

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 166

Artikel: Gedanken zu einem Seminar des Flemish Media Institute in Engelberg : Gibt es das Drehbuchrezept?
Autor: Bösiger, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867304>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gibt es das Drehbuchrezept?

In einer Filmszene, die sich bis dato stets als «Filmmanufaktur» verstand, als ein Betrieb, der vor allem durch Autodidakten, durch Eigenbrötler vorangetrieben wurde, sind weder der Beruf des Drehbuchautors, des Regisseurs noch der des Produzenten wirklich definiert. Ein Berufsbild existiert nicht. Man tut es einfach. Das beständige und manchem Aussenstehenden oftmals uferlos erscheinende Wachstum dessen, was einst «Filmwunder Schweiz» genannt wurde, heute aber häufig nur noch dessen inflationärer billiger Abklatsch ist, hat zu Veränderungen auf verschiedenen Ebenen geführt. Die Zeit, da ein Anliegen wie Identitätssuche in einem verlogenen Land alleine ausreichte, um die Festivpalais an Croisette, Lagune und Spree zu erobern, scheinen vorbei. Je mehr sich diese Erkenntnis hat durchsetzen können, tauchte das Wort Aus- und Weiterbildung auf. Reicht der gute Wille allein nicht mehr aus, braucht es – erlernbares – Handwerk, und Lehrer, die es vermitteln. Die Saga von Daniels Lehrmethode in Sachen Drehbuch war schon ins Land gedrungen. Man hatte gehört davon, dass Filme wie CRAZY LOVE von Dominique Derrudere, LES NOCES BARBARES von Marion Hänsel oder AFTER HOURS von Martin Scorsese auf Drehbüchern basierten, die er auseinandergenommen beziehungsweise durch Analyse mit den Autoren weiterentwickelt hat, dass er im Prag der sechziger Jahre der Lehrer und Produzent von Milos Forman und Jiri Menzel war, dass er Direktor von Robert Redfords *Sundance Institute* und Boss des Filmdepartments der *University of Southern California* ist. Suissimage hat im Mai zu einem zweiwöchigen Seminar mit Frantisek Daniel – wie er sich auch zwanzig Jahre nach seiner Emigration aus der Tschechoslowakei immer noch nennt – geladen. Ein Ba-

siskurs für Drehbuchautoren im fernen Engelberg. Wissend, dass man in den nächsten elf Tagen ernsthaft wird arbeiten müssen, reisten die 24 Teilnehmer mit voller Ausrüstung an. Personalcomputer um Personalcomputer wurden die ausgetretenen Stufen des ehemals alt-ehrwürdigen, heute nur noch entfernt frühere Eleganz erahnen-lassenden Hotels Europäischer Hof hinaufgetragen. Pascal Lohnay und Mark Daniel, den zwei jungen Herren, die der alte Herr als seine Dozenten mitgebracht hat, stand man anfangs genauso skeptisch gegenüber wie dem «maestro» selbst.

Die erste Übung: Eine Szene, in der ein Protagonist an einen Ort kommt und dort eine zweite Person antrifft. Drei Variationen sollten hintereinander erarbeitet werden. Erstens: Der Protagonist kommt an einen Ort, der ihm unbekannt ist, scheint verunsichert und begegnet jemandem, den er kennt und ihn mit der Geographie des Schauplatzes vertraut macht. Zweitens: Der Ort ist bekannt, die zweite Figur dafür fremd. Drittens: Figur bekannt und Ort bekannt. Gefordert war eine Szene ohne Dialog, nur mit non-verbaler und sichtbar gemachter Kommunikation. Der Ort musste genau beschrieben werden und durch das Zusammenspiel von «sight» und «sound» die richtige Stimmung evolviert werden. Bilder also, keine Gedanken. Obendrein musste diese Szene, wie alle anderen dramatischen Szenen eines Drehbuches, einen vollständigen Aufbau aufweisen: Anfang, Mitte, Ende. Eine einfache Übung? Man sass zusammen, las vor und hörte zu. Genüsslich, mitzuerleben, welch dürftige Resultate bei den anderen Mitgliedern meiner Gruppe zu Tage kamen. Ich räkle mich auf meinem Stuhl und fühle mich wohl. Dann ist die Reihe an mir. Mit Pathos und

beiläufig mitschwingender Zufriedenheit rezitierte ich meinen englisch geschriebenen Text. Erwartungsvoll schaue ich in die Runde und auf den Dozenten, warte auf Lob. Nichts. Stattdessen Fragen. Sind Ton, Licht und Umwelt für die Darstellung der Figur richtig und ausreichend genutzt worden? Ist dem Zuhörer klar, in welcher Situation wir uns befinden? Und und und.

