

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 36 (1994)

Heft: 194

Artikel: Storytelling : das Handwerk des Filmemachers : Gespräche mit Frank Daniel, Nik Powell, Renato Berta, Peter Przygodda, Peter Buchta

Autor: Schütte, Oliver

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867073>

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: 25.04.2026

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

.....

Storytelling

Das Handwerk
des Filmemachens



Die letzten dreissig Jahre des europäischen Films waren mitgeprägt von der Vernachlässigung der Technik des Geschichtenerzählens, eine der handwerklichen Seiten der Filmkunst. Nicht allein das Drehbuch, alle Bereiche des Filmemachens, Kamera, Schnitt und Szenenbild, sind am Prozess des Geschichtenerzählens beteiligt, tragen dazu bei, dass dem Zuschauer eine Geschichte erzählt werden kann.

Das berühmte Zitat Godards, dass jede Geschichte einen Beginn, einen Mittelteil und ein Ende hätte, aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge, weist neben der Provokation auch auf die Haltung gegenüber der handwerklichen Seite des Filmemachens hin. Was zuerst ein Aufbruch war, der die alten Regeln auf den Kopf stellte, führte schon bald dazu, dass die Technik des Geschichtenerzählens in Vergessenheit geriet.

In den letzten Jahren allerdings hat ein Bewusstseinswandel stattgefunden. Die Technik des Geschichtenerzählens wird wieder als integraler Bestandteil des Filmemachens akzeptiert.

Oliver Schütte

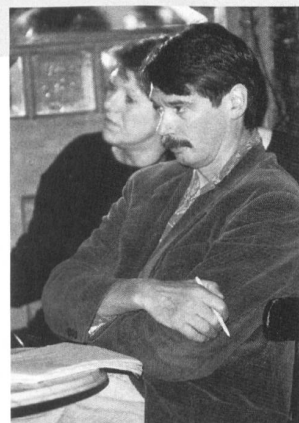
Zusammengetragen wurden die Interviews anlässlich der von der European Film Academy veranstalteten Master School «The Technique of Storytelling».

Die Gespräche sind in der von der European Film Academy herausgegebenen Dokumentation «Henning Carlsen – The Technique of Storytelling» im VISTAS-Verlag auf Englisch erschienen.

Frank Daniel

Frank Daniel – Jahrgang 1926, tschechisch-amerikanischer Scriptdoctor in Amerika und Europa. Direktor der Prager Filmhochschule von 1964 bis 1969, produzierte rund dreissig Filme, schrieb Drehbücher für gut zwanzig und führte bei zweien Regie. Lehrte ab 1970 am American Film Institute. Zwischen 1978 und 1986 mit Milos Forman Co-Chairman der Film Division der School of the Arts an der Columbia University, New York, später Leiter der Drehbuchabteilung der University of Southern California und Artistic Director von Robert Redfords Sundance Institute als auch des Flemish European Media Institute (FEMI) in Brüssel

Nik Powell



Nik Powell – in den siebziger Jahren Mitgründer der Plattenfirma Virgin; gründet 1982 mit Stephen Woolley Palace Video, das sich zu einer der wichtigsten Filmverleihfirmen entwickelte; ausführender Produzent bei Filmen wie THE COMPANY OF WOLFES, MONA LISA, SCANDAL, A RAGE IN HARLEM ODER BACK BEAT



Frank Daniel

Hat sich der Stellenwert der Technik des Geschichtenerzählens in Europa in den letzten dreissig Jahren geändert?

Grundlegend. Vor der Nouvelle vague war der europäische Film Unterhaltung für ein breites Publikum, und deshalb nutzte er auch das Handwerk des Geschichtenerzählens. Die Nouvelle vague führte etwas ein, was ich einmal das "Geschichtenmachen" nennen möchte.

Worin besteht der Unterschied?

Geschichtenerzählen richtet sich an das Publikum. "Geschichtenmachen" ist beichten, ist eine Darstellung der eigenen Probleme und Gedanken, es sind Tagebücher und Beschreibungen von Dingen, die den Filmemacher interessieren, ohne dass er an das Publikum denkt. Man kann das künstlerische Freiheit, aber auch amorphes, formloses Geschichtenerzählen nennen. Die grundsätzliche Überzeugung besteht in

diesem Fall darin zu sagen: «Ich bin ein Künstler, und ich bin nicht verpflichtet, dem Publikum eine Geschichte zu erzählen.» Aber Kino ist eine populäre Kunst. Es ist für den Zuschauer eine Kunst, in der ihm eine Geschichte erzählt wird und er das Geschichtenerzählen geniessen kann.

