

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 368

Artikel: Die Odyssee im Meer der Geschichten : eine Tour d'Horizon
Autor: Lützen, Uwe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862890>

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: 14.04.2026

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

Die Odyssee im Meer der Geschichten

Uwe Lützen

Uwe Lützen ist in der Stadt der Filmtage
aufgewachsen und arbeitet heute
als Autor und Dramaturg für Kino, TV und
Theater. Für Filmbulletin schreibt er –
truly ficticious – die Kolumne «Fade in/out»
über die Abenteuer eines Drehbuchautoren.

Das Drehbuchschreiben soll
gefördert werden. Mit Geld
und Konzepten. Nur: Was
ein gutes Drehbuch ist, bleibt
eine schwer zu knackende
Nuss. Während Ratgeber und
Handbücher einfache Rezepte
versprechen, braucht es
wohl vor allem eines: Mut,
sich auf eine ungewisse Reise
zu begeben, und Strukturen,
die helfen, den eigenen Weg
gehen zu können.

Eine Tour d'Horizon zum Drehbuch

Adaptation (2003) Regie: Spike Jonze; Drehbuch: Charlie Kaufman



Jeder Film hat ein Problem mit dem Drehbuch. Das liegt in der Natur der Sache. Die Produktion jedes tollen Films fängt mit der Entwicklung eines tollen Drehbuchs an. Und vor der Drehfassung steht die Stoffentwicklung: Das sind oft langwierige Prozesse, die unter dem Einfluss unterschiedlichster Faktoren stehen. Das erste Problem, das sich beim Wagnis Spielfilmproduktion stellt, ist also das Drehbuch – auch wenn es im weiteren Verlauf lange nicht das einzige bleibt ...

An den kommenden Solothurner Filmtagen steht das Drehbuch im Fokus. Es wird an der Werkchau des Schweizer Films ins Zentrum der Diskussion gerückt; und das ist gut so. Das Drehbuch ist ein oft unbekannter Kontinent. Hier deshalb eine kleine Reise durch sein Gelände, in neun Stationen.

1. Geld schießt keine Tore – oder doch?

Es ist eine viel zitierte Fussballweisheit, dass Geld keine Tore schießt; sich die Vereine also mit hohen Budgets keine Titel kaufen können. Allerdings fällt auf, dass die finanziell besser ausgestatteten Vereine in den jeweiligen Ligen die Meisterschaften und dann die internationalen Wettbewerbe mit statistisch relevanter Häufigkeit unter sich ausmachen. Und das seit Jahren. Höhere Budgets auf der einen Seite scheinen die Tore der Gegner auf der anderen immerhin etwas grösser werden zu lassen. Verhilft mehr Geld alleine also schon zu besseren Drehbüchern?

Es ist für alle Beteiligten an der Produktion eines Films eine existenziell wichtige Entwicklung, dass Filmförderungen zunehmend besser ausgestattet werden. Das fördert Professionalität, weil durch Sicherheit kontinuierliches Arbeiten ermöglicht wird. Wenn es Arbeitsgemeinschaften gibt, die über mehrere Projekte wachsen, um dann ihre Schlüsse aus der Auswertung ziehen und aus der Wirkung ihres eigenen Werkes lernen zu können, dann steigt die Qualität.

In Island, übrigens, war es eine politische Entscheidung, im ganzen Land Fussballhallen zu bauen, damit unter den harschen klimatischen Bedingungen des hohen Nordens kontinuierlich während des ganzen Jahres Training möglich sei. Und es war ebenso politisch wie auch weitsichtig gedacht, den jeweiligen Trainern eine professionelle, moderne Ausbildung zu finanzieren. Das hat eine nachhaltige Entwicklung ermöglicht: Islands Fussball-Nationalmannschaft ist an der Europameisterschaft 2016 bis ins Viertelfinale vorgedrungen und qualifizierte sich als Tabellenerster für die Weltmeisterschaft 2018 – und das als Kleinstaat mit einer Bevölkerung von knapp 350 000 Personen.

Zugegeben, Erfolgsgeschichten lesen sich immer gut. Im Nachhinein sowieso. Denn da kann man einzelne Faktoren isoliert betrachten, Rezepte bestimmen, und fertig ist das Erfolgsmodell. Aber der Wirkungszusammenhang von ökonomischer Kinofilmförderung und Publikumserfolg oder Festivalteilnahmen scheint evident.

