

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 250

Artikel: Stoffentwicklungsprogramme : entstehen so die erfolgreicherer Filme?
Autor: Schmid, Birgit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865425>

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

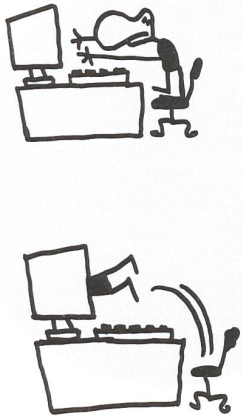
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 02.08.2025

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



In den sechziger Jahren lautete die Devise unter Filmschaffenden in Deutschland: «Papas Kino ist tot». Die Franzosen waren mit der *Nouvelle vague* vorausgeeilt, und die Engländer hatten das *Free Cinema* erfunden. Beiträge wie «Une certaine tendance du cinéma français» (Cahiers du cinéma vom Januar 1954), in dem *François Truffaut* gegen die «tradition de la qualit  » wettete und im speziellen das erfolgreiche Drehbuchautoren-Team *Pierre Bost/Jean Aurenche* angriff, prägten die Auseinandersetzung. «Perfektion ist nicht ein Ziel», formulierten die zornigen jungen Männer um *Lindsay Anderson* in ihrem Manifest 1956 und «Das Bild spricht». *Alexandre Astruc* war mit seiner «Cam  ra-0Stylo» unterwegs, und in Holland operierte *Bert Haanstra* mit «der versteckten Kamera». «Jungfilmer» *Alexander Kluge* und seine Mitstreiter traten 1962 mit dem «Oberhausener Manifest» hervor, *cinéma copain* war «in», der

«Schweizer Film» drängte an die Stelle des «Schweizerfilms» und fand an den Solothurner Filmtagen sein Forum.

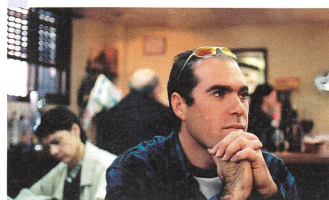
Die technische Entwicklung – lichtempfindlicheres Filmmaterial, kleinere leichtere Kameras und erste Tonbandgeräte – ermöglichten die Revolution, auf der Strasse statt im Studio zu filmen. Junge Leute, die sich nicht über Jahrzehnte hinweg vom Laufburschen in einer Studioshierarchie hochdienen wollten, konnten nun ihre eigene Kamera in die Hand nehmen und drehen.

Als der Autorenfilm in den achtziger Jahren in eine Krise geriet und immer neue Fernsehkanäle – die gleichzeitig auch noch die Sendezeiten bis zum Vierundzwanzig-Stunden-Vollprogramm ausdehnten – nach Programminhalten zwischen den Werbebl  cken, nach Stoffen, die möglichst viele

Stoffentwicklungsprogramme: *Entstehen so die erfolgreicherer Filme?*



Der Skeptiker: Peter Purtschert



Zuschauer anziehen, verlangten, war für die nachrückende Generation von Filmemachern eine Neuorientierung gefragt. Wie in anderen europäischen Ländern kam es auch in der Schweiz zu einer neuen Wertschätzung arbeitsteiliger Filmproduktion und folglich des Drehbuchs – die nochmals einen kräftigen Schub erhielt, seit SF DRS im Jahr 2000 die Tradition von Spielfilm-Eigenproduktionen wieder aufgenommen hat und innerhalb des *Pacte de l'audiovisuel* beträchtlich mehr Geld nicht nur in die Kino-, sondern auch in die *Fernsehfilme* investiert.

Bereits seit Ende der achtziger Jahre gibt es Bemühungen, die Schreibkultur innerhalb der Schweizer Filmproduktion aufzuwerten, einen eigenständigen Drehbuchberuf zu fördern und einen Autorennachwuchs heranzubilden. In den ersten Drehbuchseminaren vermittelten bekannte Filmemacher wie der polnische Meisterregisseur *Krzysztof Kieslowski* oder *Frank Daniel*, Dekan der Prager Filmschule – der eigentlich erst über seine Tätigkeit in Amerika bekannt und gefragt wurde –, ihr Know-how. Es entstanden dann auch Stoffentwicklungsprogramme, eine Art Werkstatt des Drehbuchschreibens, die ein eigenes Filmskript in seinen verschiedenen Stadien begleiten. Das Vorbild gaben wohl wiederum die USA, wo nicht nur Kurse für kreatives Schreiben zum Unterrichtsangebot von Universitäten und Colleges gehören, sondern auch Workshops zum Schreiben von Drehbüchern äusserst populär sind.

Führend in Sachen Weiterbildung für die Filmbranche – also auch für den Bereich Drehbuch – in der Schweiz ist die 1990 gegründete *Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision Focal*. Seit 1997 setzt Focal vermehrt auch auf praxisorientierte Kurse. Die enge Zusammenarbeit mit Partnern im Ausland soll auch helfen, den fehlenden Markt zu erschliessen, in dem die Skripts und Filmideen zirkulieren können.

Die neue Drehbuchkultur hat aber auch ihre Kritiker. Die deutlichen Worte, die Filmpublizist *Martin Schaub* 1996 in seinem Aufsatz «Die Utopie der *Camera-Stylelo*» äusserte, haben für viele heute noch ihre Gültigkeit: «Noch der kleinste Film klappert Szenen und Dialoge ab. Drehbücher werden erfüllt; die Gremien können zufrieden sein, es ist alles da, was versprochen, was geschrieben wurde. Nur manchmal ist es halt leblos. Das Forcieren des Drehbuchschreibens bringt unweigerlich eine Beschleunigung der Filme mit sich. Mir ist kein durch Europa tingelnder Drehbuch-Guru bekannt, der seine Studenten nicht auf die Funktionalität der Teile verpflichtete, auf eine mechanische Logik und Dramaturgie. «Wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, dann muss es im letzten gebraucht werden», der Satz von *Tschechow* wird zum *Crede*, das nicht in Frage gestellt wird. Warum muss denn das Gewehr losgehen, warum darf es nicht Dekor bleiben?»

Ausgangsfrage dieser Recherche war: *Machen Stoffentwicklungsprogramme die Filme besser? Erhält der Schweizer Film durch die Aufwertung des Drehbuchs und die angestrebte Professionalisierung des Schreibens einen neuen Schub?*

Haben Sie je einen Drehbuch-Workshop besucht?

Ich war einmal beim amerikanischen Dozenten *Frank Daniel* und besuchte *Focal*-Veranstaltungen mit *Paul Schrader* oder *Suso Cecchi d'Amico*, der Autorin von *Visconti* und *Bertolucci*. Das waren jedoch keine Workshops, in die man einen Stoff mitbringen musste. Am Drehbuchforum Wien lernte ich zudem die russisch-amerikanische Theoretikerin *Inga Karetnikova* kennen, die über die Grundausbildung für das Schreiben für den Film referierte, jedoch nicht im Sinn von Rezepten Geben.

Was konkret wurde Ihnen da beigebracht, das Sie für Ihre Drehbücher anwenden können?

Die meisten der Lehren gehen zurück auf die Poetik von *Aristoteles*: Was ist ein dramaturgisches Prinzip, welche dramatischen Stoffe gibt es, was ist Handlungsorientierung? Diese Grundmodelle wiederholen sich bei *Shakespeare* oder *Schiller*. *Lessing* hat sie in seiner «*Hamburgischen Dramaturgie*» verfeinert. Daran knüpfen heutige *Script Consultants* wie *Don Bohlinger* an. Für einen amerikanischen Kursanbieter sind diese klassischen Theorien ein guter Steinbruch – sie werden im Hinblick auf die Frage «Was nützt uns davon?» gelesen.

Man hört bei Ihnen eine leise Skepsis heraus.

Die Programme betreffen ja drei Bereiche. Erstens die Branche, Produzenten und produzierenden Fernsehstationen; zweitens die Autoren; drittens die Kurs-Anbieter, die sagen: «Lernen Sie in drei Wochen ein Drehbuch zu schreiben.» Das ist ja schon in Ordnung. Nur hat es wenig mit den Bedürfnissen der Leute zu tun, die sich weiterbilden wollen, und noch weniger mit den Bedürfnissen der Branche, die Stoffe sucht. Hier werden Probleme delegiert, die innerhalb des Produktionsrahmens thematisiert werden müssten.

Peter Purtschert (45) ist neben seiner Tätigkeit als Drehbuchautor auch Lehrbeauftragter an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich. Er hat unter anderem das Drehbuch zu *STILLE LIEBE* (Regie *Christoph Schaub*) und *HAPPINESS IS A WARM GUN* (Regie *Thomas Imbach*) geschrieben. Das Drehbuch zum *Tatort TIME OUT* (Regie *Bernhard Giger*) entstand nach einer Vorlage von *Stephan Witschi*, und für die Reihe «*Fernsehfilme SF DRS*» 2004 hat er aktuell «*Das Paar im Kahn*» (Regie *Marie-Louise Bess*) nach *Hansjörg Schneiders* gleichnamigem Roman adaptiert.



Diskussionen, die das Drehbuch betreffen, müssen innerhalb des Teams Produktion-Autor-Regie ausgetragen werden. Wenn man das auslagert, bringt das wenig – manchmal kommen dann ja auch noch Förderinstanzen und Fernsehredaktionen hinzu, die auf die Bücher einwirken. Der Kurs macht sicher gute Vorarbeit und ist vergleichsweise billig, weil da gleichzeitig vier bis fünf Leute teilnehmen. Nur besteht die Gefahr, dass sich Produzenten und Redakteure zu wenig für das Buch interessieren und sich damit zufriedengeben, zu sagen: «Der war ja im Kurs.»

Bei «Step by Step» ist die Teilnahme des Produzenten jedoch Bedingung.

Das macht es auch nicht immer einfacher. Das wird dann eine Art *Kumpel-Situation*, wenn Autor und Produzent abends nach dem Kurs im Hotel hängen und sich super finden. Die ernsthafte Auseinandersetzung wird zugeschüttet. Die Konstellation muss aber konfliktlösbar sein. Zudem werden die Termine von der Kursleitung vorgegeben. Das ist ganz anders, als wenn man als Autor in seinem Drehbuch an einen Punkt gelangt, wo es nicht mehr weitergeht, und man sich mit dem Produzenten streitet. Natürlich ist das von Fall zu Fall verschieden. Man kann nicht sagen: Der Kurs ist gut oder schlecht. Den Kurs gibt es. Ausbildung muss sein. Sie ist wichtig.

Wie ging das denn früher ohne solche Programme?

Die Filmemacher haben sich immer weitergebildet. Schon im *Neorealismus* hängten *Fellini* oder *Antonioni* im *Centro Sperimentale* herum und konnten nichts machen, weil *Krieg* war. Sie schauten Filme an und dachten darüber nach. *Godard* schaute sich in der Zeit, in der er *Filmkritiker* war, massenweise Filme an und redete darüber. Das war eine extrem lebendige Form von Auseinandersetzung – und in diesem Sinne Weiterbildung.

Don Bohlinger



Sie unterscheidet sich wohl schon allein darin von der heutigen Praxisaneignung, weil an die Kurse immer auch ein Erfolgsversprechen geknüpft ist.

Heute ist die Ausbildung akademisiert. Sie wurde aus dem Zusammenhang der Filmkultur gerissen. Früher fanden in Kinos, Filmclubs und an der Volkshochschule öffentliche Debatten statt. Das war auch schwierig, wenn sich da *Ideologen*, *Laien* und *Möchtegerns* austauschten. Aber es gab eine enge Verschränkung mit dem Publikum. Heute wird die Verantwortung an Lehrer delegiert, die bezahlt werden, die sich verkaufen müssen und alles am Erfolg messen. Ein zusätzliches Problem ist, dass jene, die in Finanzierungsgremien sitzen, dieselben Kurse auch besucht haben und auf die gleiche Art gekämmt sind. Das macht das Ganze spröde.

Sie schreiben in der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» die Drehbuchadaption vom Krimi «Das Paar im Kahn» nach Hansjörg Schneider. Werden Sie dafür auch eine Beratung in Anspruch nehmen?

Ob und in welcher Art, das weiss ich noch nicht. Wir arbeiten ja auch noch mit einer Fernsehredaktion zusammen. Das finde ich ebenso interessant.

Waren Sie mit der Inszenierung Ihrer Bücher immer zufrieden? Zum Beispiel STILLE LIEBE, das Sie für Christoph Schaub schrieben?

Dieses Buch entwickelten wir zusammen. Im Rückblick gibt es selbstverständlich immer Punkte, mit denen man nicht zufrieden ist. Aber diese würde ich eigentlich bereits am Buch kritisieren. Wir hätten vielleicht die Liebesgeschichte noch mehr vertiefen müssen, mehr intime Szenen wie jene im Hotelzimmer erzählen und weniger das Drumherum. Einen Kurs besuchten wir damals nicht. Wir begannen die Recherchen mit einer Reise nach Holland in ein Zentrum, in dem literarische Texte übersetzt werden. Später

trafen wir dann auf die Gebärdensprache. Bis zum fertigen Buch – insgesamt vier Jahre – gab es etwa zehn Fassungen. Die Hauptfigur war zuerst nur *Köchin* und wurde erst später zur *Nonne*, *Figuren* wurden umgebracht und wieder neu geboren. Am Anfang eines *Skripts* tendiert man dazu, drauflos zu phantasieren. Man erfindet aus *Spass* *Figuren* und *Szenen*, die einem dann beweisen müssen, dass sie im Film bleiben dürfen. Hier ist der Blick von aussen manchmal schon hilfreich.

Sie haben das Drehbuch für HAPPINESS IS A WARM GUN von Thomas Imbach geschrieben – was ja schon fast erstaunt, weil dieser Film extrem improvisiert wirkt.

Kein Film ist vollständig improvisiert, oder anders gesagt, um wirklich improvisieren zu können, braucht es solide Vorbereitungen. Für *HAPPINESS IS A WARM GUN* schrieben wir beinahe dreissig Versionen eines *Scenarios*. Es wurde nicht alles szenisch aufgelöst, zum Teil gab es *Dialoge*, zum Teil nicht. Wir hatten *Sätze* skizziert, die die *Schauspieler* nicht kannten. Beim *Spiele* kamen sie oft zu den gleichen *Sätzen* und hatten dann auch das *Gefühl*, sie in sich gefunden zu haben. Für uns war das eine Bestätigung unserer *Ideen*.

Letzte Frage: Führt die Drehbuchförderung letztendlich zum Erfolg?

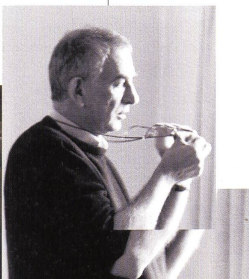
Ein Problem in der Schweizer Filmproduktion für uns Autoren ist, dass die *Drehbuchfinanzierung* eingebrochen ist. Die *Kursform* ist eine einigermassen billige Form des *Entwickelns*, weil davon vier oder fünf Leute profitieren, von denen jeder seinen Anteil zahlt. Das ist nicht vergleichbar mit der *Situation* in grossen Produktionsländern, wo auch das *Drehbuch* eine *Industrie* ist. Dort holt man einen *zweiten Autor*, der bezahlt wird, um das *Buch* noch einmal durchzuackern, ein *dritter* schreibt es wieder in einen anderen *Zu-*

Inga Karetnikova



F • C A L

Krzysztof Kieslowski



Drehbuchjahre Kieslowski / Zebrowski Dreimal durchgeführt, 18 Drehbücher, davon 5 realisiert (3 Kino-, 2 Fernsehfilme) 1989 *DER NEBELLAUFER* (1995) Buch: *Jörg Helbling*, Autor: *Beat Lutz*; Regie: *Jörg Helbling*; Produktion: *J. Helbling, Imagoz*; Edi *Hubschmid*; C.Films • *GETEILTE NACHT* (1998) Buch, Regie: *Pius Morger*; Produktion: *Fama Film* • 1990/91 *WACHTMEISTER ZUMBUHL* (1993) Buch, Regie: *Urs Odermatt*; Produktion: *Rudolf Santschi, Triluna Film* • *AUSGERECHNET 20€* (1994) Buch, Regie: *Markus Imboden*; Produktion: *Ruth Waldburger, Vega Film* • 1992/93 *ZORNIGE KÜSE* (2000) Buch: *Judith Kennel*, Co-Autor: *Markus Imhof*; Regie: *Judith Kennel*; Produktion: *Rudolf Santschi, Triluna Film*

Schreiben ist Umschreiben

Denis Rabaglia



stand, und dann geht es wieder zum ursprünglichen Autor zurück. Das kurbelt die Entwicklung an.

