

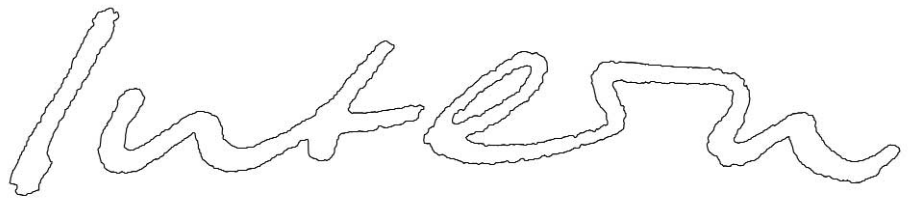
Skript  
Sommer  
2006

## Warum Parker recht hat „Die Kreative Matrix“ – Stein der Weisen oder noch eine Drehbuchtheorie?...3

<b>BERUFSPOLITIK</b> .....	
Endlich aus dem TV-Movie-(De)Ghetto raus pilchern!.....	22
Fernsehen ohne Grenzen?	
Product Placement vor dem EU-Parlament.....	23
Migranten, Integration und Fernsehen.....	24
<b>WERKSTATT</b> „Die Kreative Matrix“ – Die wichtigste Drehbuchtheorie seit McKee?.....	3
Schreiben als autistischer Prozess? – Peter Henning im Gespräch.....	9

<b>INTERN</b> Editorial.....	2
------------------------------	---

Der VDD hat eine neue Adresse: Charlottenstrasse 95 10969 Berlin



## Editorial

von Xaō Seffcheque



Mein Einstieg ins Drehbuchgeschäft begann mit der Bemerkung des Regisseurs, wenn er nicht ein Drittel der Urheberschaft (und damit des Salärs und der Wiederholungshonorare) bekäme, sähe er sich leider gezwungen dem Produzenten absagen. Und seine Zusage galt als erklärte *conditio sine qua non* des Programmchefs. Damit war die Angelegenheit geregelt: Er war der Arrivierte, ich war der Frischling – und das Leben auch damals kein Champagnerbad.

In den späteren 90ern mussten die Buy-Out-Trittbrettfahrer schon trickreicher vorgehen, wenn sie am Drehbuchhonorar mitkassieren wollten. Besonders einfallsreich-betrüchtigt war da ein Serienkurbler, nennen wir ihn Peter A., der die Inszenierung eines Drehbuches zusagte, um dann ganz kurz vor Drehbeginn notorisch festzustellen, dass das (inzwischen redaktionell und produktionell abgenommene) Buch so auf keinen Fall umsetzbar sei. Aber es gäbe noch Hoffnung: Er habe in den letzten Tagen bereits eine neue, drehfähige Fassung geschrieben. Natürlich wolle er diese entsprechend vergütet habe, inklusive Wiederholungshonoraranteil etc. Der junge unerfahrene Producer, dem er dergestalt das Messer an die Brust setzte, hatte in der Folge kaum eine Wahl, und der Autor einen ungeplanten Einkommensverlust zu beklagen.

Über ähnliche Fälle werden nicht wenige von uns aus eigener Erfahrung berichten können - das alles ist nicht wirklich neu und wird von außen allenfalls als weiteres Mosaiksteinchen in großen Jammer-Puzzle der Autoren gesehen. So weit, so unangenehm.

Die Variante jedoch, wie sie unlängst von einer Producerin angewandt wurde, nämlich den Autoren die Endabnahme zu verweigern, unter Pseudonym selbst die letzte Fassung zu schreiben, und dann fett Abschlusshonore und Buy-Outs, bzw. Wiederholungsanteile einzustreichen, ist wirklich heftig. Aber sie schockiert eben eher

als Eruption krimineller Energie von Einzelpersonen, denn als Novität in unserer, an Linkereien ohnehin nicht gerade armen Branche: Ganz schlimm, keine Frage, aber Geld verdirbt eben den Charakter usw. (Und was Geld bei bereits vorverdorbenen Charakteren zu bewirken vermag, hat jede/r von uns schon mehrfach in irgendwelchen Drehbuchszenarios origineller entworfen.)

