

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 1

Artikel: Wunderheilmittel Drehbuch?
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931521>

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: 18.04.2026

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

Robert McKees zehn Gebote für das Drehbuchschreiben

1. Du sollst die Krise und den Höhepunkt nicht aus der Hand des Protagonisten geben. (Anti-Deus ex machina Gebot)
2. Du sollst Deinem Protagonisten das Leben nicht zu einfach machen.
3. Du sollst keine Erklärungen um den Erklärungen willen abgeben.
4. Du sollst keine falschen Geheimnisse oder billigen Überraschungen verwenden.
5. Du sollst Dein Publikum respektieren.
6. Du sollst Deine Welt so gut kennen, wie Gott diese Welt kennt.
7. Du sollst nicht komplizieren wo Komplexität besser wäre.
8. Du sollst bis ans Ende der Linie gehen.
9. Du sollst nicht durchsichtig schreiben. Bediene Dich eines Subtextes.
10. Du sollst Dein Drehbuch überarbeiten.

seinen Schweizer Kollegen ganz besonders ans Herz legen möchte: «Wir machen Filme für das Publikum, und nicht für uns. Wenn das Publikum den Film nicht mag, hat der Filmemacher versagt». In seinen Worten: «It's lovemaking, not masturbation».

«Der Erfinder» – «just perfect»

Im Film sind in der Regel nur 20 Prozent Text, der Rest ist Bild, darum solle man zeigen und nicht erzählen. Aber aufgepasst: Auch mit der Kamera könne erzählt werden. McKee hebt hervor, wie wichtig es sei, dass im Film alles und jedes dramatisiert werde. So hat beispielsweise jede Szene einen Anfang, eine Mitte, einen Höhepunkt und einen Schluss. Nicht ohne einen gewissen Sinn für Humor verweist McKee während der drei Seminartage immer wieder auf seine zehn Ge-

bote des Drehbuchschreibens. Überhaupt war seine Leistung beachtlich: In bewundernswerter Frische dozierte er täglich neun Stunden profunde Theorie über «Story Structure» mit viel Witz und Sinn für das Entertainment. So regte sich gegen Schluss dann auch kein Widerspruch, als McKee vier Schweizer Filme nach seinen Kriterien genauer unter die Lupe nahm und sie einer nach dem anderen, glimpflich gesagt, zerpflückte. Gut abgeschnitten hat jedenfalls nur Kurt Gloor's «Der Erfinder». Noch knapp diskutabel waren «Der Rekord» von Daniel Helfer und Rolf Lyssys «Die Schweizermacher». Gar keine Freude hatte der Amerikaner aber an Alain Tanners «Dans la ville blanche».

Etliche Schweizer Filmemacher wie Yves Yersin, Kurt Gloor, Rolf Lyssy, Bruno Moll und Thomas Koerfer waren bei McKees «Story Structure» anwesend. Nicht dabei waren viele Jungfilmer. Bestimmt kann es nicht schaden, sich einmal mit dem Thema Drehbuchschreiben auseinanderzusetzen. Der Kurs von Robert McKee war ein möglicher Anfang. Jeder Filmemacher kennt die Binsenwahrheit: Aus einem schlechten Drehbuch ist es fast ein Ding der Unmöglichkeit, einen guten Film zu machen. Warum also nicht gleich lange Spiesse schaffen, und mit einem gut erzählten, formal tauglichen Drehbuch die Filmarbeit beginnen? Es geht dabei keinesfalls darum, unsere Eigenständigkeit als kleine Filmnation aufzugeben und ab sofort nur noch mit der grossen Kelle anzurichten. Was ist gegen einen besonnenen Blick über den Zaun zu sagen?

Für alle diejenigen, die am Ende auch noch betonten, sie können mit den Kochbuchweisheiten aus Hollywood nichts anfangen, sei nur gesagt: Auch polnische Autorenfilmer wie

Krzysztof Kieslowski und Edward Zebrowski vermitteln, von Stanislawski herkommend, mit ähnlichen Worten gleiche Inhalte. «Story Structure» wie es McKee lernt, ist offensichtlich fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden. In den USA und Polen zumindest. ■

Urs Jaeggi

Wunderheilmittel Drehbuch?

