

Gespräch mit Screenwriter Robert McKee

„Handwerk und Kreativität sind gleichwertig“

FILMBULLETIN: Sie sind in den USA ein anerkannter Referent und gefragter Seminarleiter zur Thematik der *Story Structure* im Film. In Europa kennt man Sie – ausser von einigen Veranstaltungen in Italien oder Deutschland – noch kaum. Wie ist Ihr Verhältnis zum Film in der Alten Welt?

ROBERT McKEE: Ich bewundere die Meister des italienischen Films, wie Antonioni oder Visconti, aber auch die Franzosen, wie Godard oder Truffaut. Ihre Arbeiten haben mich immer sehr beschäftigt.

FILMBULLETIN: Wenn Sie mit einem theoretischen und praktischen Ansatz, der klar vom amerikanischen Film und von amerikanischen Erzählstrukturen beeinflusst ist, auf europäische Studenten treffen, begegnen Sie auch einer anderen Mentalität. Wie gehen Sie damit um?

ROBERT McKEE: Eigentlich ist die Situation paradox. Meine Veranstaltungen

sind sehr gut besucht, man will alles über amerikanisches Filmschaffen erfahren. Auf der anderen Seite stelle ich aber immer wieder eine massive innere Abwehr fest. Das hängt möglicherweise damit zusammen, dass die Thematik, die ich vermittele, und die Art wie ich es tue, ungewöhnlich ist. Ich glaube, dass man in Europa im künstlerischen Bereich und speziell beim Drehbuchschreiben, gegenüber Strukturmodellen skeptisch ist. Salopp gesagt: Man wartet lieber auf die Eingebung, eine spontane Inspiration, den sprichwörtlichen Musenkuss. Deshalb muss ich meine Zuhörer erst davon zu überzeugen versuchen, dass auch der Film eine sehr komplexe Kunst ist, die nur durch die Verbindung von Handwerk und Muse zum Blühen kommt. In der klassischen Musik wird sich nie ein Komponist an den Flügel setzen und auf die göttliche Eingebung warten. Er wird die Lehren und abstrakten

Prinzipien der Musik bereits kennen, wissen, was eine Tonleiter ist, was Harmonien sind. Einem Komponisten ist bewusst, dass zwischen seinen Ideen, Vorstellungen und der Musik ein Instrument steht, das er genau kennen und beherrschen muss. Die Musik, die er kreieren will, steckt in diesem Instrument, aber er muss die Schlüssel haben, sie hörbar werden zu lassen.

FILMBULLETIN: Dann wäre, im übertragenen Sinne, der Flügel des Komponisten für den Screenwriter ein leeres Blatt Papier?

ROBERT McKEE: Beim leeren Blatt Papier und einer Schreibmaschine beginnt bereits das Missverständnis. Viele der potentiellen Autoren glauben, einer fruchtbaren Arbeit stünde nun nichts mehr im Wege, denn sie haben das Werkzeug, schreiben können sie ebenfalls, ausserdem kennen sie unzählige Filme und Bücher. Leider

übersehen sie, dass zwischen ihren Ambitionen und der Kunst immer noch ein Glied fehlt: das Instrument *Erzählstruktur*.

In meinen Kursen soll deutlich werden, dass es bei der Erzählstruktur um Charaktere, um Abläufe, um Zusammenhänge geht. Nichts davon ist in der Realität sichtbar – es wird erst im Film sichtbar werden.

