

David Mamet · Die Kunst der Filmregie



David Mamet
DIE KUNST DER FILMREGIE

Aus dem Amerikanischen von Petra Schreyer

Alexander Verlag Berlin

David Mamet im Alexander Verlag Berlin:

Vom dreifachen Gebrauch des Messers

Über Wesen und Zweck des Dramas

Richtig und Falsch

Kleines Ketzerbrevier samt Common Sense für Schauspieler

Bambi vs. Godzilla

Über Wesen, Zweck und Praxis des Filmbusiness

Fünfte Auflage 2009

Die Originalausgabe erschien 1991 unter dem Titel ON DIRECTING FILM

© by David Mamet, 1991

All rights reserved

Die Übersetzung folgt der amerikanischen Penguin-Books-Ausgabe von 1992

© 1998 für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Umschlag: Wewerka

Druck und Bindung Interpress, Budapest

Jede Form der Vervielfältigung – auch als Fotokopie – ist ohne die Genehmigung des Verlags nicht gestattet.

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89581-032-9

Printed in Hungary (July) 2009

INHALT

Vorwort	11
1. Erzählen	15
2. »Wo stelle ich die Kamera hin?«	21
3. Alternative Architektur und dramatische Struktur	65
4. Die Aufgaben eines Regisseurs	75
5. Schwein – Der Film	85
Schluß	107

Ich danke meiner Lektorin Dawn Seferian für ihre große Geduld
sowie Rachel Cline, Scott Zigler, Catherine Shaddix und Elaine
Goodall für ihre Hilfe beim Verfassen dieses Buches.

Dieses Buch ist Mike Hausman gewidmet

»Glücklich sind die, die keine Geschichte zu erzählen haben.«
Anthony Trollope, HE KNEW HE WAS RIGHT

VORWORT

Dieses Buch basiert auf einer Vorlesungsreihe, die ich im Herbst 1987 an der Filmschule der Columbia University abhielt.

Der Kurs hatte »Filmregie« zum Gegenstand. Ich hatte gerade einen Film fertiggestellt, und wie ein Pilot, der nicht mehr als 200 Flugstunden hinter sich hat, war ich ein äußerst gefährliches Wesen. Zweifellos war ich kein blutiger Anfänger mehr, doch es fehlte mir die Erfahrung, die mich in die Lage versetzt hätte, das Ausmaß meines Nichtwissens zu erkennen.

Ich mache dies als mildernden Umstand geltend für die Tatsache, daß jemand, der kaum über Erfahrung verfügt, ein Buch über Filmregie geschrieben hat.

Was mein Vorhaben jedoch rechtfertigte, war folgende Überlegung: Die Columbia-Vorlesungen beschäftigten sich mit jener Theorie über Filmregie, die ich aus meiner weit umfassenderen Erfahrung als Drehbuchautor gewonnen hatte, und ich versuchte sie näher zu erläutern.

Neulich las ich in der Zeitung die Besprechung eines Buches über die Karriere eines Romanschriftstellers, der nach Hollywood ging und mit dem Schreiben von Drehbüchern Erfolg zu haben hoffte. Er gab sich einer Täuschung hin, schrieb der Kritiker, wie hätte er als Drehbuchautor erfolgreich sein können, wo er beinahe vollständig erblindet war!

Der Kritiker offenbarte eine bodenlose Ignoranz in bezug auf die Kunst des Drehbuchschreibens. Man muß nicht sehen können, um einen Film zu schreiben – man braucht Vorstellungskraft für die Dinge.

Es gibt ein wundervolles Buch mit dem Titel THE PROFESSION OF THE STAGE DIRECTOR¹ von Georgi Towstonogow. Ein Regisseur, schreibt er darin, fällt in die tiefste Grube, wenn er sich sofort auf eine visuelle oder bildliche Lösung stürzt.

Diese Beobachtung hat meinen Werdegang als Bühnenregisseur

¹ Eine Auswahl seiner Schriften erschien 1985 unter dem Titel SPIEGEL DER BÜHNE, herausgegeben und übersetzt von Susanne Rödel, im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin/DDR.

und später als Drehbuchautor wesentlich beeinflusst und gelenkt. Wenn man versteht, *was die Szene bedeutet*, und genau *dies* inszeniert, sagt Towstonogow, macht man seine Arbeit richtig – sowohl für den Autor als auch für den Zuschauer. Stürzt man sich gleich auf einen schönen oder bildhaften oder auch nur beschreibenden Ansatz für eine Szene, kann es passieren, daß man sich die größte Mühe geben muß, diese Szene in den logischen Fortgang des Stücks zu integrieren. Und während man hart daran arbeitet, das hübsche Bild zu integrieren, konzentriert man sich so ausschließlich auf seine erfolgreiche Einbeziehung, daß man damit dem Stück als Ganzem schadet.

Hemingway beschrieb dieses Prinzip so: »Schreib die Geschichte, nimm alle guten Zeilen heraus, und prüfe, ob die Geschichte immer noch funktioniert.«

Die Erfahrung, die ich als Regisseur und Bühnenautor gemacht habe, ist diese: Das Mitreißende des Stücks ist direkt proportional zu der Menge, die der Autor weglassen kann.

Ein guter Autor wird nur dann besser, wenn er lernt, zu streichen, das Schmückende, das Beschreibende, das Narrative und *vor allem* das tief Gefühlte und Bedeutungsvolle herauszunehmen. Was bleibt übrig? Die Geschichte bleibt übrig. Was ist die Geschichte? Die Geschichte ist *die wesentliche Entwicklung von Ereignissen*, die dem Helden bei der Verfolgung seines einzigen Ziels widerfahren.

