand haben, sondern bescheiden beiseite treten soll, um etwas anderes zu werden. Ein paradoxer Gegenstand: von allen schriftlichen Zeugnissen dasjenige, das weitaus die geringste Zahl von Lesern findet, um die hundert vielleicht, von denen jeder seinen eigenen Zweck damit verbinden wird: der Schauspieler seine Rolle, der Produzent den Erfolg, der Aufnahmeleiter die Grundlage für einen möglichst effektiven Arbeitsplan. Man nennt das eine »egoistische« oder auch »selektive« Lektüre. Nur der Regisseur, der in den meisten Fällen seinen Teil dazu beigetragen hat, wird es vollständig lesen und immer wieder in höchster Not danach greifen. Für ihn muß alles darin enthalten sein, es ist seine unabdingbare Gedankenstütze, seine Bibel.

Und doch ist das Drehbuch kein vages literarisches Werk, kein unfertiger Entwurf, den man wegwirft. Weder ein bloßes Werkzeug, um ein Ziel zu erreichen, noch ein Stück Prosa, das erst noch in einen Film verwandelt werden muß.

Das Drehbuch selbst ist schon der Film.

Hier taucht oft das erste Mißverständnis auf. Das Drehbuch sei, da es ja geschrieben wird, eine literarische Gattung wie alle anderen. Der Drehbuchautor sei »Filmschriftsteller«, es gebe »gut geschriebene« und »schlecht geschriebene« Drehbücher und so weiter. Diese literarischen Kategorien müssen zuerst aufgegeben werden, denn sie führen auf die falsche Fährte. Der Drehbuchautor ist – notwendigerweise, wenn nicht aus Neigung – viel mehr Filmschaffender als Schriftsteller. Schreiben zu können schadet selbstverständlich nicht, aber ein gewandter, eleganter und dichter Stil ist nur ein Qualitätsmerkmal unter einem Dutzend anderer. Beim Drehbuch handelt es sich um die erste Fassung eines Films. Sie muß entworfen, gesehen, gehört, gebildet und folglich geschrieben werden wie ein Film. Je genauer und verwobener der Film dem Geschriebenen auf allen Ebenen innewohnt – so wie die Raupe schon alle Organe des Schmetterlings, seine Farbenpracht und seine Fähigkeit zum Fliegen enthält –, desto stärker und lebendiger entfaltet sich die verborgene – fast mütterliche, jedenfalls verwandtschaftliche – Allianz zwischen Schrift und Film.

Ein Drehbuch zu verfassen bedeutet mehr, als zu schreiben. Auf alle Fälle bedeutet es, anders zu schreiben; mit Blicken und Schweigen, mit Bewegungen und Stillstand, in unglaublich komplexem Zusammenspiel von Bildern und Tönen, die untereinander tausend Bezüge haben, die klar oder mehrdeutig sein können, brutal für die einen, sanft für die anderen, die den Intellekt ansprechen oder ans Unbewußte appellieren, die sich überlagern, vermischen, sich manchmal sogar gegenseitig abstoßen. Sie bringen Unsichtbares hervor, verleiten womöglich zu Halluzinationen. Ein Zusammenspiel, das durch jene eigenartige Tätigkeit entsteht, die dem Kino eigen und in der Geschichte künstlerischer Ausdrucksformen einzigartig ist: der Schnitt.

Das alles nebenbei gesagt, um zu verdeutlichen, daß ein Drehbuchautor auch möglichst präzise Vorstellungen vom Prozeß des Schneidens mitbringen muß. Wenn er sich diese Fähigkeit nicht aneignet und sich eng ans literarische Schaffen hält, wird er einen wichtigen Teil seiner Arbeit verkümmern lassen. Diese Unkenntnis ist um so unfaßbarer, als man viele Drehbücher schon »geschnitten schreibt«. Nicht zuletzt deshalb findet man nach Abschluß der Dreharbeiten oft den Drehbuchautor aufgeregt und ängstlich im Schneideraum: Ist mein Drehbuch noch da? In welchem Zustand? Ging im Wirbel der Dreharbeiten nicht allzuviel verloren?

Im »Schreiben« selbst, also in dem Moment, in dem das Drehbuch entsteht, ob geschnitten oder nicht, wird die Phantasie schon von der Kenntnis über Schnitt, Rolle des Lichts und des Tons stimuliert, bietet sich für Unsagbares eine Lösung an, wird eine einzelne Szene mittels eines Gesamtplans, eines Blicks oder eines Details erhellt, kann dieselbe Handlung aufregen oder lämmen.

Das »Schreiben« des Drehbuchs (das Wort ist in diesem Zusammenhang gefährlich, also empfiehlt es sich, es vorsichtig zwischen Anführungszeichen zu setzen) ist eine ganz besondere Art des Schreibens. Sie steht am Anfang eines langen Umwandlungsprozesses, der zur Gänze von dieser ersten Form abhängt. Als Durchgangsstation und Schnittstelle, die für wenige und überdies nur teilweise aufmerksame Leser bestimmt ist, denen sie als unabdingbare Stütze dient, ist sie womöglich die schwierigste der bekannten Schreibarten. Um so mehr, als ihr immer das baldige Verschwinden droht.

Deswegen muß sie sich selbst ununterbrochen mißtrauen, ihrer eigenen Versuchungen, Neigungen, Übertreibungen, Täuschungen wegen mißtrauen. Der Drehbuchautor muß frühzeitig

akzeptieren – und zwar ohne das geringste Bedauern –, daß er kein Romancier ist, sondern Filmschaffender. Wenn er sich so mühelos von literarischen Ansprüchen befreit, wird er sich allmählich ein Wissen aneignen, worum ihn tausend Schriftsteller beneiden werden.