Endlich scheint das Mittel gegen die virulente Krankheit, die das europäische Spielfilmschaffen daniederliegen lässt, gefunden zu sein. Es mangle, stellten die Diagnostiker in seltener Übereinstimmung fest, an brauchbaren Drehbüchern. Zu klein sei die Zahl jener Spezialisten, die in der Lage seien, Geschichten in brauchbare Drehvorlagen umzusetzen. Die Ursache solch lähmender Anämie wurde von einigen der eiligst herbeigerufenen Ärzten auch gleich ausgemacht: Der Autorenfilm, so wird moniert, habe aus dem Filmschaffenden gewissermassen ein Multitalent gemacht, das im quasi kreativen Einzelgang die Entstehung eines Films von der Geburtsstunde der Idee über das Schreiben des Drehbuches und die Inszenierung bis hin zur Montage in eigener Regie und Verantwortung begleite. Solcher Überforderung zolle der Film in vielen Ländern vor allem des westlichen Europas nun seinen Tribut.

Eine solche Diagnose, wie könnte es anders sein, löst Widerspruch aus, die inzwischen angeordnete Therapie tut es

noch mehr. Einig ist man sich nur noch in der Überzeugung, dass der Spielfilm kränkelt. Das zeigt sich nämlich am kaum mehr zu verdrängenden Symptom, dass dem europäischen Kino die Besucher davonlaufen. Immer mehr Filme des sogenannten Autorenfilms gelangen gar nicht mehr in die kommerziellen Kinos oder fristen dort nur noch ein marginales Dasein. Das gilt, mit Verlaub, gerade auch für das schweizerische Spielfilmschaffen. Zu viele Filme sind nur noch in alternativen Spielstellen zu sehen, werden allenfalls von Festival zu Festival gereicht oder finden ihr kleines Zielgruppenpublikum zu nachtschlafener Stunde am Bildschirm. Aber selbst diese alarmierenden Symptome werden immer noch – wenn auch längst nicht mehr von allen – leichtfertig verdrängt. Verleihern und Kinobetreibern wird mangelndes Interesse vorgeworfen, dem Publikum Unfähigkeit zur intellektuellen Auseinandersetzung mit

den Werken attestiert und den Gremien der Filmförderung mangelnde Einsicht und Effizienz vorgeworfen. Das ist eine Symptombekämpfung, die möglicherweise zur eigenen Beruhigung beiträgt. Die Krankheit zu besiegen vermag sie aber nicht.

Leitbild F ermöglicht Drehbuchförderung

Die Diagnose, so viel steht fest, ist grundsätzlich ernst zu nehmen. Wer sich mit Filmförderung befasst und im Verlauf der letzten Jahre unzählige Spielfilmszenarien nicht nur von schweizerischen, sondern auch von ausländischen, vornehmlich französischen, Autoren gelesen hat, hegt keine Zweifel mehr, dass es zur Zeit an wirklich brauchbaren, guten Drehvorlagen fehlt. Nur wird er sich davor hüten, den Grund dafür einfach im Autorenfilm zu suchen. Das ist zu simpel. Es gibt, auch in

der Schweiz, Autorenfilmer, die hervorragende Drehbücher schreiben und sie in gute Filme umsetzen. Der Autorenfilm war und ist in der Filmgeschichte etabliert. Ihn zu eliminieren, wäre grotesk. Andererseits gibt es gute Realisatoren, die schlechte Schreiber sind. Sie sind auf die Mitarbeit von ausgebildeten Drehbuchautoren und Dialogisten angewiesen (auch wenn sie es mitunter nicht einsehen wollen). Wirklich ausgebildete Szenaristen aber sind in der Schweiz – wie übrigens auch anderswo – kaum aufzutreiben.

Dass der Trend zum Autorenfilm, der gerade in unserem Land auch eine Folge wirtschaftlicher Zwänge ist – wer bringt denn schon das Geld auf, um einen qualifizierten Mitarbeiter für die Herstellung des Szenarios bezahlen zu kön-

Krzysztof Kieslowski (links) im Pausengespräch am Drehbuchseminar in Bern.