Viel entscheidender ist dabei die Erkenntnis, dass derartige Praktiken im Grunde ohne das zumindest still schweigende Einverständnis oder wenigstens die gütig weg sehende Duldung von Redaktion und Produktion nur äußerst schwer vorstellbar sind: Die Redaktion bekommt am Ende der Schreibkette stets eine Fassung, die vom immer gleichen Autoren verfasst wurde und weiß trotzdem nicht, mit wem sie es physisch zu tun hat? Und der Produzent überweist 25 mal auf das gleiche Konto, ohne die Autorin der Drehfassung jemals kennen gelernt zu haben? Hallo?! Ist da jemand?!

Es stünde den Entscheidern in den Produktionen und Redaktionen gut zu Gesicht, derartige Auswüchse nicht lapidar und mit schlappen Rechtfertigungsformeln abzutun, und auch der Rückzug ins Niemandsland der Unwissenheit schützt bekanntlich nicht vor Verantwortlichkeit: Wer von den Missständen in seinem Bereich erst Kenntnis erlangt, wenn die gesamte Öffentlichkeit bereits informiert ist, der hat seinen Laden nicht im Griff und muss sich spätestens dann zu Konsequenzen durchringen, will man nicht in Verdacht geraten, selbst Nutznießer zu sein.

Derart klare Reaktionen würden helfen, das Misstrauen auf Seiten der Autoren abzubauen, das durch die immer mehr um sich greifende Unsitte der Stufenverträge entstanden ist. Immerhin wurde erreicht, dass die erwähnte Producerin de facto aus ihrer Position entfernt wurde, und dass auch gleichzeitig eine üble Praxis gestoppt werden konnte.

Deren Abschaffung wäre dann das nächste Ziel. Wir arbeiten daran!

## Das Zitat

Der Autor ist eigentlich die wirklich tragische Figur im Filmprozess. Denn die Geschichte, die im Prinzip das alles Entscheidende ist, fällt immer dann am wenigsten auf, wenn sie am besten gemacht ist. Der eigene Perfektionismus erledigt dann am Ende seinen Erfinder.

Dieter Kosslick



Als „Story“ von Robert McKee raus kam, dachten die meisten: Und die Bibel hat doch recht! Bis Philip Parker seine „Kreative Matrix“ vorstellte. Muss nun die Story des Drehbuchhandwerks neu geschrieben werden? Nachdem SCRIPT bereits 2005 ein Interview mit Parker veröffentlichte, setzt sich nun JÜRGEN STARBATTY als erster umfassend mit Parkers Buch „Die Kreative Matrix“ auseinander und fragt sich dabei:



## Back to the roots?

oder:

## Warum Parker lesen?

*It is easy to find a screenplay, nearly everyone is writing one. It is impossible to find a great screenplay because they are not found, they are created by a creative team with an understanding of how screen narratives work.*

*Philip Parker*



Ein weiteres Handbuch über Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens - ganz im Ernst, brauchen wir so etwas noch? Wer schon länger als Autor dabei ist und sein handwerkliches Wissen nicht nur aus dem Bauch oder Workshops bezieht, dürfte den einen oder anderen Meter an Fachliteratur im Regal stehen und vielleicht auch gründlicher gelesen haben. Irgendwann in den