Im übrigen wird ihn niemand daran hindern, einen Roman, ein Theaterstück oder Lyrik zu schreiben, wenn er es eines Tages will. Danach kann er jederzeit zum Film zurückkehren.

Der umgekehrte Weg – es gibt genug abschreckende Beispiele – ist weit schwieriger: von heute auf morgen von Prosa aufs Drehbuch umsteigen! Dem Charme der Sätze nicht erliegen, nicht der Verführung der Worte, keine endgültige Fassung festlegen, nur mit dem Film schwanger gehen – mit einem Wort: Fürs Kino schreiben ist ein zwiespältiges Unterfangen, das beglückt und enttäuscht. Aber auch das Drehbuchschreiben will gelernt sein. Soviel sei vorausgeschickt.

WIE DAS SCHREIBEN BEGINNT

WENN man sich an die Ausarbeitung eines Drehbuchs macht, hat man gewöhnlich vor, daraus einen Film zu machen. Es gibt drei Herangehensweisen, drei unterschiedliche Ausgangspunkte:

1. Ein Drehbuchautor schreibt ein Drehbuch.

Ob es sich um einen eigenen Stoff oder um die Bearbeitung eines schon existierenden Werks handelt (wofür man womöglich die Rechte erworben hat), ist in diesem Fall gleichgültig: Der Schreiber unternimmt, allein oder mit jemand anderem zusammen, das Abenteuer, ohne festen Vertrag loszuschreiben.

Das ist der häufigste Fall, so beginnt man als Anfänger meistens, mit allen Risiken und Gefahren. Wenn das Drehbuch dann fertig ist, legt man es den sogenannten Entscheidungsträgern vor: Produzenten, Verleihern, Programmdirektoren beim Fernsehen oder ein Prüfungsausschuß, die Hilfe beim Schreiben oder einen finanziellen Vorschuß verweigern oder zugestehen.

Bei diesem Vorgehen ist es nützlich, gegebenenfalls schon einen Regisseur und einige Schauspieler für sich gewonnen zu haben. Der Drehbuchautor kann sogar für privates Geld, Sponsoren oder Unterstützung durch öffentliche Institutionen sorgen. Alles ist vorstellbar. Alles ist gut, um es dem Projektvorschlag beizulegen.

Danach muß er nur noch die Antworten abwarten, die über die Zukunft seines Projekts entscheiden.

2. Ein Produzent fordert einen Drehbuchautor auf, ein Drehbuch zu schreiben.

In diesem Fall sind die Bedingungen andere. Normalerweise wendet sich der Produzent an einen bekannten Drehbuchautor, den man »Profi« nennen darf (wiewohl etliche »Drehbuchautoren« andere Berufe ausüben), und schlägt ihm ein Projekt vor. Wenn der Drehbuchautor den Stoff akzeptiert, werden Abgabetermin und Honorar vereinbart.

Auch hier gibt es vielfältige Abmachungen. Der Produzent kann, ohne sich völlig festzulegen, ein *Treatment*, eine Art Skizze, fordern. Wenn ihm diese erste Annäherung (dreißig bis fünfzig Seiten) gefällt, wird er den nächsten Schritt vorschlagen, der dann endgültig zum Drehbuch führt. In jeder Phase, selbst gleich zu Anfang, kann der Produzent den Drehbuchautor bitten oder auffordern, mit einem anderen Drehbuchautor oder mit dem im voraus beauftragten Regisseur zusammenzuarbeiten. In anderen Fällen wird das fertige Drehbuch abgewartet, um es dann einem Regisseur vorzulegen.

Diesen Vorgang nennt man einen *step-deal*, der sich als Vertrag in mehreren Etappen vollzieht. Der Produzent bietet für das Schreiben des Drehbuchs eine bestimmte Summe und dann eine weitere, die nach der Fertigstellung des Films ausgezahlt wird. Die Bezahlung erfolgt also bis zur Nullkopie, der Fertigstellung, gestaffelt.

Unter bestimmten Umständen bekommt der Drehbuchautor sogar einen gewissen Prozentsatz der Gewinne (in den USA: *points*), eine Beteiligung an den Einkünften vom ersten Moment an. Dieser Fall setzt voraus, daß der Drehbuchautor bereits von Anfang an mit dem Produzenten zusammenarbeitet, daß er für das Schreiben ein relativ geringes oder sogar verschwindend geringes Honorar gefordert hat und daß sein Anteil am Film finanziell

anteilmäßig steigt. Es kommt sogar vor, daß das gesamte Honorar in die Produktion des Films investiert wird und der Drehbuchautor quasi zum Koproduzenten wird.

3. Ein Regisseur und ein Drehbuchautor schreiben gemeinsam ein Drehbuch.

Bei dieser dritten Vorgehensweise schlägt der Drehbuchautor einem Regisseur – oder umgekehrt – einen Stoff vor. Sie machen sich beide an die Arbeit, sei's aufs Geratewohl, ohne irgendeine Aussicht auf einen Produzenten, sei's mit irgendeiner Rückendeckung durch das Interesse eines Produzenten an ihrem Projekt oder ihrer Person. Der Produzent kann ihnen von vornherein einen Vertrag anbieten in Kenntnis des Stoffs (hierbei handelt es sich um den unter 2. beschriebenen Fall), oder er kann ihre Arbeit erleichtern, für ihre Lebenshaltungskosten aufkommen und so die Option auf das fertige Drehbuch sichern.