Wesentlich, sagt Aristoteles, ist das, was dem *Helden* widerfährt ... nicht dem Autor.

Man braucht nicht sehen zu können, um eine solche Geschichte zu schreiben. Man muß denken können.

Das Drehbuchschreiben ist eine Kunst, die auf Logik beruht. Sie besteht aus der beharrlichen Anwendung einer Reihe von grundlegenden Fragen: Was will der Held? Was hindert ihn daran, es zu bekommen? Was passiert, wenn er es nicht bekommt?

Wenn man die Regeln befolgt, die aus der Anwendung dieser Fragen entstehen, hat man am Ende eine logische Struktur, die

Skizze einer Handlung, von der ausgehend das Drama konstruiert werden kann. Beim Schreiben eines Stücks wird die Handlungsskizze der »zweiten Natur« des Bühnenauteurs übergeben – das strukturierende Ego übergibt die Handlungsskizze dem Es, das den Dialog schreiben wird.

Diese Vorstellung von einer »zweiten Natur« gilt meiner Meinung nach für den strukturierenden Drehbuchautor, der die dramatische Skizze dem Regisseur übergibt.

Ich sah und sehe den Regisseur als die dionysische Fortsetzung des Drehbuchautors – der die Autorschaft auf eine Weise vollendet (und so sollte es immer sein), die die Stumpfsinnigkeit der technischen Arbeit auslöscht.

Ich kam als Drehbuchautor zum Regieführen und betrachtete die Kunst der Regie als freudeschaffende Fortsetzung des Drehbuchschreibens – und unter dieser Prämisse unterrichtete ich den Kurs und schrieb ich dieses Buch.

David Mamet

Cambridge, Massachusetts, im Frühjahr 1990

1. ERZÄHLEN

Die wichtigsten Fragen, die ein Regisseur beantworten muß, sind: »Wo plaziere ich die Kamera?«, »Was sage ich den Schauspielern?« und eine sich daraus ergebende Frage: »Worum geht es in dieser Szene?« Es gibt zwei Möglichkeiten, sich dieser Frage zu nähern. Die meisten amerikanischen Regisseure gehen an das Problem heran, indem sie sagen: »Wir folgen einfach dem Schauspieler«, als wäre der Film eine Aufzeichnung dessen, was der Protagonist macht.

Wenn der Film eine Aufzeichnung dessen ist, was der Protagonist macht, so sollte es wenigstens interessant sein. Das heißt, mit dieser Herangehensweise kann der Regisseur dem Film neuartige und interessante Sichtweisen geben, indem er oder sie ununterbrochen fragt: »Was ist die interessanteste Position für die Kamera, um diese Liebesszene zu drehen? Wie ist es am interessantesten, sie ganz schlicht zu halten? Was ist die interessanteste Art und Weise, in der ich Schauspieler handeln lassen kann in einer Szene, in der, sagen wir, *sie ihm einen Antrag macht?*«

Auf diese Weise werden die meisten amerikanischen Filme gemacht: als angebliche Aufzeichnung dessen, was richtige Menschen wirklich taten. Es gibt eine andere Möglichkeit, einen Film zu machen, und zwar die, die Eisenstein vorschlug. Diese Methode hat nichts damit zu tun, dem Protagonisten auf Schritt und Tritt zu folgen; vielmehr *ist sie eine Kette nebeneinandergestellter Bilder, durch deren Kontrast die Geschichte im Kopf der Zuschauer weiterentwickelt wird*. Dies ist eine kurze und prägnante Wiedergabe von Eisensteins Theorie der Montage; es ist auch das erste, was ich über Filmregie wußte, praktisch das *einzig*, was ich über Filmregie weiß.

Du erzählst die Geschichte durch Schnitte. Das heißt, durch das Nebeneinanderstellen von Bildern, die im wesentlichen unabgewandelte Bilder sind. Eisenstein meint, das beste Bild sei ein nicht abgewandeltes Bild. Die Aufnahme einer Teetasse, die Aufnahme eines Löffels. Die Aufnahme einer Gabel. Die Aufnahme einer Tür.

Der Schnitt soll die Geschichte erzählen. Denn sonst hat man am Ende keine Dramaturgie, sondern eine Erzählung. Wenn man ins Erzählen abgleitet, ist es, als würde man sagen: »Ihr werdet nie erraten, warum das, was ich euch gerade erzählt habe, wichtig für die Geschichte ist.« Wichtig ist nicht, daß die Zuschauer erraten, warum was wichtig für die Geschichte ist. Wichtig ist, die Geschichte einfach zu *erzählen*. Die Zuschauer sollen überrascht sein.

Schließlich ist der Film viel näher am schlichten Erzählen als das Theater. Wenn man hört, wie Leute Geschichten erzählen, wird man feststellen, daß sie sie filmisch erzählen. Sie springen von einem zum anderen, und die Geschichte entwickelt sich durch die Nebeneinanderstellung von Bildern – das heißt: durch den *Schnitt*.

Leute sagen: »Ich stehe an der Ecke. Es ist ein nebliger Tag. Eine Menge Leute rennen herum wie verrückt. Wegen des Vollmonds wahrscheinlich. Plötzlich fährt ein Wagen heran, und der Typ neben mir sagt ...«

Genau besehen haben wir es hier mit einer Liste von Kameraeinstellungen zu tun: 1. ein Mann steht an der Ecke; 2. Aufnahme des Nebels; 3. der Vollmond, der am Himmel scheint; 4. ein Mann sagt: »Ich glaube, um diese Jahreszeit drehen die Leute alle durch;« 5. ein Auto nähert sich.