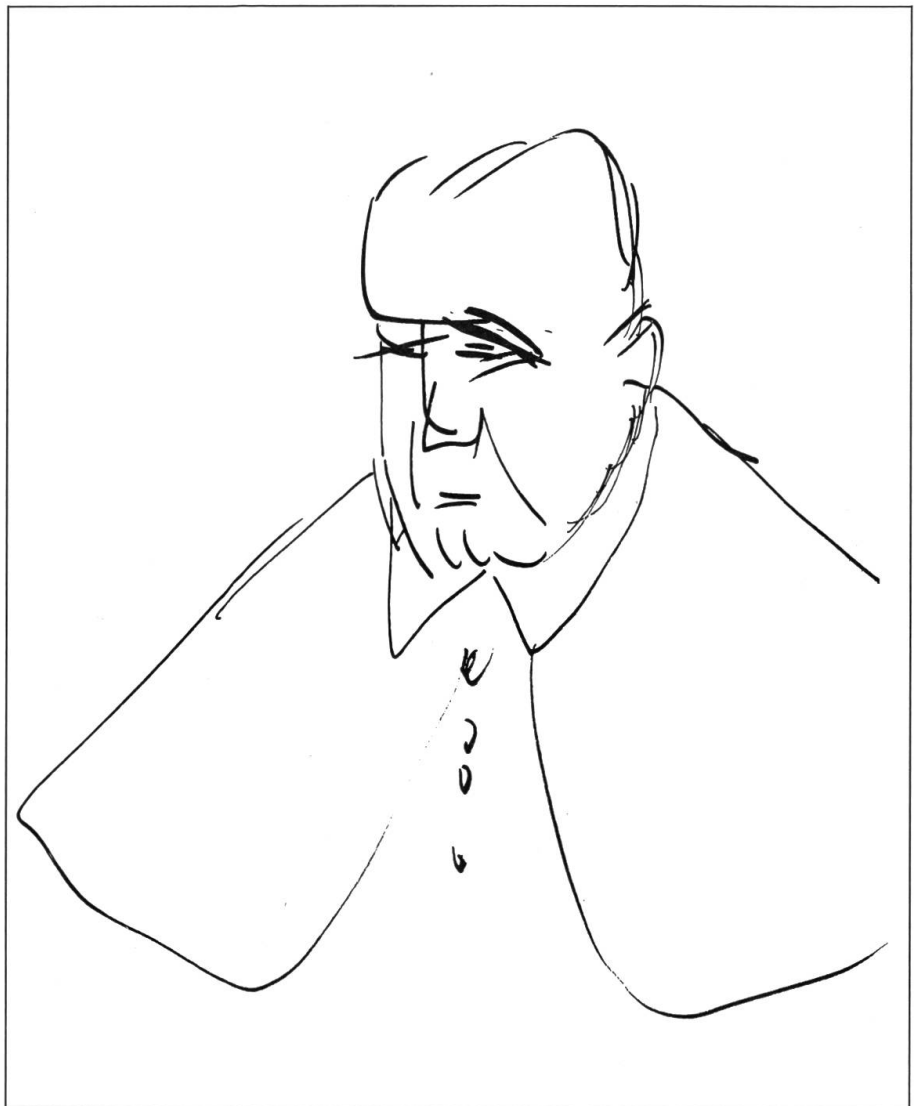


Bild: Rudolf Barmettler

nen –, hat dazu geführt, dass die Funktion des Drehbuchautors über Jahre hinweg nicht die notwendige Anerkennung fand. Für seine Ausbildung wurde wenig oder nichts getan. Die Gremien der Bundesfilmförderung, die Sektion Film und der von der Eidg. Filmkommission eingesetzte Begutachtungsausschuss, haben dies schon lange erkannt. Die zunehmend sinkende Qualität der eingereichten Projekte haben sie schliesslich zu einer Neuorientierung in der Drehbuchförderung bewogen.

Seit der Bund die Förderung des Filmschaffens fördert – das Filmgesetz von 1962 schaffte die Voraussetzungen dazu – ist es im Prinzip möglich, auch die Herstellung von Drehbüchern finanziell zu unterstützen. Zunächst bedurfte es dazu allerdings besonderer Umstände. So musste der Gesuchsteller nachweisen, dass die Herstellung des Scripts einen aussergewöhnlichen Aufwand, zum Beispiel umfangreiche Recherchen, Auslandsaufenthalte usw., erfordert. Solchermassen blieb die Drehbuchförderung die Ausnahme.