Die Erkenntnis, dass sich da wieder etwas ändern muss, beginnt sich immer mehr durchzusetzen. Filmemacher erkennen, dass sie das Handwerk des Drehbuchschreibens, das in Europa verschwunden ist, wieder beleben müssen.

Was ist für Sie das wichtigste Element des Geschichtenerzählens?

Für mich ist das Drehbuch der Film auf Papier. Ich glaube, dass das Drehbuch eine möglichst perfekte Vorlage für den Film sein soll. Das bedeutet, dass der Drehbuchautor zehn Prozent Schriftsteller und neunzig Prozent Filmemacher ist.

Wie ist Ihre Haltung als Produzent gegenüber der Technik des Geschichtenerzählens?

Für Produzenten ist die wichtigste Frage, was ist die Geschichte? Was erzählt sie uns, was wir nicht vorher wussten? Oder erzählt sie uns etwas, was wir schon kannten, auf eine andere Art und Weise? Wenn die Geschichte eine Komödie ist, stellen wir uns die Frage, ob sie uns zum Lachen bringt und warum? Wenn es ein Drama ist, ob es uns in den Bann zieht und bewegt? Wenn es eine Action-Geschichte ist, ob sie uns unterhält? Wenn es eine Horror-Geschichte ist, ob sie uns in Furcht versetzt?

Weitere wichtige Fragen betreffen die Charaktere: Sind es interessante Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann? Sind es Menschen, die er bewundern, verachten, hassen oder lieben kann?

Wenn es eine realistische Geschichte ist, müssen die Figuren Menschen sein, die das Publikum bereits kennt. Die Charaktere müssten nicht nur interessant, sondern auch glaubhaft, ihre Handlungen, Gedanken und Dialoge müssen stimmig sein. Ihr Verhalten und ihre Reaktionen – wenn sie nicht sofort verstanden werden können – müssen zumindestens am Schluss der Geschichte nachvollziehbar sein.

Das sind die Dinge, die wichtig für das Handwerk des Geschichtenerzählens sind. All

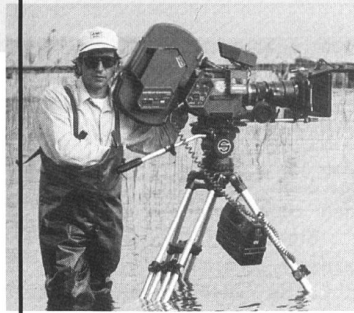
dies gilt natürlich auch für Romane und andere Formen des Geschichtenerzählens.

Wenn wir im Film alle diese fundamentalen Dinge erfüllt haben, suchen wir nach einer Geschichte, die sich gut oder sogar besonders gut durch visuelle Mittel erzählen lässt.

Eine Einstellung oder ein Bild kann mehr als hundert Seiten eines Romans erzählen, kann Gefühle ausdrücken, kann Menschen zum Lachen bringen oder erzählen, was für ein Charakter eine Person ist. Was ist das wichtigste Element im Prozess des Filmemachens? Das Buch, die Regie, der Schnitt oder etwas anderes?

Das ist abhängig von der Geschichte. Manche Geschichten sind sehr minimalistisch mit wenig Dialog und sehr wenig "Handlung" im traditionellen Sinn geschrieben, und in diesem Fall sind die Qualitäten des Regisseurs sehr wichtig. Regisseure wie Terence Davies oder Peter Greenaway sind Beispiele dafür. Bei anderen Geschichten, die sehr dicht sind, steht dies nicht so sehr im Vordergrund. In diesem Fall ist es mehr die handwerkliche Seite als die visuelle Qualität. Die Bilder sind schon im Drehbuch und brauchen nur enthüllt zu werden. Aus diesem Grund ist die Bedeutung der einzelnen Elemente abhängig von der Geschichte und wer sie erzählt.

Renato Berta



Renato Berta – Jahrgang 1945, einer der bedeutendsten Kameramänner des Jungen Schweizer Films: Zusammenarbeit mit Alain Tanner, Daniel Schmid, Claude Goretta; lebt seit längerem in Frankreich und arbeitet unter anderen mit Louis Malle, Alain Resnais und Jacques Rivette

Wie ist Ihrer Meinung nach die Stellung des europäischen Films einzuschätzen?