Bilder nebeneinanderzustellen ist gutes Filmmachen. Der Zuschauer folgt der Geschichte. Was, fragt er sich, wird als nächstes passieren?

Die kleinste Einheit ist die Einstellung, die größte Einheit ist der Film; und die Einheit, um die sich der Regisseur am ausgiebigsten kümmern muß, ist die Szene.

Zunächst die Einstellung: Es ist die Nebeneinanderstellung von Einstellungen, die den Film voranbringt. Die Einstellungen bilden die Szene. Die Szene ist eine formale Abhandlung eines Themas. Sie ist ein kleiner Film. Man könnte sagen, sie ist eine Dokumentation.

Dokumentarfilme sind im Grunde unzusammenhängend be-

lichtetes Material, das auf eine Weise nebeneinandergestellt wird, die dem Zuschauer genau den Gedanken vermittelt, den der Filmemacher vermitteln will. Sie filmen Vögel, die in den Zweigen rascheln. Sie filmen ein Rehkitz, das den Kopf hebt. Die beiden Aufnahmen haben nichts miteinander zu tun. Sie liegen Tage oder Jahre auseinander und sind Kilometer voneinander entfernt. Und der Filmemacher stellt die Bilder nebeneinander, um dem Zuschauer die Idee *großer Wachsamkeit* zu vermitteln. Die Aufnahmen haben nichts miteinander zu tun. Sie sind keine Aufzeichnung dessen, was der Protagonist macht. Sie sind keine Aufzeichnung davon, wie das Reh auf die Vögel reagiert. Sie sind im wesentlichen nicht abgewandelte Bilder. Doch sie vermitteln dem Zuschauer die Idee von *Wachsamkeit gegen Gefahr*, wenn sie nebeneinandergestellt werden. Das ist gutes Filmmachen.

Regisseure von Spielfilmen sollten es dem gleichtun. Wir sollten alle Dokumentarfilmer sein wollen. Und wir haben einen Vorteil: Wir können hinausgehen und genau die nicht abgewandelten Bilder inszenieren und aufnehmen, die wir für unsere Geschichte brauchen. Und sie dann nebeneinanderstellen. Im Schneiderraum denkt man ständig: »Ich wünschte, ich hätte eine Aufnahme von ...« Nun, vor den Dreharbeiten für den Film hast du alle Zeit der Welt, du kannst entscheiden, welche Einstellungen du später benötigst, und rausgehen und sie aufnehmen.

Fast niemand in diesem Land weiß, wie man ein Filmdrehbuch schreibt. Fast alle Drehbücher enthalten Material, das nicht gedreht werden kann.

»Nick, ein junger Mann in den Dreißigern mit einem Hang zum Ungewöhnlichen.« Du kannst dies nicht aufnehmen. Wie könntest du das aufnehmen? »Jodie, ein hipper Teenager, sitzt seit dreißig Stunden auf der Bank.« Wie soll man das aufnehmen? So etwas kann man nicht aufnehmen, nur erzählen (visuell oder verbal). Visuell: Jodie sieht auf die Uhr. Überblendung. Jetzt ist es dreißig Stunden später. Verbal: »Ich bin zwar hip, aber dreißig Stunden auf der Bank

zu sitzen ist keine reine Freude.« Wenn du feststellst, daß du ohne Erzählung einen Punkt nicht verständlich machen kannst, kannst du hundertprozentig sicher sein, daß dieser Punkt für die Geschichte (das heißt für die Zuschauer) unwichtig ist: Die Zuschauer verlangen keine *Information*, sondern *Drama*. Wer aber verlangt nach *Information*? Dieser furchtbaren, sich dahinschleppenden Erzählweise, mit der sich die meisten amerikanischen Filmdrehbücher blamieren.

Die meisten Drehbücher wurden für ein Publikum aus Entscheidungsträgern der großen Studios geschrieben. Diese Leute wissen nicht, wie man Drehbücher liest. Keiner von ihnen. Keiner von ihnen kann ein Drehbuch lesen. Ein Drehbuch sollte das Nebeneinanderstellen von nicht abgewandelten Bildern sein, die die Geschichte erzählen. Ein Drehbuch zu lesen und den Film dabei zu »sehen« erfordert entweder ein gewisses Maß an filmischer Ausbildung oder eine Portion Naivität – weder das eine noch das andere findet sich bei den Studiobossen.

Die Arbeit des Regisseurs besteht darin, das Drehbuch in einzelne Einstellungen aufzulösen. Die Arbeit am Drehort ist nichts. Alles, was du am Drehort tun mußt, ist wach bleiben, deinen Plänen folgen, den Schauspielern dabei helfen, ohne Übertreibung zu spielen, und deine gute Laune nicht verlieren. Beim Erstellen des Drehplans wird der Film gemacht. Die Arbeit am Drehort ist einfach die Aufzeichnung dessen, was zur Aufzeichnung ausgewählt wurde. Es ist der *Plan*, der den Film macht.

Ich habe keine Erfahrung mit Filmschulen, hege aber den Verdacht, daß sie genauso nutzlos sind wie Schreibschulen, mit denen ich allerdings Erfahrung habe.

Die meisten Schreibschulen lehren Dinge, die jedermann im normalen Verlauf der Ereignisse ohnehin lernt, und sie hüten sich, die Herren und Damen Studenten der Künste zu beleidigen, indem sie Kurse anböten, in denen überprüfbare Fähigkeiten vermittelt würden. Ich nehme an, in Filmschulen ist es das gleiche. Was sollten Filmschulen lehren? Die Technik zu begreifen, wie unabgewandelte

Bilder nebeneinandergestellt werden, um im Geist des Zuschauers das Fortschreiten der Geschichte zu schaffen.