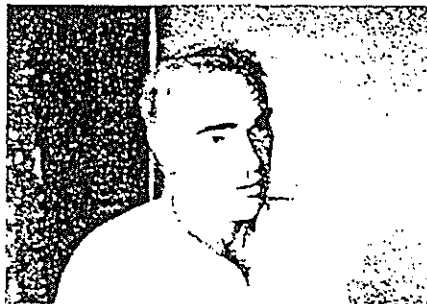
Ein wichtiges Element meiner Tätigkeit ist auch, den Vorgang des Schreibens zu entmystifizieren. Wer seriös an ein Projekt herangeht, weiss, dass Inspiration, Vorstellungskraft, Phantasie nicht einfach per se da sind. Abwarten hilft nichts. Es führt höchstens dazu, dass klassische Klischees immer wieder neu aufbereitet werden. Was Not tut ist dies: Die beiden Gehirnhälften – um ein Bild zu gebrauchen – müssen parallel arbeiten, sich ergänzen, um durch einen Effort etwas Eigenes zu produzieren. Dazu bedarf es der grundlegenden Einsicht: Klare Konzepte kann nur derjenige entwickeln, der sich über die Regeln des Handwerks im Klaren ist. Er muss lernen, seine Vorstellungskraft optimal zu nutzen, sie in eine erzählerische Struktur einzubringen. Nur dann entstehen mit Hilfe der Inspiration einleuchtende, funktionierende Geschichten.

FILMBULLETIN: Wie muss man sich diesen Prozess der Ideenfindung vorstellen?

ROBERT McKEE: Bestimmt nicht so, wie mancher denkt. Wir alle kennen Leute, die der Meinung sind, man müsse nur lange genug durch die Strassen spazieren oder unter der Dusche stehen, damit die grossartige Eingebung sich einstellt. Was dabei herauskommt, ist meistens Tagträumerei, und die Hoffnung auf brauchbare Resultate entpuppt sich als frommer Wunsch. Endgültig klar wird das Manko spätestens dann, wenn der Betreffende zuhause an seinem Schreibtisch sitzt und feststellen muss, dass nichts übrigbleibt als „Shit“.

FILMBULLETIN: Sie sagten, dass es Ihnen wichtig sei, das Schreiben zu entmystifizieren. Könnten Sie dazu noch etwas präziser werden?

ROBERT McKEE: Es gibt eine Tendenz, und ich glaube in Europa ist sie ziemlich verbreitet, Dinge mit einem Schleier zu überziehen. Oft handelt es sich um Künstler, Philosophen oder Wissenschaftler, die nicht die Fähigkeiten haben, ihre Absichten auszudrücken. Das einfache Rezept, um diesen Zustand zu kaschieren, lautet: Man macht sich selber gross, indem man die eigene Aktivität mystifiziert.



«Amerikanisches Storytelling ist fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden»

Somit betreibt man Kunst, Philosophie oder Wissenschaft in einer Weise, die an eine verschworene Gruppe von Gleichgesinnten appelliert und sich darin auslebt. Das Ganze ist jedoch vor allem ein Täuschungsmanöver. Um auf den Film zurückzukommen: Wenn Sie Fellinis Werk anschauen, werden Sie feststellen, dass in seine Ideen viel hineininterpretiert wird, die eigentliche Arbeit, die zum Resultat geführt hat, aber wenig Beachtung findet.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass es diese Haltung in den USA weniger gibt?

ROBERT McKEE: In Amerika und in Grossbritannien werden echte Anstrengungen unternommen – man kann sogar von einer Tradition sprechen –, künstlerische Vorgänge offenzulegen und zu erklären. Leute mit grossen Begabungen haben eine Basis, von der aus sie operieren. Und

diese Basis ist die Kenntnis und die Beherrschung des Handwerks.

Handwerkliches Können macht, davon bin ich überzeugt, fünfzig Prozent des Ganzen aus. Handwerk und Kreativität sind gleichwertig, sie bedingen sich gegenseitig.

FILMBULLETIN: Erklärt das partiell auch den Erfolg des amerikanischen Films an sich?

ROBERT McKEE: Warum dominieren unsere Filme die Welt? Die amerikanische Kultur fasziniert in hohem Masse. Vom inhaltlichen Aspekt her gesehen und genauer auf das Geschichtenerzählen bezogen, ist zu sagen: Amerikanisches Storytelling ist fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden. Diese wiederum sind universal und haben sich seit Homer oder Shakespeare gehalten; schon diese Autoren haben aus einer profunden Kenntnis des Lebens heraus elementare Einsichten und menschliche Erfahrung beschrieben. Bedenken wir zudem, dass in fast allen Bereichen der Forschung, der Chemie, Literatur, Semiotik, Soziologie oder Psychologie eine Kernfrage dominiert: Wie können wir den Verstand begreifen lernen?