fortgeschrittenen 90ern. Die Branche boomte - es herrschte Goldgräberstimmung -, der Bedarf an Autoren nahm stetig zu, ebenso wie der Output an Filmen und fiktionalem Programm. Die Ausbildung professionalisierte sich, mehr oder weniger, es gab legendäre Veranstaltungen mit charismatischen Lehrern wie Frank Daniels oder Robert McKee und Literatur zum Drehbuchschreiben hatte Konjunktur wie nie. Von wenigen Vorläufern abgesehen, wurden die grundlegenden Abhandlungen zu Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens nahezu alle in dieser Zeit erarbeitet - zumeist in den USA - und häufig zeitnah ins Deutsche übersetzt. Die darauf gründende Diskussion war bei aller Widersprüchlichkeit in der Sache durchaus fruchtbar, sie führte zu verschiedenen dramaturgischen Strukturmodellen, mehrheitlich handlungsorientiert bzw. auf die Story ausgerichtet. Die Lösung für Drehbuchprobleme lag irgendwo zwischen „Think Big! It's a TV-Movie!“, den Erzählmaximen der archetypisch fundierten und bis heute ungebrochen populären „Heldenreise“ - (was auch der Writer's Journey in der Realität einen leichten Zug ins Heroische gab) -, sowie den Schreibenweisungen zu neueren Formaten im Fernsehen. Die aus den widerstreitenden Ansätzen der Manuals und Regelwerke resultierenden dramaturgischen Unschärfen

schiene dem Gegenstand durchaus immanent zu sein; der Preis eben, den man zu zahlen hat, wenn man sich ins unbegrenzte Universum der Geschichten hinein wagt. Im Übrigen galt schon damals: Der Erfolg gibt auch dem Recht, der's nicht kann.

Nun hat auch Philip Parker seine Konzeption bereits in den 90ern entwickelt. Sie wurde hierzulande zunächst nur kaum wahrgenommen. Dass sie erst jetzt übersetzt vorliegt, kann man ihm oder dem Verlag nicht vorwerfen. Besser später als nie. Als mir das Original unter dem nüchtern-akademischen Titel „The Art and Science of Screenwriting“ vor einigen Jahren bei einem Workshop das erste Mal begegnete, firmierte es unter Geheimtipp (und galt als schwere Kost). Ein Buch für schlaue Dramaturgen, so der Eindruck, der bei mir entstand, die müssen so was lesen. Weiter verändert hat sich seitdem mit der Situation in Branche und Beruf auch die Diskussionslage. Die Publikation jetzt schließt an einen Diskurs über das Drehbuch an, der in der damaligen Intensität schon seit geraumer Zeit kaum mehr statt findet. Die Kurse für Autoren sind leerer geworden, die diversen Titel zum Drehbuchschreiben bei 2001 fast alle abverkauft, und selbst die ambitionierte und clever mit dem Boom in den 90ern kalkulierende Reihe „Buch & Medien“ wurde vom Verlag eingestellt. Nennenswerte konzeptionell weiterführende Veröffentlichungen zum Drehbuch sind seit McKees wegweisender *Story* kaum mehr erfolgt. Die *Writer's Journey* hat alles Mystische verloren, die offenen Fragen, die grundsätzlichen jedenfalls, mit denen wir uns von Stoff zu Stoff neu herumschlagen, scheinen beantwortet. Wir wissen seit



## Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

etlichen Jahren, das man etwas so oder aber auch anders erzählen kann, dass die Drei-Akt-Struktur der Regelfall ist, der gelungene Ausnahmen kennt, und dass es besser ist, wenn die Form der Geschichte folgt, statt umgekehrt die Geschichte in eine Form zu pressen. Was das Fernsehen täglich aufs Neue erfolgreich beweist. Parkers deutscher Verlag wirbt damit, dass es sich bei der Matrix um einen Klassiker handle, eine Publikation also, die in einer anderen Liga spielt. Das soll adeln, macht aber auch ein bisschen alt, wie das eben so ist mit Klassikern. Warum also, bitte schön, noch Parker lesen?