Wenn Drehbuchautor und Regisseur sich auf Tage oder Wochen auf eigene Kosten zusammentun, tragen sie natürlich auch das ganze Risiko. Es kann eine gute Geschichte herauskommen oder auch nicht. Das weiß man nie. Oft genug trennen sie sich im Streit. Aber die Beispiele lebenslanger, fruchtbare Zusamenarbeit gibt es ebenso.

Bei der Zusammenarbeit von Autor und Regisseur am Buch hat der Film gute Chancen, der ewigen Diskrepanz zwischen Vorlage und Realisierung zu entgehen. Das Werk ist von Anfang an ein gemeinsames. Sollten sie dann auch noch beide von seiner Wichtigkeit überzeugt sein, sind sie bestens geeignet, die sogenannten Entscheidungsträger von der Dringlichkeit der filmischen Umsetzung zu überzeugen.

Es kommt natürlich vor, daß der Regisseur sein eigener Produzent ist, wodurch sich dieses Problem ohnehin von selbst löst.

Wie auch immer. Zusammen können sie in aller Ruhe entscheiden, ob sie den Film Szene für Szene schreiben, ohne technische Anweisungen, die der Regisseur sich für einen späteren Zeitpunkt vorbehält, oder ob sie eine bis ins letzte durchgeplante, durchnumerierte und manchmal sogar gezeichnete Dreh- und Schnittanweisung ausarbeiten.

Im Original folgt auf den folgenden Seiten eine kurze Abhandlung der Rechtslage und verschiedener Abrechnungs- und Finanzierungsformen in Frankreich, der Verlag hat sich darum entschieden, für die deutsche Ausgabe den Geschäftsführer des Bundesverbands Regie (BVR), Jürgen Kasten, um einen kurzen Abriß der Situation in Deutschland zu bitten.

Arbeits-, Vertrags- und Honorarsituation von Drehbuchautoren in Deutschland

Das Hauptarbeitsgebiet von Drehbuchautoren in Deutschland ist das Fernsehen. Deutsche Fernsehproduktionen sind bei den einheimischen Zuschauern sehr beliebt und erzielen hohe Einschaltquoten. Der Nachfrage entsprechend, dürfte das Produktionsverhältnis von Kinofilmen zu Fernsehwerken in Deutschland etwa bei 15 : 85 anzusiedeln sein.

Ein Drehbuch für einen Kinospieldfilm zu verkaufen ist deshalb trotz der in den letzten Jahren auf bis zu 150 Filmen angewachsenen deutschen Jahresproduktion nicht gerade einfach. Erschwerend kommt der Umstand hinzu, daß deutsche Filmproduzenten nur selten über eine effiziente Infrastruktur zur Entwicklung angebotener Stoffe verfügen. Dafür wird die Entwicklung von Drehbüchern für Kinospieldfilme von den meisten Filmförderungs-Institutionen unterstützt. Um eine Drehbuchförderung zu beantragen, benötigt der Autor die

schriftliche Interessensbekundung eines Produzenten. Die Förderbeträge zur Drehbuchentwicklung, die der Autor selbst beantragen kann, liegen bei ca. 15.000–30.000 € (Autorenteams erhalten noch etwas mehr).

Beim Verkauf eines Drehbuchs für einen Kinofilm ist es für den Autor sinnvoll, sich beim Aushandeln des ansonsten frei zu vereinbarenden Honorars am Produktionsvolumen des entworfenen Films zu orientieren. 3–5% des Produktionsbudgets können als an gemessenes Drehbuchhonorar gelten. Wenn möglich sollten in einem Vertrag über die Erstellung und Nutzung eines Kinofilm-Drehbuchs auch Regelungen über Vergütungen für Wiederholungen im Fernsehen oder für Verkäufe ins Ausland oder eine Erlösbeteiligung für DVD oder Online-Verbreitung (vor allem On-demand-Dienste) vereinbart werden. Grundsätzlich gilt für Drehbuchverträge: Sie regeln den Rechteübergang für eine komplexe Nutzungsrechtskette. Unerfahrene Nachwuchssautoren sollten sich deshalb vor der Unterschrift unter einen solchen Vertrag Rat bei einem filmurheberrechtlich versierten Rechtsbeistand einholen.

Die Vertragssituation für Drehbücher von Fernsehproduktionen ist nicht einheitlich. Es existieren zwei grundsätzlich verschiedene Vertragstypen. Mit öffentlich-rechtlichen Sendern wird in der Regel vereinbart, dass der Autor für weitere Ausstrahlungen Folgevergütungen (sogenannte Wiederholungshonorare) erhält. Sie betragen zumeist 75–100% des Ursprungshonorars. Ein solches kann für einen 90minütigen Fernsehfilm 25.000–32.000 € betragen. Kleinere Formate werden entsprechend ihrem Umfang geringer honoriert. Die privaten Fernsehveranstalter in Deutschland lehnen den an und für sich fairen Grundsatz, den Urheber an den Erlösen aus der weiteren Verwertung seines Werkes zu beteiligen, zumeist mit dem Hinweis auf die angeblich aufwendige Verwaltung ab. Sie verpflichten ihre Auftragsproduzenten, mit dem Drehbuchautor einen sogenannten

Buy-out-Vertrag abzuschließen. Der Autor erhält ein höheres Ersthonorar, überträgt dafür jedoch sämtliche Nutzungsrechte räumlich und zeitlich unbefristet an den Produzenten bzw. Sender. Mit dem Abschluß eines Buy-out-Vertrags hat der Drehbuchautor keinerlei Ansprüche mehr auf weitere Vergütungen, außer sie sind gesetzlich normiert und im voraus nicht übertragbar. Innerhalb des Buy-out-Vertragstyps werden Drehbuchhonorare für 90minütige Fernsehfilme von bis zu 60.000 € gezahlt. Dafür sind alle Nutzungsrechte aber räumlich (also weltweit) und zeitlich (70 Jahre über den Tod des Autors hinaus) an Produzent oder Sender übertragen. Kleinere Formate, etwa 25- oder 50minütige Serienepisoden, werden entsprechend dem Umfang geringer honoriert.