Doch ist das Geld erst mal in den Fördertöpfen, stellt sich die nächste Frage: Wie soll man als Förderinstitution gewährleisten, dass die Mittel mit möglichst wenig Streuverlust dort ankommen, wo sie die

entsprechende Wirkung entfalten können? Wie werden die Geschichten gezielt besser?

Förderinstitutionen und -modelle existieren in der föderalen Schweiz viele. Sie orientieren sich hierzulande meist an der selektiven Förderung durch Jurys oder Fachkommissionen – gefördert wird also, was bei der Mehrheit der Fachpersonen als qualitativ zureichend, relevant und professionell durchgeht. Die Westschweizer Förderung Cinéforum geht neuerdings den Weg der automatischen Förderung: Die Investition einer Produktionsfirma wird vonseiten der Förderstelle automatisch um denselben Betrag auf das Doppelte aufgestockt. Doch während das selektive System noch zulässt, dass Autor_innen auch ohne Produktionsfirma Gelder beantragen und die Rechte an ihrem Stoff behalten, geht das bei der automatischen Förderung nicht mehr. Man verkauft hier früh seine Originalidee und damit auch einen Teil der kreativen Kontrolle. Dafür gewinnt man Planungssicherheit in der Stoffentwicklung, so man denn eine Produktionsfirma gefunden hat, die Eigenmittel investieren kann. Man muss sich also früh entscheiden, welchen Weg man mit seinem Projekt gehen will. Und meist reichen die Beträge einer einzelnen Förderstelle allein für die gesamte Stoffentwicklung nicht aus. Man muss also kombinieren. Die Fördermittel bedingen sich oft gegenseitig subsidiär.

Dabei ist allen Förderstellen gemeinsam: Sie erklären das Spielfilm-Drehbuch zu ihrem Fokus, irgendwie: Es soll neu, radikal und authentisch sein. Doch was ist damit gemeint?

2. Dänemark

Zwar sind seit **Borgen** dänische TV-Serien in aller Munde, aber bereits mit *Dogma 95* und den Filmen etwa von *Thomas Vinterberg*, *Lars von Trier*, *Lone Scherfig* und *Susanne Bier* schaffte Dänemark ein Filmwunder. Vorausgegangen war diesem eine Baisse dänischer Filme an den heimischen Kinokassen. Laut *Peter Aalbæk Jensen*, Produzent und Mitbegründer der Produktionsfirma Zentropa, entstanden damals um die zehn Filme jährlich – und einer davon war gut. Er wollte nun zwei gute Filme im Jahr produzieren und halbierte dafür die Budgets, um doppelt so viele Filme herstellen zu können. Gleichzeitig erhöhte er die Honorare für Autor_innen massiv – und hat so das Drehbuchschreiben für andere erzählerische Gattungen attraktiver gemacht. Seine These: Das Publikum kümmert es nicht, wie wacklig oder grobkörnig der Film aussieht, wenn es durch die Geschichte gepackt wird. Dann hat er dafür gearbeitet, dass die (guten) Filme an grossen Festivals – bevorzugt Cannes – in die Wettbewerbe kommen, um Preise zu holen. Denn was international Anerkennung findet, wird auch auf dem Heimmarkt die Kinokasse klingeln lassen. Die Rechnung ging auf.

Klar, das waren andere Zeiten – vor Online-streamingdiensten und Kinopublikumsschwund. Aber das Beispiel zeigt trotzdem, wie eine Strategie Produktionsstrukturen schaffen kann, die Filme ermöglicht, die national wie international Anerkennung finden. Und das losgelöst von der Grösse des Landes

und einer Sprache, die in beinahe jedem anderen Land untertitelt, wenn nicht synchronisiert werden muss.

Filme entstehen also nicht einfach so. Sie werden unter veränderbaren Bedingungen gemacht – für einen dynamischen Markt.

3. Aristoteles hatte recht. Im Prinzip.

Jede Geschichte hat, narrativ gesehen, drei Dinge: einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss. Das gilt für jedes Epos genauso wie für Romane, wie für Bühnenstücke, jeden erzählten Witz und schliesslich auch für Filme. Das ist so trivial, dass es kaum erwähnenswert scheint. Aber es ergibt sich dadurch eben auch eine erzählerische Struktur, die kleineren Einheiten der Akte und Szenen, die typische narrative Funktionen im Ablauf einer jeden Geschichte übernehmen.