### Made in Europe

Es gibt Fachbücher, die blättert man im Schnelldurchgang weg, da der Erkenntnisgewinn überschaubar bleibt. Bei Philip Parkers Abhandlung kommt man mit dem Blättern nicht allzu weit. Er hat ein Hand- und Arbeitsbuch verfasst, in denen sich theoretische und analytische Reflexionen zum Drehbuch mit Praxis bezogenen Ausführungen zum Handwerk des Schreibens sowie zum Filmgeschäft aus Autorensicht verbinden. Im Unterschied zu den meisten anderen Untersuchungen zum Drehbuch beschränkt Parker sich dabei und in der Materialanalyse nicht aufs Kino, sondern geht genauso auch auf das Schreiben von Fernsehstoffen ein. Seine Darlegungen sind so strukturiert, dass sie dem Prozess folgen, den die Entwicklung eines Drehbuchs nimmt, von der Filmidee bis zur ersten Fassung. Es ist Parkers erklärte Absicht, die Position des Drehbuchautors in diesem Prozess zu stärken. Was aus seiner Sicht wesentlich eine Frage der dramaturgischen Kompetenz ist.

In seinen Überlegungen geht Parker von dem Umstand aus, dass die unumgängliche kreative Verwirrung des schöpferischen Prozesses nicht selten noch verstärkt wird durch heftige Konfusionen zwischen dem Autoren und den anderen an der Stoffentwicklung Beteiligten. Jeder, der schon einmal erlebt hat, wie eine ursprünglich starke, originelle Grundidee im weiteren Arbeitsverlauf auf seltsame Weise an Substanz verlor statt welche hinzu zu gewinnen, dürfte unmittelbar den zentralen Ausgangspunkt des Konzeptes verstehen. Die Schwierigkeiten, ein gelungenes, einzigartiges Drehbuch zu schreiben, haben immer auch mit der zerstörerischen Kraft mangelnder Kenntnisse zu tun. (Und nicht nur immer die der Autoren). Hinzu

kommt, dass nach wie vor weder eine als allgemeingültig angesehene umfassende Theorie zum Drehbuch existiert noch eine einheitliche dramaturgische Fachsprache. Zahlreiche Begriffe sind längst nicht so klar in der Bedeutung, wie ihre landläufige Verwendung suggeriert. Die möglichen Folgen kennt jeder, Parker beschreibt sie lakonisch. Neben terminologischen Unschärfen - „Über was genau sprechen wir hier gerade?“ - sehen sich Autoren nicht selten mit diffusen Erwartungen und eher vagen dramaturgischen Vorstellungen konfrontiert, was nun im jeweils konkreten Fall ein gutes Drehbuch ausmacht und wie der eingeforderte qualitative Quantensprung erzählerisch bewerkstelligt werden soll.

Die Mehrzahl der in den 90ern verfassten Konzepte zum Drehbuch stellen die dramatische Struktur der Geschichte bzw. Handlungsführung, Dialog und Figurengestaltung ins Zentrum der Untersuchung. Sie werden als die Schlüsselemente gewertet, von deren Originalität und Gelingen es abhängt, ob ein gutes Drehbuch entsteht. Dem entsprechend werden bei der Stoffentwicklung auf dem Weg zur Regiefassung nicht selten nur bestimmte einzelne Aspekte für sich genommen bewertet und bearbeitet. Der Vielschichtigkeit und den Wechselwirkungen der verschiedenen Elemente eines Drehbuchs, so arbeitet Parker schlüssig heraus, wird das allerdings nur unzureichend gerecht. Sein Ansatz funktioniert völlig anders. In Analogie zum Film, der in der Rezeption nicht als Zusammenspiel disparater Einzelteile, sondern als ein vielgestaltiges (homogenes) Werk wahrgenommen wird, zu dem der Zuschauer in eine emotionale Beziehung tritt, zielt

*Die Schwierigkeiten, ein gelungenes, einzigartiges Drehbuch zu schreiben, haben immer auch mit der zerstörerischen Kraft mangelnder Kenntnisse zu tun.*