Ein Honorar in hoher fünfstelliger Größenordnung für ein 90minütiges Werk erzielen in der Regel jedoch nur sehr qualifizierte und erfahrene Drehbuchautoren. Gerade Nachwuchsautoren werden zuweilen alle Rechte für ein erheblich geringeres Honorar abgekauft (um nicht zu sagen: abgeluchst). Der Druck auf Drehbuchautoren wie auf Regisseure ist in den letzten Jahren gewachsen, Buy-out-Verträge abzuschließen. Dies ist aus Autorensicht allerdings nur sinnvoll, wenn das zugrundeliegende Werk nur ein geringes Wiederholungs- oder Weiterverwertungspotential besitzt.

Im Gegensatz zu Frankreich gibt es in Deutschland keine Wahrnehmung von Erstrechten an einem Drehbuch durch eine Verwertungsgesellschaft. Hier kontrolliert die SACD jede Nutzung eines Films oder Fernsehwerks und überweist dem Autor dafür die mit den Verwertern (zumeist Sendern) ausgehandelten Entgelte. In Deutschland nimmt die VG Wort (für Drehbuchautoren) und die VG Bild-Kunst (für Regisseure) bisher nur die individuell nicht einkassierbaren kollektiven Zweitrechte sowie gesetzliche Vergütungsansprüche, wie etwa die Kabelweiterleitung oder für ehemals unbekannte Nutzungsarten wahr. Kern der Wahrnehmung von Verwertungsgesell-

schaften sind aber nach wie vor die Abgaben für die private Überspielung (Urheberanteil aus dem Verkauf von Videorecordern und Leerkassetten) und für den Fernsehempfang im öffentlichen Raum (der sogenannte »Kneipengroschen«). Mit der zuständigen Verwertungsgesellschaft für Autoren, der VG Wort, Goethestr. 49, 80336 München, ist ein entsprechender Wahrnehmungsvertrag abzuschließen.

Jürgen Kasten
Geschäftsführer des Bundesverbands
der Fernseh- und Filmregisseure e.V.
(www.regieverband.de)

VOM »SCHREIBEN« AN SICH

MAN kennt Drehbücher, die in wenigen Tagen geschrieben wurden (für *Scarface* beispielsweise innerhalb von elf Tagen), und solche, an denen mehrere Teams von Drehbuchautoren zwei Jahre lang arbeiteten, ohne daß das Ergebnis befriedigend gewesen wäre.

In den USA war es jahrelang üblich, daß der Produzent als absoluter Herrscher über den Film so lange Fassungen von verschiedenen Autoren schreiben ließ, bis er selbst sich mit einem Entwurf einverstanden erklärte. Deshalb nannte man ein Drehbuch damals ein »Monster«. Die Autoren kannten sich mehr oder minder untereinander nicht und hatten bloß eine vage Idee davon, was mit ihrer Arbeit geschah. Drehbuchautoren oder ganze Gruppen von Autoren sollen manchmal zur selben Zeit am selben Stoff gearbeitet haben, ohne voneinander zu wissen.

In dieser Hinsicht hat sich heute einiges verbessert. Zwar bleibt bei den *Major Companies* (bei denen die Direktoren mittlerweile so schnell ausgewechselt werden, daß ein Drehbuchautor sein Skript meistens schon nicht mehr bei dem ablieferst, der es bei ihm bestellt hat) fast alles beim alten. Einige unabhängige Produzenten aber orientieren sich eher an europäischen Traditionen, wo der Autor von Anfang an so eng wie möglich mit dem Regisseur zusammenarbeitet. Aber letztlich kann man keine unumstößliche Regel aufstellen. Im Grunde genommen hat jeder Film seine eigenen Gesetze, nach denen man in dieser oder jener Sprache, in dieser oder jener Umgebung, an diesem oder jenem Stoff arbeitet.

Einige Beobachtungen scheinen sich allerdings immer wieder zu bestätigen. Beschränken wir sie – mehr oder minder willkürlich – auf zehn Punkte:

1. Der Drehbuchautor ist oft ein sprunghaftes und neugieriges Wesen.

Er hüpfst von einem Thema zum nächsten, er reist viel, er sieht sich in der Welt um, er liest zwangsläufig die unterschiedlichsten Texte. Es ist besser für ihn, wenn er an jedem beliebigen Ort arbeiten kann, im Hotel, in einer Bar, im Zug, ohne besonders ausgeprägte Ansprüche. Er liest oft Zeitung, sieht fern, macht sich Notizen. Häufig sammelt er Anfänge von Geschichten, die er in der Realität beobachtet, schreibt Sätze auf, die er auf der Straße oder im Café zufällig aufschnappt. Ein- bis zweimal jährlich muß er sich auf ein neues Thema, ein neues Land, neue Mitarbeiter einstellen. Er ist unbeständiger und weniger verwurzelt als ein Romanautor.

Drehbuchautoren, die ihr ganzes Leben zu Hause verbringen und vor zwei bis drei Fernsehbildschirmen darauf warten, daß die Welt zu ihnen kommt, sind ausgesprochen selten.

