

Filmen ohne Know-how? Nachhilfestunden des Drehbuch-Profis Bob McKee

Ingrid liebt immer rechts

Von
Hans Pleschinsky

Worin liegt der Unterschied zwischen einem Film aus Europa und einem aus Amerika? Bei der ersten Kamera-Einstellung eines europäischen Films sieht man Wolken. Bei der zweiten Einstellung sieht man noch mehr wunderbare Wolken. Bei der dritten Einstellung erblickt der Zuschauer so viele wunderschöne, dicke Wolken, daß keine weitere Wolke mehr Platz hätte. Und der amerikanische Film? First shot: Wolken. Second shot: Aus den Wolken kommt ein Jumbo. Einstellung drei: Der Jumbo explodiert.

Der massive Scherz stammt von Mister McKee. Robert McKee war Schauspieler. Er war Privatdetektiv, hat in New York Strindberg inszeniert, ist Co-Scriptautor der Serien „Columbo“, „Kojak“, „Quincy“ und hat einen Job in Hollywood. Dort werden pro Jahr 300 Drehbücher verfilmt, pro Jahr 40 000 abgelehnt. Bob McKee ist Consultant-Editor, Drehbuch-Gutachter. Er entdeckt als häufigstes Manko, daß in Screenplays von Frauen zu viel Inner Monolog grassiert. Underaction herrscht. Daß Männer zu Overaction neigen, das heißt: Eine Autojagd mündet in ein Pferderennen, bis schließlich 120 Protagonisten sich bei einem U-Boot-Crash gegenseitig umlegen. Hollywood mag auch bei seinen Neidern im Ruf stehen, alles zu produzieren - grundlose Gemetzeln aus Männergehirnen haben dennoch selten die Chance, 'cinema' zu werden.

Wer dem absolut verdächtig-sympathischen Hollywood-Lektor fünf Tage lang bei einem insgesamt dreißigstündigen Vortrag zugehört, dann gelauscht hat, wird diesen Geistesarbeiter nicht vergessen. Das „Forum International“, Rom, hatte in Deutschland eingeladen. Sponsoren gesammelt, 600 Mark Teilnahmegebühr errechnet. Hinter diesem „Forum“ steht Lampo Calenda. Der italienische Filmemacher hatte vor Jahren erkannt, daß die meisten abendländischen Filmhochschulen unglückliche Experimentalfilmer erzeugten und Ähnlichkeit mit Kreisverwaltungsreferaten hätten, daß der europäische Film im allgemeinen qualvoller, routinelos, im Grunde auch unaktueller ausfiele als einst Hollywoods „Casablanca“, als Spielbergs Science-Fiction und Menschenleben schlechter erfaßte als Woody Allen in Amerika - die Ursachen dafür sollten herauszufinden

Das „Forum International“ lädt gezielt Profis der Filmbranche ein. Sie vermitteln in Rom, London, Brasilien, Neuseeland, daß ein Filmemacher, der glücklich werden will, daß ein Drehbuchautor, der eine Botschaft herüberspielen will, Ähnlichkeit mit Ludwig van Beethoven haben sollte. Ehe Beethoven seine „Wut über den Verlorenen Groschen“ komponierte, wußte er, daß es neben Dur auch Moll gibt. Filmemacher ihrerseits sollten wissen, daß der tote Punkt der Leinwand ihre Mitte ist. In Hollywood heißt sie „The Looser's Point“: Und exakt in dieser stumpfen Mitte befindet sich Humphrey Bogarts Kopf, wenn er in „Casablanca“ eine Schlacht verliert.

Robert McKee sprach fünf Tage lang im Münchner Gasteig - natürlich auf Amerikanisch, das mittlerweile der Scorpion in der Sahara beherrscht. Siebzehn Jungregisseure, 90 Teilnehmer fanden sich ein zum Seminar über „Story Structure“, über die Kunst des Drehbuchschreibens. Am Ende drängten Maximilian Schell, bundesdeutsche Filmprominenz sich in die Ecken, begann zu notieren.

Am letzten Veranstaltungstag beschlossen drei Zuhörer, in Kürze ihr Englisch aufzufrischen, dann zum Weiterlernen nach Los Angeles zu reisen. Am er-

sten Tag war noch Skepsis da: In der Dichtung wird schließlich längst nicht mehr gelehrt, daß ein Gedicht sich reimen soll; in der Bildenden Kunst kann seit Jahrzehnten ein voller Aschenbecher zum Objet Trouvé erklärt werden. Nur beim Film sollte es noch Prinzipien geben, die den schlechten Streifen verhindern?