Am Nachmittag eine Lektion in Analyse. Frank Daniel hat vor den Bildschirmen im grossen Saal des Hotels die drei Teilnehmergruppen vereint. NORTH BY NORTHWEST von Alfred Hitchcock steht auf dem Programm. Nocheinmal dürfe man sich den Film als Film betrachten, dann, nach der Stück-für-Stück-Demontage werde man nie mehr einen solchen ohne Suche nach der Struktur anschauen können. Man werde sich immer auf die Jagd begeben nach Erklärungen für Schwachstellen, für Unklarheiten.

Das Prozedere in den folgenden Tagen ist fast durchgehend gleich. Am Morgen Gruppensitzung, am Nachmittag Filmanalyse. Zerlegt werden THE APPARTMENT von Billy Wilder, MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE von Stephen Frears, GLORIA von John Cassavetes, THE THIRD MAN von Carol Reed und – krönender Abschluss ohne anwesenden Frank – AMADEUS von Milos Forman. Es ist nicht die Einzelanalyse, die die Wahrnehmungsfähigkeit für strukturelle Eigenarten in einem Film schärft, sondern die Aneinanderreihung mehrerer solcher Demontagen. Erst sieht man den ganzen Film, dann das gleiche nochmals mit Unterbrüchen und dem Kommentar von Frank Daniels. Je mehr man mit den Möglichkeiten und Eigenheiten der Dramaturgie vertraut ist, desto mehr spielt Daniel den Ball zu seinen Zuhörern.

Will man sich Einblick verschaffen in die Praxis des Drehbuchschreibens, muss man sich erst einmal von der Illusion befreien, dieses habe etwas mit Literatur gemein.

Von dem überraschend-frischen Entdeckungsfilm, Frears MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, bleibt nach der Analyse nicht mehr viel übrig. Im Detail zu erfahren, warum die Zeichnung der Hauptfigur unbefriedigend ist, gleicht einem Déjà-vu. Daniel betont, dass einer der Gründe für die überwältigende Rezeption wohl in der Treue der Wirklichkeit gegenüber zu suchen sei, denn da haben der Drehbuchautor und der Regisseur gute Arbeit geleistet. Zu begreifen und zu akzeptieren hat man, dass eine hervorragend strukturierte Geschichte noch lange kein Garant für den Erfolg an der Kinokasse ist. Dafür hat das Publikum schon zu oft bewiesen, dass es auch anderen Kriterien folgt – der Popularität einer Thematik oder eines Schauspielers zum Beispiel. Auch der Film folgt im Angesicht seines Publikums den Gesetzen der Moden und Tendenzen – Struktur hin oder her. Nicht davon abhalten dürfe einem solch eine Erkenntnis bei der Entwicklung einer story stets an sein späteres Publikum zu denken, diesem bereits in diesem Stadium mit Respekt zu begegnen. Bei den praktischen Übungen: Nach der Szene ohne Dialog, jene mit. Dann verschiedene Strukturbeispiele und schliesslich die «outlines». Auf einer A-4-Seite soll man eine Geschichte aufschreiben, durchgehender Text für drei Akte eines fünfzehnminütigen Kurzfilms. Nachts laufen Computer und Gehirne heiss. Durch die Gänge des alten Hotels huschen der Lärm der klappernden Tastaturen und die durchsichtigen Figuren der in Arbeit befindlichen Filmgeschichten. Hinter jeder Tür ein neues Universum. Versuche entstehen und werden verworfen. Neustrukturierungen werden unternommen und bleiben doch erfolglos. Zum «outline» gesellt sich das «stepoutline», die Auflistung der einzelnen Szenen und ihres für den Lauf der Geschichte wichtigen dramatischen Gehalts. In der zweiten Woche dann entfällt die Filmanalyse; man

braucht die Zeit für das Schreiben der ersten Drehbuchfassung: the first draft. Immer wieder das Erstaunen über die Vielfalt der Geschichten, über die Einfälle, die menschliche Phantasie als solche. Horrorgeschichten, Psychodramen, Mysterienspiele und und und. Lernprozesse werden nachvollziehbar. Der, der anfangs noch fein säuberlich im Stil des Literaten – im Film bekanntlich unsichtbare – Gedanken seines Protagonisten niederschrieb, Gegenwart durch Vergangenheit zu bereichern versuchte, bemüht sich jetzt um den Präsens und die Visualisierung. Dann erneut Gruppensitzung. Wieder die Erkenntnis, dass es eben doch nicht so perfekt ist, wie man nachts um vier noch glaubte.