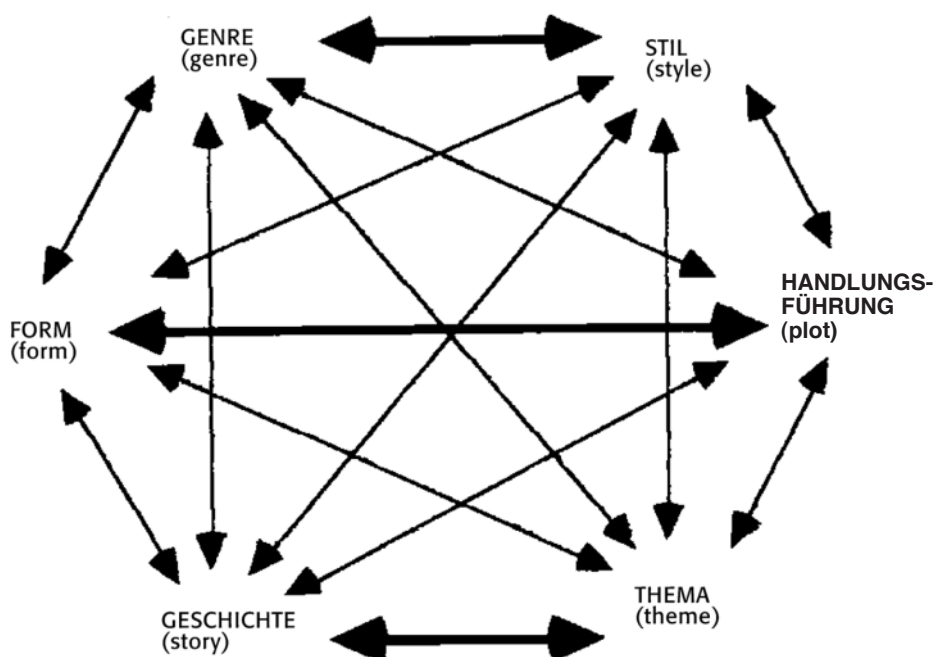
sein Konzept darauf ab, ein Drehbuch analytisch in seiner ganzheitlichen Beschaffenheit zu erfassen. Parker verblüfft mit der anfangs noch simpel anmutenden Erklärung, dass alle Elemente eines Drehbuchs miteinander korrespondieren und in ihrem Zusammenwirken ein mal mehr, mal weniger gelungenes Ganzes

ergeben. Eine Betrachtung, die in der weiteren Analyse zu einem äußerst komplexen Modell führt - der Kreativen Matrix.

Der Begriff, der dank der filmischen Adaption mittlerweile auch für Nichtmathematiker anschaulich geworden sein dürfte, bezeichnet bei Parker ein kohärentes dramaturgisches System. Um es als Modell des Drehbuchs in seinem ganzheitlichen Gefüge beschreibbar zu machen, spricht Parker in Unterscheidung zur *Story* von der (filmischen) *Erzählung* (*screen narrative*). Geschichte und The-



ma als dem Fundament von Form und Handlungsführung sind mit Genre und Stil die drei tragenden Achsen der Matrix. Diese sechs zentralen Elemente stehen jeweils in vielfältigen Wechselwirkungen zueinander und bilden einen dynamischen Erzählraum.



Grad der Beziehung von Thema und Geschichte steht und fällt die Qualität eines Drehbuchs. Die Entscheidung über die Frage, wovon eine Geschichte genau handelt, ist insofern von zentraler Bedeutung für die Richtung, die die weitere Ausarbeitung eines Stoffes nehmen wird – und damit, ob die filmische Erzählung am Ende funktioniert. Jeder Autor stößt unweigerlich bei der Konstruktion der Handlung auf diesen Zusammenhang und kennt das Dilemma, dass eine Geschichte ihr Thema verfehlen oder jedenfalls nicht zur vollen emotionalen Wirkung bringen kann, wenn es nicht gelingt, diese Beziehung optimal herauszuarbeiten. Doch wie genau ist das Wirkungsverhältnis zwischen Thema und Geschichte und den anderen narrativen Elementen beschaffen und wie nimmt es Einfluss auf die Erwartungshaltung des Publikums?