McKee erkannte jenen Widerstand, daß nämlich auch schlechte Beleuchtung, das Wackeln einer bundesdeutschen Kamera, das Nuscheln von Darstellern, Längen ohne Handlung - alles was nicht gefällt, wenn man ins Kino geht - im Zweifelsfalle nicht schlechtes Handwerk sein müsse, vielmehr vom individuellen Ausdruck zeugen könnte. Zur fruchtlosen Podiumsdiskussion kam's nicht. Der Amerikaner interessierte sich nicht dafür, ob man im deutschen Film Zeitkritik, soziales Engagement gern mit Überlänge verbindet, Komödien produziert, die lachfeindlich sind. Um „craft“, Handwerk ging es, wie es Hollywood versteht.

Gleich Monsieur Boileau, der im Zeitalter Racines und Molières Poetengeist trimmte, die Gesetze des Dramas aufstellte, sprach Hollywood über den Charakter von Filmfiguren: Eine Figur, die wenig handelt, interessiert auch wenig, denn allein in ihrer „action“ zeigt der Filmcharakter vor, was in ihm steckt. Eine Gestalt, die Durchschnittliches erlebt, vermittelt kein starkes Erlebnis. Gestalten beharrlich in ihrem Alltag zu zeigen, erzeugt Langeweile, gleicht einer Mißachtung des Filmpublikums, das auf der ganzen Welt von allein weiß, daß schierer Alltag nicht das Paradies bedeutet. Wie im klassischen Theater will das Publikum zu einem Happy-Ending oder Down-Ending mitgerissen werden. Und genau wie im klassischen Theater ist die mitreißende Ausstrahlungskraft einer Figur umso größer, je mehr Menschen in ihr Filmschicksal involviert sind. Kubricks Film „Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben“ ist auch deshalb wirkungsvoll, weil er sich im Atombunker des US-Präsidenten abspielt.

„Casablanca“ von Michael Curtiz wurde zwei Tage lang im Gasteig mit theoretischem Intellekt bester Art und in seinen Strukturprinzipien so entschlüsselt, daß man beim Notieren eines woanders üblichen Know-hows kaum folgen konnte. Eine beglückende Physik der beneideten und erschlagend präzisen Filmkunst tat Robert McKee auf, als er „Beat“ für „Beat“, das meint: bei „Action“ plus „Re-Action“ im Meisterwerk, darlegte, wie dieses Lieblingskind von Hollywood inszeniert worden ist.

Die „Casablanca“-Story selbst ist banal. Ihre Strukturierung das Feinste. Ein Ehepaar flieht vor den Nazis nach Marokko. In Marokko findet Ingrid Bergmann in Humphrey Bogart ihre große Liebe wieder. Für diese Liebe muß sie sich entscheiden oder mit ihrem Mann weiterfliehen. Dieser Hauptplot wird von fünf Nebenplots umspunnen. Räume sind hell, bekommen unvermittelt Gitterschatten, denn bei einer Verhaftung kann der Schatten die Geschwindigkeit eines Handgemenges verdoppeln.

Sodann sind die Schatten wieder weg. Der Zuschauer hat sie in der Kürze nicht wirklich registriert, aber erlebt. Zweimal fallen im Abstand von zwanzig Minuten zwei Gläser zu Boden. Signalisiert das dem Unterbewußtsein das Zerbrechen einer Liebe? Das Liebespaar steht beisammen. Die Krawattenstreifen von Bogart verlaufen in der Richtung der Blusenstreifen von Ingrid Bergmann. Sitzt sie dagegen mit ihrem Ehemann zusammen, trennt stets eine Lampe, ein Gegenstand beide.