Es gibt Situationen, in denen ein Stoff mehr verlangt als einen Kurs oder ein paar Diskussionen mit Produzent oder einer Redaktion. Diese Möglichkeiten haben wir nicht. Der Ansatz für die Herstellung eines Buches bis zum Drehbeginn ist zu niedrig. Ich denke, dass in der Schweiz mehr Stoffe verhungern, als man denkt. Andererseits glaube ich auch nicht, dass eine Drehbuchmiserie daran schuld ist, dass sich in der Schweiz die Mehrzahl der Filme nicht durchsetzen kann. Wir haben halt Kenntnis von jedem produzierten Film, während wir etwa von vergleichbaren nationalen Produktionen wie etwa Schweden, Belgien oder die Niederlande nur das Herausragende einer Jahresproduktion zu sehen bekommen.

Sie gelten als erfolgreicher Workshop-Partizipant: Führen Stoffentwicklungsprogramme zu besseren Filmvorlagen?

Solche Programme haben in der realen Lebens- und Schreibsituation einen grossen Vorteil: Sie schaffen einen sicheren Ort zum Denken, zum sich Exponieren, zum Ausprobieren ohne den Druck der Autor-Produzent-Beziehung. Denn da gibt es immer gegenseitige Erwartungen. Diese werden im Workshop durch die andern Autoren und den Dramaturgen entlastet. Die Meinung des Produzenten ist hier nur eine von vielen. Workshops bringen Leute zusammen und etablieren ein gemeinsames Vokabular über Film. Sie sind ein Ort der Offenbarung. Ob sie zu besseren Filmen führen, ist ein anderer Punkt: manchmal ja, manchmal nein. Das hängt von vielen Faktoren ab: von den Teilnehmern, vom Format des Workshops und von den Gruppenleitern. Eines ist sicher: Je erfahrener die Teilnehmer sind, umso höher ist das Niveau.

Denis Rabaglia (37) war einer der ersten, der 2000 mit dem Drama *AZZURRO* einen Film vorlegte, der zahlreiche Stoffentwicklungsprogramme hinter sich hatte und sehr erfolgreich im Kino und im Fernsehen lief. 2002 war er mit dem aktuellen Projekt «Yellow Blood» bei «Step by Step». Bekannt wurde der italienisch-stämmige Westschweizer mit der Komödie *GROSSE NERVEUSE*, die er sowohl schrieb wie inszenierte.

In was für einem Programm waren Sie mit AZZURRO und inwiefern hat es Ihr Drehbuch verbessert?

Die ersten fünf Fassungen wurden innerhalb des Programms «Rendez-vous sceneggiatura» entwickelt. Dann brauchte es sieben weitere Fassungen mit der Unterstützung von zwei Co-Autoren. Der Workshop half, dem Projekt eine gute Richtung zu geben, aber er löste nicht alle aufgetretenen Probleme. Ich hatte zum Beispiel Mühe, mit Klischees von Italienern über die Schweiz und von Schweizern über Italien umzugehen. Das wurde im Kurs, in dem beide Nationalitäten vertreten waren, ganz unterschiedlich empfunden. Die Italiener konnten sich nicht vorstellen, dass in der Schweiz nicht alles reibungslos funktioniert, und die Schweizer dachten, die Italiener seien alle im Herzen grosszügig und emotional. Am Ende eines Tages wusste ich selbst nicht mehr, was Klischee und was wahr ist. An meinem Drehbuch arbeiteten der amerikanische Script Consultant James Nathan und später die legendären italienischen Drehbuchautoren Suso Cecchi d'Amico und Age – zwei völlig gegensätzliche, aber interessante Ansätze.

Worin liegen die Unterschiede?

Die Amerikaner versuchen zuerst, Struktur- und Charakterprobleme zu lösen, bevor sie das Thema angehen. Die Industrie interessiert sich nicht so sehr für das Thema. Die Geschichte soll zuerst als Geschichte funktionieren. Wenn man gleich zu Beginn auf das Thema fokussiert, macht das nur Probleme, denn dann geht es nur darum zu illustrieren. Das ist ein intellektueller Prozess und wird schnell langweilig. Es ist also besser, in einem analytischen Vorgang zuerst die Geschichte aufzuziehen, am Plot und den Charakteren zu arbeiten und erst dann über das Thema nachzudenken und eventuell das Material zu reduzieren. Die Europäer aber versuchen immer,

gleich zu formulieren, was ein Film aussagen soll. Sie sind weniger an der Struktur interessiert. Daraus resultieren dann künstlerische Filme.

Besteht nicht die Gefahr, dass der Einfluss von Erzählkonzepten, die sich am amerikanischen Mainstream-Kino orientieren, in solchen Programmen zu gross ist?

Auf dieser Ansicht beruht das grösste Missverständnis. Es ist die griechische Kultur und das klassische Drama, welche die grundsätzlichen dramatischen Prinzipien etablierten, die sich das Mainstream-Kino zunutze gemacht hat. Diese Prinzipien wurden von der Hollywood-Industrie strukturiert und in eine Formel gebracht, um damit kommerziellen Erfolg zu haben. Für manche kommen diese Konzepte nun als grosse Überraschung zu uns zurück, und sie sehen in ihnen eine Art McDonaldisierung. Das ist völlig lächerlich. Hätten wir kontinuierlich wirkliches klassisches Drama an den europäischen Universitäten gelehrt und nicht nur postlinguistisches alternatives Erzählen, hätten wir gemerkt, dass klassische Erzählmuster Teil unseres Erbes sind.

AZZURRO hat eine Struktur und verwendet archetypische Elemente, die an ein Märchen erinnern. Man erkennt leicht die konventionellen Baumuster, wie sie in jedem Handbuch zum Drehbuchschreiben vorkommen. Trotz Variation dieser Grundlagen: Entstehen so letztlich nicht Drehbücher beziehungsweise Filme, denen die Originalität abgeht?

Hier müssen wir klar unterscheiden. Alle Geschichten, die in irgendeiner Weise wieder eine Ordnung in der Welt herstellen wollen, sind Märchen. In dieser Hinsicht gibt es kaum einen Unterschied zwischen *INDIANA JONES* und einem Film von Ingmar Bergman, es ist einzig eine Frage des Stils und von Codes. Dann gibt es Geschichten, die das Chaos der Welt offenbaren

wollen. Diese Geschichten reflektieren eine künstlerische Antriebskraft, welche wohl im Prozess der meisten Workshops zerstört werden kann. Die wirkliche Gewalt eines Workshops und der Disziplin des klassischen Erzählens ist: Warum würden sich die Leute diesen Film ansehen? Einige Filmemacher haben Mühe mit dieser Frage, weil sie die Welt als chaotisch und sinnlos empfinden, während das Publikum noch immer nach Erlösung und Sinn sucht.

Kann diese Wendung hin zum publikumsorientierten Film der Schweizer Filmproduktion einen neuen Auftrieb geben? Im Sinne von: Je mehr Ideen gefördert und entwickelt werden, umso grösser die Chance auf einen erfolgreichen Film?

Seien wir ehrlich: Die Schweiz ist kein Land der grossen Geschichtenerzähler. Bei uns ist der Spielfilm so schwach, dass wir lieber alles andere versuchen, jene Dinge, die wir können. Man sieht auch den Schaden, den unsere Überlegenheit im Dokumentarfilm anrichtet. Im Dokumentarfilm sind Dinge vorgegeben, die der Regisseur dann formt. Im Spielfilm muss man alles erfinden. Oft wird deshalb versucht, die Arbeitsweise des Dokumentarfilms auf den Spielfilm zu übertragen. Häufig genügt das Material aber nicht, der Film artet in Improvisationen aus. Viele Filmemacher schreiben einfach nicht gerne. Sie sind zu wenig diszipliniert und haben nicht die Geduld, Geschichten unter der Oberfläche hervor zu scharren. Sie schreiben gerade mal so viel, um das Geld für den Film zu erhalten, weil sie so schnell wie möglich drehen wollen.

Intensive Stoffentwicklung ist eben auch eine Frage des Geldes. Was entgegenen Sie den Kritikern, die monieren, dass vom eh knapp bemessenen Filmkredit zuviel in die Drehbuchprogramme fliesst?

Damit habe ich kein Problem, solange unsere Produzenten nicht mehr Erfahrung haben, wie man mit kreativen Leuten umgeht, und solange sie die Bedürfnisse des Marktes nicht besser kennen. Diese Arbeit übernehmen auf eine Art die Workshops für sie.

Sie arbeiten auch als Script Consultant. Was sind die wichtigsten Regeln, die Sie einem Drehbuchautor mitgeben?

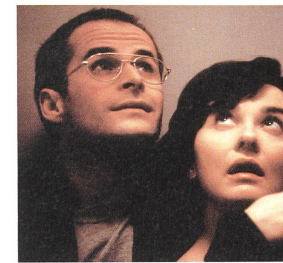
Meine Praxis hat sich im Laufe der Jahre leicht verändert. Mein Fokus liegt jetzt stärker auf den Emotionen, die ein Thema und der Autor in sich bergen. Denn ich weiss, wie hart es ist, einen Film zu machen, und so schaue ich, dass der Autor genug Ressourcen hat, zu kämpfen während des langen Weges. Leider haben die meisten diese Kraft nicht. Sie probieren zuviele Dinge aus, obwohl sie ernst genommen werden möchten. Ich glaube, jeder trägt alle Gründe in sich, warum er mit einem Film Erfolg hat oder eben scheitern muss. Ein Workshop ist ein Prozess, der filtert. Wenn ich einen Rat hätte, wäre das: Schreiben ist Umschreiben.

Sie waren 2002 in einem «Step by Step»-Programm. Haben Sie das noch nötig?

Seit etwa zehn Jahren trage ich einen Stoff mit mir herum, eine wahre Geschichte, die sich 1920 in London zutrug. Im Mittelpunkt steht ein chinesischer Magier, der unter mysteriösen Umständen auf der Bühne starb, während er einen Trick vorführte. Niemand konnte mir helfen, kein Produzent interessierte sich dafür, mich bei einem historischen Stoff, zu dem ich das Drehbuch in Englisch schreiben wollte, zu unterstützen. So landete ich bei «Step by Step». Mein Dramaturg Don Bohlinger machte seine Sache so gut, dass ich ihn engagierte, das Drehbuch umzuschreiben. Er wird nun mein Co-Autor.

Das Nachwuchstalente

Micha Lewinsky



Entstehen durch Drehbuch-Workshops die besseren Filme?

So einfach ist es nicht. Aber ich finde die Ausbildungsprogramme total wichtig. Sie helfen jungen Autoren, Leute kennenzulernen, Kontakte ins Ausland zu knüpfen und in ihrem Selbstverständnis als Schreibende stabiler zu werden. Das Wichtigste ist, dass man einen Dramaturgen findet, der kontinuierlich mit einem zusammenarbeitet. Das ist für die Qualität eines Buches eigentlich wichtiger als das Programm. Mit Sabine Pochhammer habe ich eine der besten Dramaturgen gefunden, die es im deutschsprachigen Raum gibt. Ich empfehle sie auch anderen Schweizer Autoren immer wieder. Programme habe ich seither nicht mehr besucht, aber bei jedem Buch lasse ich mich früher oder später von ihr beraten.

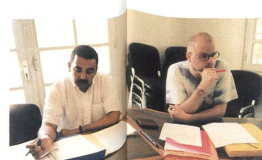
Ein Stoffentwicklungsprogramm ist ein Zusatzangebot, das ein Buch verbessern kann. Drehbuchwissen ist Allgemeinwissen. Das hat in den letzten Jahren vielleicht zu einer Normierung geführt. Es hat Filme zum Teil besser gemacht, andererseits ist es gefährlich, populäre Handbücher à la Syd Field zu lesen und das dann unverdaut zu benützen. Da ist eine gute Dramaturg besser, die das vor Jahren vielleicht auch einmal gelesen hat, sich aber viel direkter mit dem Stoff beschäftigt und die Grundgesetze in Fleisch und Blut hat.

Was lernt man denn in solchen Beratungen?

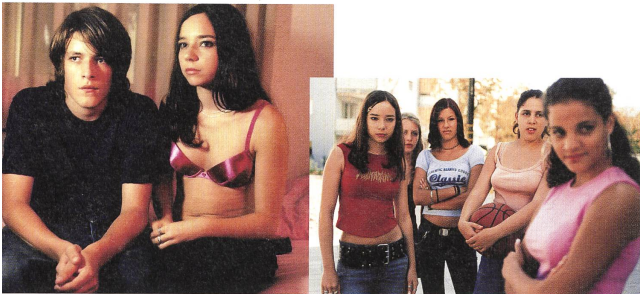
Es geht nicht um Lernen! Markus Imhoof ist in diesem Jahr bei «Step by Step», übrigens auch bei Pochhammer; und er, so erfahren wie er ist, muss ja nun wirklich nichts mehr lernen. Bei jedem neuen Projekt kann man aber wieder von neuem verzweifeln und vor Problemen stehen.

Haben die Seminare nicht zum Ziel, auch neue Einblicke ins Handwerk des Drehbuchschreibens zu vermitteln?

Suso Cecchi d'Amico im Gespräch mit Markus Imhoof



Micha Lewinsky (30) schrieb das Drehbuch zum WDR-Fernsehfilm *WEHNACHTEN* (Regie Marc-Andreas Bochert), seinem ersten langen Spielfilm. Mit dem Stoff war er 2000 im «Step by Step»-Programm. Nachdem er und Produzent Bernard Lang in Boje Buck einen Co-Produzenten fanden, erhielten sie den Förderpreis von Filmboard Berlin-Brandenburg für das beste Drehbuch dieses Jahrgangs. Lewinsky ist auch Co-Autor von Anna Luifs *LITTLE GIRL BLUE*. Aus seiner Feder stammt der Film *STERNENBERG* (Regie Christoph Schaub), der nächstes Jahr in der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» gezeigt wird und die Romantische Comedy «Liebes Leben» (Regie und Co-Autor Jann Preuss).



Nicht wirklich, denn das steht ja alles in etwa drei Büchern, die die meisten gelesen haben, darunter «Story» von Robert McKee oder «Script Writers Journey» von Christopher Vogler. Das sind Basics. Lehrreich sind die Rahmenprogramme, zum Beispiel Drehbuchanalysen, die ein Dramaturg abends noch zusätzlich macht. Diese Weiterbildungskurse haben im Gegensatz zur persönlichen Betreuung aber keinen direkten Einfluss auf das eigene Buch. Sabine arbeitet sehr figurenbezogen. Sie will einem nicht ihre Geschichten unterjubeln, wie das manche tun, und presst den Stoff auch nicht platt in eine Dreieckstruktur. Sie hilft einem, zum Kern der eigenen Geschichte vorzustoßen.

Demnach gibt es Berater, die eher nach Schema F arbeiten?

Ich kenne ja eigentlich nur Sabine, aber ich nehme an, dass etwa Don Bohlinger ein viel klassischerer Dramaturg ist. Das muss ja nicht schlecht sein. Bei einer fulminanten Romantic Comedy wäre er unter Umständen gut. Oder bei einem Thriller wie DAS EXPERIMENT von Oliver Hirschbiegel, an dem er selber mitgeschrieben hat. Weniger sehe ich ihn bei einer feinen, fragilen Geschichte mit einem ziellosen Helden.

WEIHNACHTEN brachten Sie als Treatment zu «Step by Step». Gab es im Verlaufe des Seminars und bis zum fertigen Buch grosse Abweichungen?