Die Steadicam (eine Handkamera) hat – wie viele andere technische Wunder – großen Schaden angerichtet; sie hat dem amerikanischen Film geschadet, weil es mit ihr so einfach ist, dem Protagonisten überallhin zu folgen, ohne denken zu müssen: »Wie soll die Einstellung aussehen?« oder: »Wo soll ich die Kamera positionieren?« Statt dessen denkt man: »Ich kann das Ganze an einem Morgen drehen.« Doch wenn du die Arbeit eines solchen Morgens bei den täglichen Mustern (Vorführung des aufgenommenen Filmmaterials eines jeden Tages) auch liebst, wirst du sie im Schneiderraum hassen. Denn das, was du in den Mustern sehen solltest, ist nicht für dein Vergnügen bestimmt; es dürfen keine »kleinen Dramen« sein. Es sollten nicht abgewandelte, kurze Einstellungen sein, die am Ende – eine an die andere – zusammengeschnitten werden, um die Geschichte zu erzählen.

Aus folgendem Grund müssen die Bilder nicht abgewandelt sein: Zwei Männer gehen die Straße hinunter. Der eine sagt zum anderen ... Sie, verehrter Leser, hören jetzt zu: Sie hören zu, weil Sie wissen wollen, *was als nächstes passiert*. Die Auflösung und die Arbeit am Drehort sollten nicht mehr abgewandelt sein als die Schnitte in dieser kleinen Geschichte. Zwei Männer gehen die Straße hinunter ... der eine sagt etwas zum anderen ...

Der Zweck dieser Technik liegt darin, das Unbewußte zu befreien. Wenn du die Regeln gewissenhaft befolgst, sind sie es, die dafür sorgen, daß dein Unbewußtes frei ist. Das ist echte Kreativität. Wenn nicht, wird dein Bewußtsein dich fesseln. Denn das bewußte Denken will immer geliebt werden und will immer interessant sein. Das bewußte Denken wird das Offensichtliche vorschlagen, das Klischee: Diese Dinge bieten Sicherheit, da sie in der Vergangenheit bereits Erfolg gehabt haben. Nur der Geist, der von sich abgelenkt ist und sich einer Aufgabe widmet, hat die Möglichkeit wahrer Kreativität.

Das mechanische Funktionieren eines Films ist wie der Mechanismus eines Traums; schließlich ist ein Film letztendlich nichts anderes als ein Traum, nicht wahr?

Die Bilder in einem Traum sind von großer Bandbreite, großartig und interessant. Und die meisten sind unabgewandelt. Es ist ihre Zusammenstellung, die dem Traum seine Stärke verleiht. Der Schrecken und die Schönheit des Traums erwachsen aus der Verknüpfung vorher nicht verbundener Alltäglichkeiten des Lebens. So wenig folgerichtig und so sinnlos uns diese Nebeneinanderstellung auf den ersten Blick erscheint – eine fundierte Analyse enthüllt das höchste und das einfachste Organisationsprinzip und somit die tiefste Bedeutung.

Das gleiche gilt für einen Film. Ein großer Film ist so weit davon entfernt, eine Aufzeichnung der Bewegungen des Protagonisten zu sein, wie ein Traum. Ich schlage vor, daß diejenigen, die sich dafür interessieren, einen Blick in die psychoanalytische Literatur werfen, die eine unermeßliche Fülle von Informationen über Filme liefert. Die beiden Studien sind im Grunde das gleiche. Im Traum und im Film werden Bilder nebeneinandergestellt, um Fragen zu beantworten. Ich empfehle zum Beispiel DIE TRAUMDEUTUNG von Sigmund Freud; KINDER BRAUCHEN MÄRCHEN von Bruno Bettelheim, ERINNERUNGEN, TRÄUME, GEDANKEN von C. G. Jung.

Jeder Film ist eine »Traumsequenz«. Wie unglaublich impressionistisch ist noch der schlechteste, schwerfälligste, amerikanischste Film. PLATOON ist nicht mehr und nicht weniger realistisch als DUMBO. Beide erzählen die Geschichte gut, jeder auf seine Weise. In anderen Worten, es ist alles eine Scheinwelt. Die Frage ist, wie *gut* diese Scheinwelt ist.

2. »WO STELLE ICH DIE KAMERA HIN?«

Der Entwurf eines Films (Eine Zusammenarbeit mit Studenten der Columbia University Film School)

MAMET: Ich schlage vor, wir machen einen Film aus der Situation, in der wir uns gerade befinden. Eine Handvoll Leute kommt zu einem Kurs zusammen. Was wäre eine interessante Möglichkeit, das zu filmen?

STUDENT: Von oben.

MAMET: Und warum soll das interessant sein?

STUDENT: Es ist interessant, weil es ein neuer Blickwinkel ist: ein Blick aus der Vogelperspektive auf jeden, der hereinkommt, wodurch die Anzahl der Leute betont wird. Wenn eine bestimmte Anzahl von Leuten hereinkommt, möchtest du vielleicht betonen, daß dies von Bedeutung ist.

MAMET: Wie weißt du, daß dies eine gute Art und Weise ist, die Szene zu filmen? Es gibt eine unbegrenzte Anzahl von Möglichkeiten, sie zu filmen. Warum ist »von oben« besser als irgendein anderer Winkel? Wie entscheidest du, auf welche Weise die Szene am besten zu drehen ist?