Der Verstand funktioniert doch nach erzählerischen Gesichtspunkten, wandelt Erfahrungen in Geschichten, verwebt sie mit Erinnerungen, reiht Ereignisse aneinander. Wenn man sich an eine Erfahrung erinnert, wird dadurch die narrative Struktur dieser Begebenheit verstärkt. Schon tauchen Protagonisten auf, Antagonisten, es entstehen Wendepunkte, Umkehrungen; Beginn, Anfang, Ende. Mit anderen Worten: Wir erfahren Leben in Form einer Erzählung, halten es so in Erinnerung – oder sehen es in dieser Form voraus.

FILMBULLETIN: Ein Grundmotiv des amerikanischen Films ist aber vor allem auch, viel Geld einzuspielen?

ROBERT McKEE: Das ist quasi Common Sense im Filmgeschäft. Allerdings mit ausgezeichneten Stories. Mit Geschichten, die überall verstanden werden, in Asien, in Südamerika, im Nahen Osten.

Wenn man indessen die Form zu sehr spezialisiert, die Art der Aussagen einschränkt, dann wird das Publikum immer kleiner. Wenn Sie etwa behaupten, das Leben sei absurd und sonst nichts, dann werden Sie nur Zuschauer mit einem ähnlichen erzieherischen oder intellektuellen Standard ansprechen. Deshalb meine ich: Wenn Sie Filme machen wollen, die international erfolgreich sein sollen, dann müssen Sie die internationale Währung des Storytelling anerkennen; müssen lernen, die fundamentalen

Wer sich hierzulande in irgendeiner Weise mit der Materie des Drehbuchschreibens vertraut machen will, der greift wohl zu den Standardwerken von Syd Field, der gerne auch als Formelgeber und Rezeptlieferant verstanden wird. Wer aber ist Robert McKee? Aufgrund seiner ständig wachsenden Popularität, die er sich mit reichbefruchteten, intensiven, anspruchsvollen Dreitagekursen zum Thema *Story Structure* im Film erarbeitet hat, für einen Teil der amerikanischen Presse immerhin «The Screenwriter Guru» schlechthin. Jedes Jahr besuchen in Los Angeles, New York, Rom oder München rund 2000 Berufsleute aus der Filmbranche oder der Medienszene überhaupt diese Veranstaltungen. McKee, der seine Denkmodelle direkt, unmittelbar und rhetorisch brillant vermittelt, ist so etwas wie ein praktischer Theoretiker, oder ein theoretischer Praktiker. Bestens vertraut mit den Gesetzen der US-Filmindustrie und den Problemen derer, die sie mit Material beliefern. McKee stammt aus dem Mittleren Westen, wuchs in Detroit auf, studierte an der Universität von Michigan Literatur und Theater und schloss mit dem «Masters Degree» ab. Im Anschluss daran absolvierte er ein Filmstudium und promovierte mit einer Dissertation zur Frage narrativer Strukturen. Daneben arbeitete er als Schauspieler und Regisseur für verschiedene Theater, auch in New York. Als Dreissigjähriger baute er sich dann eine Karriere in der Filmbranche auf, wurde Reader bei United Artists und der TV-Station NBC und verfasste als Autor Drehbücher, etwa für die Erfolgsserien COLUMBO und QUINCY. Heute leitet er, neben seiner privaten Dozententätigkeit, eine Entwicklungsgruppe für Filmprojekte junger Autoren, verfolgt eigene Ideen und arbeitet an einem Sachbuch. Wir hatten Gelegenheit, einen Robert-McKee-Kurs in Westwood, Los Angeles zu besuchen. Und wurden konfrontiert mit einer unmittelbaren, direkten, herausfordernden Lehrmethode, die einer genau festgelegten Dramaturgie folgt. Und wir trafen auf einen Dozenten, der intellektuellen Scharfsinn zuweilen mit einem jovial-polemischen Witz zu verbinden weiss. McKee verfiert die angelsächsische Tradition des Erzählens, die auch komplizierte Sachverhalte verständlich auseinanderdividiert, mit markigen Beispielen würzt und mit Pointen immer wieder auflockert. Die beiden ersten Kurstage führen ein in die Problematik des inneren Baus einer Filmgeschichte, wobei assoziativ und unverstellt über die Filmgenres hinweg, die einzelnen Punkte illustriert werden. Der letzte Tag bringt dann eine Szene-für-Szene Betrachtung eines Filmklassikers, in unserem Fall Curtiz' CASABLANCA, zwecks Überprüfung des McKee'schen Rasters.