In Geschichten, so macht Parkers umfassende Analyse klar, sind spezifische Handlungs- und Gefühlsmuster eingeschrieben, die vom Publikum wiedererkannt werden. Es sind Situationen, die immer wiederkehren und einem bestimmten Ablaufschema folgen. Parker untersucht und definiert die Merkmale von insgesamt zehn Erzählmustern, von denen das vermeintlich eingängigste die Liebesgeschichte ist, während unter den ungewöhnlicheren die „Riten des Übergangs“ (*rites of passage*) hervorstechen. Die Untersuchung dieser zehn Grundmodelle von Handlungsverläufen ist so einfach wie inspirierend. Gleichgültig, ob man hier Parker folgt oder sich an einer breiter aufgefächerten Aufstellung orientiert (wie sie etwa Ronald Tobias vorgenommen hat, der launig 20 „Masterplots“ beschreibt), die Überprüfung des eigenen Erzählentwurfs anhand dieser Typologisierung dürfte für mehr Klarheit über den eigenen Stoff sorgen; was hilfreich ist, etwa wenn es darum geht, strukturelle Brüche aufzuspüren, die Motivationen von Figuren genauer zu erfassen und so einem eventuell noch verborgenen dramaturgischem

Von ihrem Funktionieren und Zusammenspiel hängt wesentlich ab, in welchem Maße die Emotionen der Zuschauer angesprochen werden. Es ist ein struktureller Raum, der gestaltet werden will, wie Parker wiederholt betont. Erst durch die Handschrift des Drehbuchautors, durch sein Wissen, seine Gefühle, Erfahrungen und seine eigene Visionen, die hinzukommen müssen, kann in der Matrix eine originäre filmische Erzählung entstehen.

Thema auf die Spur zu kommen.

## Geschichte und Thema

Mit seinen Ausführungen zu den vielfältigen Beziehungen von Geschichte und Thema betritt Parker weitergehend Neuland. In der Kreativen Matrix stehen sich die beiden tragenden Hauptelemente einer filmischen Erzählung auf gleicher Ebene gegenüber, verbunden durch die Fähigkeit, sich wechselseitig zu verstärken. Anders ausgedrückt: Jede Geschichte hat ihr eigenes thematisches Anliegen, es zu entschlüsseln ist allerdings nicht immer einfach. Mit dem

*Das Thema verleiht einer filmischen Erzählung ihre emotionale Dimension und lenkt die Anteilnahme des Publikums.*

Analog zu den grundlegenden Storytypen bestimmt Parker in gleicher Weise die vorherrschenden Themen-



## Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

komplexe. Auch hier dehnt er das Spektrum nicht ins Uferlose aus, sondern nimmt anhand von knappen handlungs- und figurespezifischen Merkmalen eine Eingrenzung vor, was ihn zu insgesamt acht Themenbereichen führt. Als Ausdruck menschlicher Erfahrungen und Bedürfnisse haben sie universellen Charakter. Während einige der Bereiche wie der „Wunsch nach Anerkennung“ (*desire for validation*) die „Angst vor dem Unbekannten“ (*fear of the unknown/unknowable*) oder das „Streben nach Liebe“ (*pursuit for love*) einem unmittelbar einleuchten und sich auch variante Themen relativ leicht anhand markanter erzählerischer Kennzeichen ausmachen lassen, erscheinen andere wie etwa die „Moralität des Einzelnen“ (*morality of individuals*) oder der „Wunsch nach Ordnung“ (*desire for order*) weniger eingängig. Ausführlichere Analysen der angeführten Filmbeispiele – sozusagen ein bisschen mehr McKee – wären hier nützlich. Doch will ich damit die grundsätzliche Bedeutung Parkers thematischer Zuordnungen für die Stoffentwicklung nicht in Frage stellen. Es ist maßgeblich das Thema, das einer filmischen Erzählung mit dem Sinn auch ihre emotionale Dimension verleiht, das jeweilige Wertesystem repräsentiert und somit die Anteilnahme des Publikums lenkt. Stimmt Parker in diesem Aspekt inhaltlich mit McKee überein, der das Thema als „beherrschende Idee“ der Story definiert, so erweist sich das Modell der Matrix im Vergleich als weitaus flexibler. Parker beschreibt die Beziehung von Geschichte und Thema als ein Spektrum von Optionen. Während McKee diese Eigenschaft in der Dualität von Idee und „Konter-Idee“ (welch grausamer Begriff) wie ein Handicap betrachtet, wertet Parker sie völlig neutral. McKees Bonmot: „Nicht Sie diktieren einer Story eine Bedeutung, sondern die Story verrät Ihnen ihre Bedeutung“, würde Parker nicht unterschreiben. Eine der größeren Herausforderungen der Stoffentwicklung, dass es zu thematischen Bedeutungsverschiebungen kommen kann oder sich das ursprüngliche Thema möglicherweise völlig verändert, stellt in seinen Augen immer auch eine Chance zur Optimierung einer filmischen Erzählung dar.

### Form und Handlungsführung

Im Idealfall ist ein dramaturgisches Hauptthema im Erzählmuster der zentralen Geschichte oder im Genre bereits mit angelegt, doch seinen endgültigen Ausdruck entfaltet es erst im Zusammenspiel mit den anderen narrativen Hauptelementen. Auf der nächsthöheren Ebene der Matrix betrifft das die Form und die Handlungsführung, die die dramatische Gestaltung und Ausführung der thematischen Anliegen in der Erzählung verkörpern.

Gradmesser für die Stimmigkeit auch dieser Elemente ist wiederum das Entstehen und Andauern von Anteilnahme auf der Zuschauerseite. Parker untersucht mit Blick darauf eine Vielzahl von Aspekten wie etwa die Wahl der Perspektive(n), die nähere Bestimmung von Protagonist(en) und Antagonist(en), die Funktion der Drei-Akt-Struktur, die auch er für die tragfähigste hält, die Gestaltung von Szenen und Sequenzen, genauso wie die Bedeutung von Rhythmus und Tempo.

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die von Parker so benannten „Aktiven Fragen“. Er bezeichnet damit jene kontinuierlich erzählerisch (dialogisch, visuell oder thematisch) aufgeworfenen Fragestellungen, die die Elemente innerhalb der Handlung verbinden, die allmähliche Entfaltung des Themas unterstützen, und so auf die Antizipationsrichtung des Publikums Einfluss nehmen und dessen nicht nachlassendes Interesse bei der Suche nach dem erzählerischen Sinn sicherstellen. Die Aktive Frage ist ein Element, das jeder Autor *irgendwie* aus dem Schreibprozess kennt. Dass Parker das „Irgendwie“ aus seinem Rumpelstilzchendasein erlöst und als zentrales Mittel der erzählerischen Gestaltung *und* Rezeptionssteuerung herausarbeitet, führt zu einem echten Zugewinn an dramaturgischer Klarheit.