Aus dieser dramaturgischen Grunderkenntnis, in *Aristoteles' «Poetik»* vor über 2000 Jahren erstmals so festgeschrieben, nährt sich heute ein ganzer Zweig von Drehbuchtheorie. Die Literaturliste ist endlos. Es sind meist Bücher angelsächsischer Prägung, die das Drehbuchschreiben nach Regelwerk lehren wollen. Und im Fahrwasser der Bücher und Analysen folgen lukrativ Weiterbildungsworkshops, Blogs und Podcasts, die ihrerseits strukturelle Rezepte propagieren. Diese Handreichungen haben mehrheitlich den kommerziellen Hintergrund einer Filmindustrie respektive beziehen sich stark auf das Hollywoodkino. Dabei sind sie nach der Tat – also nach dem fertigen Film entstanden. Anhand mehr oder weniger brillanter Filmanalysen deklinieren sie Regeln, die dann das Schreiben eines tollen Drehbuchs («that sells») ermöglichen soll.

Es ist ein grosses Missverständnis, Aristoteles' quasi deskriptive Beschreibung der Struktur zum kreativen, also präskriptiven Dogma zu machen. Und so erliegen auch viele dieser Handbücher dem Irrtum, dass sie die nachträgliche Beschreibung einer Filmstruktur zu einer Vorschrift erklären wollen. Wohl gemerkt, das Lesen solcher Handbücher sei allen, die sich mit dem Schreiben von Drehbüchern befassen, ans Herz gelegt, liefern sie durchaus einleuchtende Erkenntnisse. Aber sie sind eben im besten Fall nur schlaue Analysen und suggerieren im schlechtesten Fall Rezepte zum angeblich erfolgreichen Schreiben.

Dabei gehen sie am Kern von Aristoteles' «Poetik» vorbei: Alle Dichtung sei Mimesis, also Nachahmung, heisst es bei ihm. Und zwar die Nachahmung der Natur des Menschen. Verkürzt gesagt: Eine Geschichte dreht sich um Figuren und ihr Handeln. Und dieses Handeln löst eine Dynamik aus, die dann die Konstellation menschlicher Beziehungen verändert. Beim Publikum soll diese Darstellung, laut Aristoteles, Jammern und Schaudern auslösen. Er schreibt diesem Vorgang gar eine reinigende Wirkung für die Bürgerinnen und Bürger der Polis zu – Geschichtenerzählen wird so zur manifestierenden Funktion demokratischer Gesellschaften. Das hört sich auch heute immer noch sehr modern an. Aristoteles beschreibt die «Mimesis» für Epos und Tragödie (seine Überlieferung über die Komödie, die

menschliche Fähigkeit zum Lachen und das Lächerliche ist leider verloren). Als Beispiele für deren Wirkung führt er die Dramen der Zeit an: etwa «Ödipus Rex» von *Sophokles*. Es sind klassische, universelle Erzählmuster, die sich in den Geschichten der unterschiedlichsten Kulturen finden, attraktiv für Erwachsene wie für Kinder. Und im Kino schlagen sich diese Muster auch heute noch nieder: in Blockbustern genauso wie in Arthousefilmen.

Es kann wohl kein Zufall sein, dass auch Sigmund Freud für seine Psychoanalyse respektive seine «Ent-rätselung» der menschlichen Seele griechische Sagen zu Hilfe zog. Denn dort, wo dargestellt wird, wie die Welt der Menschen und jene der Götter ineinandergreifen, stecken universelle Wahrheiten des menschlichen Wesens. Es ist, als würde durch Geschichten die Mechanik des menschlichen Geistes freigelegt und erkennbar oder bewältigbar gemacht. Und wer es schafft, eine solche Geschichte zu erzählen, schreibt gute Drehbücher.

Aristoteles' «Poetik» will, wie alle (guten) Drehbuchtheorien, helfen, diese Nuss zu knacken. Aber erliegt man der Versuchung, diese Analysen als Checkliste fürs richtige Erzählen zu halten, stirbt die Originalität. Die Muster und Gesetzmässigkeiten menschlichen Erzählens sind eher als kreativer Handlauf zu verstehen. Sie bieten Autor_innen Orientierung, während sie durch das komplizierte Netz menschlicher Beziehungen in ihrer eigenen Geschichte navigieren.

Es geht also darum, innerhalb der Mechanik menschlichen Erzählens eine individuelle Stimme zu entwickeln. *Roger Ebert*, Drehbuchautor und Filmkritiker, beschreibt das lapidar: «It's not what a movie is about, it's how it is about it.» Wie genau? Das ist Handwerk. Und dann Kunst.