Neugier – wie auch immer sie sich äußert – ist unabdingbar. Die Suche nach dem Stoff, nach der »guten Story«, macht zu einem guten Teil die Arbeit des Drehbuchautors aus.

2. Der Drehbuchautor weiß gewöhnlich, wie ein Film entsteht.

Da das Drehbuch nur eine Übergangsform darstellt, die zu »etwas anderem« führen soll, sucht der Autor beim Schreiben nicht nur nach Wörtern, Sätzen, Handlungen und Begebenheiten, er sucht auch nach Bildern, Räumen, bestimmten Tönen, Klangverbindungen, Kameraeinstellungen und einer möglichst präzisen, möglichst lebendigen Annäherung an das, was das geheimnisvolle Phänomen des Schauspiels ausmacht.

Diese Recherche, die natürlich auch zur Arbeit des Regisseurs gehört, ist bereits Teil des Schreibens. Deshalb sind technische Kenntnisse nützlich, sie sind notwendig für den Drehbuchautor – *schon für seine Inspiration.*

Die technische Seite – das *wie wird es gemacht* – kann zur steten und unersetzblichen Quelle der Inspiration werden. Die Frage des *wie* zieht die des *warum* nach sich, geht ihr manchmal voraus, fordert sie heraus, verlangt nach ihr.

Ganz zu schweigen von der oft unumgänglichen Aufgabe, daß ein Drehbuchautor stets auf die Frage vorbereitet sein muß: »Und was wird das alles kosten?«

Er arbeitet nicht ins Blaue hinein. Er arbeitet auf ein ganz konkretes, genau definiertes Ziel zu: die Existenz eines neuen Films. Es geht darum, vom Vorhaben zur Umsetzung zu gelangen. Von dem, was möglich ist, zu dem, was ist. Vor allem zu wissen, wie man dahin gelangt, und nichts zu schreiben, was unausführbar ist.

3. Es kommt häufig vor, daß ein Drehbuchautor gebildet ist.

Und er hat allen Grund, es zu sein, selbst wenn er seine Bildung im Lauf seiner Arbeit zufällig erworben hat und sie bruchstückhaft und unvollständig ist.

Denn die Kunst des Drehbuchschreibens ist über fünftausend Jahre alt. Sie hat mit dem Kino eine wirklich neue Form bekommen, die an die technischen Anforderungen und das Montageprinzip (das ist die eigentliche Neuheit daran) gebunden ist, aber sie geht eindeutig auf die ältesten Erzählformen zurück.

Seit den Ursprüngen der Dichtung und des Theaters hat es an Ratschlägen nie gemangelt. Ein altes chinesisches Buch empfiehlt jedem Autor, sich vor Längen zu hüten, Wiederholungen zu vermeiden und einen angenehmen Rhythmus aufrechtzuerhalten, damit das Interesse wach bleibt.

Noch genauer hat im Mittelalter ein japanischer Meister des Noh die berühmte Regel des *Jo-Ha-Kyu* formuliert: Dreiteilung nicht nur jeden Stücks, sondern jeder Szene im Stück, jedes Satzes in der Szene und manchmal sogar jedes Worts. Diese drei Grund-

takte, die man auf jeder Ebene trifft und die sich in keine Sprache ganz genau übersetzen lassen (nennen wir sie: »Vorbereitung, Entwicklung, Ereignis«), leisten noch heute erstaunliche Hilfe, wenn man nicht genau weiß, wie man etwas schreiben oder spielen soll. Vielleicht liegt in ihnen eine geheime Konstante, die man kennen sollte, und sei es nur, um sie zu brechen.

Ein noch älterer Text in Sanskrit verweist darauf, daß ein gutes Schauspiel den Zuschauern Antworten auf ihre Geschäfte, ihre Familiensorgen, das Weltgeschehen und Seelenleben geben muß, daß dasselbe Schauspiel aber auch »einem Betrunkenen, der nur zufällig hineingestolpert ist, Trost spenden muß«.

Wir streifen hier das Ideal, das beinahe Unmachbare, die Utopie. Doch sollten wir nichts, was die alten Erzähler, die Vorfahren der Drehbuchautoren erfunden und umgesetzt haben, leichtfertig verwerfen. Die Erzählung, die Geschichte, war fester und notwendiger Bestandteil im Leben aller Kulturen. Der Erzähler spielte eine soziale, religiöse und politische Rolle. Der Zusammenhalt eines Volkes ist ohne diese tausend unsichtbaren Bande undenkbar, ohne die Überlieferungen der Weisheit und des Lebens, wie sie in den Erzählungen und Geschichten erhalten sind. Sie bereichern die Existenz gleich Regenwürmern, die, so heißt es, die Gärten bereichern, die sie durchpflügen.

Die Drehbuchautoren sind die Nachkommen jener Erzähler. Ob es ihnen bewußt ist oder nicht, an sie ist die Fackel übergeben worden. Ihr Platz in der Gesellschaft ist seit langem festgelegt. Ihre Verantwortung ebenfalls.

Merken wir noch an, daß viele Länder, in denen Erzähler traditionell eine herausragende Rolle spielten, wie beispielsweise in Afrika, sich heute die Medien, die zur Verbreitung der modernen Erzählungen notwendig sind, nicht leisten können. Daß sie mangels einer nationalen oder regionalen Produktion nur die Ge-

schichten anderer zu sehen oder zu hören bekommen, Geschichten, die planmäßig unter anderen Himmeln – meist den Himmeln Kaliforniens – konstruiert werden und die Welt mit Mittelmäßigkeit überziehen, die die ehemals so kostbaren Eigentümlichkeiten einebnen.