STUDENT: Das hängt davon ab, worum es in der Szene geht. Man könnte sagen, die Szene handelt von einem sehr stürmischen Treffen, und die Leute laufen aufgereggt umher. Diese Szene muß sich von einer Szene, in der die Spannung unterschwellig ist, unterscheiden.

MAMET: Das ist ganz richtig. Du mußt dich fragen: »Worum geht es in dieser Szene?« Wir lassen die Art des Filmemachens, bei der die Kamera dem Helden folgt, beiseite und fragen uns, worum es in der Szene geht. Wir müssen uns sagen, daß es *nicht* unsere Aufgabe ist, dem Protagonisten zu folgen. Warum? Weil es unendlich viele Möglichkeiten gibt, eine Gruppe von Leuten in einem Raum zu filmen. Die Szene handelt nicht einfach von einer Gruppe von Leuten in einem Raum; sie handelt von etwas anderem. Wir müssen uns entscheiden, worum es in der Szene geht. Wir wissen nichts über die Szene, außer daß es um ein erstes Treffen geht. Also mußt du deine Wahl treffen, wovon die Szene handeln soll. Und diese Entscheidung ist die *künstlerische* Wahl: nicht »eine interessante Art und Weise«, die Szene zu drehen (was immer eine Wahl ist, die auf Neuigkeitsbestreben beruht, und im Grunde nur der Wunsch, gemocht zu werden), vielmehr der Wunsch: »Ich würde gern eine Aussage machen, die auf der Bedeutung der Szene beruht, nicht auf dem Aussehen der Szene.« Also laßt uns überlegen, worum es in der Szene geht. Ich gebe euch einen Hinweis: »Was will der Protagonist?« Denn die Szene endet, wenn der Protagonist es erhalten hat. Was will der Protagonist? Das ist die Frage, die den Film vorwärtstreiben wird. Was will der Protagonist? Was tut er oder sie, um es zu erreichen – das ist es, was die Zuschauer in ihren Sitzen hält. Wenn du das nicht hast, mußt du Tricks anwenden, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Kehren wir zurück zu unserer Idee mit dem »Kurs«. Nehmen wir an, es ist das erste Treffen einer Reihe von Leuten. Eine Person versucht vielleicht, beim ersten Treffen den Respekt von anderen zu erlangen. Wie behandeln wir dieses Thema filmisch? In dieser Szene will der Betreffende *die Achtung des Lehrers gewinnen*. Wir wollen die Geschichte in Bildern erzählen. Wenn ihr Schwierigkeiten habt, sie euch vorzustellen, und euer Kopf leer ist, hört euch selbst zu, wie ihr die Geschichte einem Fremden in der Kneipe erzählt. Wie würdet ihr die Geschichte erzählen?

STUDENT: Also dieser Typ kommt ins Klassenzimmer, und das erste, was er tut, ist, sich direkt neben den Lehrer zu setzen und ihn ganz aufmerksam anzusehen ... und er hört ihm ganz aufmerksam zu, und als der Lehrer seine Armprothese fallen läßt, bückt er sich und hebt sie auf und reicht sie dem Lehrer.

MAMET: Nun, ja. Das ist es, was Autoren heutzutage machen, Autoren und Regisseure. Wir allerdings wollen versuchen, alles, was »interessant« ist, außen vor zu lassen. Wenn die Figur nicht interessant *gemacht* wird, ist sie nur dann interessant oder uninteressant, wie die Story es gerade verlangt. Es ist unmöglich, eine Figur »allgemein interessant« zu machen. Handelt die Geschichte von einem Mann, der die Achtung des Lehrers gewinnen will, ist es nicht wichtig, daß der Lehrer einen künstlichen Arm hat. Es ist nicht unsere Aufgabe, die Geschichte interessant zu machen. Die Geschichte kann nur interessant sein, weil wir die Entwicklung des Helden interessant finden. Es ist *das Ziel des Helden*, das uns auf unseren Plätzen hält. »Zwei kleine Kinder gingen in einen dunklen Wald ...« Okay; noch jemand? Ihr schreibt den Film. Das Ziel ist, *die Achtung des Lehrers zu gewinnen*.

STUDENT: Ein Typ in einem Regiekurs kam zwanzig Minuten früher und setzte sich an ein Ende des Tisches. Dann kamen die anderen Kursteilnehmer und der Lehrer, und er nahm seinen Stuhl und versuchte, näher beim Lehrer zu sitzen, und der Lehrer saß am entgegengesetzten Ende des Raums.

MAMET: Gut. Jetzt haben wir ein paar Ideen. Wir wollen mit ihnen arbeiten. Ein Schüler kam zwanzig Minuten zu früh in den Kurs. Warum? *Um die Achtung des Lehrers zu gewinnen*. Er setzte sich an ein Ende des Tisches. Wie können wir das in Einstellungen auflösen.

STUDENT: Einstellung, wie er hereinkommt. Einstellung des Klas-

senzimmers, Einstellung von ihm, sitzend. Einstellung, wie die restliche Klasse hereinkommt.

MAMET: Gut. Noch jemand?

STUDENT: Einstellung einer Uhr, Einstellung des Moments, in dem er hereinkommt. Einstellung halten, bis er beschließt, wo er sitzen will; Einstellung von ihm, im leeren Zimmer, wartend. Einstellung von vielen Leuten, die hereinkommen.

MAMET: Brauchst du die Einstellung der Uhr? Die kleinste Einheit, um die ihr euch kümmern müßt, ist die Einstellung. Die übergeordnete Idee der Szene ist, die Achtung des Lehrers zu gewinnen. Das ist es, was der Held will – es ist das übergeordnete Ziel. Wie können wir den ersten Handlungsschritt der Szene finden? Was machen wir als erstes?