In Europa nähert sich das Kino immer mehr dem Fernsehen. Es wird ihm immer ähnlicher, und aus diesem Grund ist es dabei zu verschwinden. In Deutschland, wo das Kino fast nicht mehr existiert, ist es am traurigsten. Das Ergebnis wird sein, dass das Kino eines Tages verschwunden ist. Es ist das Fernsehen, das gewinnt. Gibt es einen Unterschied zwischen der Position des filmischen Handwerks in der Vergangenheit und heute?

Die Geschichte der Technik, des Handwerks im Film, ist sehr eng verbunden mit der Geschichte der Regisseure. Es gab Schöpferpaare, die eine ganze Epoche durchquert haben. Ingmar Bergman und Sven Nykvist haben gemeinsam Karriere gemacht. Es gab Federico Fellini und Giuseppe Rotunno. Unser Schicksal ist sehr eng mit dem der Regisseure verbunden. Haben Sie nicht den Eindruck, dass es vor zwanzig Jahren eine Dominanz der Regisseure gab und im Moment die Position des Handwerks wieder wichtiger wird?

Ja, das Handwerk wird wichtiger, weil die Regisseure schwächer werden.

Die Regisseure sind immer weniger fähig, ihre Bilder im Film wirklich zu definieren. Deshalb verschwinden die Bilder auch mehr und mehr. Dazu kommt die Dominanz der Fernsehbilder, der Werbung



Wie würden Sie Ihre eigene Technik des Geschichtenerzählens beschreiben?

Ich habe keine persönliche Technik. Als Goethe am Ende seines Lebens auf seine eigene künstlerische Arbeit zurückblickte, hat er gesagt, dass er achtundneunzig Prozent von seinen Vorgängern übernommen hat, und wenn er zwei Prozent Eigenes hinzugefügt hätte, wäre er sehr glücklich. Das ist auch meine Einstellung. Ich versuche, alles von den Meistern zu lernen.

Wer gehört für Sie zu den europäischen Meistern des Geschichtenerzählens?

Die Meister, von denen ich gelernt habe, sind Jacques Prévert, Jean Aurenche und Pierre Bost, auch Charles Spaak – all die grossartigen Drehbuchautoren. Und Jean Cocteau, der wirklich das Handwerk kannte und in den Vierzigern und Fünfzigern, in der

goldenen Zeit des europäischen und amerikanischen Films, arbeitete. Auch Cesare Zavattini in Italien bei den Neorealisten ... und davor Carl Mayer!

Worin besteht der Unterschied zwischen dem europäischen und amerikanischen Geschichtenerzählen heutzutage?

Amerikaner wollen die Zuschauer so weit wie möglich involvieren, und sie wollen so viele Zuschauer wie möglich ins Kino holen. Europäer, befürchte ich, wissen nicht, wie sie das machen können.

Wollen sie es überhaupt?

Der Grund, warum ich mehrmals im Jahr eingeladen werde, nach Europa zu kommen, ist wahrscheinlich, dass sie es lernen wollen. Aber es gibt immer noch viele, die sich nicht darum kümmern, weil sie denken, es vermindere die Qualität ihrer Arbeit.

und der Musikclips mit ihren sehr heftigen Farben.

Wenn man mit guten Regisseuren arbeitet, gibt es dieses Problem nicht. Wenn sie nicht so gut sind, sagen die Regisseure zwar, dass das Bild sehr wichtig sei, aber wenn es darum geht, ein bisschen Energie aufzubringen, um ein Bild zu machen, und sie müssten warten, dann gefällt ihnen das nicht. Dann muss man drehen, weil die Schauspieler drehen wollen. Es gibt diese Art von Konflikt, der oft sehr dumm ist.

Ich hatte das Glück, mit Regisseuren zu arbeiten, mit denen ich auf eine andere Weise arbeiten konnte.

Was ist für Sie als Kameramann die Technik des Geschichtenerzählens, welche wichtigen Elemente gibt es?

Zuerst gibt es natürlich das Drehbuch.

Die Hauptsache für den Kameramann ist aber, dass er sein Wissen zur Verfügung stellt.

Dennoch, wie arbeiten Sie? Sie lesen das Drehbuch und haben sofort Bilder im Kopf?