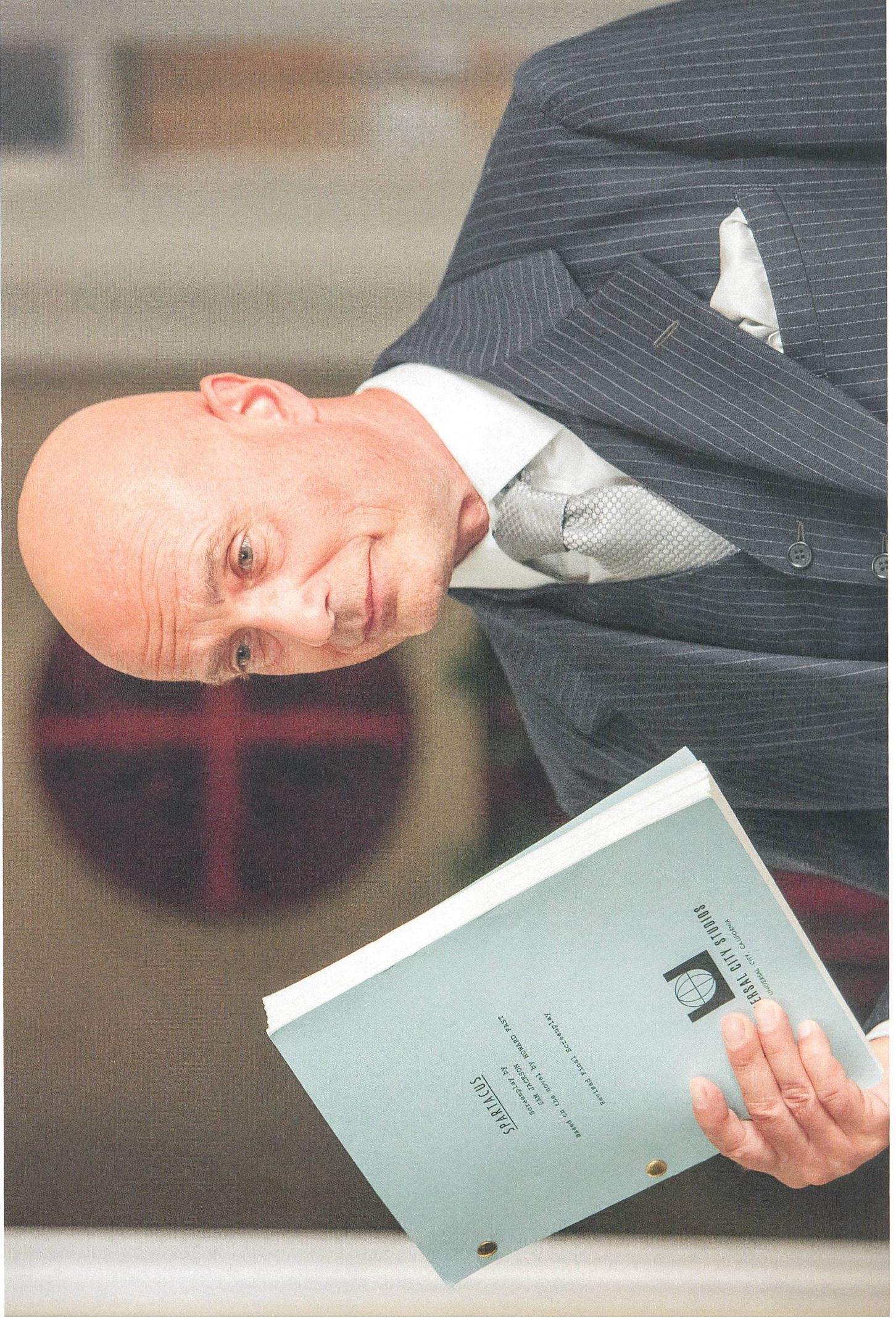
4. Es beginnt mit ...

... einem Drehbuch, produktionell gesehen. Aber davor steht die Phase der Stoffentwicklung. Mit zwei bis vier Jahren muss man dabei schon rechnen – manchmal ist es weniger, oft auch mehr. Und ganz am Anfang steht – bei Originalstoffen – die Idee. Die kann sich in einer Beobachtung, einer Bemerkung, einem Zeitungsartikel oder anders manifestieren. Ganz egal wie. Und ganz egal wo. Man darf sich das so romantisch vorstellen, wie es sich anhört: Am Anfang steht das Gefühl, etwas Interessantem, etwas Einzigartigem auf der Spur zu sein. Diesem Gefühl folgend schreibt man seine erste Skizze, seinen ersten Pitch. Doch diese Ideen sind scheue Wesen und schwer zu fassen. Und viele – Ende der Romantik – überleben ihre eigene Ausformulierung nicht.