Mitte der achtziger Jahre, als der Filmkredit des Bundes in bemerkenswerten Schritten massiv erhöht wurde und eine wahre Flut von Projekteingaben auslöste, erkannten die Förderungsinstanzen diesen Zustand als unhaltbar. Im Leitbild F (Filmförderung) für das Jahr 1987 wurde deshalb erstmals ein Betrag von 300 000 Franken aus dem Filmkredit für die Förderung von Drehbüchern bereitgestellt. Erklärtes Ziel dieser Massnahmen ist es unter anderem, die Zusammenarbeit zwischen Regisseuren und Drehbuchautoren/Dialogisten im Spielfilmbereich zu ermöglichen und zu unterstützen und damit die wichtige Funktion des Szenaristen im Hinblick auf eine



Bereicherung des Filmschaffens aufzuwerten. Dass die Notwendigkeit einer effizienten Drehbuchförderung nur wenig später auch ausserhalb der Förderungsgremien des Bundes erkannt und nun etwa durch SUISSIMAGE und den Kanton Zürich in initiativer Weise eine Unterstützung erfährt, ist eine durchaus erfreuliche Tatsache.

Der Grabenkrieg hat begonnen

Wunder dürfen von der Drehbuchförderung zunächst keine erwartet werden. Zunächst muss die wiedergewonnene Erkenntnis, dass das Drehbuch in der Entstehungsphase eines Films von ausschlaggebender Bedeutung ist, weil es die ei-

gentliche Grundlage bildet, in die Praxis umgesetzt werden. Das bedeutet vorerst einmal, Möglichkeiten zur Ausbildung qualifizierter Szenaristen zu schaffen. Angebote wie die von SUISSIMAGE initiierten Drehbuchseminare mit Robert McKee oder das Drehbuchjahr sind in diesem Sinne sicher willkommen. Dass sie sich eines regen Zuspruchs erfreuen, darf als Zeichen für die Bereitschaft der Filmemacher zur Aus- und Weiterbildung gewertet werden.

Ausbildungslehrgänge für Drehbuchschreiber anzubieten, ist denn auch die Kur, die dem kranken Filmschaffen zur Zeit verschrieben wird. Hier setzt denn auch die Kritik an: «Der Film existiert *vor* dem Drehbuch», schreibt Alain Tanner im «Cinébulletin» vom Oktober



**Die Skizze als Drehvorlage:
Wie sich Federico Fellini in «Il
bidone» Broderick Crawford
als Bischof vorstellte und wie
er im Film aussah.**

auf das Resultat entscheidenden Einfluss haben. Im Positiven wie im Negativen. Etwa die Qualität des Teams, der Schauspieler oder eben des Drehbuchs. (...) Und es gibt wieder andere Leute, die das Drehbuchschreiben genau so ernst nehmen wie das Inszenieren oder das Schneiden eines Films, Leute also, die selber möglichst viel von der Sache «Drehbuch» verstehen möchten. Sie glauben, dass Drehbuchschreiben, Begabung vorausgesetzt, *auch* ein erlernbares Handwerk sei. Genau so wie die Kameraführung, der Schnitt oder das Inszenieren.» Die Schützen zweier «verfeindeter» Lager – hier durch die Regisseure Tanner und Gloor stellvertretend verkörpert – haben Stellung bezogen. Der Grabenkrieg hat begonnen.