Nein. Überhaupt nicht. Ich lese ein Drehbuch, ich diskutiere mit dem Regisseur und mit dem Produzenten. Man geht auf Motivsuche, und nach und nach nimmt der Film Form an. Wenn der Kameramann schon beim Lesen des Drehbuchs Bilder im Kopf hat, dann ist das Drehbuch nicht sehr gut oder der Kameramann will nur seine Macht beweisen. Das Bild ist

immer das Resultat eines Dialoges. Der Dialog findet natürlich auch mit dem Drehbuch statt, das ist klar, aber ebenso mit allen anderen Elementen. Gibt es vom Standpunkt des Kameramanns aus Elemente, die besonders wichtig sind im Hinblick auf das Geschichtenerzählen?

Seit einigen Jahren gibt es das Wort "Einstellung" nicht mehr auf dem Set.

Ein Film ist aus Sequenzen gemacht, und in der Sequenz gibt es die Einstellungen. Leider werden weniger und weniger Einstellungen gedreht. Das ist das Erbe des Fernsehens. Man macht keine Einstellungen mehr, man filmt die Person, die spricht, und damit hat es sich auch schon. Aber Einstellungen, die erdacht und überlegt sind mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende, gibt es praktisch nicht mehr. Heutzutage kann man selten mit Regisseuren arbeiten, die wirklich eine Idee von einer Einstellung haben.

Um aber einen guten Film zu machen, braucht man gute Einstellungen. Das lässt sich vergleichen mit guter Literatur. Auch dazu braucht man gute Sätze. Man kann keine schlechten Sätze schreiben und damit gute Literatur machen.

Peter Przygodda



Peter Przygodda – Jahrgang 1941, Cutter, Schnitt fast aller Filme von Wim Wenders, Arbeiten für Hans-Jürgen Syberberg, Klaus Lemke, Volker Schlöndorff, Hans W. Geissendörfer, Peter Handke, Reinhard Hauff, Uli Edel; Regisseur dreier Dokumentarfilme und eines Kurzfilmes

Was ist Ihre Technik des Geschichtenerzählens als Schnittmeister?

Wir können nur mit den Bildern erzählen, die uns vorliegen. Wenn dieses Material gut ist, dann sind auch wir gut. Wenn der Regisseur und der Drehbuchautor gute Arbeit geleistet haben, dann sind wir in der Lage, eine runde Sache daraus zu machen. Also ist der Schnittmeister kein Geschichtenerzähler?

Nein, wir sind ein Teil, der auf den dramaturgischen Aufbau einer Geschichte Einfluss hat – ich möchte da unsere Rolle eher etwas bescheidener sehen. Gibt es für die Arbeit persönliche Regeln oder Organisationsweisen?

Ich habe keine persönliche Arbeitsweise. Es gibt im Schneiderraum eine generelle Linie, wie man das Material und wie man die Arbeit zu ordnen hat. Das ist durchaus auch international üblich, da gibt es kaum Unterschiede, ob es japanisch, französisch oder deutsch ist. Wir arbeiten, was die Arbeitsweise betrifft, nicht anders als in Hollywood. Gibt es persönliche Tricks des Handwerks?

Das entdeckte ich bei mir weniger. Der einzige Punkt, bei dem vielleicht der Begriff Trick angewendet werden kann, liegt in der Psychologie. Was heisst das?

Dass wir auf jeden Film und jeden Regisseur flexibel reagieren müssen.

Der Fehler, den diese Filmemacher machen, ist: Sie glauben, den Zuschauer zu berücksichtigen, heisse, ihren Geschmack zu berücksichtigen – wer das tut, macht wirklich letztlich schlechte Filme. Wenn der Drehbuchautor aber die Zuschauer nicht berücksichtigt, kann er gar nicht über sein Drehbuch nachdenken, weil er nicht weiss, wo er die Geschichte beginnen soll, was er in welchem Moment sagen kann, was er verbergen und was offenbaren muss. Die ganze Technik des Geschichtenerzählens wird vernachlässigt, wenn der Zuschauer nicht berücksichtigt wird. Der Autor muss wissen, was der Zuschauer weiss, was er erwartet, wovon er Angst hat, was er hofft und wie er denkt. Ansonsten kann er keine Spannung, kein Geheimnis, keine Ironie erzeugen – nichts, was eine Geschichte aufregend macht.

Man kann eine eigentlich spannende Geschichte hören und sich trotzdem zu Tode langweilen, weil der

Erzähler sie nicht zu erzählen weiss. Jeder hat in seinem Leben Menschen getroffen, die die aufregendsten Geschichten erlebt haben, aber wenn sie davon erzählen, steht man auf und verlässt den Raum, weil es derart langweilig ist. Dann gibt es aber auch Leute, die einem erzählen, wie sie heute morgen aufgewacht sind, und man lacht, weil sie wissen, wie man das erzählen muss.