Während neunzig Filmminuten ist Ingrid Bergmann in „Casablanca“ nur zweimal auf der linken Bildhälfte. Zweimal, wenn sie deutschen Verfolgern gegenübersteht. Links ist auf der Leinwand die Seite der Unruhe. Von links nämlich dringt das menschliche Auge in eine Bildfläche ein, ruht am längsten unten rechts: Ingrid Bergmanns Gesicht ist meistens unten rechts, vermittelt Stärke von Gefühl. Robert McKees Stoppuhr zeigte es: Das Gesicht der Bergmann ist ein Rekordgesicht des Ausdrucks. 34 Sekunden kann die Kamera auf ihm ruhen, ohne daß ein Lächeln nicht mehr etwas Nuanciertes sagen würde. Nach zwei, drei Minuten ist im Film, laut der Rechnung Hollywoods, ansonsten ein ganzes

12



Die Kunst, ein Drehbuch zu schreiben, am Beispiel eines Klassikers: So banal die „Casablanca“-Story ist, so kunstvoll gelang ihre filmische Umsetzung – zum Beispiel agiert Ingrid Bergmann fast immer auf der rechten Leinwandhälfte, weil die linke die Zone der Unruhe und Bedrohung ist.

Foto: Archiv Karkosch

Zimmer-Interieur optisch weggefressen, filmisch tot.

Dreißig Stunden atemberaubender Vortrag zu Filmkunst, ein Vortrag, der nicht mitgeschnitten werden durfte, bei dem der Hollywood-Referent McKee „As Time Goes By“ selbst vorsang, um eine „Casablanca“-Minimalstruktur aufzuzeigen. fünf Tage gaben immer betreteneren Beteiligten, der Münchner Film-Crème, das Gefühl ein, daß der deutsche Film entsteht wie die Tropfen beim Auswringen eines Scheuertuchs: Keine Geschichten, keine Stars, nicht genug Millionen, nicht annähernd genug Phantasie. Was seine Gründe hat, ist dennoch so.

Am Ende präsentierte Robert McKee die cineastischen Eingeweide von Roman

Polanskis „Chinatown“. Im Film aus der Watergate-Zeit, nach Vietnam, geht es um Korruption, einen Skandal, bei dem im Kalifornien der 30er Jahre Süßwasser in den Pazifik geleitet wurde. Städtische Beamte wollten fruchtbares Ackerland austrocknen, es billig aufkaufen.

„Chinatown“ meint in Amerika die Lebensbereiche einer Stadt, wo die Polizei sich nicht einmischt, und vier Bildernetze geben dem Zwei-Stunden-Film eine innere Struktur: Es geht um Wasser. Keine Szene kommt vor, in der nicht ein Zierfisch eine Wand schmückt, in der nicht ein Wasserspender zu sehen ist. In einem Leichenschauhaus tropft aus dem Off ein Wasserhahn. Es geht zum Teil um enthemmte Sexualität, hier Inzest. Ein mythologisches Symbol ist der Hengst. So tauchen sechzehnmal Pferde auf, sei es auch nur durch einen Trabrennbericht aus einem weiterplärrenden Radio. Es geht um das Böse, das der Mensch nicht sieht, nicht sehen will: Immer wieder setzen die Figuren von „Chinatown“ Sonnenbrillen auf. Eine Brille wird von Jack Nicholson in einem Privatteich gefunden. Fenster, Augen der Häuser, sind von Feuchtigkeit beschlagen. Faye Dunna-

way wird am Schluß durch einen Schuß ins linke Auge getötet. Schau nach dem Bösen nicht zuerst woanders, sondern in dir selbst, interpretierte der Script-Editor dieses Symbolsystem Polanskis.

McKee führte Filmkunst-Werkzeug vor, mit dem sich prüfen läßt, warum ein Film öde wirkt, warum „Gone with the Wind“ seit über einem halben Jahrhundert nicht zu schlagen ist, aber Prinzipien zum Nachahmen und Modifizieren bietet. „Menschen wollen lieber etwas Triviales sehen, das gut –, als das Tiefsinnigste, das schlecht gemacht ist“. Daß Film wirken will, scheint das begreifliche Hauptanliegen des Amerikaners zu sein. Daß ein Filmrhythmus im genialsten Fall dem Rhythmus eines subtilen Beischlafs entspricht, schien ihm selbstverständlich zu sein. Daß eine Story nicht dem Leben gleich sein kann und muß, leuchtet aus seinem Munde ein. „Ich erkenne Dich an Deinen Taten“, paraphrasierte McKee das Neue Testament, insistierte auf „action“; vielleicht kennt er säuerliche Emotionen einer Alten Welt nicht zur Genüge, wenn er beschwört: „Life is too fascinating, human beings are too wonderful to make boring movies“.