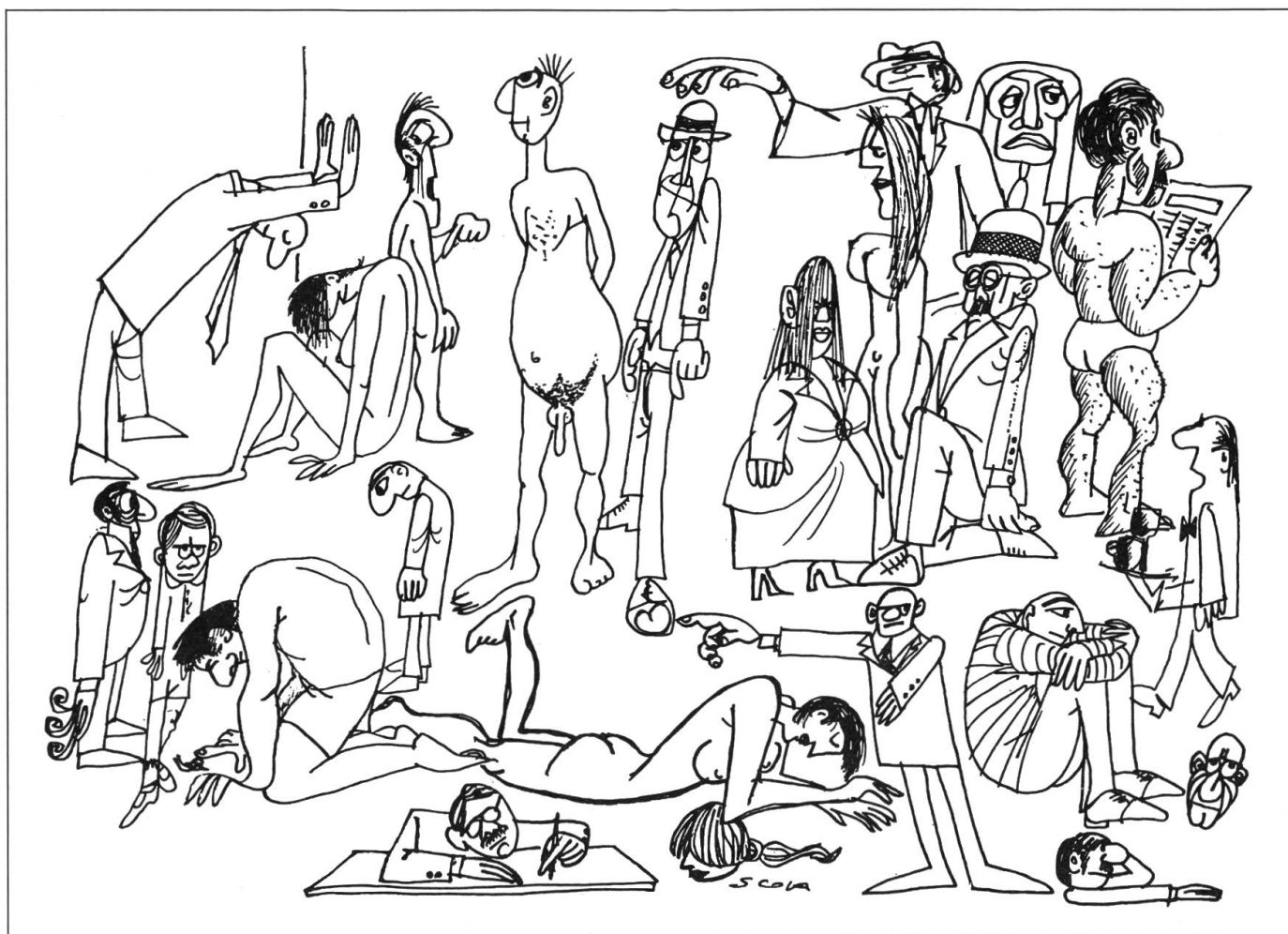
1988, «und das Drehbuch kann erst geschrieben werden, wenn der Film schon da ist – im Kopf und Körper seines Autors – in Form eines wirklich filmischen und ästhetischen Projektes, das überhaupt nichts zu tun hat mit der «guten, von Könnern gut erzählten Geschichte», sondern mit dem tiefen Bedürfnis eines Filmschöpfers, dem das Filmmachen wichtiger ist als der Status des Filmemachers. Wem könnte man auch nur für eine Sekunde einreden, dass sich diese erstaunliche Alchemie mit Drehbuchschreibstunden erlernen lässt? Wenn dieses langsame Reifen wahr und wirklich ist, so braucht ihm das Drehbuch nur zu folgen. Ob man es dann ganz alleine schreibt, zu zweit oder zu fünft, in zwei Tagen oder in einem Jahr, mit

Leichtigkeit oder unter Qualen, darauf kommt es nicht an. Die Hauptsache passiert vorher, der Wunsch nach einem einzigartigen Werk, mit seiner Kraft, seiner Ungeschicklichkeit, seinem persönlichen und einmaligen Charakter.»

Ganz anders Kurt Gloor in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 9. Dezember 1988: «Neben Filmemachern, die ganz offen zu ihren Grössenideen stehen, gibt es auch welche – und ich zähle mich zu ihnen –, die nicht so recht ans postromantische Märchen von der wundersamen Omnipotenz des Herrn Regisseurs glauben. Weil sie aus ihren eigenen Erfahrungen, aber auch aus der Filmgeschichte wissen, dass zum guten Gelingen eines Films noch zwei, drei andere Dinge gehören – und

Was ist ein Drehbuch ohne Story wert?

Dieser Grabenkrieg ist äusserst unfruchtbar und überflüssig. Als ob es jetzt darum ginge, den Autorenfilm in seinem eigentlichen Sinn des Wortes gegen die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Drehbuchautor auszuspielen. Vielmehr wäre zu erkennen – und auch anzuerkennen –, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, zu einem Film zu kommen. Das Prinzip des Autorenfilms ist die eine; das Abstützen auf ein durch einen qualifizierten Szenaristen professionell geschriebenes Script die andere. Darüber hinaus gibt es weitere Spielarten. Für ein vielseitiges nationales Filmschaffen müssen alle Möglichkeiten offen bleiben, je nach



«Schreiben für den Film»: aus dem Skizzenbuch von Ettore Scola.