STUDENT: Den Charakter etablieren.

MAMET: In Wahrheit brauchst du niemals einen Charakter zu etablieren. Erstens gibt es so etwas wie Charakter nicht außer gewohnheitsmäßigen Handlungen, wie Aristoteles uns vor zweitausend Jahren sagte. Es gibt ihn einfach nicht. Weder hier noch in Hollywood, noch sonstwo. In Hollywood reden sie immer über Charakter, Tatsache ist aber, daß es so etwas nicht gibt. Es gibt ihn nicht. Der Charakter ist einfach Gewohnheit. »Charakter« ist genau das, was der Held tut, um sein übergeordnetes Ziel zu erreichen, das ist das Ziel der gegebenen Szene. Der Rest zählt nicht.

Zum Beispiel: Ein Mann geht in ein Bordell und spricht mit der Madame: »Was kann ich für fünf Kröten bekommen?« Sie sagt: »Sie hätten gestern kommen sollen, denn ...« Nun, als Zuschauer willst du wissen, warum er gestern hätte kommen sollen. Das ist es, was du wissen willst. Wir aber erzählen die Geschichte voll mit Charakteri-

sierungen: Ein Mann, fit, flott und offensichtlich den guten Dingen des Lebens nicht abgeneigt, doch mit einem gewissen Ernst, der vielleicht auf eine Neigung zur Nachdenklichkeit verweist, geht in ein pseudogotisches Fachwerkhaus, in dem in einer ruhigen Wohnstraße in einem früher vornehmen Teil der Stadt das Bordell untergebracht ist. Während er die gefliesten Stufen hochsteigt ...

So sind die Filme, die wir in Amerika machen. Das Drehbuch und der Film »etablieren« stets irgend etwas.

Nun, *wir* werden keine Dinge »etablieren«. Wir werden die Zuschauer dazu bringen, daß sie sich fragen, was los ist, *indem wir sie in die gleiche Lage versetzen wie den Helden.*

Solange der Held etwas will, will auch das Publikum etwas. Solange der Held hingeht und versucht, dieses Etwas zu erreichen, wird das Publikum sich fragen, ob es ihm gelingen wird oder nicht. In dem Moment, in dem der Held oder der Filmemacher aufhört, etwas *erhalten* zu wollen, und anfängt, jemanden *beeinflussen* zu wollen, werden die Zuschauer einschlafen. Im Film geht es nicht darum, eine Figur oder einen Ort zu etablieren, wie es im Fernsehen üblich ist.

Werfen wir einen Blick auf die Bordellgeschichte: Werden so nicht die meisten Fernsehsendungen aufgebaut? Die Einstellung beginnt im »Himmel«, dann schwenkt die Kamera nach unten auf ein Gebäude. Schwenk über das Gebäude bis zu einem Schild, auf dem »Elmville General Hospital« steht. Der springende Punkt hier ist nicht »Wo findet die Geschichte statt?«, sondern »Um was geht es?« Das ist es, wodurch sich ein Film vom anderen unterscheidet.

Kehren wir zu unserem Film zurück. Was ist die erste Idee? Was wird zu einem *Baustein, der notwendig ist, »die Achtung des Lehrers zu gewinnen«?*

STUDENT: ... er kommt früher?

MAMET: Genau. Er kommt zu früh zum Kurs. Um zu wissen, ob eine Idee wesentlich ist oder nicht, versuche, die Geschichte ohne

sie zu erzählen. Nimm sie heraus und kontrolliere, ob du sie brauchst oder nicht. Wenn sie nichts Wesentliches beiträgt, wirf sie raus. Ob es sich um eine Szene oder eine Einstellung handelt – was nicht wesentlich ist, wird rausgeworfen. »Der Mann sagt zu der Bordellwirtin ...« Natürlich kannst du die Bordellszene so nicht beginnen lassen. Du brauchst etwas davor. »Ein Mann geht in ein Bordell, und die Wirtin sagt ...« In diesem Beispiel ist der erste Baustein »Ein Mann geht in ein Bordell«. Ein weiteres Beispiel: Du mußt zum Aufzug gehen, um nach unten zu gelangen. Um nach unten zu gelangen, mußt du zum Aufzug gehen und ihn betreten. Das ist wesentlich, um nach unten zu gelangen. Und wenn dein Ziel ist, *zur U-Bahn zu gehen*, und du befindest dich zu Beginn in einem oberen Stockwerk des Gebäudes, ist der erste Schritt, »nach unten zu gelangen«. *Die Achtung des Lehrers zu gewinnen* ist das übergeordnete Ziel. Welche Schritte sind wesentlich?

STUDENT: Zuerst: *zu früh kommen*.

MAMET: Gut. Ja. Wie werden wir diese Idee des Zufrühkommens darstellen? Wir brauchen uns jetzt um *Achtung* nicht zu kümmern. *Achtung* ist das übergeordnete Ziel. Worum wir uns jetzt zu kümmern haben, ist ausschließlich das Zufrühkommen; das ist das erste. Wir werden also die Idee des Zufrühkommens darstellen, indem wir nicht abgewandelte Bilder nebeneinanderstellen.

STUDENT: Er fängt an zu schwitzen.

MAMET: Okay, was sind die Bilder?

STUDENT: Der Mann sitzt allein, er trägt Anzug und Krawatte, er fängt an zu schwitzen. Man könnte sein Verhalten beobachten.

MAMET: Wie vermittelt uns das die Idee des Zufrühkommens?