Michael Lang



«Amerikanische Filmmacher haben verstanden, dass es in allen Bevölkerungsschichten sensitive, intelligente Menschen gibt»

Prinzipien menschlicher Erfahrung zu respektieren.

Ich bin überzeugt, dass die Geschichte aus einem schweizerischen Bergdorf in einem chinesischen Dorf verstanden werden kann; Armut ist Armut, Lebenskampf ist Lebenskampf. Ich plädiere dafür, dass man sich traditioneller Werte erinnert und sie – selbstverständlich variiert – weitergibt. Werte, die sich im Laufe der Zeit nicht verändert haben, sollten respektiert werden. In etlichen europäischen Filmen habe ich lauter Fragezeichen gesehen und glaube, dass zuweilen die europäischen Filme das Publikum nicht respektieren.

FILMBULLETIN: Welches Publikum? Wie muss man sich dieses vorstellen?

ROBERT MCKEE: Das Publikum besteht aus einer Vielzahl von Schichten, aus bürgerlichen, intellektuellen, armen, wohlhabenden Zuschauern. Dabei geht es überhaupt nicht um intellektuelle Vorzüge. Das Publikum will eine gut erzählte Geschichte sehen, die in irgendeiner Form überhört, was im

realen Leben zu erfahren ist. Im europäischen Film besteht aber die Neigung, hauptsächlich mit Blick auf Gleichgesinnte oder die zu erwartende Kritik zu arbeiten. Und dabei fehlt dann die Leidenschaft, die dem Einzelnen eine Sehnsucht ins Herz setzt.

Amerikanische Filmmacher haben verstanden, dass es in allen Klassen der Bevölkerung sensitive, intelligente Menschen gibt. Niemand soll eine Qualifikation vorweisen müssen, wenn er ein Kino betritt. Aber er hat das Recht auf eine gute Story!

FILMBULLETIN: Sie vertrauen also auch auf den natürlichen Instinkt des Publikums?

ROBERT MCKEE: Nehmen Sie zwei Beispiele. Bob Reiners *STAND BY ME* ist ein einfacher Film, nicht aufwendig, bescheiden produziert, aber die Zuschauer sind hingegangen, mehrmals: er hat in den USA über 150 Millionen Dollar eingespielt. Weshalb? Weil man instinktiv spürt, dass da etwas Wichtiges passiert, weil man unmittelbar ins Innere dieser Kinderwelt vorstossen kann. Man ist berührt und das Ganze macht Sinn. Ähnlich ist es in den USA dem schwedischen Film *MY LIFE AS A DOG* ergangen: das Publikum hat reagiert.

FILMBULLETIN: Sie haben von Werten gesprochen, die in einem Film umgesetzt werden sollen. Hat sich, was die Produktion betrifft, nicht in dieser Hinsicht in den USA etwas verändert?