Begabung, Neigung und Überzeugung eines Autors. Soll denn die gute Filmstory eines Szenaristen nur deshalb nicht realisiert werden, weil sich die Regisseure zu schade sind, einen Stoff, der nicht ihrer eigenen Ideenküche entsprungen ist, zu inszenieren? Soll andererseits ein Autorenfilmer sein persönliches Script, falls es überzeugt, nicht mehr realisieren dürfen, nur weil seine Art des Drehbuchschreibens gängiger Lehrmeinung nicht entspricht? Ein Dogmatismus dieser Art ist nicht gefragt.

Die Wahrnehmung einiger bitterer Realitäten tut schon eher not. So ist zunächst mal mit aller Deutlichkeit festzustellen, dass viele der in letzter Zeit eingereichten Projekte nicht nur an unzulänglichen Scripts krankten. Es fehlte ihnen schlicht die zündende Idee, der überzeugende Plot, die loh-

nende Story. Das schweizerische Spielfilmschaffen krankt daran, dass es zur Zeit in der Mehrheit aller Fälle keine Geschichten, sondern Befindlichkeiten in Bilder umzusetzen versucht. Es fehlt, um es auf den Punkt zu bringen, schlicht die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der wir leben und damit das Verbindliche.

Aus dem verknorksten Innenleben einer Randgruppenfigur lässt sich wohl von Zeit zu Zeit ein Film machen, aber keinesfalls dutzende. Wo aber beispielsweise waren die schweizerischen Spielfilme zu sehen, die sich mit den Mitteln fiktiver Einzelschicksale in emotionalisierender Weise an die Aufarbeitung aktueller Ereignisse wie den drohenden ökologischen Kollaps, Bauspekulation, Wirtschaftskriminalität, Giftmülltransporte, der neuen Armut oder des Asylantenproblems

machten? Die Antwort ist ernüchternd: Am ehesten noch in TV-Kriminalserien wie «Euro-cops», kaum aber im Kino. Dem Zuschauer fehlt, wie Wolfram Knorr in der «Weltwoche» richtig festgehalten hat, die identifizierbare Beziehung der Filme zum Alltag und seiner Wirklichkeit. Er kann, ohne etwas zu verpassen, getrost zuhause bleiben.

Die zunehmende Absenz von Geschichten im Schweizer Spielfilm ist das eine. Zur Wahrnehmung der Realität aber gehört auch die Feststellung, dass hierzulande gegenwärtig zu viele Spielfilme entstehen. Die Produktion von bis zu 15 langen Spielfilmen pro Jahr – 1989 könnten es noch einige mehr sein – übersteigt eindeutig das

vorhandene künstlerische und finanzielle Potential. Es wird deshalb kaum zu umgehen sein, die Eintrittsschwelle für die Förderung des Spielfilmschaffens – vor allem im Bereich der teuren Produktionen – höher anzusetzen; nicht nur durch den Bund, sondern auch durch die kantonalen und kommunalen Förderungsgremien, durch Stiftungen und vor allem auch durch das Fernsehen. Dies gewiss nicht nur aus finanziellen Überlegungen, sondern auch zur Erhaltung eines bestimmten Qualitätsniveaus.

Ausbildung auf verschiedenen Ebenen

Die Gegebenheiten in der Schweiz – die gesetzlichen sowohl wie die finanziellen – lassen eigentlich nur eine Qualitätsförderung zu. Einzig die Nachwuchsförderung kann unter anderen Gesichtspunkten erfolgen. Allein die Tatsache, dass der Filmkredit des Bundes in den nächsten Jahren voraussichtlich nur noch um die Teuerung erhöht werden kann, gibt zu solchen Überlegungen Anlass. Das Leitbild F von 1987 ging davon aus, dass jährlich ungefähr zehn lange Spielfilme durch den Bund gefördert werden können. Das ist als realistisch zu betrachten, bedeutet aber, dass nur noch die überzeugendsten Projekte eine wirkliche Chance haben. Der Selektionsprozess wird zweifellos noch unerbittlicher werden.