Die widerstandsfähigsten Ideen hingegen wachsen. Man formuliert sie aus ... zu einem Exposé, einer meist drei- bis fünfseitigen Prosafassung der Filmidee. Oder dann zu einem Treatment mit etwa 15 bis 25 Seiten. Dabei verbringt man beim Schreiben viel Zeit alleine mit den Figuren und ihrem Universum, die sich langsam zu einer Geschichte auswachsen. Begleitet wird man in dieser Zeit fallweise von Produktion, Koautor_innen, Regie oder oft Dramaturg_innen, auch Neudeutsch «Script Doctor» genannt.



In a Lonely Place (1950) Regie: Nicholas Ray; Drehbuch: Andrew Solt und Edmund H. North



Diesen Prozess im Einzelnen zu beschreiben, ist kaum möglich, denn jede Geschichte, jedes Drehbuch ist ein Prototyp, erstmalig und einzigartig hergestellt. Und das gilt auch für die Stoffentwicklung: Jede verläuft anders. Was allen allerdings gleich ist oder sein sollte: Man verfolgt in allen Dimensionen der Geschichte, ihrer Struktur, ihrem Thema, ihren Figuren und ihrem Universum, das Gefühl, das einen zu Beginn dazu bewogen hatte, die Idee aufzuschreiben. Zwar gibt es keine Abkürzungen, und Irrwege sind an der Tagesordnung, doch hat sich der Kompass einmal ausgerichtet, folgt man der Nadel. Und mit allem Schreiben kommt man dem Kern seiner Geschichte idealerweise immer näher. Idealerweise wohlgekerkt. Irrwege erweitern die Ortskenntnis, sagt man. Manchmal geht man im Kreis. Und manchmal endet man auch in Sackgassen, und man muss ein Projekt schweren Herzens (anders habe ich das noch nicht erlebt) abbrechen. Aber das erkennt man erst durch das Schreiben und (manchmal mühselige) Neuschreiben. «The only kind of writing is rewriting», heisst das bei *Ernest Hemingway*.

Handwerk, Fleiss und Erfahrung helfen, um auf dem richtigen Weg zu bleiben. Feedback auch. Und oft finden sich in Stoffentwicklungsprogrammen Kolleg_innen, die inspirierende Schicksalsgemeinschaften bilden und die einem im gemeinsamen Austausch unerwartete Einblicke in die eigene erdachte Welt öffnen. Und manchmal hilft sogar Aristoteles' «Poetik» oder ein anderes Buch aus dem grossen Fundus der Dramaturgie. Die können Orientierung bieten, um Irrwege bei der Stoffentwicklung zu erkennen oder gar zu vermeiden.

5. Prozesse synchronisieren

Das Drehbuch in seiner letzten Fassung, der Drehfassung, ist letztlich das Kondensat eines langen Erkenntnisprozesses.

Das Drehbuch selbst liest sich dann eher formal. Es legt zunächst einmal die Handlungen und Dialoge fest, also alles Sicht- und Hörbare des Films. Gegliedert ist ein Drehbuch in Szenen, angekündigt durch eine Szenenüberschrift. Das Format bedingt, dass jede Seite sechzig Zeilen hat, die jeweils einer Filmsekunde entsprechen. Eine Drehbuchseite kommt also in etwa einer Filmminute gleich. Das fixe Format ist relevant, denn so lassen sich schon früh Aufwand und Budget eines Films einschätzen. Das hilft, unliebsame Überraschungen zu vermeiden, wie sie sich *David O. Selznick* in *Gone with the Wind* (1939) mit den zwei Worten «Atlanta burns» einhandelte, die beim Dreh in einer langen und teuren Kutschenfahrt resultierten und seither als die zwei teuersten Worte der Filmgeschichte zählen.

Aber so technisch das Format auch wirkt, man schreibt immer mit der Absicht, den kreativen Funken bei der (eingegrenzten) Leserschaft zu zünden: Bei Produktion, der Regie, in Förderkommissionen und hoffentlich irgendwann bei Cast und Crew mit allen Gewerken auf dem Set und in der Postproduktion. Bei allen will man mit dem Drehbuch das Gefühl von etwas Interessantem, etwas Einzigartigem evozieren. Ganz so, wie man es als Autor_in ganz am Anfang mal hatte.