STUDENT: Es läßt darauf schließen, daß er irgend etwas erwartet.

MAMET: Nein, ob er etwas erwartet, interessiert uns im Moment nicht. Alles, was wir in diesem Handlungsschritt wissen müssen, ist, daß er zu früh kommt. Und wir müssen auch kein Verhalten beobachten.

STUDENT: Ein leeres Zimmer.

MAMET: Okay, das ist gut, das ist ein Bild.

STUDENT: Die Einstellung eines Mannes, der allein in einem leeren Zimmer sitzt, wird neben die Aufnahme einer Gruppe von Leuten, die von draußen hereinkommen, gestellt.

MAMET: Okay, aber das vermittelt uns noch nicht die Idee des Zufrühkommens, oder? Überlegt mal.

STUDENT: Sie könnten alle zu spät kommen.

MAMET: Wir wollen versuchen, das in glasklaren, nicht abgewandelten Bildern auszudrücken, die keine zusätzliche Politur nötig haben. Was sind die zwei Bilder, die uns die Idee des *Zufrühkommens* vermitteln?

STUDENT: Ein Mann geht die Straße entlang, und die Sonne geht auf, und die Straßenfeger kommen vorbei, und es herrscht Dämmerung, und auf der Straße ist nicht viel los. Und dann vielleicht ein paar Einstellungen von einigen Leuten, die gerade aufwachen, und dann sieht man diesen Typ, den Mann vom Anfang, der ein Zimmer betritt, und in dem Zimmer sind andere Leute, die gerade eine Arbeit beenden, die Decke streichen oder so was von der Art.

MAMET: Dieses Szenario vermittelt uns die Idee von frühem Morgen, doch wir dürfen den Überblick nicht verlieren. Wir müssen auf die kleine Alarmglocke in uns hören, die losgeht, wenn wir zu weit vom Weg abweichen; der Alarm sagt: »Ja – das ist *interessant*, doch erfüllt es seinen *Zweck?*« Wir wollen die Idee des *Zufriühkommens* als Baustein für die Idee des *Achtung-gewinnen-Wollens*. Die Idee *am frühen Morgen* brauchen wir nicht unbedingt.

STUDENT: Draußen an der Tür könnte ein Schild hängen, auf dem steht: »Der Kurs von Professor Soundso« und dann eine Zeitangabe. Dann könnte eine Einstellung des Mannes, der offensichtlich allein ist und vor einer Uhr sitzt, folgen.

MAMET: Okay. Hat jemand das Gefühl, daß es besser wäre, die Finger von der Uhr zu lassen? Warum?

STUDENT: Ein Klischee.

MAMET: Ja, ist ein bißchen klischeehaft. Nicht daß es in jedem Fall schlecht wäre. Wie Stanislawski uns sagte, dürfen wir vor Dingen nicht zurückscheuen, nur weil sie Klischees sind. Andererseits fällt uns ja vielleicht was Besseres ein. Vielleicht ist die Uhr nicht schlecht, aber wir wollen sie vorerst beiseite lassen, weil es das erste ist, was unserem Geist, faul und feige, wie er ist, einfiel und weil er uns damit vielleicht hereinlegen will.

STUDENT: Er ist im Aufzug, nervös, und vielleicht schaut er immer wieder auf seine Armbanduhr.

MAMET: Nein, nein, nein, nein. Wir brauchen das nicht, oder? Warum brauchen wir es nicht?

STUDENT: Vielleicht eine *kleine* Uhr ...?

MAMET: ... er braucht nicht einmal nervös auszusehen. Letztendlich ist es das gleiche, was ich auch den Schauspielern sage; wir kommen später darauf zurück. Du kannst dich nicht auf die Darstellung verlassen, um die Geschichte zu erzählen. Er braucht nicht nervös zu sein. Die Zuschauer werden es auch so begreifen. Das *Haus* muß wie ein Haus aussehen. Der *Nagel* braucht nicht wie ein Haus auszusehen. Dieser Handlungsschritt, wie wir ihn beschrieben haben, hat nichts mit »Nervosität« zu tun; es geht um *zu früh kommen*, und das ist *alles*, worum es geht. Also, was sind die Bilder dafür?

STUDENT: Wir sehen den Mann den Korridor entlanggehen, und er kommt zu der Tür und will reingehen, dann stellt er fest, daß die Tür verschlossen ist. Also dreht er sich um und sucht den Hausmeister im Korridor. Die Kamera bleibt auf ihm.

MAMET: Wie weißt du, daß er den Hausmeister sucht? Alles, was du tun kannst, ist Bilder aufnehmen. Du kannst ein Bild machen von einem Mann, der sich umdreht. Du kannst kein Bild machen von einem Mann, der den Hausmeister sucht. Das mußt du mit der nächsten Einstellung erzählen.

STUDENT: Könnte man nicht zum Hausmeister schneiden?

MAMET: Die Frage ist doch die: Vermittelt die Einstellung eines Mannes, der sich umdreht, und die Einstellung eines Hausmeisters die Idee des Zufühkkommens? Nein, tun sie nicht. Wichtig ist, *immer das richtige Kriterium anzulegen*. Das ist das Geheimnis des Filmemachens.

Alice fragt die Edamer Katze: »Welchen Weg soll ich nehmen?« Und die Edamer Katze sagt: »Wohin willst du gehen?« Und Alice sagt: »Ist mir egal.« Und die Edamer Katze: »Dann ist es egal, welchen Weg du nimmst.« Wenn es dir aber *nicht* egal ist, wohin du

gehst, ist es auch nicht egal, welchen Weg du nimmst. Alles, worüber ihr jetzt nachdenken sollt, ist *zu früh kommen*. Seht euch die Idee mit der verschlossenen Tür näher an. Wie können wir sie verwenden, sie ist eine sehr gute Idee. Viel spannender als eine Uhr. Nicht im allgemeinen spannender, doch spannender in bezug auf die Idee des *Zufrühkommens*.