Ich hätte viel mehr verändert. Aber Sabine bremste mich und sagte, ich solle doch erst einmal das ausarbeiten, was da ist. Ich neige dazu, schnell etwas zu verwerfen, weil ich's plötzlich schlecht finde. So habe ich gelernt, das Vorhandene zu pflegen und zu büscheln. Ich ging relativ naiv an die Sache heran und machte mir zum Beispiel keine Gedanken darüber, was ein Ensemblefilm ist. Ein Film mit vielen Figuren, ja, aber ich dachte, ich erzähle ja eh alles in einem grossen

Sabine Pochhammer



Bogen. So kümmerte ich mich nicht um die einzelnen Stränge. Sabine zwang mich, über das Thema des Films nachzudenken, über den inneren Grund, den Kitt, der alles zusammenhält: Nähe und Distanz, Einsamkeit und Beziehungen. So konnte ich die Geschichte verfeinern. Sie erhielt eine Ausrichtung, weil jetzt die einzelnen Geschichten zusammengehören.

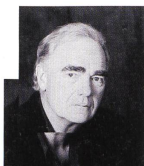
Dass gerade Fernsehfilme thematisch oft überladen sind, ist eine häufige Kritik. Ihre Erfahrung?

In der Schweiz erlebe ich eine grosse Freiheit beim Schreiben von TV-Movies. Ich wurde nie dazu verdonnert, etwas zu schreiben, das ich nicht will. Es ist vielleicht einfach eine Konvention, dass man Fernsehfilme zügiger beginnt, weil man beim Fernsehen schneller wechselt, einem Film im Kino hingegen mehr Zeit gibt, bis er ins Laufen kommt. Da kann man auch mal zwanzig Minuten auf den Anstoss warten und die Welt der Figuren kennenlernen, bis etwas passiert. Wenn im Fernsehfilm das Telefon klingelt, denkt der Zuschauer: «In der Stadt ist eine Atombombe explodiert.» Im Kinofilm ist es aber nur der Coiffeur, der anruft und den Termin verschiebt. Dann geht die Figur in die Waschküche, trifft noch jemanden und so weiter. Dieses Tempo kann Zuschauern im Kino einen Charakter und eine Welt näher bringen, beim Fernsehen zappt man weg.

Ihr neuester Film STERNENBERG entstand im Rahmen der Reihe «Fernsehfilme SF DRS». Zu welchem Zeitpunkt haben Sie hier Ihre Consultant angerufen?

In der Regel ist das sinnvoll vor Abgabe des Treatments, wenn man langsam wissen sollte, was für eine Geschichte man eigentlich erzählt. Die zweite Krise folgt bei mir in der Regel kurz vor Abgabe des Drehbuchs, wenn ich das Gefühl habe, jetzt weiss ich nicht mehr weiter, jetzt habe

Robert McKee



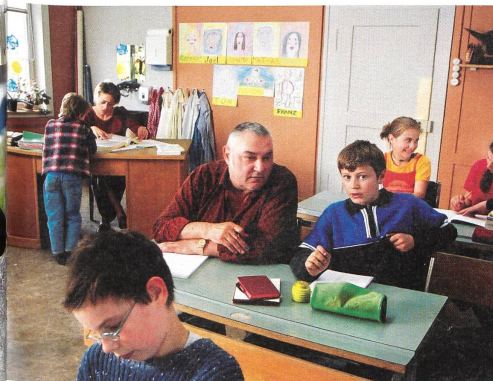
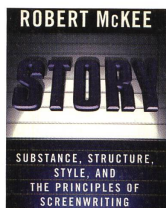
ich mich im Wald verloren. In diesem Moment ist man ziemlich schutzlos, und es ist ganz wichtig, dass man jemanden Guten findet, der einen nicht nur zerreisst, sondern einem konstruktiv weiterhilft.

Was ist in diesen Drehbuchberatungen wichtiger: Figuren oder Plot?

Das greift ineinander. Eigentlich entwickelt sich am Schluss alles aus der Figur heraus. Manchmal hat man ein Plotproblem und löst es, indem man etwas über die Figur herausfindet. Das haben wir jetzt bei «Liebes Leben» erlebt: Irgend etwas war mit dem zweiten Akt noch nicht in Ordnung, etwas stimmte nicht mit dem ersten Wendepunkt. Man überlegt und überlegt und merkt dann, dass die zweite Hauptfigur noch nicht richtig charakterisiert ist, dass man den Konflikt zwischen ihr und der ersten Hauptfigur noch nicht kennt. Und plötzlich gibt es durch eine genauere Figurenzeichnung den gesuchten Wendepunkt gratis dazu.

Wie schreiben Sie Dialoge? Sie werden als sehr echt und lebensnah gerühmt.

Im Grunde scheint mir das Schreiben von Dialogen gar nicht so schwierig, solange man eine Figur nicht dazu zwingt, etwas zu tun oder zu sagen, was sie nicht will. Zum Beispiel: Weil das für die Dramaturgie der Geschichte wichtig ist, soll eine Figur einen Streit mit dem Kellner beginnen. Damit will man etwas auslösen, das man später braucht. Wenn es aber keinen triftigen Grund für den Streit gibt, wird das der schrecklichste Dialog, den man sich denken kann. Da kann man sich noch so Mühe geben. Wenn man im Vorfeld aber zeigt, dass die Gereiztheit in der Figur angelegt ist, und der Kellner genau das macht, was der Figur sowieso auf die Nerven geht, dann fängt die Figur wie von selbst zu streiten an.



Können Sie die Kontrolle über ein Buch leicht abgeben, wenn es dann mal inszeniert wird und sich zwangsläufig verändert?

Wenn man ein Buch mit dem späteren Regisseur zusammenschreibt, dann übergibt man die Führung des Projekts automatisch. «Du bist der Chef», sage ich dann, das werden sie später auch beim Casting oder auf dem Set sein. Es ist auch eine Vertrauensfrage. Mehr Mühe loszulassen hatte ich bei WEIHNACHTEN, weil ich merkte, dass der Regisseur meinen Stoff nicht geliebt hat. Ich hatte einen ganz anderen Zugang zum Stoff als er. Egal. Ich dachte nach diesem ersten Film, das werde so bleiben, nach einem am Schluss etwas weggenommen und zerstört wird. Man baut liebevoll eine Puppenstube, und am Ende trampelt dann einer mit Gummistiefeln quer durch. Mit Anna Luifs und Christoph Schaub's Umsetzungen bin ich aber sehr zufrieden. Es ist sogar schön, wenn ein Regisseur eigene passende Bilder hinzuerfindet und die Figuren zum Leben erweckt.

Der Drehbuchautor fristet in der arbeitsteiligen Filmproduktion immer noch ein geringes Ansehen. Wie gehen Sie mit dem minderwertigen Status um?

Bei diesem Thema bin ich immer gleich auf Hundert! Viele Leute stecken noch voll in der Autorenfilmzeit und merken gar nicht, dass es eine Veränderung gegeben hat. Für sie ist immer noch der Regisseur der einzig relevante Urheber eines Films. Das mochte früher seine Berechtigung haben, als der Regisseur eben auch Autor war. Aber wenn ich heute ein Drehbuch geschrieben habe und es einer Regisseurin gebe, dann ist es eben auch ein Autoren-Regisseurinnen-Film. Wenn ich aber an ein Festival gehe, wo dieser Film läuft, muss ich froh sein, wenn ich eine Gratis-Akkreditierung erhalte, während der Regisseur eingedloggen und gehätschelt wird. Da werde ich einfach sauer. Ich finde wirklich, dass man von

der «Ein Film von»-Haltung wegkommen müsste und in solchen Fällen den Namen von Autor und Regisseur nennen sollte.

Die Bemühungen gibt es ja.

Das stimmt. Wir haben eine Gruppe «Scénario» gegründet, eine Vereinigung von Schweizer Drehbuchautorinnen und -autoren. Wir verlangen, dass es in nächster Zukunft auch einen Schweizer Filmpreis «Bestes Drehbuch» gibt.

Jean Renoir hat einmal gesagt, Film könne kein Kunstwerk im klassischen Sinn sein, da viel zu viele Leute daran arbeiten und es nicht das Ergebnis einer persönlichen Sichtweise sei. Beim Drehbuch ist es noch krasser als beim Inszenieren, und auch im Workshop wird Ihnen ja in Ihre Arbeit dreingeredet. Haben Sie keine Probleme damit?

Der einzige Bereich, bei dem alle dreinreden, ist neben dem Casting das Drehbuch – grosses Jekami, danach kommt kein Fördergremium mehr aufs Set und sagt dem Beleuchter, wie er das Licht setzen soll.

Input ist wichtig. Das Feedback gehört dazu, und die Besonderheit von «Step by Step» ist, dass die Rückmeldung von verschiedenen Seiten kommt. Man muss das annehmen können und kommt ja eventuell auf Mängel, die man beheben kann.

Wird mit der frühen Einflussnahme vieler Stimmen auch auf die Vielzahl von Köpfen in den Fördergremien vorgearbeitet?

Wenn ich es nicht schaffe, drei Leute in meiner Gruppe zu überzeugen, dass das ein gutes Buch ist, wird es schwierig werden, ein ganzes Gremium zu überzeugen. Schwieriger wird es, wenn Leute mit Entscheidungsgewalt mitreden und bestimmen, etwa wenn jemand seine Förderung von einer weiteren Frauenfigur oder dreissig Prozent mehr Humor abhängig macht, von etwas

Der Grenzgänger Peter Stamm



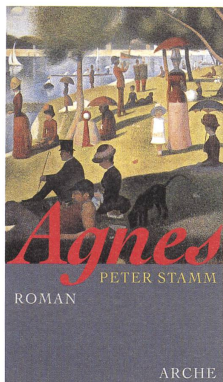
also, das nicht im ursprünglichen Stoff liegt. Aber man muss sich immer vor Augen halten: Ein Drehbuch ist eine Absichtserklärung auf hundert Seiten und nichts Literarisches.

Wie erlebt einer, der normalerweise Literatur schreibt, eine Werkstatt des Schreibens? Peter Stamm wagte zur Abwechslung den intermedialen Spagat. Der Schriftsteller wollte seinen Debitroman «Agnes» in ein Drehbuch adaptieren und nahm im Jahr 2000 gemeinsam mit Produzent Samir von Dschoint Ventschr an einem «Step by Step»-Workshop teil. Für Samir war die Teilnahme Bedingung für eine Zusammenarbeit: «Ein Schriftsteller, der vom schönen Schreiben herkommt und ein Drehbuch schreiben will – das ist der grösste Horror eines Produzenten.» Wie ist es nun aber für den Schriftsteller, sein Werk während des Transformationsprozesses dem Einfluss vieler Meinungen auszusetzen?

«Ich sagte mir: Das Buch gibt es schon, das kann mir keiner kaputt machen. Problematischer ist es, wenn man schon eine Geschichte im Kopf hat, die dann kritisiert wird und langsam zerfällt. Ich wollte aber auch nicht einfach den Roman umsetzen, sondern das Thema weiter bearbeiten. Anregungen nahm ich ernst, das waren ja Profis, und mir ging es darum, etwas zu lernen. Ich akzeptierte Anpassungen, soweit ich die Anregungen nachvollziehen konnte. Samir hat es zum Beispiel immer gestört, dass Agnes noch Jungfrau ist. Bei der letzten Version fand er sich damit ab. Im Film muss alles konkret sein. Alles wird ausgeschrieben. Die Leute haben ein Gesicht, bekommen einen Namen. Das finde ich schwierig.»

Dass er ein Stück weit auch die Kontrolle abgibt, war Stamm klar. Obwohl er manchmal dachte, «dass ich am liebsten eine Kamera nehmen und mit zwei Schauspielern den Film machen würde».

Der Schriftsteller Peter Stamm (40) debütierte 1998 mit dem Roman «Agnes». Es folgten der Erzählband «Blitzeis», der Roman «Ungefähre Landschaften» und dieses Jahr die Kurzgeschichtensammlung «In fremden Gärten». Er hat Hörspiele verfasst für Radio DRS, Radio Bremen, WDR und Südwestrundfunk, schreibt fürs Theater und ist auch journalistisch tätig.



Die Script Consultant Josy Meier



Und manchmal, ja, da schlich sich schon ein Unbehagen ein, wenn er das Gefühl hatte, dass seine Geschichte zu gefällig würde. «Es ist schwierig herauszufinden, ob jemand vorhat, aus deinem Projekt einen kommerziellen Film zu machen. Aber gerade so überheblich ist es wohl zu meinen, einen Kunstfilm machen zu können, und dabei die Kunst nicht zu beherrschen. Es ist schwierig, die Balance zu finden zwischen Anpassung und eigenen Ideen.» Irgendwann leuchtete ihm ein, dass es Antagonisten braucht – das bis heute gültige Gesetz hat bereits Ben Hecht, Hollywood-Autor in den dreissiger Jahren, formuliert: «Das Geheimnis der Dramatiker ist sehr einfach: zwei Hunde und ein Knochen.» So erhält der Ich-Erzähler des Romans nicht nur einen Namen – Walter –, sondern auch einen Konkurrenten. Agnes ihrerseits muss mit einer Rivalin fertig werden. Die Geschichte wird, mit dem Würzstoff Eifersucht angereichert, emotionaler. Dazu gehört eine stark sexualisierte Ebene – «Ein bisschen Sex kann nicht schaden», hat die Drehbuchautorin Holly-Jane Rahlens einmal einen Aufsatz über das Filmschreiben überschrieben. Weiter wurde das geheimnisvolle Kunstwesen Agnes, die in der Buchvorlage vage und unbestimmt ist und kaum Freunde hat, sozialisiert und vitalisiert, gleichsam geerdet: Sie geht jetzt gerne an Baseballmatches.

Am meisten Mühe hatte Stamm zeitweise mit der Veränderung der Figuren. Vor allem Held Walter wandelte sich nun zu einem ambivalenten Charakter mit Zeichnung ins Schwarzweiss. Die brüchige Figur war auch ein Resultat der ständig gestellten Forderung, dass man von Anfang an spüren müsse, was die Figuren wollen, dass sie dies durch Taten ausdrücken sollen, um Konturen zu erhalten. Stamm: «Ich finde es viel einfacher, im Roman eine kohärente Figur zu schöpfen als im Drehbuch.» Während in der Prosa eine Figur auch durch Leerstellen charakterisiert wird, verlangt die Dramaturgie des Films psychologische

Motiviertheit, die die Einfühlung ermöglicht. Der Schriftsteller wurde konfrontiert mit Fragen wie «Wem gehört die Szene?» Stamm: «Beim Schreiben an einem Roman würde ich mich zu Tode nerven, beim Drehbuch scheint mir die Frage angemessen.» Hin und wieder hatte er mit solcher Rhetorik Mühe, etwa wenn gefragt wurde, warum sich die Hauptfiguren verlieben: «Zwar passte ich mich an und versuchte, das zu motivieren, aber ich finde die Frage immer noch falsch. Im Leben ist es doch so, dass man eine Beziehung zu jemandem will, ohne dass man das Warum begründen kann: Es ist halt jetzt gerade diese Frau und keine andere. Im Kurs wollten sie unbedingt immer, dass Agnes etwas hat, das den Helden hörig macht.» So wurde eine komplexe Figur, negativ ausgedrückt, banalisiert. Auch die Nebenfiguren streifen Stereotypen, weil sie auf Funktionen reduziert werden. Allgemein tritt im Drehbuch die existenzielle Thematik zugunsten einer Struktur von Ursache und Wirkung zurück – Konzeptionen an den Film, mit denen Peter Stamm aber leben kann.

Gibt es eine Beschäftigung für Drehbuchberaterinnen und -berater in der Schweiz?

Die Bedürfnislage in der Schweiz entspricht nicht ganz dem, worauf die Ausbildung in Deutschland abzielte. Sie basierte auf klaren Vorstellungen über die Arbeitsbedingungen eines Consultants und ging davon aus, dass man kurzfristig in ein Projekt einbezogen wird, es analysiert, Tipps gibt und wieder geht. Diese Erfahrung mache ich nicht. Meist reichen ein- oder zweimalige Interventionen nicht, und es artet schnell in ein Coaching aus. Das geht dann ins Geld. Auf jeden Fall ist die Nachfrage nicht sehr gross. Ich habe das Gefühl, dass das Consulting den Produzenten zu teuer ist. Oder dann

beschäftigen sie Hausdramaturgen oder ziehen Autoren zu Rate, die sie kennen.