4. Regeln sind da, um übertreten zu werden.

Wenn man bestimmten amerikanischen Theoretikern zuhört und vermuten muß, daß sie nie Aristoteles oder Boileau gelesen haben, Männern und Frauen, die hartnäckig und mit großem Brimborium die Wirksamkeit von »Strukturen« predigen, obwohl sie an nichts als dem schnellen Erfolg interessiert sind (im 17. Jahrhundert nannte man das *gefallen*), könnte man meinen, daß ein zeitgenössischer Drehbuchautor seinen Geist abstumpfen, verknöchern, einschrumpfen lassen muß, um ihn der größtmöglichen Beschränkung zu unterwerfen. Phantasie gilt beinahe als gefährlich, genau wie Neugier, die Schwester der Kultur. Man muß untersuchen, was in jenem Jahr Erfolg hatte, daraus methodisch (was meistens bedeutet: völlig willkürlich) die »Strukturen« ableiten und sie unablässig wiederholen.

Daß es Regeln gibt, bezweifelt niemand. Sie sind übrigens höchst einfach und lassen sich auf eine Grundverpflichtung reduzieren: *das Interesse der Zuschauer wecken und fesseln*. Das gilt für alle nur denkbaren Geschichten, ja selbst für Nichtgeschichten, die Abwesenheit von Geschichten. Wenn man uns nicht mehr zuhört, wenn man uns auf halbem Weg stehenläßt, sind wir verloren, abgeschrieben, überflüssig. Eine Äußerung, die nicht auf Interesse stößt, existiert nicht. Sie ist nicht einmal mehr eine Äußerung. Sie ist eine Laune, isoliert, zwecklos, ohne Eigenleben.

Diese Wahrheit ist, wie wir gesehen haben, schon lange bekannt. Aristoteles ist bei weitem nicht der einzige, der sich mit

dem, was wir »Dramaturgie« nennen, beschäftigt hat. Chinesen, Inder, Japaner, sie alle haben es als grundlegend empfunden: das Interesse derjenigen zu wecken, die man ansprechen will.

Wenn ein Autor nur für sich selbst schreibt, darf er sich nicht darüber beschweren, einsam zu sein.

Sobald man diese Grundregel aufgestellt hat und darüber hinaus zu speziellen Richtlinien kommen will, wird es komplizierter. Das Publikum ist nicht immer dasselbe, und für die Kunst des Geschichtenerzählens gibt es unterschiedliche Vorbilder. Das geht vom diskursiven Zickzackstil in *Tausendundeine Nacht*, in *Don Quichotte*, dem berühmten spanischen Schelmenroman, *Tom Jones* und *Jacques der Fatalist und sein Herr* bis zum reinen und strengen griechischen Drama, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im französischen Drama in der Forderung kulminieren wird, die Boileau in zwei berühmten Versen formulierte:

»Wenn an einem Ort und einem Tag die Handlung sich erfüllt, bleibt das Theater bis zum Ende gefüllt.«

Diese berühmte Regel der drei Einheiten hat zwar etliche Meisterwerke hervorgebracht, aber auch im Laufe des 18. Jahrhunderts mehrere hundert miserable Tragödien, von denen keine einzige mehr aufgeführt wird.

So verhält es sich zweifellos mit jeder Regel: Sie lässt sich je nach kulturellem und historischem Umfeld eine Zeitlang produktiv anwenden, bis sie plötzlich außer Gebrauch kommt. Man muss sie schleunigst vergessen (ja so schnell wie möglich vergessen), wenn man ein lebendiges Werk schaffen will.

Was zum Beispiel die Rezepte der amerikanischen Professoren betrifft, so können diese bestimmt einen Erfolg in mittelmäßigen Fernsehserien einbringen. Keinesfalls jedoch werden sie zu einem maßgeblichen, epochalen Werk anleiten, weil sie sich erklärtermaßen nur auf bereits Bestehendes stützen. Vor allem

aber – jenseits der Tatsache, daß jede künstlerische Anweisung von so diktatorischer Art Kreativität eher unterbindet – führen sie nach ein paar Jahren eintönig wiederholter, zeitweilig fruchtbare Aktivität zwangsläufig ins Nichts. Es wird von ihnen so wenig zurückbleiben wie von Spuren im Sand nach der Flut. Denn die Welt verändert sich, ob wir das wollen oder nicht. Manche Menschen behaupten sogar, daß sie sich immer schneller verändert, und alle, die allzu sklavisch an ihren althergebrachten Normen hängen, werden unfähig zur Anpassung, zur Veränderung, zum Mut für frischen Wind auf der Strecke bleiben.

Die Handbücher mögen in einigen Punkten recht haben: eine starke Handlung in den ersten drei Minuten, eine unerwartete Wendung am Schluß der zweiten Spule, ein besonderer Effekt hier, ein Entspannungsmoment da.

Aber das Gegenteil ist genauso wahr. Seit langem werden die dramatischen Regeln wie alle anderen Regeln verletzt. Seit langem werden zum Beispiel überall und zum Teil sehr gelungen die Gattungen vermischt – für Shakespeare selbstverständlich, für Boileau undenkbar. Und wie oft hat man erlebt, daß sämtliche Erfolgselemente aus einem Stück in einem anderen zum totalen Mißerfolg geführt haben? Die Produzenten jammern: »Keiner kann mehr voraussagen, was ankommt, was erfolgreich ist.« Um so besser. Wenn man mit allem gewinnen könnte, funktionierte das Kino nur nach einem kommerziellen Mechanismus. Glücklicherweise bleibt vieles unvorhersehbar. Das ist der unumstößliche Beweis, daß wir es mit Kunst zu tun haben. Der Begriff Dramaturgie ist äußerst bequem. Er wurde eingeführt, um in einem einzigen Wort Unvereinbares zu vereinen: eine wechselnde Flut von unzähligen Erzählungen und eine nur schlecht erforschte Beziehung zwischen dem Erzähler und seinem Publikum. Aber

bei näherer Betrachtung ergibt er nicht mehr Sinn als der Begriff des Gestischen oder der Innerlichkeit!