Durch das Drehbuch will man die kreativen Prozesse aller Beteiligten synchronisieren, der gemeinsamen künstlerischen Vision einen Startpunkt setzen. Das Drehbuch ist also nicht nur die aufgeschriebene Geschichte oder die Blaupause für alle produktiven und gestalterischen Belange für die Herstellung des Films. Das Drehbuch ist in seiner poetischen Verkürzung vielmehr ein Gedicht, das durch Sprache Bilder erzeugt, die ihrerseits auf eine filmische Realisierung drängen.

Man sagt, ein Kinofilm werde drei Mal gemacht: Erst geschrieben, dann gedreht, schliesslich geschnitten. Die Stoffentwicklung ist also nur der Anfang. Und eine Film Premiere ist immer auch die Feier eines kleinen Wunders, wenn man bedenkt, was für ein Hürdenlauf das Filmemachen eigentlich ist.

6. Zauberformel: Writers Room

Geht es um Neuentwicklungen für TV-Serien und -Mehrteiler, kommt man um den «Writers Room» kaum mehr herum: Mehrere Drehbuchautor_innen entwickeln zu fixen Zeiten einen Stoff gemeinsam weiter. Eine Art Kollektiv mit «Head Writer» – meist die Person, die die Idee ursprünglich hatte und den Stoff in seinen Grundsätzen konzipiert hat. Die Spielformen der Kollaboration sind unterschiedlich, aber im Grundsatz verspricht man sich vom Mehr an kreativem Potenzial grössere Qualität und Quantität bei der Entwicklung. Auch Drehbücher für Kinofilme schreibt man selten allein, und schon gar nicht für sich. Aber interessanterweise redet hier niemand von einem Writers Room. Freilich, in TV-Serien und -Mehrteilern ist die Erzählzeit um ein Vielfaches länger als bei einem Spielfilm, und die Figuren müssen daher bis in die Nebenfiguren komplexer angelegt sein. Aber könnte man das kreative Potenzial nicht nutzen und so zum Beispiel die Stoffentwicklung beim Kinofilm verkürzen oder das Risiko von Irrwegen vermindern?

Ob und wie sich die schweizerischen Produktionsstrukturen beim Kinofilm zwischen Drehbuch, Regie und Produktion unter dem verstärkten Förderfokus das Drehbuch ausdifferenzieren, ist eine interessante Frage: Wird dem Schweizer Film nun ermöglicht, mehr vom Gleichen zu produzieren? Oder alimentieren die neuen Mittel auch ein anderes Bewusstsein von Fiktion und Stoffentwicklung, oder bilden sich in der Folge auch andere Formen der Zusammenarbeit aus?

7. Sonderfall Schweiz?

Kennen Sie eigentlich den Drehbuchautoren oder die Drehbuchautorin ihres Lieblingsfilms? Oder haben Sie gar schon einmal ein Drehbuch gelesen? Zum Beispiel eines, das für den Schweizer Filmpreis in der Kategorie Drehbuch nominiert war? Keine Sorge, diese Erfahrungslücke ist weit verbreitet (übrigens auch bei den Mitgliedern der Filmakademie, die beurteilen das Drehbuch nämlich auf Basis des fertigen Films).

Jedenfalls gibt es in der Schweiz nur wenige Autor_innen, die sich ausschliesslich auf das Schreiben von Drehbüchern verlegt haben und das als Beruf

betreiben (können). Der Verband Filmregie Drehbuch Schweiz (FDS/ARF) zählt rund dreihundert Mitglieder. Wohl nur knapp zehn Prozent davon sind ausschliesslich Drehbuchautor_innen. Das ist nicht überraschend: Im Schweizer Film dominiert statt der Arbeitsteilung zwischen Drehbuch und Regie die Haltung des Autorenfilms: Regisseur_innen schreiben für ihre Filme ihre eigenen Drehbücher oder schreiben wesentlich an ihnen mit. Das mag in der Romandie unter dem Einfluss des französischen Kinos noch ein wenig ausgeprägter sein, ist aber auch in der Deutschschweiz die Regel. Damit sei bloss kein Schisma zwischen Drehbuch und Regie heraufbeschworen, im Gegenteil: Die Zusammenarbeit bedingt sich, wird gegenseitig gesucht und ist befruchtend.

Das fängt seit einiger Zeit glücklicherweise schon an den Filmschulen an, die den Studiengang Drehbuch nun auch in der Schweiz anbieten und so – quasi im geschützten Rahmen – die Zusammenarbeit und das kreative Miteinander von Drehbuch und Regie erproben können. Das Berufsbild schärft sich.