Das Buch zu DILEMMA haben Sie zwar alleine geschrieben, entwickelt haben Sie den Stoff aber in der Drehbuchwerkstatt von SFDRS. Nun könnte man meinen, als Script Consultant bräuchte man keine fremde Beratung mehr. Dem ist nicht so?

Der Blick von aussen, wenn man selbst in ein Projekt involviert ist, ist immer wichtig. Was ich vielleicht im Gegensatz zu unerfahrenen Autoren kann: Ich weiss, warum die Geschichte nicht funktioniert. Das heisst aber nicht, dass ich tolle neue Ideen habe, wie man es anders machen könnte. Da ist der Impuls von anderen Leuten nötig. Ich finde irgendeine Form von Coaching absolut sinnvoll. Man redet über den Stoff, öffnet noch einmal alles und überlegt sich neue Wege. Denn wenn man so ganz alleine arbeitet, ob erfahren oder nicht, weiss man oft nicht, ob der eingeschlagene Weg in eine Sackgasse führt.

Warum entschlossen Sie sich, DILEMMA als Fernsehfilm zu entwickeln?

An diesem Stoff arbeitete ich schon länger, überlegte mir, wie ich ihn erzählen könnte. Zum Beispiel war ich mir nie sicher, wer die Hauptfigur ist. Eigentlich wollte ich die Geschichte der Tochter erzählen: einer achtzehnjährigen Frau, die in einer schwierigen Situation ihren Freund umbringt, und wie sie damit umgeht. Da kam ich nicht mehr weiter, und so entschloss ich mich gemeinsam mit meiner Produzentin Valerie Fischer, den Stoff beim Fernsehen für den Drehbuch-Workshop einzureichen.

Was waren bei DILEMMA konkret die Probleme, die in der Beratung geklärt werden konnten?

Mir schwebte immer vor, neben der Geschichte des Mädchens auch eine Mediengeschichte zu erzählen, gerade weil aus dem Stoff

DILEMMA



ein Fernsehfilm werden sollte, mit einem Journalisten in der Hauptrolle. Das hätte einen Krimi gegeben. Beides reizte mich. Ich erkannte aber auch, dass die Geschichte der Mörderin ein harter Stoff war. Sie war eine Hauptfigur, mit der man sich nicht leicht identifizieren konnte. Lutz Konermann fragte eines Tages, warum ich nicht die Geschichte der Mutter, einer Polizeipräsidentin, erzähle. Tatsächlich hatte mich die Mutter immer interessiert, aber eine Politikerin als Hauptfigur – ich finde Politik äusserst unsinnlich, eine politische Funktionsträgerin erschien mir aus dramatischer Sicht wenig attraktiv. Doch er überzeugte mich.

Gleichzeitig wurde mit Ihrem Stoff eine Drehbuchaufstellung gemacht. Hat es ihm gut getan?

Ich stehe der Drehbuchaufstellung ziemlich gegenüber. Das Stellen bestätigt einem eher in dem, was man beabsichtigt hat, als dass es neue Wege aufzeigt. Ein Beispiel? Beim Stellen von DILEMMA hat sich der Vater-Schauspieler plötzlich aufgelehnt und ausgerufen: «Ich will auch ernst genommen werden!» Gut, darauf habe ich seine Rolle ausgebaut. Aber sonst? Angelika Niemann macht das sicher professionell. Und doch finde ich, dass das ein Zweig des Consultings ist, den es nicht braucht. Da verdient nur noch jemand mehr hinzu. Weil das Geld eh knapp ist, fände ich es sinnvoller, in einen persönlichen Coach zu investieren.

Ihr Film thematisiert unser Verhältnis zu Ausländern und handelt von Fremdenfeindlichkeit wie manch anderer dieser ersten «Fernsehfilme SFDRS» auch. Ist das Zufall oder fördert das Fernsehen den politisch korrekten Ejfer?

Die Ideen kommen von den Autoren. Ich weiss, dass es ein Lamento darüber gab, dass den Autoren nichts Neues mehr einfalle. Aber das Thema Ausländer, der Melting Pot, den wir in den

Schweizer Städten haben, ist für mich, die ich halbe Spanierin bin, noch lange nicht ausgereizt. Es ist ein unerschöpfliches Gebiet für Geschichten, und bisher gibt es geglückte und weniger geglückte Versuche. Mich ärgert, dass die zuständigen Stellen rot sehen, sobald durch die Adern einer Figur italienisches Blut fliesst oder sich ein Bosnier wagt, eine Strasse zu überqueren. Kontraproduktiv sind die Geschichten, die diese Themen trüger erzählen.

Kann die Professionalisierung des Schreibens dem Schweizer Film aus der Krise helfen?

Schwer zu sagen. Aber ich finde es sehr sinnvoll, dass Focal vor zehn Jahren angefangen hat, diese Stoffentwicklungsprogramme anzubieten und das Drehbuchschreiben zu fördern. Das war eine Lücke in der Schweiz, die auch die Filmschulen bis jetzt nicht auszufüllen vermochten. Auch wenn das Gegenteil behauptet wird: Das Drehbuch wird dort noch immer stiefmütterlich behandelt. Ich höre oft von Filmstudenten, dass ihnen nach Abschluss der Filmschule noch immer das Rüstzeug fehle, ein Drehbuch zu schreiben. Natürlich hängt die Qualität eines Programms auch vom jeweiligen Berater ab. Der Makel der ersten «Step by Step»-Programme war auch, dass die Bücher nicht verfilmt wurden. Das Geld fehlte. In der Schweiz ist es gewöhnlich anders. Wenn hier einmal ein Projekt steht, wird es in der Regel durchgeboxt, vor allem wenn sich bereits ein Produzent beteiligt.

Davon möchte man nun ja gerade wegkommen. Martin Schmassmann vertritt die Haltung, dass die Stoffentwicklung schon in der Anfangsphase gefördert werden soll, weil durch den grösseren Output an Büchern, die dann nicht alle verfilmt werden müssen, häufiger ein erfolgreicher Film resultiert.

In der Schweiz dreht man aus zehn fertigen Drehbüchern zehn Filme und nicht nur einen,

weil auch die neun andern in der Schreibphase finanziert wurden. Auf Biegen und Brechen müssen die Stoffe realisiert werden, auch wenn hundert Stunden Consulting ihn nicht auf Vordermann gebracht haben, er zu wenig original und eigenständig ist. Da macht die Verfilmung dann wenig Sinn. Es fehlt einfach das Geld, das Schreiben zu finanzieren, um dann auswählen zu können.

Was halten Sie vom Vorwurf, dass aus solchen begleiteten Programmen Einheitsware hervorgeht?

Das sind Seminare oft von amerikanischen Dramaturgen geleitet werden, heisst ja noch nicht, dass sie dir das Dreiaktmodell aufzwingen. Das ist eine Mär, die noch immer verbreitet ist, gerade unter jungen Autoren. Die Sünden der Anfänger sind, dass sie sagen: «Ich weiss, wie ich es machen muss, und es soll mir ja keiner dreinreden – weil diese Leute, die mir dreinreden, eh auf einer Schmalspur fahren.» Es gibt kaum einen guten Autor, der nicht auch die klassische Dramaturgie kennt und diese schon ausprobiert hat. Es ist kein Meister vom Himmel gefallen. Wenn ein Quentin Tarantino mit Zeitachsen spielt, den Ensemblefilm ausprobiert oder ein Verwirrspiel mit Genreversatzstücken macht, heisst das nichts anderes, als dass auch er die herkömmliche Filmdramaturgie studiert hat. Das macht ihn dann auch frei für einen unkonventionellen Film wie PULP FICTION – obwohl man auch darin klassische Erzählelemente findet. Ein guter Dramaturg unterstützt dich durchaus darin, einen originalen Stoff unkonventionell zu erzählen. Bei einem Klamaukfilm wie ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE! hingegen muss man sich nichts ausdenken, da bietet sich die Dreiaktstruktur einfach an, und das führt zu einem unangestregten, geradlinigen, soliden Film für ein junges Publikum.

Josy Meier (45), die Drehbücher schreibt und Regie führt (unter anderem DER KUNDE IST KÖNIG), hat sich 1999 im S.C.R.I.P.T.-Programm zur Script Consultant weitergebildet. Mit ihrem Fernsehfilm DILEMMA (Regie Tobias Meichen) war sie 2000 im Drehbuchseminar von SFDRS und Focal. Innerhalb derselben Reihe schreibt sie die Vorlage zum Film L110 UND FRIDI (Regie und Co-Autorin Gitta Gsell), der 2004 ausgestrahlt wird.

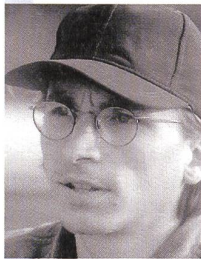


Drehbuchaufstellung: Die Methode basiert auf der vom Psychoanalytiker Bert Hellinger vor zwanzig Jahren entwickelten systemischen Familienaufstellung: Der Autor stellt mit Stellvertretern räumlich nach, wie die einzelnen, von ihm entworfenen Film-Figuren zueinander stehen. Das Verfahren soll auf Schwachstellen in Idee, Exposé oder Drehbuch, in der Figurenpsychologie, im dramaturgischen Aufbau aufmerksam machen und zu neuen Lösungen führen. Wird innerhalb der Drehbuchwerkstatt SFDRS angeboten und von Angelika Niemann, ausgebildet in systemischer Familientherapie und Coach für Drehbuchentwicklung, durchgeführt.



Mal mit, mal ohne Drehbuch

Stefan Jäger



Gibt es Vorgaben, was das Ende betrifft? Schreibt die Norm eher einen positiven Schluss vor?

Das sind nicht Normen, sondern Erfahrungswerte. Sie besagen, dass das Publikum gerne einen Dreiakter hat, weil es ihn zu lesen versteht. Eine Mehrheit liebt das Happyend, den abgeschlossenen Film. Wird das grosse Publikum angestrebt, hält man sich daran. Wenn du ein grosses Publikum willst, gleichzeitig aber an deinem Stoff, der sehr eigen ist, festhältst, dann wagst du es trotzdem, ihn nach deinen Vorstellungen zu machen, weil du auch so an sein Universalgewicht glaubst. Schlussendlich will ja jeder einen Kassenschlager machen.

Was mich betrifft, so hatte ich für DILEMMA ein noch düstereres Ende vorgesehen. Das wurde dann umgeschrieben, aber nur darum, weil es nicht mehr ins Budget der 1,6 Millionen Franken passte, das für einen Fernsehfilm zur Verfügung steht, und die Zeit drängte.

Sie waren einer der ersten, der 1999 an der Ausschreibung der Reihe «Fernsehfilme SFDRS» teilnahm, mit der SFDRS an eine alte Tradition anknüpfte. Was für Erfahrungen machten Sie?

Aufgrund der fünf- bis zehnteiligen Exposés wurden die Projekte für die Weiterbearbeitung ausgewählt und ins Stoffentwicklungsprogramm genommen, das bei uns Lutz Konermann leitete. Dort war ich zusammen mit Sabine Boss (STUDERS ERSTER FALL), Güzin Kar (LIEBER BRAD), Jürg Brändli (SPITAL IN ANGST) und zwei anderen Autoren. Nun weiss man, dass von diesen Geschichten mindestens zwei in der nächsten Runde rausfallen werden. So entsteht eine Art Konkurrenzsituation, die man immer wieder beiseite schieben muss, um sich voll auf die anderen Stoffe einlassen zu können. Ich glaube, unserer Gruppe ist das damals gut gelungen, und es hat Spass gemacht, die anderen Stoffe zu ent-

decken. In der nächsten Runde diskutiert man dann die erste Fassung, und danach gibt es noch Einzelgespräche.

Hat sich dieses Stoffentwicklungsprogramm für Sie gelohnt?

Die Methode hat viele Vorteile. Wir – mein Co-Autor Oliver Keidel und ich – gingen in der ersten Phase in eine ganz falsche Richtung, und ohne Betreuung hätten wir das niemals kapiert. Lutz hat das einfach sehr klar gesehen, und auch die anderen haben gespürt, dass wir uns auf dem falschen Gleis bewegen. Wie auch beim «Step by Step»-Programm setzen sich die Gruppen immer aus Autoren zusammen, die sehr unterschiedlich arbeiten. Es gibt Einsteiger, die das erste Drehbuch schreiben, und solche, die das schon jahrelang machen. Dabei kann es natürlich immer wieder passieren, dass man über zwei verschiedene Bücher spricht. Aber es kann auch sein, dass ein junger Autor viel frischer und frecher in Frage stellt, was ein alter Hase gar nicht mehr sehen würde.

Man lernt da also nicht zu schreiben, sondern vielmehr die Handhabung des Stoffes, mit dem man sich gerade rumschlägt?

Genau. Natürlich ist es möglich, etwas Grundsätzliches mitzunehmen fürs spätere Handwerk. Man erfährt aber nicht, wie man generell ein Drehbuch komponiert.

Wie fliesst das Basiswissen der Dramaturgen und Consultants ein?

Dass ein Profi wie Lutz Konermann sich in der Drehbuchdramaturgie auskennt, ist klar. So ist es auch gut, wenn man selber diese spezifischen Formeln und Begriffe wie «Dreiakt-Struktur», «Midpoint» oder «Katalysator» kennt. Im Gespräch über Drehbücher wird immer wieder mit solchen Begriffen argumentiert. Das ist ein Verständigungsmodell. Es wird aber nie zum Dogma erhoben.

Fallen Sätze, wie sie Autoren von Syd Field bis Robert McKee in ihren Handbüchern formulieren: «Die Hauptfigur muss ein Ziel haben, um Identifikation zu erzeugen», «Der wahre Charakter offenbart sich in den Entscheidungen, die ein Mensch unter Druck fällt», «Widersprüche in seiner Person machen den Protagonisten lebendig», «Struktur ist Figur, Figur ist Struktur», «Vorsicht vor unfilmischen Elementen wie Voice over»?

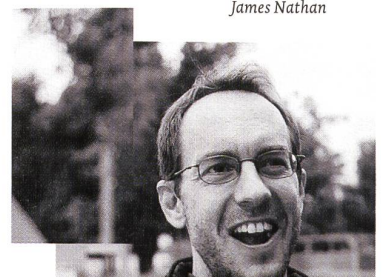
Das ist sehr unterschiedlich. Es kann eine Methode sein, aber im Normalfall präzisiert man nicht so stark. Die Studenten der Regieklasse, die ich in Ludwigsburg unterrichtete, kommen ja auch mit eigenen Stoffen. Da versuche ich dann, gemeinsam mit ihnen herauszufinden, wo der Kern ihrer Geschichte liegt. Dabei betone ich, dass sie die Handbücher kennen müssen, um sie zu vergessen. Wenn man nach einem Handbuch schreibt, wird das Buch selten gut. James Nathan, der uns bei «Step by Step» begleitet hat, sagt zwar, dass ein Film aus acht Sequenzen besteht. Aber er beginnt nicht mit solchen Ratschlägen, sondern schaut erst einmal, was sich aus dem Stoff entwickelt.

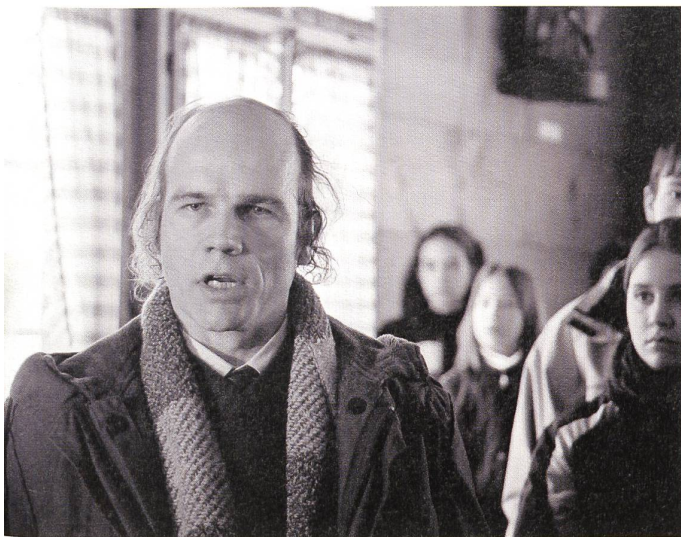
Führt ein Programm wie «Step by Step» automatisch zu besseren Filmvorlagen?