Der zunehmend schwierigere Zugang zu den bereitstehenden Förderungsgeldern – er trifft, wie bereits heute festzustellen ist, bereits etablierte Filmschaffende nicht weniger als solche, die sich erstmals an ein langes Spielfilmprojekt heranwagen – ist ein wesentliches Argument für eine effiziente Aus- und Weiterbildung. Das Anbieten von

Ausbildungslehrgängen für professionelle Drehbuchautoren kann dabei nur ein Schritt unter anderen sein. Und es kann dabei keineswegs nur um die Vermittlung von Techniken gehen. Vielmehr ist sicherzustellen, dass die Szenaristen dabei lernen, naheliegende Themen in Filmstories umzusetzen.

Davon ausgehend, dass das gute Drehbuch zwar ein wesentlicher Aspekt der Filmarbeit, aber keineswegs das Wundermittel für die Lösung aller bei der Filmproduktion auftauchenden Probleme ist, muss eine Aus- und Weiterbildung auch auf anderen Ebenen gefordert werden. Lehrgänge für Inszenierung, Kameraführung, Tontechnik und Montage müssen ebenso ins Programm aufgenommen werden wie in einer späteren Phase die Ausbildung für Filmproduzenten.

So ist denn die Bildung einer Arbeitsgruppe für Aus- und Weiterbildung in der Eidg. Filmkommission alles andere als zufällig. Sie hat zuhanden des Bundes ein Leitbild A+W zu erstellen, das die Massnahmen der Eidgenossenschaft zur Förderung der Aus- und Weiterbildung zu definieren hat. Ein erster Entwurf sieht im wesentlichen folgende Schritte vor: Der Bund soll die Berufe des Filmschaffens (Autoren, Regisseure, Filmtechniker, Produzenten), des Filmverleihs und des Kinobetriebs fördern. Er soll einmalige Investitions- oder wiederkehrende Betriebsbeiträge an Schulen, die Ausbildungslehrgänge anbieten, leisten und Weiterbildungskurse mitfinanzieren. Unterstützt werden sollen, wie bisher, qualitativ ansprechende Abschlussfilme von Absolventen schweizerischer und ausländischer Ausbildungslehrgänge. Der Bund soll überdies Beiträge an anerkannte ausländische Filmschulen für schweizerische Absolventen leisten.

Für die Aus- und Weiterbildung soll jährlich ein gesonderter Kredit zur Verfügung gestellt werden, so dass der bisherige Filmkredit, der in erster Linie der Produktionsförderung zugute kommt, dafür nicht angetastet werden muss. Im Sinne einer kurzfristigen Notlösung wurde ausserdem von der Arbeitsgruppe vorgeschlagen und von der Eidg. Filmkommission bewilligt, aus dem Filmkredit für das Jahr 1989 einen Betrag von 200 000 Franken abzuzweigen, die den laufenden Bestrebungen für die Aus- und Weiterbildung zugute kommen sollen.

Wirtschaftliche Aspekte

Aus- und Weiterbildung im Bereich des Films zu institutionalisieren und mit Beiträgen zu unterstützen, ist ein durchaus mutiger Schritt der Kulturförderung. Er leitet die Abkehr von jener überkommenen, aber deshalb nicht weniger zementierten Idee ein, der Künstler habe nur auf den berühmten Kuss der Muse zu warten, um dann im stillen Kämmerlein – nach Möglichkeit unter Entbehrungen – jenen Wurf zu tätigen, der schliesslich zum umjubelten Werk gedeiht. Dass gerade die Filmkunst auf der Grundlage solider, durchaus lernbarer Gesetzmässigkeiten beruht, ist eine Einsicht, die sich der Direktor des Bundesamtes für Kulturpflege, Dr. Alfred Defago, zu eigen gemacht hat. Er war es denn auch, der vor ungefähr zwei Jahren über einen Entscheid des Begutachtungsausschusses hinweg anordnete, das Regie-Seminar der Polen Krzysztof Kieslowski und Edward Zebrowski am Konservatorium in Bern sei mit einem Beitrag zu unterstützen. Es war für ihn damals kein leichter Entscheid. Ihm war bewusst, dass er damit die Ansprüche weiterer Anbieter von Lehrgängen präju-

dizierte, was den Begutachtungsausschuss eben zur Ablehnung bewogen hatte. Ihm war ebenfalls bewusst, dass seinem Amt, beziehungsweise der Sektion Film, mit der Förderung der Aus- und Weiterbildung eine weitere Last auferlegt wurde. Und er hat sich nicht zuletzt Rechenschaft darüber gegeben, dass dieser grundsätzliche Beschluss einen Stein ins Rollen bringen würde, der nicht nur nicht mehr aufzuhalten ist, sondern für den Bund erhebliche Kostenfolgen zeitigt.