Neben den positiven Entwicklungen gibt es aber immer noch widersprüchliche Signale: Zwar attestiert auch die Sektion Film des Bundesamts für Kultur dem Schweizer Film ein Problem mit dem Drehbuch. Aber wie ist es da zu verstehen, dass dessen Treatmentförderung (eine selektive Startförderung direkt zuhanden der Autor_innen) nach viereinhalb Jahren mit der Begründung ersatzlos absetzt wird, der Bearbeitungsaufwand sei im Vergleich zur Fördersumme zu hoch gewesen und das entsprechende Budget hätte gekürzt werden müssen? Politischer Wille sieht anders aus. «Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit», hat auch *Karl Valentin* schon gewusst.

So verharrt das Bewusstsein um das Drehbuch immer wieder in einem eigenartigen Limbus, trotz guter Absichten: In Filmmarketing und Medien kommt die Drehbuchsparte kaum vor. So finden sich beispielsweise selbst auf der Website und im Pressedossier der diesjährigen Solothurner Filmtage in der Beschreibung der neun Filme im Begleitprogramm zum «Fokus. Hauptsache Drehbuch» ganze acht Autorenfilme. Nur bei einem wurde das Drehbuch von einer alleinigen Autorin beigesteuert. Die anderen beschränken sich auf Koautorschaften. Namentlich genannt werden jedoch auch diese nicht. Doch wo sonst, wenn nicht innerhalb eines derartigen Spezialprogramms, sollte man die Verantwortlichen für das Drehbuch nennen?

Der filmpolitische Diskurs hat das Drehbuch für sich entdeckt. Der Schweizer Spielfilm soll damit erfolgreicher werden. Aber wie misst sich dieser Erfolg? An der Teilnahme in den prestigeträchtigen Sektionen der grossen Filmfestivals? Am heimischen Boxoffice? Das bedingt unter Umständen komplett unterschiedliche Strategien und Geschichten respektive Filme.

8. Mut zur Fiktion

Das Besondere am Schweizer Film ist seine Eigen- und vor allem Aussenwahrnehmung eher als Dokumentarfilm denn als Spielfilm. Sieben zu zwei steht es bezeichnenderweise zugunsten des Dokumentarfilms bei den

Nominationen um den diesjährigen Prix de Solheure. Doch in einem Umfeld, das Themen, Relevanz und Authentizität befördert und einer Gattung, die sich der genauen Beobachtung unserer Lebenswirklichkeit verschrieben hat, hat es das manipulativ-lustvolle «Lügen» durch Fiktion manchmal schwer. Und wenn Fiktion das unablässige Drehen um die Möglichkeiten ist, wie eine Geschichte sich entwickeln könnte, um die noch krassere Wendung und deren Wirkung auf die menschliche Natur zu erforschen, dann sind Thema und Relevanz allein eben noch keine Geschichte. Die fiktive Erzählung lebt vom Echo, das eine Geschichte als Film, als Stück, als Buch in der menschlichen Seele hat. Das gute Drama (Tragödie wie Komödie) zieht verborgene Träume, Ängste, Wünsche, Überraschungen und Enttäuschungen ins Bewusstsein des Publikums, die dann im Kino Wirklichkeit werden.

Am Anfang, während der Exposition, versinken wir in der erzählten Welt, wir erfahren, um welche Themen es geht. In der Mitte, dem Mythos, werden die Dimensionen menschlichen Handelns ausgelotet, wir hoffen und fürchten, unsicher, ob die Taten der Figuren die erzählte Welt zum Guten oder zum Schlechten wenden wird. Am Ende die Katharsis und das langsame Aufwachen, während wir realisieren, wie sehr die Figuren und deren Entscheidungen mit unserer Lebenswirklichkeit zu tun haben. Auch das ist eine Lesart von Aristoteles' «Poetik».

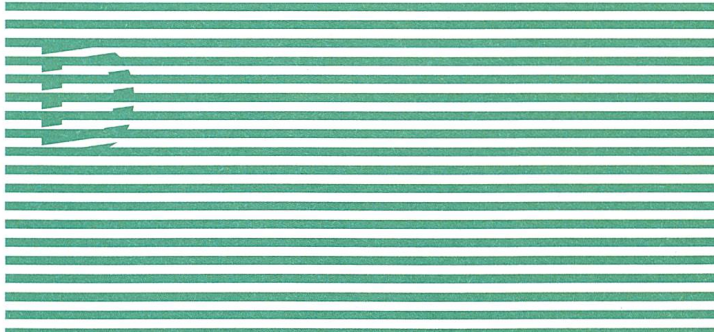
9. Nobody knows everything

Es gibt zweifellos fantastische Autorenfilme, die so entstanden sind, weil die Geschichte und der Film aus einer Hand, aus einem Guss entstanden sind. Aber man wird besser, wenn man etwas ausschliesslich tut, sich spezialisieren kann. Sei dies Fussballvereine trainieren oder Filme schreiben. Und dafür braucht es Handwerkszeug, Zeit und eine ökonomische Grundlage.