Es kann die Arbeit erleichtern, ganz sicher. Aber obwohl ich diese Zusammenarbeit sehr schätze, geniesse ich es zwischendurch, auch ein halbes Jahr lang für mich alleine im stillen Kämmerchen zu schreiben. Ein halbes Jahr, in dem ich die Geschichte niemandem erzähle, sprich: sie vor allen Einflüssen noch zu schützen versuche. So lerne ich, mein Drehbuch selber zu begreifen, und bin dann in den Diskussionen um den Stoff auch sicher genug, um die richtigen Vorschläge annehmen zu können, gleichzeitig aber auch die Essenz der Geschichte zu verteidigen. Die Gefahr bei allen Drehbuchentwicklungsprogrammen ist, dass man sich sehr schnell verleiten lässt, auf eine

Gäbe es beim Schweizer Fernsehen Listen mit Tabuthemen, wäre IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT von Stefan Jäger (33) nie zustande gekommen. Neben Drogen, Asylbewerbern und Skinheads haben auch Filme mit Bergen, Schnee und Lawinen kaum eine Chance auf Realisierung. Gerade das gibt es in Jägers Drama, das 1999 im Stoffentwicklungsprogramm von SFDRS entwickelt wurde, zuhauf. SFDRS hätte eine fette Beute verpasst: mit 880 000 Zuschauern war der Film unter den Fernsehfilmen der Quotensieger. Von Jäger stammen der Spielfilm BIRTHDAY und der Dokumentarfilm CYRILL TRIFFT ... Mit dem Projekt «Flowers» war er 2002 im «Step by Step»-Programm.

James Nathan





gute Idee, die in der Gruppe entsteht, einzugehen. Das kann aber gleichzeitig auch bedeuten, dass man sein ursprüngliches Gefühl, mit dem man an die Geschichte herangegangen ist, vernachlässigt oder sogar verliert.

Wo sehen Sie die grössten Vorteile dieser Programme?

Bei der Möglichkeit, den Stoff immer wieder zu diskutieren und auf die Ideen anderer einzugehen – eben das, was gleichzeitig auch eine Gefahr ist. Wenn ich meinen Stoff aber kenne, werde ich entdecken, welchen „äusseren“ Ideen ich sofort vertraue. Das heisst, man spart sich eine Menge Denkarbeit – das, was man im stillen Kämmerchen halt selber durchstehen muss. Die Frage ist also, ab welcher Phase es gut ist, mit dem Stoff herauszugehen. Ein junger Autor, der schon bei fünf Seiten Exposé zehn verschiedene Feedbacks bekommt, kann stark verunsichert werden. Sobald man mit einem Stoff hinaustritt, ist man schutzlos. Die Kunst besteht sicher darin, abzuwägen, wann ein Stoff reif für Einflüsse ist. Es kann auch sein, dass ein Stoff bereits im Kopf genug herangereift ist, ein anderer halt erst bei der dritten Fassung. Wann bin ich bereit, mich verletzlich zu machen? Ich glaube, die meisten Autoren erleben Feedback als eine Art persönliche Kritik. Ich bin da genauso und verfluche dann erstmal alle, um hinterher zu überlegen, wo sie Recht hatten.

Ich mag es, wenn Redakteure, Produzenten oder Dramaturgen nicht verhehlen, dass ihre Meinung aus dem Bauch herauskommt. Das sind oft wirklich die besten Punkte, die auf eine Schwäche im Buch hinweisen, die man – wenn man ehrlich ist – selber schon gespürt hat.

Für BIRTHDAY erhielten Sie zwar einen Drehbuchpreis – dem Film lag aber nicht wirklich eine Vorlage zugrunde.

Bei BIRTHDAY gab es dreissig Seiten Figurenbeschreibung und drei Seiten Handlung. Honoriert wurden Dinge wie die Schauspielführung und das ungewöhnliche Konzept an sich. Die Jury nannte das «Schreiben mit der Kamera». Natürlich haben auch die Schauspieler in der Improvisation laufend mitgeschrieben, und ohne ihre Leistung gäbe es diesen Film nicht.

Dieser Film wäre wohl undenkbar gewesen für ein Drehbuchprogramm.

Ja. Dann wäre es ein anderer Film geworden, und er wäre sicher nicht innerhalb von drei Monaten entstanden. Er wäre konventioneller geworden, die Rauheit hätte gefehlt. Vielleicht hätte er aber mehr Zuschauer gehabt.

Liegt in der arbeitsteiligen Filmproduktion die Zukunft?

Auch wenn ich mich als Regisseur verstehe, glaube ich, zumindest eine Ahnung vom Schreiben haben zu müssen. Wenn du am Set bist, mitten in den Dreharbeiten, und es müssen Szenen gestrichen oder geändert werden, kannst du nicht jederzeit den Autor dabei haben. Eine Gefahr in der Schweiz ist aber, dass Regisseure sich oft als allwissende Allrounder verstehen; sie schreiben, inszenieren und führen womöglich noch die Kamera, und wenn es sein muss übernehmen sie auch die Produktion. An der Filmakademie in Ludwigsburg, wo ich studiert habe, gab es von Anfang an das Konzept der „Gewaltentrennung“. Ein Drehbuchautor hat nach vier Jahren Ausbildung kaum eine Ahnung von Kamera, dafür weiss er – hoffentlich –, ein gutes Buch zu schreiben und ein Word-Programm zu bedienen. Das gleiche gilt für den Regie-, Schnitt- oder Effektbereich. Ich wüsste nicht, dass dieses Konzept auch an Schweizer Filmschulen verbreitet ist. Das Fernsehen gibt jetzt Gegensteuer, indem es eben auch auf „Gewaltentrennung“ setzt.

Wie stark redet das Fernsehen bei Themen oder Besetzung mit?

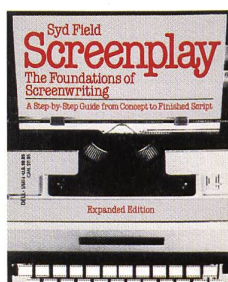
Bei IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT kam der Vorschlag, die Frauenfiguren besser auszuarbeiten. Wir haben das versucht, doch letzten Endes ist es eine Geschichte, die in einem Schweizer Bergdorf spielt, wo die Männer das Sagen haben. Das ist mir durch diesen Input erst so richtig klar geworden und hat mir geholfen, in der Besetzung darauf zu achten, diesen Nebenfiguren ein eigenes Gesicht zu geben. (Danach haben wir uns aber gleich an die Arbeit an einem Drehbuch gesetzt, in dem nur Frauen mitspielen.)

Es wird immer wieder kritisiert, dass die Fernsehfilme zu viele Themen anschnitten, um möglichst viele Zuschauer anzusprechen, und dadurch überladen wirken. Empfinden Sie das auch so?

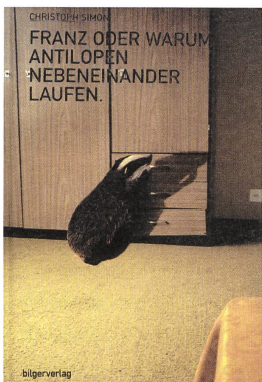
Wenn ein Autor sein Projekt zu früh in die Entwicklungsphase bringt, ist es schon möglich, dass er zu viele Themen mitnimmt. Dann sind es plötzlich drei statt einer Geschichte. Lutz Konermann hätte uns aber nie gesagt, nimm das und dies und jenes. Er wartet, bis man sein Thema selber entdeckt hat, und hilft dann, es auf den Punkt zu bringen. Die Geschichte wird umso klarer, je besser man sein Thema kennt. Im Exposéstadium kennt man es oftmals erst vage, man ahnt es eher, als dass man es schon benennen könnte. Ich denke, das ist auch gut so, denn es verhindert vielleicht eine zu starke und zu frühe Strukturierung des Stoffes.

An was für Filmprojekten arbeiten Sie gerade, und nehmen Sie ein Programm in Anspruch?

Ich wünschte mir, mehr Drehbücher angeboten zu bekommen, denn ich liebe die Arbeit als Regisseur, die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, von denen wir in der Schweiz genug Profis und Talente haben. Aber leider habe ich in der Schweiz erst ein einziges



Die Dramatikerin Sabine Harbeke



JUNE



Drehbuch angeboten bekommen. Fortgeschritten ist das Frauenprojekt mit dem Titel «Melting» – basierend auf einer wahren Geschichte erzählen wir von drei Frauen, die unter einer Lawine verschüttet waren. Mit einem anderen Drehbuch, das Alfi Sinniger produziert, waren wir bei «Step by Step»: Es heisst «Flowers» und spielt 1968 in einem kleinen Schweizer Bergdorf – ausnahmsweise mal ohne Lawinen.

Als Autorin und Regisseurin im Film und Theater springe ich zwischen Medien und Aufgaben hin und her, was ich für die Arbeit bereichernd empfinde. Ich habe die Hochschule für Gestaltung und Kunst in Luzern besucht und anschliessend an der School of Visual Arts in New York Filmregie studiert, komme also vom Visuellen her, schreibe und denke sehr stark in Bildern. Meine Drehbücher beinhalten viele mögliche Bilder für die Kamera; ich beschreibe natürlich keine Einstellungen, sondern impliziere im Geschriebenen eine Perspektive. Wenn ich zum Beispiel bei einer Liebeszene detailliert über eine Tasse schreibe, wird klar, dass sie inhaltlich oder formal eine zentrale Rolle spielen wird und auch als visuelle Möglichkeit benutzt werden soll. Später, beim Inszenieren, konzentriere ich mich primär auf die Schauspieler, ohne solche ursprünglichen, bildlichen Visionen zu vergessen. Schauspiel-führung, sei es im Film oder im Theater, ist wohl eine meiner Stärken, und ich bin in diesem Bereich sicherlich von meiner Arbeit mit amerikanischen Schauspielern geprägt.

Weil ich meine Stoffe selbst inszeniere, fällt die Verständigung mit einem Regisseur weg. Das heisst aber nicht, dass ich mich bei der Umsetzung genau an meine schriftliche Vorlage halte. Da dissoziiert ein Text noch einmal. Wenn die Ausstatterin bei der genannten Liebeszene zum

Beispiel den Vorschlag eines Kaktus bringt, über den wir visuell die Szene treffender erzählen können, dann baue ich ihn natürlich ein. Es passiert zwangsläufig, dass ich den eigenen Text noch einmal in der Realität des Drehens überprüfe, denn ich will die geschriebene Geschichte mit der Kamera noch einmal, und auch anders erzählen, da ich mich auf die Komponenten Schauspieler und Raum einlasse, diesen Dialog ausdrücklich suche.

Ich gehe beim Schreiben gerne ins Detail, das ist eher ungewohnt für viele, die Drehbücher professionell lesen. Das merkte ich auch bei «Step by Step», wo ich 2001 mit «Franz» war, einem Stoff nach dem Roman von Christoph Simon, für dessen Adaption mich die Produktionsfirma Maximage angefragt hatte. Weil ich die Dinge bis ins kleinste vor Augen habe, wenn ich schreibe, schreibe ich sehr atmosphärisch. Das ist durchaus eine Qualität, macht die Texte jedoch für gewisse Leute zu literarisch. Obwohl der Dramentext im Vergleich zum Drehbuch in der Rezeption höher gewertet wird, bin ich beim Schreiben eines Skripts nicht nachlässiger. Das macht das Drehbuchschreiben manchmal unökonomisch; doch ich liebe die Sprache, bin mir auch gewohnt, sie zu schleifen. Bei «Step by Step» habe ich gesehen, dass man nicht immer so sehr ins Detail denken und schreiben muss. Trotzdem finde ich nach wie vor, dass eine atmosphärische Dichte in jedem Stadium der Entwicklung eines Drehbuchs etwas bringt, dass man dadurch auch auf neue Ideen kommt. Obwohl manche Produzenten dann sagen: «Ist ja schön, dass du schon so detailliert denkst, aber...». Mir war bei «Franz» zum Beispiel das emotionale Beziehungsgeflecht, die Atmosphäre der konkreten Umgebung der Figur und ihrer Tagträume, die unaussprechlichen Wünsche und schwer nachvollziehbaren Ängste am wichtigsten, wichtiger als der Plot. Ich schreibe meistens nicht primär plotbezogen, mich interessiert es vor allem, in die komplexen Schichten von Be-

ziehungen einzudringen. Bei einem Krimi liegen die Prioritäten natürlich anders. Da muss man zwar auch wissen, wie eine Tiefgarage aussieht, die tragende Struktur des Films ist aber der Plot. Es ist schade, dass Drehbuchseminare oft auf Plot und Dreiaktstruktur ausgerichtet sind. Das ist, was sich eben doch die meisten gewohnt sind und für die, welche die Drehbücher lesen und beurteilen, die Produzenten und Fördergremien, einfacher einzuordnen und zu bewerten. Obwohl auch gesagt wird, du brauchst die Dreiaktstruktur nicht – hier ein Höhepunkt, da eine Krise –, ist es schwierig, ein Buch durchzusetzen, das nicht klassisch konstruiert ist. Leute zu finden, die genug risikofreudig und sensibel sind und dich in so einer Vision unterstützen, ohne ständig auf bekannte Strukturen zurückzugreifen, ist keine einfache Sache.

Auch bei «Step by Step» standen Aspekte wie Storyline und Struktur im Vordergrund. Unser Coach Don Bohlinger sagte zwar von Anfang an: «Franz is the most difficult one we ever had», da der Held sehr passiv ist. Franz wünscht, dass alles so bleibt, wie es ist – keine Filmdramatik, auf das man also gespannt sein könnte, was als nächstes passiert. Das Buch hat eine sehr feine Atmosphäre, spezielle Figuren und der Held ist ständig in Gedanken gefangen. Obwohl ich wirklich einiges gelernt habe, glaube ich jetzt, dass wir im Prozess der Adaption in die falsche Richtung geraten sind. Das war hart zu realisieren. Don wollte die Geschichte zwar nicht unbedingt in eine traditionelle Dreiaktstruktur pressen; und doch hat er, haben wir konventionellere Ansätze verfolgt, als das Buch benötigt und verdient hätte. Es wurde immer wieder gefragt: «Was will Franz eigentlich, was hat er für eine Geschichte?» Ich aber wollte gerade wenig Geschichte und viel Atmosphäre, viele Bilder zwischen Realität und Phantasie, um dem Lebensgefühl von Franz auf die Schliche zu kommen. Auch wurde vorgeschlagen, die Liebesge-

schichte stärker zu pushen; der Held sollte etwas haben, das uns hoffen lässt, dass er die Angebetete bekommt. Ganz traditionell, was wir kennen: *boy wants girl*, und der Zuschauer ahnt, wie es zu einem Happyend kommen könnte. Weiter wurde gefragt: «Was braucht es, damit es für Franz noch etwas schwieriger wird? Vielleicht noch einen boy.» In dem Moment, in dem man sich auf so eine Richtung einlässt, möchte man sie ja auch wirklich überprüfen, und ich schrieb sehr ernsthaft ein halbes Jahr an diesem möglichen Ansatz, machte dann eine Pause und merkte: Das ist es nicht. So offen Don ist und so sehr ich ihn schätze – das Problem hat auch damit zu tun, dass er Amerikaner ist. Einerseits ist die Internationalität in dem Seminar wirklich inspirierend, gerade für Leute, die aus der kleinen Schweiz kommen; von der Vernetzung können wir nur profitieren. Andererseits ist ein Stoff wie «Franz», dessen Authentizität von der Sprache und der Atmosphäre des Schauplatzes herrührt, in diesem Fall Thun, bei einem Amerikaner dann doch nicht in den richtigen Händen. Über Dialoge, die ins Englische übersetzt werden, kann man grundsätzlich nicht mehr reden. Hinzu kommt, dass weder die Kursteilnehmer noch Don Bohlinger die Romanvorlage kannten, es fehlte also eine entscheidende Gesprächsbasis. Der Autor Christoph Simon, mit dem ich das Treatment entwickelt habe, ist aber nicht darum nach dem ersten Kurs ausgestiegen. Er realisierte, dass ein Drehbuch zu schreiben etwas ganz anderes ist, als einen Roman zu schreiben, und wollte keinen zweiten Beruf lernen. Jetzt, nachdem «Franz» in einer knapp einjährigen Denkruhepause war, werden wir das Drehbuch auf unsere ursprüngliche Faszination hin überprüfen und wieder aufgreifen. Trotzdem ist es schon sehr ermutigend, wenn nach zwei Jahren Schreiben plötzlich Stillstand ist.