Letzten Endes bleibt, wenn man für das Kino schreibt, nur eine einzige Richterinstanz: das geheimnisvolle innere Theater, das in der dunkelsten Kammer eines jeden von uns stattfindet, wo sich zögerlich und noch höchst unfertig die erste Vorführung eines Films abspielt, den wir im Begriff sind zu schaffen. In dieser einsamen Vision, die so schwer zu beschreiben ist, in der Erstaunen, Stolz, Eitelkeit miteinander auszukommen versuchen, ergeben sich Regeln und lösen sich wieder auf, im Dämmerlicht und manchmal sogar uns unbewußt.

Wenn man diese Einsamkeit zum Verzweifeln und den Zwiespalt von Autor und Zuschauer innerhalb derselben Person unerträglich findet, sollte man sich ein anderes Theater, ein anderes Publikum suchen. Man muß zu zweit oder dritt arbeiten, Kritik und Pfiffe ertragen, die man sich selbst nur ungern zumutet, muß sich sagen, daß eine Szene, ein Bild, ein Wort, das von zwei Leuten Zustimmung findet, doppelt so gute Chancen hat, eines Tages jene unbestimmte Masse zu erreichen, die undefinierbar und doch entscheidend ist und die wir Publikum nennen.

5. Die Arbeit am Drehbuch erfolgt in Wellen.

Die Arbeit am Drehbuch unterliegt oft einer Folge von Wellen.

Einige sind Erkundungsphasen. Man öffnet alle Tore und sucht. Verbietet sich keinen Weg, keine Sackgasse, keinen Keller. Die Phantasie geht auf Jagd. Sie läßt sich gehen. Das kann weit weg führen, bis zum Absurden, zum Grotesken, ja bis zum Vergessen des eigentlichen Stoffs.

Danach folgt eine andere Welle, sie verläuft umgekehrt. Sie lebt von der Beschränkung, der Rückkehr zur Vernunft. Man kehrt wieder an den Ausgangspunkt zurück, zum Wesentlichen,

zu der berühmten Frage: Aber wieso schreiben wir diese Geschichte und nicht eine andere? Was interessiert uns an dieser Geschichte?

Das ist der Zeitpunkt für die grundlegenden Fragen. Es gilt, den Weg zu bestimmen, den unsere Figuren einschlagen sollen, die Nachvollziehbarkeit für den Zuschauer zu überprüfen und so weiter. Indem wir umkehren, verlieren wir unterwegs logischerweise wieder einige unserer phantasievollsten Einfälle – aber nicht unbedingt alle. Manchmal ist das Ergebnis einer langen Reise, die uns für Stunden gefesselt hat, ein einziges Detail – aber genau dieses Detail rechtfertigt die Reise. In einer beinahe traurigen, etwas frustrierten Ruhepause finden wir zu unseren Pflichtübungen zurück, zu den Konstanten, die das Konstrukt und die Glaubhaftigkeit eines Films ausmachen. Diese Überlegungen mögen uns klein erscheinen, sogar kleinlich. Und dennoch sind sie unabdingbar. Sie helfen uns, eine Bilanz zu ziehen und unser »Auftragsbuch« durchzugehen. Haben wir auf unserer Forschungsreise auch an Proviant und Kartenmaterial gedacht?

Anschließend werfen wir uns in die nächste Welle. Wieder mit völlig anderen Mitteln. Was wäre, wenn Herr Soundso in diesem Augenblick erschien? Wenn man die ganze Ausstattung änderte? Wenn plötzlich ein Rhinoceros ins Zimmer träte? Und so fort.

Nur wenige ertragen ausgeglichen und unparteiisch dieses Hin und Her. Die Arbeit zu zweit oder zu dritt erleichtert es.

Um es deutlich zu sagen: So gegensätzlich die Vorgänge sind, so unersetzlich sind sie beide, und vor allem ergänzen sie sich gegenseitig. Ein Drehbuch nur ins Blaue hinein zu entwerfen ist unmöglich. Man muß zumindest die Dauer des Films und das verfügbare Budget berücksichtigen. Man muß auch, was immer das Thema des Films ist, die grundsätzliche Botschaft – und zwar jeder Szene – klären. »Wissen« die Figuren mehr oder weniger als

die Zuschauer? Es hat keinen Sinn, eine Überraschung einzubauen, wenn das Publikum diese lange zuvor erraten kann. Wie steht es überhaupt um dieses unfaßliche, hypothetische Publikum? Ist es von unseren Bildern noch gefangen, oder hat es den Saal schon längst verlassen? Oder zappt es boshafterweise zwischen den Kanälen herum? Ist diese Szene einleuchtend? Kennen dieses Wort wirklich alle? Wird man diese Ausstattung, die man erst einmal, und dazu nachts, gesehen hat, wiedererkennen? Ist diese Replik nicht zu lange, zu undurchschaubar? Könnte man nicht eine Handlung finden, die dieser Passage einen etwas weniger statischen und dozierenden Charakter verleiht?