Keiner weiss alles – so schreibt der Drehbuchautor *William Goldman* in seinem Erfahrungsbericht «Adventures in the Screen Trade». Er erzählt von prägenden und typischen Begebenheiten beim Filmmachen: von seinen Erfolgen und von seinem Scheitern. Denn wenn jedes Drehbuch und jeder daraus folgende Film ein Prototyp ist, muss man letztlich immer mit vielen Unbekannten, Unwägbarkeiten und Rückschlägen rechnen – wie Odysseus auf seiner Irrfahrt. Doch letztlich ist auch er am Ziel angekommen. ✕



Gemeinsames Drehbuchlesen am Set von *Hail, Caesar!* (2016) mit Joel und Ethan Coen, Josh Brolin und George Clooney



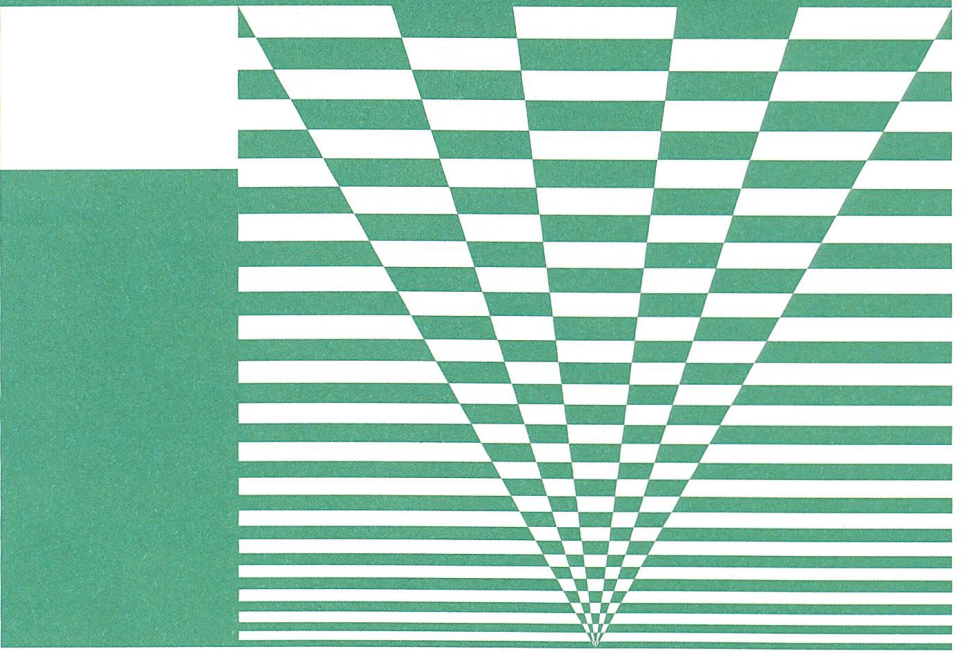
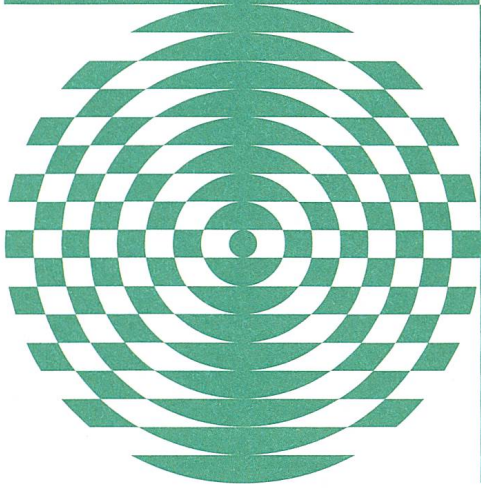
Diagonale'18
Festival des
österreichischen
Films

Graz, 13.—18.
März 2018

diagonale.at

Anzeige

#Diagonale18
#FestivalOfAustrianFilm



Familihtag
im Bourbaki Panorama
Luzern

Samstag, 24.3.18
10—17 Uhr

Kinderfilme&Filmparcours
von Trickfilm
bis Virtual Reality

Informationen unter
www.zoomz.ch

Anzeige