Grundsätzlich finde ich die Auseinandersetzung in Drehbuch-Workshops wichtig, sowohl

der Austausch zwischen Autoren und Produzenten, als auch zu lernen, das Buch einem öffentlichen Prozess auszusetzen, ist bei unserer Arbeit essentiell. Schon viel zu lange hält sich das romantisch verklärte Bild des Autors, der allein im stillen Kämmerlein sitzt und schreibt. In der Schweiz kann man von der Tradition in andern Ländern, wo es auch Drehbuch-Lesungen gibt, sicher noch lernen.

Bei meinen Stückaufträgen für das Theater bin ich in der Arbeit unabhängiger, da die künstlerische Leitung, wenn sie zu einem von mir vorgeschlagenen Konzept mal «ja» gesagt hat, mir mit dem Stück- und Regieauftrag grünes Licht für einen eigenständigen Prozess gibt. Natürlich suche ich mir spezifisch einige Menschen aus, um Rückmeldungen über Text oder visuelle Konzeptionen zu erhalten. Aber das Abhängigkeitsverhältnis von Fördergremien und Produzenten und Co-Produzenten fällt weg; das ist entscheidend ein anderes und produktiveres Arbeitsgefühl. Wenn zu viele Leute mitreden, kommt das der eigenen Vision meist nicht zugute. Zuviel Eigenes geht verloren. So wünsche ich mir, fernab von allen und allem, jemanden zu finden, der meine Vision von einem Film ähnlich radikal unterstützt. Doch ist Film meist mit soviel Geld verbunden, dass niemand sagt: «Okay, ich vertrau deiner Vision und gebe dir die zwei Millionen, jetzt mach mal.» Darum gibt es so viele Schutzmechanismen, darum gibt es aber auch so viele mittelmässige Filme. Viel zu wenige wagen, etwas Extremes, in welcher Form auch immer, zu machen.

Sie arbeiten seit längerem als Drehbuchautorin. Wieviele Workshops haben Sie besucht?

Einige. Zuerst in Paris, wo ich meine Filmausbildung absolvierte und abends an der Sorbonne in Drehbuchkurse ging. Da lernte ich, wie

man ein Drehbuch schreibt. Aus diesem Kurs ging eine Drehbuchgruppe hervor. Wir trafen uns regelmässig und lasen uns unsere Bücher vor. Wir tauschten uns aus, stellten einander Fragen, berieten und motivierten uns. Ich schätze diese Art von gegenseitiger Kritik und Offenheit. Eine ähnliche Lesegruppe habe ich in der Romandie gegründet. Man erhält hier das Wichtigste: Rückmeldung. Diese Gruppe ist für mich eine gute Alternative zu den Seminaren von Focal.

Mit L'ÉTÉ DE CHLOÉ waren Sie im Workshop «Nous les Suisses». Was war das Wichtigste, das Sie dort gelernt haben?

Dialoge zu schreiben. Ich brauchte zuerst immer sehr lange, um eine Szene zu exponieren, bis ich zum Kerndialog kam. Es gibt die Regel, dass man eine Szene so spät wie möglich beginnt und so früh als möglich beendet, so dass man nicht all das sagen kann, was man eigentlich sagen will. Wenn der wichtige Dialog nun schon am Anfang einer Szene plaziert wird, schreitet die Handlung zügiger voran. Danach können die Figuren plaudern.

Welche Erfahrungen machten Sie bei «Step by Step», wo Sie dieses Jahr mit dem Stoff «Coca of the Caravans» waren, und worin besteht der Unterschied zu «Nous les Suisses»?

«Step by Step» ist nicht für Anfänger. Man reicht das Treatment ein, wird beraten – zu Hause muss man jedoch wieder alleine weiterschreiben. Für einen Basiskurs ist das Niveau zu hoch. Mein Dramaturg Don Bohlinger ist Amerikaner, «Nous les Suisses» leitet der Franzose Jacques Akchoti. Man könnte jetzt meinen, das bedeute zwei verschiedene Ansätze. Dem ist nicht so. Primär sind beide Programme Begleitkurse. Du bist nicht alleine, Probleme werden schneller gelöst. Was man dir rät, kannst du annehmen oder ignorieren. Am Schluss sitzt du wieder alleine vor dem

L'ÉTÉ DE CHLOÉ

Liebe zum Erzählen Jacqueline Surchat



Jacqueline Surchat (37), Drehbuchautorin und Regisseurin, hat ihre Tragikomödie L'ÉTÉ DE CHLOÉ 1998/99 im Workshop «Nous les Suisses» des Westschweizer Fernsehens TSR entwickelt. Mit dem neuen Projekt «Coca of the Caravans» war sie dieses Jahr bei «Step by Step». Surchat, die zudem den Begutachtungsausschuss der eidgenössischen Filmkommission präsidiert, wird oft auch für Script Consulting angefragt – ein freundschaftlicher Dienst, den sie unentgeltlich macht, wie sie betont.

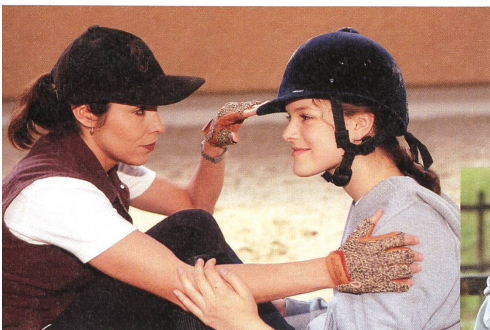
Sabine Harbeke (38) arbeitet als Regisseurin und Autorin für Film und Theater. Mit dem Kurzfilm JUNE war sie 1999/2000 im Focal-Seminar «Ways of Seeing Actors» bei Wojciech Marczewski. 2001 nahm sie mit dem Spielfilmprojekt «Franz» am «Step-by-Step»-Programm teil. Harbeke schreibt und inszeniert regelmässig für das Theater Neumarkt in Zürich (unter anderem «schnee im april», «der himmel ist weiss», «lustgarten»). Seit 1998 ist sie Mitglied der «process unit for writers and directors» am Actors Studio in New York.

Ways of Seeing Actors with Wojciech Marczewski Zweimal durchgeführt, 19 Drehbücher, davon vier realisiert (ein Kinofilm, ein Fernsehfilm, zwei Kurzfilme) 1999/2000 NEUFUNDLAND (2003) Buch: Georg Maas, Co-Autor: Christoph Tölle; Regie: Georg Maas; Produktion: Dieter Zeppenfeldt, Zinnober Filmproduktion LOVE BOOGIE (2001) Buch: Lena Koppel, Co-Autor: Mårten Skogman; Regie: Lena Koppel; Produktion: Roland Skogfeldt JUNE (1998) Buch und Regie: Sabine Harbeke; Produktion: Star 21 Productions 2003 LA MOTO DE MA MÈRE (2003) Buch, Regie: Séverine Cornamusaz; Co-Autorin: Florence Grivel; Produktion: Aline Brechbühl, Finprint Film



Wojciech Marczewski





Computer und musst alleine entscheiden. Drehbuchschreiben heisst Entscheidungen treffen. Und gerade bei unerfahrenen Autoren ist die Angst vor dem Scheitern am Anfang gross.

Bieten diese Programme demnach auch eine Art psychologische Unterstützung?

Die Rückmeldung ist ganz wichtig. Einerseits hat man zwar Angst, dass einem die Einfälle kaputt gemacht werden. Andererseits kommt es vor, dass man bis zum Hals in einer Geschichte steckt und darin ertrinkt und nicht mehr weiss, ob man die richtigen Entscheide trifft. «Step by Step» oder «Nous les Suisses» helfen einem, indem sie Fragen stellen und wieder eine Distanz zur eigenen Geschichte herstellen, die man leicht verliert. Es wird einem aber nie diktiert, was man schreiben muss. Die Stärken einer Geschichte werden unterstützt, keinesfalls hat man formative Bücher zum Ziel.

Trotzdem vertritt jeder Berater seinen eigenen Ansatz. Wie sieht der von Don Bohlinger aus?

Für ihn stehen die Charaktere im Zentrum. Er betont: Struktur ist Mittel zum Zweck. Man soll das Werkzeug beherrschen – das allein garantiert aber noch lange nicht, dass man auch schreiben kann. Man redet vielleicht über die Dreiaktstruktur. Man kann diese Struktur seiner Geschichte als Raster unterlegen, oder man lässt es sein. Mit zunehmender Erfahrung fliessen solche Strukturhilfen nicht mehr bewusst mit ein.

Würden Sie demnach sagen, Drehbuchschreiben ist nicht lernbar?

Persönlich finde ich schon, dass man Talent mitbringen muss, und auch die Leidenschaft. Ich liebe Geschichten, schreibe sie, lasse sie mir erzählen, sehe sie mir im Kino an, lese auch viele Romane. Darum mache ich Spielfilme. Man

braucht ein Gefühl für Geschichten. Oder für Charakter oder Dialog – irgend eine Stärke braucht es, auf die man bauen kann, sonst nützt auch ein Drehbuchseminar nichts. Ein Schreiber, der keine geschickten Hände hat, kann auch keine Möbel zimmern. Bringt er die Fähigkeit für das Arbeiten mit Holz aber mit, kann er dazulernen und sich verbessern.

Das spricht für die Trennung von Drehbuch und Regie.

Das sind zwei verschiedene Berufe. Nicht, dass man nicht beides machen kann. Aber auch wenn ich ein Projekt selbst inszeniere, bin ich während des Schreibens in erster Linie Drehbuchautorin, später ausschliesslich Regisseurin. Meistens schreibe ich mit einer Co-Autorin zusammen. Film ist Zusammenarbeit. Während des Drehbuchschreibens geht man manchmal zwar eigene Wege, sollte die aber immer wieder unterbrechen durch Seminare, um Luft zu bekommen und andere Ansichten zu hören. Film ist Auseinandersetzung – das war immer so. Die Funktion des Dialogpartners kann auch ein Produzent übernehmen, das Fernsehen oder der Bund. Das Drehbuch profitiert auf jeden Fall von der Konfrontation mit der Aussenwelt. Der Drehbuchautor muss einfach stark genug sein, abzuwägen, welche Vorschläge er annehmen will und welche seiner Geschichte nicht bekömmlich sind. Denn er kennt seine Geschichte am besten. Kritik anzunehmen, hat auch mit Erfahrung zu tun.

Können Sie der oft gehörten Kritik, dass Filme, die durch die Drehbuchschule gingen, eine Tendenz zu Übermotiviertheit hätten, etwas abgewinnen?

Am Anfang werden einem jungen Autor vielleicht einige Grundregeln mitgegeben. Wenn man die eins zu eins befolgt, wird das Skript aber nicht gut. Es braucht immer auch die Erfahrung des Schreibens. Jeder entwirft seine Welt, hat



seine Themen und bringt seine Handschrift mit. Beim ersten Drehbuch glaubt noch jeder, ein Meisterwerk geschrieben zu haben. Oft funktioniert gerade bei den Debüts vieles nicht. Die Programme helfen einem, den Stoff zu organisieren. Erste Bücher kranken daran, dass ein Autor alles hineinpacken will, bei der Autobiografie angefangen. Was mich betrifft, so liebe ich das Happyend – aber das hat nichts mit den Drehbuchprogrammen zu tun, sondern mit meinem persönlichen Geschmack. Offene Enden sind heute auch in Hollywood möglich. Natürlich liebt das Hollywoodkino vor allem Happyends, weil auch das Publikum die liebt. Aber so Schwarzweiss wie viele es sehen, ist es nicht.

Sie waren kürzlich an einer Screenwriting Convention in den USA. Was haben Sie erlebt?

Es gab Diskussionsveranstaltungen mit berühmten Drehbuchautoren, William Goldman oder Andrew Kevin Walker, dem Autor von SEVEN. Zudem wurden Workshops organisiert, etwa zur griechischen Mythologie. Eines aber wurde wieder und wieder geraten: Schreib über deine Welt; über jene Dinge, die dich beschäftigen. Du musst den Markt kennen, nicht aber für ihn schreiben. Wenn du über etwas schreibst, das dich nicht interessiert, kann es nicht gelingen. Ich glaube, der Unterschied zwischen dem Schreiben in den USA und dem in Europa ist gar nicht so gross.

In einem Bericht im Branchenblatt Variety Anfang Jahr beklagen sich US-Skriptautoren über ihren nach wie vor minderwertigen Status. Trotz steigendem Salär erhält die Berufsgruppe kaum Anerkennung, ist innerhalb des Studiosystems machtlos, der Autoritätsverlust über ihre Arbeit total. Da haben es unsere Drehbuchautoren ja noch besser?

Das ist wahr. An diesem Kongress hat sich jeder, wie berühmt er auch ist, darüber beklagt,

Kein Happyend Luki Frieden



dass ihm im Verlaufe seiner Karriere irgendwann mal ein Stoff weggenommen oder umgeschrieben wurde. Der Autor fristet in den USA in der Beziehung zum Regisseur oder Produzent noch stärker ein Schattendasein. Es tut sich jedoch etwas. So kämpft die Gewerkschaft WGA um die automatische Gewinnbeteiligung beim Erfolg eines Films.

Das hat man in der Schweiz mit der erfolgsabhängigen Filmförderung Succés Cinema bereits erreicht, wo seit Anfang Jahr jetzt auch der Drehbuchautor berücksichtigt wird. Weisen nicht die verschiedenen Bemühungen daraufhin, dass der Berufsstand aufgewertet wird?

Ja. Und ich hoffe, dass die Anerkennung weiter wachsen wird und man uns ebenso viel Respekt entgegenbringt wie den Regisseuren. Das müsste sich dann auch auf den Verdienst auswirken.

Eigentlich wollte Luki Frieden seinen ersten Langspielfilm NOVEMBER im Rahmen der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» realisieren. Die Redaktion lehnte den Stoff jedoch ab beziehungsweise verlangte eine Richtung, die dem Drehbuchautor und Regisseur nicht passte. «In ihrer Vorstellung sollte das Lottospielen im Vordergrund stehen. Es sollte ein Film werden über Geld, Schulden, Betreibungsbeamte; über Karibikflüge und Reisen nach dem grossen Gewinn. Für mich ist der Lottosecher zwar der Auslöser der Geschichte, noch mehr interessierten mich aber die Menschen in dieser Situation: ihre Träume, Konflikte, die Sprachlosigkeit, nachdem sie doch eigentlich alles machen könnten, was sie wollen.» So unglücklich darüber, dass es beim Fernsehen nicht geklappt hat, ist Frieden heute nicht, weil er in seinem Drama wohl zu viele Konzessionen hätte machen müssen. «Da kommt ein psychologischer Aspekt zum

Tragen: Ein Film, so düster er auch ist, muss eine gute Botschaft haben und die Zuschauer mit einem guten Gefühl in die neue Woche entlassen.»

«Tausende Einwände» gegen den tragischen Schluss von NOVEMBER gab es dann auch bei «Step by Step» 2000, wo Luki Frieden den Stoff gemeinsam mit Produzentin Theres Scherer präsentierte. «Darf man dieses Ende zeigen?», wurde gefragt. Ja, befand Frieden, dem zumindest die Idee, dass der Vater am Schluss mit einem Sturmgewehr im Quartier Amok läuft, ausgedet wurde. «Step by Step» sei hilfreich, aber auch «zermürbend. In der Gruppe geht man aufeinander los, man schont sich nicht, baut einander wieder auf, lobt sich und sucht gemeinsam nach Wegen. Man ist nicht alleine. Alle haben die gleichen Probleme.» Auch bestätigt Frieden, was die meisten sagen: «Man muss Vorschläge verwerfen können, wenn sie in eine Richtung zeigen, die man nicht will. In einer Diskussionsgruppe sind verschiedene Geschmäcker, verschiedene Lebensläufe. Jeder hat einen anderen Film vor Augen. Ein Drehbuch ist etwas sehr Vages, es fehlen die Bilder, Stimmungen kann man sich nur vorstellen. Je nachdem, was für Filmvorlieben einer hat, kann einen das in eine völlig falsche Richtung locken.»