STUDENT: Er kommt zur Tür, und sie ist verschlossen, und er dreht sich um und setzt sich hin und wartet.

MAMET: Was sind die Einstellungen? Die Einstellung eines Mannes, der einen Korridor entlanggeht. Was ist die nächste Einstellung?

STUDENT: Die Einstellung einer Tür; er versucht, sie zu öffnen, sie ist verschlossen, sie geht nicht auf.

MAMET: Er setzt sich hin?

STUDENT: Genau.

MAMET: Vermittelt uns das die Idee des *Zufrühkommens*? Wirklich?

STUDENT: Wie wäre es, alles zusammen zu nehmen. Wir beginnen mit der aufgehenden Sonne. Die zweite Einstellung ist von einem Hausmeister, der den Korridor wischt; am Ende des Korridors sieht er jemanden vor der Tür sitzen, und der Mann steht auf und deutet auf die Tür, und der Hausmeister sieht auf die Uhr, und der Mann deutet wieder auf die Tür, und der Hausmeister sieht wieder auf die Uhr und zuckt mit den Schultern und schließt die Tür auf.

MAMET: Was klingt am saubersten? Was gibt uns in diesem Moment die größte Klarheit? Das Schwierigste beim Schreiben und

Regieführen und Schneiden ist, vorgefaßte Ideen über Bord zu werfen und zu überprüfen, ob die Kriterien, die du ausgewählt hast, für das Problem die richtigen sind.

Wir wollen unsere ersten Grundsätze überprüfen. Der erste Grundsatz im Falle unserer Szene ist der, daß es in dieser Szene nicht darum geht, zu zeigen, wie Leute in ein Zimmer kommen, sondern daß es eine Szene ist über den Versuch, die Achtung des Lehrers zu gewinnen; der zweite, kleine Grundsatz ist der, daß dieser *Handlungsschritt* etwas über das *Zufrühkommen* aussagen soll. Das ist das einzige, worüber wir uns Gedanken zu machen brauchen: *zu früh kommen*.

Wir haben zwei Pläne. Welcher ist einfacher? Wenn man die Dinge stets auf die am wenigsten interessante Weise macht, macht man einen besseren Film. Das ist meine Erfahrung. Die Dinge stets auf die am wenigsten interessante, auf die direkteste Art und Weise zu machen. Denn dann vermeidest du das Risiko, mit dem Ziel in der Szene in Konflikt zu geraten, indem du interessant bist: Das langweilt die Zuschauer, die gemeinsam viel klüger sind als ihr und ich und die Pointe bereits begriffen haben. Wie fesseln wir dann ihre Aufmerksamkeit? Bestimmt nicht, indem wir ihnen *mehr* Informationen liefern, sondern, im Gegenteil, indem wir ihnen Informationen *vorenthalten* – indem wir ihnen *alle* Informationen vorenthalten außer jener Information, deren Fehlen die Entwicklung der Geschichte unverständlich machen würde.

Das ist die K.I.S.S.-Regel: *Keep it simple, stupid*. – Halte es einfach, Blödmann. Wir haben also drei Einstellungen. Ein Mann läuft den Korridor entlang. Drückt die Klinke an der Tür nieder. Nahaufnahme der Klinke, an der gerüttelt wird. Dann setzt sich der Mann hin.

STUDENT: Ich glaube, man braucht noch eine Einstellung, um sein Zuführkommen zu zeigen. Er öffnet seine Mappe und fängt an, seine Bleistifte zu spitzen.

MAMET: Halt, halt, du bist schon viel zu weit. Wir haben unsere Aufgabe erledigt, nicht wahr? Wir haben unsere Aufgabe erfüllt, sobald wir die Idee des Zufrühkommens etabliert haben.

Wie Wilhelm von Ockham meinte: Wähle von zwei Theorien, die beide eine Erscheinung angemessen beschreiben, immer die einfachere. Was eine andere Art ist, zu sagen: Halte es einfach, Dummkopf. Also, du kannst keinen ganzen Truthahn auf einmal essen, stimmt's? Du schneidest eine Keule ab und nimmst einen Bissen von der Keule. Okay. Schließlich wirst du den ganzen Truthahn geschafft haben. Er wird wahrscheinlich ein bißchen trocken sein, bevor du mit ihm fertig bist, außer du hast einen unglaublich guten Kühlschrank oder einen sehr kleinen Truthahn, aber das sprengt jetzt den Rahmen unseres Kurses.

Wir haben also die Keule des Truthahns genommen – der Truthahn ist die Szene. Wir haben von der Keule abgebissen, dieser Biß ist dieser spezifische Handlungsschritt des *Zufrühkommens*.

Jetzt wollen wir die Identität des zweiten Handlungsschritts postulieren. Wir brauchen dem Helden nicht zu folgen, nicht wahr? Welche Frage müssen wir uns als nächste stellen?

STUDENT: Was ist der nächste Handlungsschritt?

MAMET: Genau. Was ist der nächste Handlungsschritt? Wir haben etwas, womit wir diesen nächsten Handlungsschritt vergleichen können, oder?

STUDENT: Den ersten Handlungsschritt.

MAMET: Etwas anderes, das uns helfen wird, herauszufinden, was es sein wird. Was ist das?

STUDENT: Die Szene?