Das ist der Grund, warum die Technik so wichtig ist. Und sie ist erlernbar, aber es bedarf der Zeit, der Energie, und der Wille dazu muss vorhanden sein.

Die Amerikaner haben alles, was sie gebrauchen konnten, von Europäern, die es nach Hollywood brachten, gelernt: von Lubitsch, Wilder, Wyler, Hitchcock ... Die Frage ist, ob heute die Europäer lernen werden – sei es nun von den Amerikanern oder von ihren eigenen Meistern.

Gibt es einen Trick, einen Regisseur von einem Schnitt zu überzeugen?

Da gibt es keine Tricks. Da liegt es an einem selbst, die eigene Psychologie zum Wirken zu bringen.

Wir arbeiten ja nicht für den Regisseur oder für die Produktionsfirma, wir arbeiten für den Film.

Gibt es so etwas wie ein oberstes Gebot in dem Beruf?

Das oberste Gebot ist Ordnung und Sauberkeit. Aber das gilt für alle Kollegen, das muss man eigentlich kaum erwähnen. Wenn man keine Ordnung in dem Laden hat, dann kostet es nur Zeit und Geld.

Ist Schneiden ein Handwerk?

Absolut! Zu neunzig Prozent. Das wichtigste ist, dass man das Handwerk beherrscht, damit man den Laden im Griff hat.

Und die restlichen zehn Prozent?

Ein gewisses Talent muss man schon mitbringen. Vor allen Dingen Musikalität. Und einen exakten preussischen Ordnungssinn.

Peter Buchka

Peter Buchka – Jahrgang 1943, Filmredakteur der Süddeutschen Zeitung. Dissertierte mit «Die Schreibweise des Schweigens», einem Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur. Autor mehrerer Aufsätze und kommentierter Filmographien der Hanser Reihe Film und mehrerer Bücher, darunter «Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme» oder «Ansichten des Jahrhunderts: Film und Geschichte in zehn Porträts»

Was ist die Technik des Geschichtenerzählens?

Es ist die unendliche schwierige Kunst, Ideen, Zeitströmungen, sowie Einsichten in die Natur des Menschen in eine Handlung zu übertragen. Die Geschichte allein ist nichts. Sie ist nur ein Vorwand, um etwas sehr viel Komplexeres zu transportieren, das heisst im Film vor allem sichtbar zu machen. Eine wirkliche gute Geschichte macht das Unsichtbare sichtbar, aber eben so, dass es nicht so wirkt, als würde es auf dem Tablett herumgereicht. Die «Technik des Geschichtenerzählens» besteht für mich hauptsächlich darin – aber dabei gibt es unzählige, sehr unterschiedliche Methoden –, ein möglichst komplexes Gedankengebäude zu errichten und dann in begrifflose Bilder aufzulösen.

Was sind die wichtigsten Elemente der Technik des Geschichtenerzählens?

Einbildungskraft, Intelligenz und Unvoreingenommenheit. Ebenso wichtig ist aber eine Neugier auf die eigenen Gestalten und Schauplätze.

Welche Meister des Geschichtenerzählens fallen Ihnen ein?

Da sind erst einmal die Klassiker John Ford, Friedrich Wilhelm Murnau, Yasujiro Ozu und Jean Renoir. Von den gegenwärtigen fallen mir vor allem Jean-Luc Godard und Wim Wenders ein.

Gibt es Regeln, um eine Geschichte zu erzählen?

Ja – man muss sie kennen, um sie wieder ausser Kraft setzen zu können. Jeder grosse Künstler schafft seine eigenen Regeln. Er wird die Regeln der Meister respektieren, aber er wird sich nicht an sie halten. Indem er seine eigenen Regeln schafft, erweitert er die Sprache des Films. Daran bemisst sich seine Qualität, auch wenn er die Filmsprache verändert, ist sie ihm heilig.

Wie ist die Stellung des filmischen Handwerks in Europa, besonders in den letzten Jahren, einzuschätzen?

Handwerk hat auf jeden Fall seine alte Stellung zurückerobert. Inzwischen ist es längst wieder die Voraussetzung, um eine Geschichte ordentlich erzählen zu können. Es gab eine Zeit, in der die Missachtung des Handwerks und also auch der Regeln ein Ausdruck des Protestes gegen den Mainstream und dessen politische Haltung war. Inzwischen ist das Handwerk wieder zu vollen Ehren gelangt und sollte auch beherrscht werden.