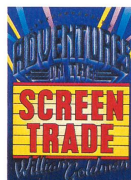
Gab es eine Situation, in der er diesbezüglich in ein Dilemma kam? «Bei meinem Stoff stellte sich immer wieder die Frage, wer die Hauptfigur ist. Die Mutter? Die Tochter? Die einen fanden diese, die andern jene. Schwierig wird es dann, wenn man merkt, dass eine Nebenfigur eigentlich die spannendste Figur ist. Dann muss man eine neue Geschichte schreiben.» Für Frieden stand lange die Mutter im Mittelpunkt; heute, im realisierten Film, ist es die elfjährige Tochter Yvonne. «Es ist eine passive Hauptrolle. Die Tochter agiert nicht, sondern reagiert auf das, was in der Familie passiert. Die aktiven Rollen haben Vater und Mutter. Dass sie die heimliche Heldin ist, merkt der Zuschauer daran, dass sie in der ersten und letzten Szene vorkommt.»

Dass sich der Regisseur für keine Hauptfigur entscheiden konnte und die konträren Stimmen im Workshop diesen Entscheid zusätzlich erschweren, wirkte sich auch auf den Film aus. Bei manchen Figuren weiss man nicht so recht, was für eine Funktion sie haben. Etwa die ältere Freundin von Yvonne – wurde sie ihm aufgeschwatzt? «Ich wollte ihr zuerst eine ausführlichere Biografie geben, sie in Szenen in ihrer Familie zeigen, um sie innerhalb der Handlung zu etablieren. Das habe ich wieder gestrichen. Sie sollte ein Bindeglied zwischen Yvonne und deren älterem Freund Ice man sein, eine Art Vorbild auch. Ich mag Filme, in denen Figuren vorkommen, die keine klare dramaturgische Aufgabe erfüllen müssen. Die einfach da sein dürfen. In David Lynchs MULHOLLAND DRIVE tauchen ja auch ständig Figuren auf, die plötzlich wieder verschwinden und am Ende wieder da sind. Es gibt Drehbücher, die sind überberechnet strukturiert. Jede Figur muss eine Rolle haben, alles muss aufgelöst sein.»

Darf man in einem solchen Seminar denn Lehren über Aufbau und Struktur ignorieren? «Vergessen nicht», antwortet Luki Frieden, aber sich bewusst sein, dass sie nur zu einem gewissen Grad funktionieren. «Jedes Drehbuch ist ein Chaos an Dramaturgien. Du kennst die Struktur, aber fürchtest immer wieder, dass du zu sehr in einer Struktur denkst und nicht mehr die Geschichte erzählen kannst, die dich interessiert: Hier muss ich einen Wendepunkt haben, jetzt sollte der frühere Konflikt wieder aufgenommen werden. Das finde ich nach wie vor das Schwierigste. Dann gibt es Regisseure wie Quentin Tarantino, die damit brechen und trotzdem Filme machen, die wunderbar fliessen.» Für seine Geschichte handierte Frieden schon auch mit dramaturgischer Begrifflichkeit. So nennt er die Szene, in der die Mutter den Lottoschein ausfüllt, den «point of attack», weil jetzt die Geschichte beginnt. Der «erste Wendepunkt» ist der Lottogewinn: Jetzt gibt es kein Zurück mehr.

Nous les suisses mit Jacques Akchoti: in Zusammenarbeit mit der Télévision suisse romande TSR. Vier Mal durchgeführt mit 28 Drehbüchern, davon wurden sechs realisiert (fünf fürs Fernsehen) 1996/97 CHARMANTS VOISINS (1999) Buch: Pierre Hans, Co-Autor: Jean Stein; Regie: Claudio Tonetti; Produktion: Pierre-Alain Meier, Thelma Film 1998/99 L'ÉTÉ DE CHLOÉ (2002) Buch: Jacqueline Surchat; Regie: Haikki Arekallio; Produktion: CAB Productions LES PETITES COULEURS (2002) Buch: Sarah Gabay; Regie: Patricia Platter; Produktion: Patricia Plattner, Light Night Production 1999/2000 L'HÉRITIER (2002) Buch: Christian Karcher, Laurence Mermoud; Regie: Christian Karcher; Produktion: André Martin, Caravan Prod.

LE HASARD FAIT BIEN LES CHOSES (2002) Buch: Julie Gilbert, Co-Autor: Philippe Leden; Regie: Lorenzo Gabriel; Produktion: JMH Productions, Flach Film 2000/01 KADOGO – L'ENFANT SOLDAT (2003) Buch: Hervé Delmarc; Regie: Nicolas Wadimoff; Produktion: André Martin, Caravan Prod.

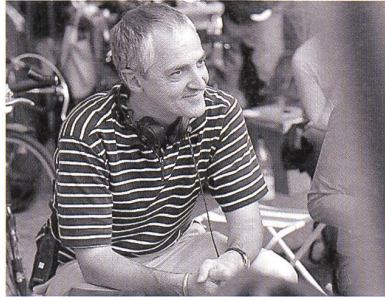


Luki Frieden (30) legte mit NOVEMBER seinen ersten langen Spielfilm vor. Mit dem Stoff war er 2000 gemeinsam mit Produzentin Theres Scherer-Kollbrunner bei «Step by Step».

Step by Step mit Don Bohlinger, James Nathan, Sabine Pochhammer, Alfred Behrens Co-Produktion von Focal, Master School Drehbuch Berlin, Drehbuchforum Wien, vier Mal durchgeführt, 14 Drehbücher, davon drei realisiert (ein Kinofilm, zwei Fernsehfilme) 1998 MEIN ERSTES WUNDER (2003) Buch, Regie: Anne Wild; Produktion: Jost Hering Filmproduktion 2000 NOVEMBER (2003) Buch, Regie: Luki Frieden; Produktion: Theres Scherer-Kollbrunner, Carac Film WEIHNACHTEN (2002) Buch: Micha Lewinsky; Regie: Marc-Andreas Bochert; Produktion: Langfilm, Boje Buck

STEP BY
STEP

Der Fernsehspiel-Dramaturg Lutz Konermann



Nun erzählt auch NOVEMBER eine Geschichte, die ihre Authentizität aus dem lokalen Charakter bezieht – war der amerikanische Dramaturg James Nathan, der Friedens Film betreute, in der Einfühlung in die spezifische Mentalität genug flexibel? «Meine Geschichte hat universellen Charakter. Lotto wird auf der ganzen Welt gespielt. Den Mittelstand gibt es auch in den USA. Dass jemand Geld gewinnt und dass das dann Träume und Hoffnungen auslöst, passiert sowohl in China wie in Afrika. Nur hin und wieder musste ich erklären, dass in der Schweiz ein Millionär nicht alle Dinge machen kann, die in den USA möglich sind.»

NOVEMBER machte übrigens auch eine Karriere von Titeln durch; von «Schneepinzessin» bis «Swiss Lotto». Bei «Step by Step» hiess der Film noch «Königskuchen». «Ein schlimmer Titel. Dann hätte die Geschichte am 6. Januar geendet und alle wären am Tisch um einen Königskuchen gesessen. Der Vater wäre dann König geworden – anderes Ende, andere Entwicklung des Drehbuchs, andere Geschichte.»

Nach «Step by Step» war für den Autor das Umschreiben des Buches noch lange nicht fertig. Offiziell gab es nach den drei im Workshop erarbeiteten Versionen acht weitere, «inoffiziell fünfzehn». Dazwischen liess er die Dramaturgin Jasmin Hoch eine Analyse machen: «Wir redeten einen Nachmittag lang, und dann konnte ich fertig schreiben.» Friedens Fazit: Bei allen Programmen und Hilfen, die es gibt – das Schreiben kann man nicht abgeben.

Sie pochen auf die strikte Trennung von Drehbuch und Regie. Warum?

Ich habe die Filmhochschule München absolviert, war von der Ausbildung aber enttäuscht, weil man dort zwischen den Lehrbereichen Regie

und Drehbuch nicht unterschied. Dies ist ein Grund, weshalb ich 1991 bei der Gründung der Filmakademie in Ludwigsburg mithalf. In München wurde von allen Filmemachern erwartet, dass sie eine Doppelbegabung haben, also sowohl Drehbuch schreiben wie Regie führen können. Sonst hatten sie im Filmgeschäft nichts verloren. Das war schon Mitte der achtziger Jahre eine völlig überholte Einstellung und hat auf zynische Weise 80 bis 90 Prozent von talentierten Leuten entmutigt. An dieser Voraussetzung mussten die meisten ja scheitern. Es gab nur wenige Beispiele von genialen Filmschaffenden, zu ihnen gehört etwa Fassbinder. Wenders, Schlöndorff, von Trotta – das waren in erster Linie Regietalente.

Sie persönlich machen ausschliesslich Regie: Schreiben Sie nicht gerne, können Sie es nicht?

Ich bin kein Autorenfilmer. Ich habe kein dringendes Bedürfnis, meine eigene Geschichte zu erzählen. Ich verstehe mich als Interpret von Geschichten anderer. So wie Solisten Interpreten sind von Musikstücken anderer, und Komponisten nicht zwingend die besten Interpreten sind. In Ludwigsburg, wo nun die klassischen Fachbereiche getrennt sind, unterrichtete ich im Diplomstudiengang Szenischer Film; das ist in gewisser Weise die Kommunikation zwischen den Berufsbereichen. In der Stoffentwicklungsphase sitzen Drehbuchstudenten mit Regiestudenten, diese mit Produktionsstudenten, die ihre Projekte betreuen, zusammen; irgendwann werden die Kamerastudenten dazu kommen, und so bilden sich Teams heraus. Wichtig ist, dass jeder zumindest eine Ahnung vom andern Bereich hat.

Ein Autorenfilmer, der in Personalunion arbeitet, sähe dadurch wohl seine «eigene Handschrift» verwischt. Geht der persönliche Ausdruck durch die Aufgabenteilung verloren?

Das finde ich dumm. Diese Haltung stammt aus der Epoche Ende sechziger Jahre, als in Deutschland die Filmschulen gegründet wurden. Nur hat die Generation, die vertreten hat, dass Film Autorenfilm sein soll, ihr Publikum kaum je erreicht. Die Frage, ob es jemanden interessiert, was einer zu erzählen hat, war noch gar kein Thema. Das gab den Filmschaffenden eine gewisse Freiheit, und es hat der Filmgeschichte den einen oder anderen grossen Titel beschert – der mit der Frage nach dem Publikum nie produziert worden wäre. Auf der anderen Seite haben viele schlechte Filme von unerfahrenen Regisseuren, die auf der Basis von unausgegorenen Drehbüchern entstanden sind, das Publikum vergrault. So kam für uns, eine neue Generation von Filmemachern, die Frage auf, ob der nationale Film denn in irgend einer Form relevant sei für das Publikum. Auf dem zweiten Bildungsweg mussten wir uns dann ein Wissen aneignen darüber, was Dramaturgie ist, wie ein Drehbuch aufgebaut ist und wie eine Geschichte funktioniert.

Ist heute auch die Motivation für einen jungen Filmschaffenden eine ganz andere als in den sechziger Jahren?

Einem jungen Filmemacher geht es heute nicht mehr in erster Linie darum, aufzurühren oder ein politisches Bewusstsein zu schaffen und sich so selbst zu verwirklichen. Sondern er hat in erster Linie Freude am Erzählen und das klare Ziel, sich zu professionalisieren und in der Branche, die davon lebt, dass Filme produziert und gesehen, also auch verkauft werden, sein Auskommen zu finden. Das ist eine völlig andere Sehweise. Sie setzt aber auch voraus, dass man in der Diskussion über Filmstoffe ein bestimmtes Vokabular beherrscht, um argumentieren zu können. Das erfüllen die Stoffentwicklungsprogramme.

Lutz Konermann (45) hat bis Ende 2002 die Stoffentwicklungsprogramme im Rahmen von «Fernsehfilme SF DRS» betreut. Der Dramaturg und Regisseur lehrt an der Filmakademie in Ludwigsburg und sitzt im Focal-Ausschuss für Weiterbildungsangebote. Er eröffnete 2001 die Fernsehfilmreihe mit LIEBER BRAD (Drehbuch Güzin Kar).

LIEBER BRAD





Der Entscheidungsträger Martin Schmassmann



Wo müssen Sie als Dramaturg der Fernsehfilme die Hauptarbeit leisten?

Die Grundfragen wiederholen sich trotz ganz unterschiedlicher Stoffe von Projekt zu Projekt, egal in welchem Genre: Die Exposition dauert zu lange, das Thema ist nicht erkennbar, die Wahl des Protagonisten ist problematisch, Fragen der Erzählperspektive, des Spannungsbogens und so weiter. Indem man diese Dinge in der Gruppe bespricht, wird es möglich, immer weiter auszuholen und gewisse Basics zu vermitteln. Das passiert alles verbal. Handbücher, ein Problem bei McKee auf Seite sowieso nachzulesen, empfehle ich nie. Ich machte selbst die Erfahrung damit, und das hat mich völlig handlungsunfähig gemacht.

Gibt es Platz für Unkonventionelles innerhalb einer Standarddramaturgie?

Ein Film, der funktioniert, verfügt über die immer gleichen Grundstrukturen, egal ob das ein Arthouse-Film ist oder eine Prime-Time-Produktion. Er kann mit ihnen spielen, sie umgehen, auf den Kopf stellen und die Erwartungshaltung des Publikums unterlaufen – dafür muss man sie aber zuerst einfach mal wahrnehmen. Es braucht sogar in einem Programm hin und wieder die Fehlfarbe, einen Stoff, der aus der Reihe tanzt und schwer zu kodifizieren ist. Da ist dann auch der Dramaturg gefordert, damit er den Stoff nicht einfach in etwas Konventionelles konvertiert, sondern dessen Eigenheit herausarbeitet und seine innere Dynamik freilegt.

Welche Fehler werden von jungen Autoren am häufigsten gemacht?

Dass sie zu wenig Distanz zu den eigenen Protagonisten haben. Sie wählen Figuren, die ihnen so nahe sind, dass sie nicht mehr einschätzen können, wie viel man über sie noch erzählen muss, damit das Publikum sie begreift und er-

kennt, was für Probleme sie haben, was sie sich wünschen, woran sie scheitern, welche Erfahrung sie dringend brauchen. Junge Autoren sind häufig autobiografisch inspiriert bei ihren Stoffen und ihren Helden. Dann ist es an mir, darauf hinzuweisen, dass diese Figur noch diese oder jene Erfahrung machen müsste.

Man hört von Autoren, dass vom Fernsehen oft versucht wird, das Geschlecht des Helden umzupolen. Sind Frauenfiguren dem Zielpublikum näher?

Das habe ich im konkreten Fall von SPITAL IN ANGST gemacht. Die Geschichte von Jürg Brändli spielte in einer reinen Männerwelt von Ärzten, Terroristen und Polizisten. Die wenigen Frauen, die vorkamen, waren hysterisch oder völlig überfordert. So wurde der Arzt eine Ärztin. Das brachte Farbe und eine andere Spannung in die Figurenkonstellation. Da es sich um einen Genrefilm, einen Thriller handelte und es kein ihn persönlich betreffender Stoff war, etwa die Geschichte seines Vaters, hatte der Autor auch kein Problem, dies anzupassen. Ein Zielpublikum hatten wir in diesem Fall jedoch nicht vor Augen.

Wie steht es um das Konkurrenzverhältnis von Kino und Fernsehen? Schadet es einem Autor, im TV-Format zu schreiben?

Das glaube ich überhaupt nicht. Beispiel Jürg Brändli: Er galt bei uns als Nachwuchsautor und hat jetzt einen Kinofilm geschrieben, «Groundings», über den Niedergang der Swissair, den C-Films nächstes Jahr verfilmen wird.

Falls es bald einen Schweizer Filmpreis für Drehbuchautoren geben wird: Da würden dann wohl ebenfalls Autoren, die fürs Fernsehen schreiben, in die Ränge kommen – was innerhalb der Filmbranche wiederum Irritation auslösen dürfte?