ROBERT MCKEE: Das alte Studiosystem gibt es nicht mehr. Früher hatte man viel Zeit, um Projekte zu realisieren, der Wettbewerb fand nur beschränkt statt. Die Verantwortlichen verbanden Sachkenntnis mit Geduld, und sie wussten natürlich, was das Publikum erwartete und welche Wertvorstellungen es hatte. Die Nation war sich darüber einig, hatte ein *Common Understanding*, was gut war, was schlecht, was Mut, was Feigheit. Dementsprechend einfacher war es auch, zu beurteilen, ob eine Story ankommen würde oder nicht.

Die achtziger Jahre sind anders. Die Zeit drängt. Einer hat eine Idee und die zuständigen Studioleute sagen: «OK, zwölf Wochen.» Der Drehbuchautor hat in so einem Fall nicht genug Zeit und Raum, Charaktere, Handlungsvorgänge, Abläufe zu konstruieren und zu entwickeln. Um es plastisch zu sagen: Sie können sich zwar in einem Tag in eine Frau verlieben, aber Sie werden sie nach zwölf Wochen garantiert noch nicht kennen. Dazu bräuchten Sie zwei, drei Jahre – und mit der Erschaffung von Filmcharakteren verhält es sich ähnlich. Ausserdem sind

viele der Leute, die Drehbuchschreiber betreuen, entweder unzureichend ausgebildet oder – wenn sie eine gute Ausbildung genossen und viel literarische Kenntnisse mitbringen – zu unreif, um überhaupt kompetent zu sein. Überlagert werden diese Schwierigkeiten aber auch noch durch das zentrale Problem, dass die Wertvorstellungen ausser Kurs geraten sind. Für einen jungen Schreiber ist es heute fast unmöglich zu beurteilen, ob der Watergate-Skandal eine Tragödie war oder doch nur ein Komödie. Eine Story spielt aber nur, wenn der Zuschauer genau weiss, woran er ist. Er muss emotional einsteigen können, sich eine Meinung bilden, dann stösst er vielleicht zu einer intellektuellen Erfahrung vor.

FILMBULLETIN: Was würden Sie aus diesem Malaise folgern?

ROBERT McKEE: Wir sehen, dass in den achtziger Jahren bestimmte Filmgenres dominieren: Thriller, Horrorfilme, Action- und Abenteuerstreifen. Diese Themen, wo es um die Kernfrage nach dem Leben und dem Tod geht, begreifen wir in der heutigen Zeit.

Daneben verschwinden Liebesgeschichten, politische Dramen, Familienstories immer mehr. Aber gerade das Chaos im sozialen und persönlichen Bereich ist eine echte Herausforderung für einen Schreibenden. Wir wissen ja, dass das Leben nicht einfach ist, Ihres nicht, meines nicht. Doch sollen wir resignieren? Tief in uns drin fühlen wir doch auch, dass es die elementaren Werte noch gibt. Machen wir uns also auf, unsere Vorstellungen zu formulieren, eine Stellungnahme zu wagen, Position zu beziehen – obwohl es sehr schwierig ist.

FILMBULLETIN: Sie haben für den Film und für das Fernsehen geschrieben; machen Sie ein paar Bemerkungen zum Verhältnis der beiden Medien.

ROBERT McKEE: Das Fernsehen befindet sich irgendwo zwischen dem Theater und dem Film. Es ist ein *Radio mit Bildern*, wobei das Verhältnis von Bild und Ton etwa fünfzig zu fünfzig ist, oder gar vierzig zu sechzig. Dementsprechend sehen wir vor allem *Talking Heads*, sozialhumane Geschichten aus der Familie, vom Arbeitsplatz. Da ist kein Platz für Science Fiction oder Abenteuerstoffe. Es gibt also ein inhaltliches und ein stilistisches Problem: Fernsehen ist dialoglastig.

Im Film ist das Verhältnis Bild zu Ton etwa achtzig zu zwanzig. Wie aber ist dieser Bildraum zu füllen? Ich möchte Ihnen das an einem Beispiel erklären. Wir führen unser Gespräch hier in einem Restaurant. Stellen Sie sich vor, dass ich mit der Serviertochter einen



«Drehbücher sagen dem Filmemacher, was er tun soll, wenn zwei Leute in einen Raum kommen und wieder weggehen!»