Andererseits lässt sich ein Drehbuch natürlich auch nicht gestalten, indem man sich mit diesen Fragen begnügt. Das wäre zu buchhalterisch. Die schöpferischen Brüche, deren Voraussetzung das Dahinträumen ist, stellen sich im richtigen Augenblick ein, um die Dinge durcheinanderzuwirbeln, in Aufruhr zu versetzen, zu erregen, eben: zu *erfinden* (frz. = inventer). Es ist bekannt, daß »inventer« vom lateinischen »invenire« abstammt und ursprünglich »finden« bedeutet. Darin klingt an, daß jede Situation, jede Handlung, jede Reaktion außerhalb von uns, in einem namenlosen Irgendwo existiert und sich daraus eine Billion von Möglichkeiten und also unerschöpflichen Er-Findungen ergeben.

6. Es gibt einen Subtext im Drehbuch.

Früher, als der Film zur Gänze im Studio entstand und Ausstatter, Chefkameramann sowie das Technikerteam getreulich ausführen konnten, was ihnen aufgetragen wurde, unterlag auch das Drehbuchschreiben strengen technischen Regeln. Alles mußte aufgeschlüsselt, womöglich mit Zeichnungen zu fast jedem Arbeitsschritt, mit absolut präzisen Aufnahmeanweisungen, Dauer der Einstellung, Kamerabewegung versehen werden.

Die Dreharbeiten in natürlicher Umgebung, die seit Zeiten der »Nouvelle Vague« (aus ästhetischen wie ökonomischen Gründen) üblich sind, haben natürlich auch das Drehbuchschreiben beeinflußt. Da man Mauern nicht umstoßen und Wasserfälle nicht erbauen kann, mußte man Schnitt und technische Realisation der Umgebung anpassen – und nicht umgekehrt.

Deshalb sind Drehbücher, die schon während des Schreibens geschnitten werden, heute rar. Man schreibt in Sequenzen, numeriert sie, fügt *innen*, *außen*, *Tag*, *Nacht* (manchmal *Morgen*- oder *Abenddämmerung*) an und verweist auf den Ort des Geschehens. Ein Beispiel: 16 – *Inn* – *Eßzim.* – *Tag*.

Doch selbst innerhalb dieser vereinfachten Schreibweise, die auch angenehmer zu lesen ist, weil alle Anweisungen bezüglich Ausstattung, Kostüme, Bewegung der Figuren, Text und Rhythmus ohne technische Erläuterung erfolgen müssen, gibt es einen Subtext, der aus dem Unbewußten resultiert.

Daher ist es günstiger, eine schnelle Szene schnell zu schreiben und eine langsame langsam. Die Geschwindigkeit beim Lesen wird einen Eindruck der Geschwindigkeit der Handlung vermitteln, ohne daß das extra angemerkt werden muß. Umgekehrt natürlich genauso. Auch ein Absatz wird bei dieser Schreibweise sofort suggerieren, daß ein Wechsel im Handlungsgeschehen eintritt, also ein Schnitt nötig ist. Wenn ich beispielsweise einen Absatz mache und über eine Figur schreibe: »Er führt den Kugelschreiber in seiner Hand zum Mund«, scheine ich eine Großaufnahme vorzuschlagen, und zwar am besten in diesem Moment. Ein heimlicher Hinweis, mit dem der Regisseur machen wird, was er will. Es ist aber erfahrungsgemäß besser, eine Person, die etwas sieht (was in Filmen oft vorkommt), und die Sache, die sie sieht, durch einen Absatz zu trennen, weil es meistens schwierig ist, die beiden ins selbe Bild zu bekommen. Ein Beispiel:

»Pierre öffnet die Tür.
Er sieht sich um.
Er erblickt den offenen Safe.«

Noch mehr empfiehlt sich das, wenn eine Figur aus dem Fenster schaut. Allerdings kann es vorkommen, daß man sich im stillen (oder ganz offen, falls man mit dem Regisseur zusammenarbeitet) wünscht, die beiden Vorgänge in einem Bild zu sehen oder in einer einzigen Bewegung. In diesem Fall tut man gut daran, keine Absätze zu machen, um dem Leser diesen Eindruck zu vermitteln.

So oder so ist es schwierig, ein Drehbuch zu *lesen*. Trotz einer so spezifischen Schreibweise, die mit keiner anderen vergleichbar ist, bedient man sich derselben Lesart wie bei einem Buch, einem Roman. Man blättert um, liest Zeile für Zeile, erkennt Anfang, Handlungsablauf und Schluß.

Das führt oft zu endlosen Mißverständnissen. Man findet ein Manuskript zu trocken, zu kalt, meint, daß die *Psychologie* der Figuren nicht genügend entwickelt ist, daß sie nur Rohfassungen darstellen, daß die Gefühle fehlen. Das sind Vorwürfe, die ein Drehbuchautor sein ganzes Leben lang hört, und das ist normal, denn ein Drehbuch ist nun mal kein Roman. Man muß lernen, den Film beim Lesen zu sehen und zu hören, selbst auf die Gefahr hin, sich zu irren und einen anderen Film zu sehen. Man darf ein Drehbuch nicht *lesen*, sondern muß sich bereits bei der Lektüre die andere Form vor Augen halten.

Eines der Geheimnisse dieses Subtextes beruht auf der berühmten Reihenfolge von Tagen und Nächten, die einen, gegebenenfalls auch künstlichen, Zeitverlauf kennzeichnen (die »Biwak-Szene« im Western kann zwei Szenen am Tag trennen, die im realistischen Verlauf einer Handlung nicht unbedingt aufeinanderfolgen würden). In einem »Film-Tag« kann man mehrere Tage,