Wenn der Schweizer Filmpreis heute nur dem Kinofilm zustehen würde, gäbe es keinen

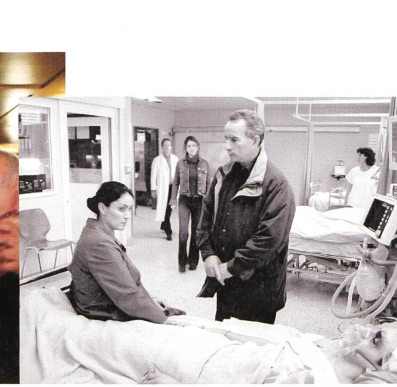
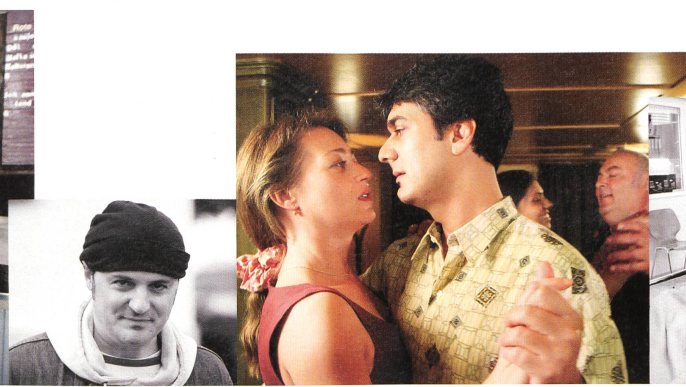
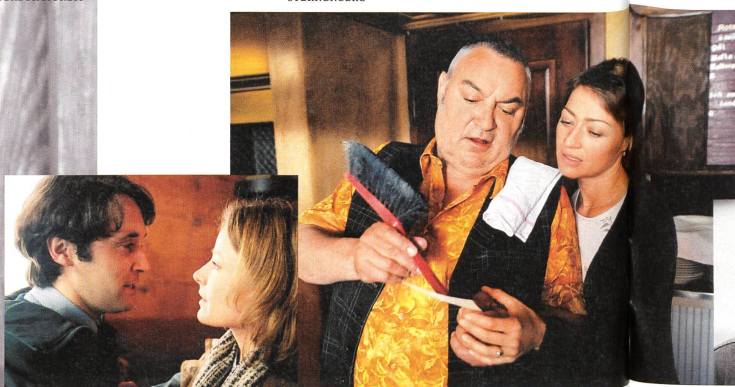
Darstellerpreis mehr, weil sämtliche Preise in den letzten Jahren an Fernsehschauspielerinnen vergeben wurden. Rhetorische Frage: Wird der Schweizer Filmmarkt je so gross sein, dass man Kino vom Fernsehen trennen kann? Denn würde man das strikte tun, wären diverse Leute, bei den Technikern angefangen, arbeitslos. Letztlich findet da ja auch ein Erfahrungsaustausch statt.

Im Konzept der Drehbuchförderung für Fernsehfilme wird die Trennung von Regie und Drehbuch gross geschrieben. Was tun Sie, wenn nun jemand mit einem Projekt an Sie gelangt, bei dem er unbedingt sowohl das Buch schreiben wie es dann auch inszenieren will?

Zwingen kann man niemanden. Auch wenn die Doppeltätigkeit für uns nicht ausgeschlossen ist, streben wir trotzdem die Aufgabenteilung an. Ich bin einfach der Ansicht, dass es sich hier um zwei ganz verschiedene Tätigkeiten handelt, die andere Erfahrungen voraussetzen. Es ist nicht einsichtig, warum ein guter Regisseur auch ein guter Autor sein soll oder umgekehrt. Ein weiterer Grund liegt darin, dass es in der Schweiz sehr viele gute Regisseure gibt, die auf gute Bücher warten, selbst aber keine Lust haben, eines zu schreiben, weil sie sich als Regisseure verstehen. Ihnen will man ein Angebot schaffen.

Ist es Ihnen gelungen, in den vergangenen Jahren einen Autorenachwuchs heranzubilden?

Aus unserer Sicht gibt es noch zu wenige eigenständige Autoren. Das liegt daran, dass viele Autoren bald einmal ins Regiefach wechseln wollen und dann als Drehbuchschreibende für andere Regisseure verloren sind. Das passiert in der Regel viel zu früh. Wenn ich einige Namen nennen müsste, die erfolgreich sind und ausschliesslich schreiben, dann kommen mir Christa Capaul in den Sinn, die schon lange als Autorin



arbeitet, sowohl für Serien, Fernseh- und Kinofilme, oder Micha Lewinsky, ein ganz wichtiger Name.

Er könnte sich bereits auch vorstellen, einmal selbst Regie zu führen ...

Das ist meine Angst, dass er bald damit kommt! Angst – ich meine damit nicht, dass er das nicht kann, aber wenn er es tut, wird er sich seine Bücher selbst schreiben und steht als Autor nicht mehr für andere Regisseure zur Verfügung. Damit würde er letztlich für uns als Autor wegfallen, und das fände ich schade.

Der Wunsch, selbst zu inszenieren, hängt wohl auch mit dem geringen Renommee des Drehbuchautors zusammen.

Uns geht es ja gerade auch darum, diesen Beruf aufzuwerten und deutlich zu machen, wie wichtig ein gutes Drehbuch ist und wie viel Praxis und Erfahrung es dafür braucht. Aber nach wie vor heisst es eben «Ein Film von» mit dem Namen des Regisseurs. Das ist in Hollywood nicht anders. Dass ein Autor bald einmal ins Regiefach wechseln will, hängt sicher mit der geringen Wertschätzung zusammen – nicht innerhalb der Branche, da kennt man die Leute, hingegen nimmt das Publikum einen Drehbuchautor kaum wahr. Weniger, würde ich behaupten, hat die Unattraktivität des Berufs mit dem Einkommen zu tun. Jemand, der gut ist und regelmässig schreibt, verdient nicht schlecht.

Undankbar ist der Job vielleicht auch, weil der Drehbuchautor am Anfang des langen Produktionswegs steht, bei dem sich ein Film, bis er fertig ist, immer mehr von seiner Ausgangsidee entfernt, weil viele Leute mitreden.

Das ist klar. Aber das gilt letztlich für alle Arbeiten beim Film. Film ist Teamarbeit. Dem Regisseur nimmt wieder der Kameramann – der

übrigens in der Öffentlichkeit genauso im Schatten steht – einen Teil der Arbeit ab, dann sind da die Schauspielerei, die ihren Teil beitragen. Ich behaupte trotzdem: Ohne gutes Buch macht kein Regisseur einen guten Film.

Wie können Sie abschätzen, ob ein junger unbekannter Autor seinen Stoff nicht auch kongenial verfassen kann?

Wie gesagt, dass jemand beides beherrscht, schliesse ich nicht aus. Nur: Je bekannter und länger ein Regisseur im Geschäft ist, umso weniger will er selbst Drehbücher schreiben, denn Schreiben ist ein langer Prozess. Einen Regisseur drängt es zu inszenieren, und er muss darin ja auch Erfahrungen sammeln. Dasselbe gilt für einen Drehbuchautor, auch bei ihm geht es darum, erfahrener im Schreiben zu werden. Wenn sie plötzlich ins Regiefach wechseln, können sie nur noch alle drei Jahre ein Buch schreiben, und das ist einfach zu wenig.

Kino ist Kunst, Fernsehen Gebrauchsware: Diese Haltung stört Sie, weil das Schreiben für beide Verbreitungswege mit gleichen Ansprüchen verbunden sei. Viel Raum für das Experiment gibt es beim Fernsehfilm aber kaum.

Nein, den gibt es nicht und soll es nicht geben. Wenn man für ein breites Publikum Filme machen will, verträgt sich das nicht mit Experimentieren. Das heisst noch lange nicht, dass die Filme in einer normierten Sprache erzählt werden oder dass dann Wissen über das Handwerk zusammengetragen wird, das sich an der Frage, was erfolgreich ist, orientiert. In den Stoffentwicklungsprogrammen geht es um die Vermittlung von grundlegend wichtigen Instrumenten von Dramaturgien, die man kennen, aber nicht unbedingt anwenden muss. Deutschland hat eher die Tendenz, Erfolgsrezepte anzuwenden, aber genau das wollen wir nicht. Und ich glaube, wir haben

bisher qualitativ unterschiedliche Filme gehabt, die durchaus eigenständig sind und bei denen man die Handschrift eines Regisseurs oder Autors erkennt. In Sachen Genre zum Beispiel ist bei uns alles möglich, so lange es die Hauptkriterien erfüllt: Es muss Schweizerdeutsch gesprochen werden, die Geschichte soll hier angesiedelt sein, für ein breites Publikum gemacht sein und ein bestimmtes Budget einhalten.

Luki Friedens Drehbuch zu NOVEMBER, der jetzt im Kino gestartet ist, wurde von Ihnen abgelehnt. Warum?

Soweit ich mich erinnere, bezog sich der Haupteinwand darauf, dass ich nicht wirklich weiss, was für eine Geschichte er erzählen will. Das Problem sehe ich im fertigen Film bestätigt. Er kann sich nicht für eine Figur entscheiden, die Figuren entwickeln sich zu wenig. Das Mädchen steht jetzt im Zentrum, geht mit der Zeit aber auch unter. Ein weiterer Aspekt mag auch die düstere Geschichte gewesen sein. Und der Titel: Wer mag schon eine Geschichte sehen, die NOVEMBER heisst?

Wie gehen Sie bei der Titelgebung vor? Können Autoren und Regisseure mitreden?

Das ist eine Sache für sich. Seit Neuestem haben wir vertraglich festgelegt, dass die letzte Entscheidung bei uns liegt. Es gab Situationen, in denen man sich absolut nicht einig war. Jemand muss dann bestimmen. Wir hatten viele Titeldiskussionen, noch nie aber erzwangen wir den Namen eines Films. Wenn jemand gegen unseren Vorschlag ist, muss er einfach einen besseren haben. Aber es ist sicher nicht einfach, einen genialen Titel zu finden.

Stichwort Protagonistinnen: In SPITAL IN ANGST wurde die Hauptfigur im Stoffentwicklungsprogramm eine Sie, in DILEMMA nahm man einer

männlichen Figur die Hauptrolle weg und auch in IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT wollte man mehr Frauen.

Was in den Stoffentwicklungsprogrammen im Detail passiert, darüber bin ich nicht informiert. Erst seit einem Jahr ist dort nun auch jemand von der Redaktion mit dabei. Es gibt aber keine Vorgaben von unserer Seite, dass man gerne Frauen um die vierzig ins Zentrum stellen würde oder unbedingt Kinder, die beim Publikum immer gut ankommen, in einer Geschichte haben möchte. Eine gewisse Stossrichtung gibt es manchmal automatisch. So hatten wir letztes Jahr sehr viele Geschichten mit Asylbewerbern. Wenn heute ein Autor mit dieser Idee kommt, greifen wir höchstens ein und sagen, dass wir im Moment keine solchen Geschichten wollen – weil wir merken, dass die Zuschauer diesem Thema ausweichen. Dasselbe bei einer Häufung von Männergeschichten: da würden wir die Hälfte des Publikums ausschliessen.

Bei MORITZ musste die Schauspielerinnen, die die Mutter spielt, durch eine jüngere ersetzt werden.

Das sind Diskussionen über das Casting, durchaus ein Punkt, bei dem es auch zu Auseinandersetzungen kommt. Man findet sich aber meistens.

Welche Erfahrungen machen Sie mit dem Stoffentwicklungsprogramm, das unabhängig von Ihnen stattfindet?

Es entstehen dort gute Bücher – auch wenn letztlich nicht alles produziert wird. Eine Schwierigkeit des Systems ist allerdings, dass nach der Arbeit des Dramaturgen, der wesentliche Inputs gibt, der Stoff unter die Aufsicht der Redaktion wechselt. Zwar ist uns die Gruppenarbeit im Programm mit ihren spezifischen Methoden, wie zum Beispiel dem Drehbuchstellen, viel wert. Wir könnten das in der individuellen redaktionellen

Betreuung nie leisten. Aber natürlich hat dieser Wechsel der Zuständigkeit nach der ersten Drehbuchfassung auch Nachteile, weil die Meinungen der zuständigen Personen nie identisch sind. Die Autoren müssen sich wieder auf eine neue Betreuung einstellen. Dann kommt es vor, dass wir bei einem entwickelten Projekt finden, dass es in die falsche Richtung läuft, und nicht weiter daran arbeiten wollen.

Das wären dann jene Projekte, die versanden?

Nein, nicht unbedingt. Projekte, die wir stoppen, werden oft anderswo weiterverfolgt. Es kann ein Kinofilm daraus entstehen, oder ein abgelehntes Buch wird von einem deutschen Sender produziert – umgeschrieben zwar.

Sie haben die Methode des Drehbuchstellens angesprochen. Was halten Sie davon?

Man sollte dieses Instrument häufiger einsetzen. Diese Art, ein Drehbuch zu analysieren, hat grosse Vorteile. Wenn wir einem Autor sagen, diese Figur sei nicht richtig positioniert, man wisse nicht, wohin sie gehöre, so wird diese Behauptung beim Stellen objektiviert. Durch die Aktion der Schauspieler merkt der Autor schneller als im Gespräch, dass etwas nicht stimmt. Natürlich gilt für diese Methode wie für alles andere auch, dass es nicht das Erfolgsrezept gibt. Es kommt in der Praxis vor, dass man nach der siebten Fassung zur ersten zurückkehrt. Man kann ein Buch auch zu Tode überarbeiten – eine heikle Aussage gegenüber Autoren. Generell führt das Überarbeiten zu Verbesserungen – eine Garantie für ein gutes Drehbuch ist es nicht.

Gibt es auch die eitlen Autoren, die ihr Drehbuch als unveränderliches Werk betrachten?

Die gibt es schon, man könnte da viele Geschichten erzählen. Etwa wenn ein Autor den Schluss einer Geschichte besonders stimmungs-

voll beschreibt, ein Regisseur das aber weiss Gott nie in Szene setzen könnte. Meist sind die Autoren – vor allem die jüngeren, die etablierten haben mehr Mühe – sehr offen für Kritik und Inputs und können locker mit Änderungswünschen umgehen.

Wie ist Ihr Verhältnis zu den Filmschulen? Werfen Sie da schon ein Auge auf den Nachwuchs?

Wir beteiligen uns an Abschlussfilmen. Da lernt man die Regisseure kennen, und bereits ergeben sich Beziehungen. Dabei behalten wir jene in den Augen, bei denen wir uns vorstellen könnten, dass sie in ein paar Jahren einen Fernsehfilm machen. Thomas Hess beispielsweise, der für uns ALLES WIRD GUT geschrieben und inszeniert hat, lernten wir durch die Koproduktion seines Kurzfilms kennen, als er noch in der Ausbildung war. Was den Autorenbereich betrifft, kann man in den Schulen keine Entdeckungen machen, weil sich da halt immer noch fast alles auf die Regie konzentriert.

Die Gespräche wurden von Birgit Schmid geführt, aufgezeichnet und bearbeitet

Fernsehfilme SF DRS mit Lutz Konermann, Jasmine Hoch
Co-Produktion von Focal mit SF DRS und Teleproduktionsfonds; dreimal durchgeführt, 9 Drehbücher in der 2. Runde, davon 7 realisiert 2000 LIEBER BRAD (2001) Buch: Güzin Kar; Regie: Lutz Konermann; Produktion: Bernard Lang, Langfilm STUDERS ERSTER FALL (2001) Buch, Regie: Sabine Boss; Produktion: Dschoint Ventschr · SPITAL IN ANGST (2001) Buch: Jürg Brändli; Regie: Michael Steiner; Produktion: Andi Huber, Kontraproduktion · IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT (2002)

Buch: Stefan Jäger, Co-Autor: Oliver Keidel; Regie: Stefan Jäger; Produktion: Lukas Hobi, Zodiac Pictures · 2001 DILEMMA (2002) Buch: Josy Meier; Produktion: Regie: Tobias Ineichen; Produktion: Valerie Fischer, Silvia Filmproduktion · 2001 ROMEO UND JULIA IN DER STADT (2002) Buch, Regie: Daniel von Aarburg; Produktion: Dschoint Ventschr · 2002 ALLES WIRD GUT (2003) Buch, Regie: Thomas Hess; Produktion: Kontraproduktion