Will man sich Einblick verschaffen in die Praxis des Drehbuchschreibens, muss man sich erst einmal von der Illusion befreien, dieses habe etwas mit Literatur gemein. Daniels «Methode», die strenggenommen eben dadurch hervorsticht, dass sie keine ist, basiert auf den Klassikern des Theaters, auf jenen «Gesetzen», die bereits ein Aristoteles in seiner «Poetik» festgehalten hat. Frank Daniels Empfehlung lautete denn auch, sich nicht mit den Bergen an Literatur über die Frage «Wie schreibe ich ein Drehbuch» abzugeben, sondern stattdessen lieber Shakespeare und all die anderen Bühnenklassiker zu lesen. Für Autoren des deutschsprachigen Raumes muss noch die «Hamburgische Dramaturgie» von Lessing angeführt werden. Neben diesen Lektüreempfehlungen sei das wiederholte Betrachten von Filmklassikern die Hauptübung nicht nur für einen angehenden Autor. Die Vertiefung in die Struktur von Filmen wie CASABLANCA, THE APPARTMENT, AMADEUS oder aber auch von misslungenen beziehungsweise in der Struktur nicht gänzlich überzeugenden Beispielen aus der Geschichte der siebenten Kunst bildet demnach gewissermassen das ABC für jeden

Autor. Empfohlen wird von Daniel das Anlegen einer eigenen Videothek, erlaube es diese doch problemlos, einen Film wieder und wieder anzuschauen, ihn anzuhalten, stückweise zu sezieren.

Daniel weist immer wieder auf die enge Zusammenarbeit von Drehbuchautor und Regisseur hin. Die Beispiele Wilder und Hitchcock zeigen denn auch deutlich, dass das Alternieren der kreativen Potenz zwischen Autor und Regisseur nicht nur funktionieren kann, sondern oftmals auch besonders einheitliche und stimmige Resultate zeitigt. Frank Daniels «Philosophie» weist somit einen Weg, der nicht vom Autorenkino wegführt, dieses vielmehr in seiner ursprünglichen Form zu re-establieren versucht. «Le cinéma d'auteur» wie es die Kritiker der «Cahiers du cinéma» in Hitchcock, Lubitsch und Ford – um hier nur einige Beispiele zu nennen – entdeckten, Autorenkino, wie es aber im deutschsprachigen Raum durch den Anspruch der alleinigen Urheberschaft einer Einzelperson oftmals missverstanden wurde. Ist es nicht so, dass «Autorenkino» bereits den Plural beinhaltet? Müsste es für jene, die immer noch daran glauben, dass die Personalunion von Drehbuchschreiber, Regisseur und häufig auch noch Produzent die Regel und nicht die Ausnahme sein müsste, nicht heißen «Kino des Autors» oder eben «Autor-Kino»? Wenn hier die Etablierung der Regel gefordert wird, heisst das nicht, die Ausnahme sei in Zukunft zu verbannen. Nicht vergessen soll und darf man, dass die Filmgeschichte solche immer wieder gekannt hat, diese aber nicht programmierbar sind. Worum man sich bemühen kann und soll, ist die Herstellung einer Alchemie zwischen den einzelnen Kräften, die für die Herstellung eines Films massgeblich sind. Das heisst aber auch, dass der Drehbuchautor sich nicht mit seiner Rolle der Distanz bescheiden kann. Er muss verstehen und wissen,

was ein von ihm niedergeschriebener Satz in visualisierter Form bedeutet. Er muss das Handwerk und die Technik des Filmemachens kennen, wissen, welche Möglichkeiten die Kamera hat, welches sprachliche Potential der Schnitt besitzt. Und und und. Daniel erinnerte unter anderem daran, dass das im alten Studio-System Hollywoods kaum ein Problem darstellte. Damals, in den dreissiger und vierziger Jahren, waren die Autoren Angestellte, hatten ihre Büros direkt auf dem Studiogelände und wurden so täglich mit der praktischen Umsetzung ihrer Stoffe konfrontiert, kannten die Eigenheiten und Möglichkeiten der jeweiligen Regisseure. Ein Vorteil, der selbstredend auch zahlreiche Nachteile in sich barg, heute jedoch fast gänzlich verloren ist. Einzig in Großbritannien hat man mit den «workshops» von Channel Four ähnliches wiederzuerfinden versucht. Fordern muss man also den direkteren Einbezug des Autors in die Filmarbeit, die Konfrontation dieses mit dem Prickeln des Sets, mit dessen Problemen. Wieder physisch spürbar werden muss, dass der Film auch ein Tanz auf der Schneide des Messers Ökonomie ist. Was kann es in einem Land wie dem unseren bringen, Stoffe zu entwickeln, mit denen sich keiner der Regisseure wirklich identifizieren kann? Regisseur und Drehbuchautor sind, so schliesslich Daniels Schlussfolgerung, ein Ge spann. Zu zweit lässt sich – im Regelfall – die komplexe Materie Film besser unter Kontrolle halten als allein. Ausnahmen wie zum Beispiel ein Preston Sturges, der in den vierziger Jahren seine eigenen Bücher verfilmte, ausgeschlossen. Aber sogar für jemanden wie Sturges gilt, dass der Weg zum Ziel über das Lernen und die Konfrontation führt. Erst war er nur Autor, hatte zu kämpfen mit Regisseuren, die nicht das aus seinen Büchern machten, was er sich vorgestellt hatte. Durch Praxis lernte er das «business» Film kennen, lernte zu hassen, lernte