Defagos Entscheid war nicht nur im Sinne der vorangestellten Überlegungen richtig. Er ist es – und das darf nicht unerwähnt bleiben – auch in wirtschaftlicher Hinsicht. In einem aufstrebenden Markt der Audiovision, in dem der Film eine entscheidende Rolle spielt, kann es sich die Schweiz gar nicht leisten, die Ausbildung der Filmschaffenden zu vernachlässigen. Jene Firmen, die sich in diesem Marktsegment zu profilieren suchen – es sind deren immer mehr –, können letztlich nur bestehen, wenn sie auf ein sachkundiges und kreatives Personal zurückgreifen können. Alfred Defagos Bekenntnis zur Aus- und Weiterbildung der Filmschaffenden hat neben den kulturpolitischen durchaus auch wirtschaftliche Aspekte, die für die Zukunft nicht zu unterschätzen sind. ■

Franz Ulrich

Gib mir ein Wort/Pour écrire un mot

Schweiz 1988.
Regie: Reni Mertens und Walter Marti
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/8)

I.

In einem Gesuch um einen Drehbuchbeitrag für den Film «Gib mir ein Wort» schrieb Walter Marti am 1. Mai 1986: «Die tragende Hauptfigur – Emmanuel genannt – ist von uns erfunden. Die Auseinandersetzung dieser Fiktionsfigur mit der Realität des Dorfes, wo der Film gedreht wird, ergibt die wahre Geschichte, die zu erzählen ist. Die Aufarbeitung des Drehbuchs (Treatment) erfordert also einerseits die gründliche Erforschung dieser Wirklichkeit, andererseits den wirklichkeitsbezogenen Aufbau der provokativen Fiktionsfigur.»

Im zweieinhalb Jahre später fertiggestellten Film wird diese fiktive Figur von Emmanuel Sama, dem Sekretär des panafrikanischen Filmfestivals von Ouagadougou (Burkina Faso) verkörpert. Reni Mertens und Walter Marti hatten ihn an den «Journées cinématographiques» von Amiens kennengelernt: «Er sprach von seinem Land; wir erzählten ihm die Entwicklung der Schweiz. Brennend interessierte ihn der Patriot, Freund der Armen, Volkserzieher Heinrich Pe-

stalozzi. Er fand, die Lehre des ihm unbekanntem revolutionären Denkers sei auf die Lage der Entwicklungsländer in Afrika wie zugeschnitten. So erzählten wir ihm unsere seit langem brachliegende Filmidee «Gib mir ein Wort», die Geschichte eines jungen Afrikaners, der, angesichts der Bildungsnot, pestalozziähnlich empfindet, denkt und handelt.

Emmanuel Sama sagte uns, in seinem Land sei dieser Film machbar und sinnvoll, er wolle sich dafür einsetzen. Er habe persönlich den Wunsch, diese Rolle zu spielen. Kurz danach schrieb uns der Kultur- und Informationsminister Watamou Lamien, das ihm unterbreitete Filmprojekt sei grundsätzlich willkommen.»

So kam es, dass Reni Mertens und Walter Marti nach Burkina Faso (Land der redlichen Menschen) reisten, in ein armes Agrarland fast ohne Bodenschätze (etwas Gold und Mangan), weitab vom Meer im Zentrum von Afrika gelegen. Die Bevölkerung besteht aus rund 60 Ethnien mit je eigener Sprache und Kultur. Neben der grossen Mehrheit der Animisten gibt es 27 Prozent Musulmanen und vier Prozent Christen. Nach offiziellen Angaben sind über 90 Prozent Analphabeten. Französisch ist Amts- sowie Verständigungssprache zwischen den verschiedenen Ethnien.

Die Suche nach einem Drehort führte die beiden Schweizer Filmschaffenden in den Südwesten des Landes, in die Provinz Pony im Land der Lobi, wo noch wenig integrierte Stämme leben. Dort gibt es noch Dörfer ohne Schule, ohne Sanitätsposten oder Arzt, ohne Strassen und Geld. In Meyers Enzyklopädischem Lexikon sind über die Lobi nur knappste Angaben zu finden: «Savannenpflanzer (Hirse), Viehhaltung; Lehmburgen mit Flachdach; Vaterrecht