Flirt beginnen möchte. Dazu habe ich zwei Möglichkeiten. Entweder, ich spreche sie an, mache ihr vielleicht ein Kompliment und erhalte eine Antwort: Wir führen ein Gespräch – damit fülle ich aber kein Bild. Stellen Sie sich nun vor, an was Sie beim Schreiben denken müssen, wenn die Szene optisch konzipiert wird: Die Frau kommt an unseren Tisch und serviert. Ich lasse meine Streichhölzer fallen, bücke mich und greife dem Mädchen ans Bein. Vielleicht lächelt sie mich an, oder sie verpasst mir eine Ohrfeige. Diesen Moment zu beschreiben, damit die Kamera ihn umsetzen kann und die Charaktere zur Geltung kommen, das ist ungeheuer schwierig.

Eine ähnliche Szene finden Sie in Bergmans *DAS SCHWEIGEN*, wo Anna, die gesunde der beiden Schwestern, im Restaurant auf die Bedienung wartet. Der Kellner kommt, schubst eine Münze vom Tisch, absichtlich, kniet nieder um sie aufzuheben und vor allem, um in sekundenschnelle das Parfum vom Bein der Frau einzusatmen.

Ein grossartiger, ein unvergesslicher Moment, ganz ohne Worte!

Sowas zu formulieren ist eine Kunst. Drehbücher sagen dem Filmemacher, was er tun soll, wenn zwei Leute in einen Raum kommen und wieder weggehen!

FILMBULLETIN: Uns scheint, dass amerikanische Filme oft sehr kalkulierte gemacht sind, dass es einen Widerspruch gibt zwischen den Gesetzen einer Filmindustrie und einer freispielerischen Kreativität.

ROBERT McKEE: Dem würde ich nicht widersprechen. Es gibt tatsächlich amerikanische Filme, die immer und immer wieder die selben Themen aufgreifen, die selben Formen benützen, Remake an Remake hängen.

Andererseits muss ich Ihnen sagen, dass Kreativität nicht zu stoppen ist. Es existiert, wenn man es so sagen kann, im Kopf des Künstlers eine Art Masse, die immer wieder nach Neuem drängt. Was sie alle immer wieder ermutigt, ist das Spiel zwischen Form und Kreativität. Dieser Prozess funktioniert aber nur, wenn man sich in der künstlerischen Struktur wohlfühlt. Wenn man allerdings ausserhalb der Form arbeitet, zerflattern Energien und Ideale auf der Leinwand, und eine Kommunikation mit dem Zuschauer findet überhaupt nicht statt. Demnach muss das Bestreben sein – ich wiederhole es – ein Gleichgewicht zwischen Handwerk und Kreativität zu erreichen: Nur in der Verbindung beider Kräfte wird es möglich, in einem internationalen Rahmen kommunikativ zu sein.

Europäische Filmemacher müssen ihre Angst vor dem Handwerk überwinden, die Angst auch, handwerkliches Können lähme ihre Kreativität. Die Filmgeschichte lehrt, dass der Rückgriff auf narrative Formen niemanden in seinen schöpferischen Aktivitäten eingeengt hat. Ich nenne nur Regisseure wie John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, ja sogar den experimentierfreudigen Orson Welles. Vergessen Sie nicht, Filmemachen ist eine teure Kunst. Als Screenwriter sind Sie kein Romanschreiber, mit dem der Verleger höchstens den Verlust der Produktionskosten für ein Buch riskiert. Es geht um zwei, drei, zehn Millionen Dollar. Das sollten Sie respektieren und mithelfen, diese Mittel gewinnbringend zu investieren. Eine Erzählstruktur kann Ihnen dabei helfen.

Mit Robert McKee sprachen Michael Lang und Walter Bretscher im Oktober 1987 in Westwood, L.A.