zu lieben, lernte zu kämpfen. THE GREAT MCGINTY (1940), sein Erstling als Regisseur, CHRISTMAS IN JULY (1940) und THE LADY EVE (1941) sind drei der Filme, die mir recht eindrücklich zeigen, dass das Nebeneinander von Regie und Schreiben funktionieren kann. Wichtig scheint mir bei Sturges allemal, dass er den Schritt zum damals einzigen «writer-director» Hollywoods erst hat vollziehen können, nachdem er verschiedene Vorlagen für andere geschrieben hatte. In dem Band «Five Screenplays by Preston Sturges» von Brian Henderson (University of California Press, 1986) gibt es als Frontispiz eine Photomontage, die besonders deutlich Sturges' Eigenart zu illustrieren scheint: Vor einer Kamera und einem Scheinwerfer sitzen zwei Männer. Der rechts, in kurzem offenem Hemd und mit aufgeschlagenem Drehbuch auf dem Schoss, ist zu dem links sitzenden, in sich zusammengefallenen Herrn in geschlossenem Zweireiher und mit eng gebundener Krawatte gewandt, gestikuliert engagiert. Der Herr links scheint deprimiert. Bildlegende: *Being a writer-director is not easy: Sturges the director tells Sturges the writer what he thinks of his script.* Frank Daniel und Preston Sturges verkörpern in diesem Sinn die gleiche Philosophie: Es kommt nicht darauf an, wer was alles macht, sondern einzig und allein wie.

Zwölf Tage sass man also in dem abgeschiedenen Engelberg. Auf der Heimreise dann die bange Frage, was das alles denn gebracht habe. Wo sind sie nun, die Gesetze und Regeln? Was sind die Bausteine, die ich für eine gute Geschichte brauche? Wer ist die Hauptfigur, was die Hauptgeschichte? Funktionieren die einzelnen Charaktere, sind sie in ihrem Handeln und Denken für den Zuschauer als Menschen von Fleisch und Blut einsehbar? Drehbuchschreiben heisst Zweifeln, Zweifeln und nochmals

Zweifeln. Immer wieder den Röntgenblick ansetzen, immer wieder Distanz gewinnen zu dem, was man gerade vorher erst für gut befunden hat. Frank Daniel, von dessen verschmitzt-wohlwollendem Grinsen man sich gut vorstellen kann, dass es einen für den Rest des Lebens begleiten kann, lehrt nicht mehr und nicht weniger. Er und seine zwei «Verlängerungen», der Sohn Martin und der Belgier Pascal Lonhay, machen nichts anderes, als eine jede Geschichte für das zu nehmen, was sie ist. Sie stellen Fragen, einfache Fragen, die in der Praxis oft schwer zu beantworten sind. Begreifen muss, wer sich diesem auf jegliche bekannte Form von Didaktik verzichtenden Programm aussetzt, dass Drehbuchschreiben mehr mit Kommunikation als mit Kunst zu tun hat. Die zu Papier gebrachten Sätze müssen als Bilder für einen Außenstehenden nachvollziehbar sein. Dramatische Funktionsweisen kann man – weder mittels Schablone noch durch didaktisch strukturierte Schnellbleichen vermittelt – nicht lehren, man kann nur auf sie aufmerksam machen.

Womit Suissimage sicherlich Recht hatte, ist die – erstmalige – Organisation eines parallel verlaufenden viertägigen Kurses nur für Kommissionsmitglieder, die von und mit Frank Daniel lernen sollten, Drehbücher zu analysieren und zu lesen. Will man die Qualität der Filmproduktion verbessern, gehört dazu zweifelsohne nicht nur die Normalisierung beziehungsweise Schaffung des Berufsbildes Drehbuchautor, sondern ebenso die Professionalisierung derer, die dessen Produkte zur Beurteilung auf den Tisch bekommen. Will man bessere Stoffe, braucht es bessere Partnerschaften, weniger Berührungsängste und mehr Pragmatismus im Umgang mit dem, was man allgemein ein Projekt zu nennen pflegt.

Johannes Bösiger