### Genre und Stil

Soweit in der neueren Drehbuchliteratur Überlegungen zu einer genaueren Bestimmung von Filmgenres zu finden sind, bleiben diese zumeist an der Oberfläche und kommen nur selten über eine Aufzählung und formelhafte Beschreibung der vorrangigen Genremerkmale hinaus. (Eine Ausnahme stellt die exzellente Abhandlung über Filmgenres von Wieck/Kinder dar). Zudem verschwimmen in den bisherigen Diskussionen in der Regel die Abgrenzungen zwischen Genregruppen, Themenbereichen und Erzählmustern. Paradigmatisch stehen dafür die erwähnten Masterplots. McKee, der sich mit den strukturellen Anforderungen von Genres sowie ihrer Wirkung in der Rezeption beschäftigt, setzt sie unterschiedslos mit den von ihm so benannten *Mega-genres* gleich. Aufgrund der inhaltlichen Bandbreite von spezifischen Genrekonventionen (wie etwa dem Setting, standardisierten Situationen und Abläufen, Charaktereigenschaften oder Figurenkonstellationen) sind die Abgrenzungen in der Tat nicht immer einfach. Hinzu kommt, dass alle Genres im Fluss sind, sowohl konstante Grundmerkmale aufweisen als auch Verschiebungen unterliegen, abhängig auch von den kulturellen Veränderungen im Rezeptionsverhalten des Publikums.

*Parker erlöst das  
„Irgendwie“ aus seinem  
Rumpelstilzchendasein.*



Philip Parker gebührt das Verdienst, als erster eine systematische Kategorisierung von Genres zu entwerfen. Er beschreibt sie generell als Kombinationen von narrativen Mustern und Elementen, die für den Zuschauer eine Wiedererkennungsfunktion haben. Zur weiteren grundsätzlichen Differenzierung ordnet Parker sie nach Haupt- und Zweitmerkmalen. Diese erlauben es zum einen, Genres untereinander zu unterscheiden und sie nach übergreifenden Merkmalen in thematischen Gruppen zusammenzufassen, wie z.B. den Krimi und den Thriller. Zum anderen ermöglichen die besonderen Eigenheiten einzelner Erzählungen eine weitere Typisierung als *Subgenres*.

Bedeutsamer als solche Unterteilungen, die Parker am Beispiel von Sitcom und Liebesgeschichte, des Thrillers und anhand seiner Subgenres sowie anhand des Charakterdramas näher beschreibt, sind seine Ausführungen zur Verwendung von Genres als Element in der Drehbuchentwicklung. Die dramaturgischen Konsequenzen der Genrewahl für eine filmische Erzählung sind umso vielfältiger, je breiter das Feld der Genrekonventionen ist. Den Umstand, dass immer wieder Drehbücher entwickelt werden, die sich uninspiriert auf den ausgelatschten Pfaden eines Genres entlang bewegen, nimmt Parker zum Anlass, die Bedeutung und Funktion des Elements in der Stoffentwicklung sowie im Zusammenhang mit der Rezeption genauer zu untersuchen. Am gut gewählten Beispiel von „Sieben“ macht er anschaulich, wie Variationen der Genrekonventionen des Thrillers zu einem Ermittlungsthiller geführt haben, der „auf diese Weise noch nie zuvor gemacht wurde“. Es sind die Abweichungen von den bekannten Normen in der Figurencharakterisierung, der Handlungsführung, des Stils und nicht zuletzt auch des auf der Geschichte gründenden Themas, das in die Erschütterung der üblichen Vorstellung von Gerechtigkeit und damit eines moralischen Wertemaßstabs mündet, die die Besonderheit und Originalität der filmischen Erzählung begründen. Das Wirkungspotenzial eines gewählten Genres lässt sich also ohne Berücksichtigung seiner Wechselwirkungen mit darauf bezogenen Erwartungshaltungen des Publikums kaum voll ausschöpfen: Das Vertraute, das sich beim Zuschauer aus der Kenntnis des Genres ergibt, braucht das Originelle, um die emotionale Distanz in Empathie zu verwandeln.

***Das Vertraute braucht das Originelle, um die emotionale Distanz in Empathie zu verwandeln.***

***Eine Serie wie etwa „Türkisch für Anfänger“ beweist, es geht auch hier!***

Der Stil einer filmischen Erzählung - nicht zu verwechseln mit dem Schreibstil - gehört nach Parkers Beobachtung zu dem am wenigsten beachteten Elementen bei der Stoffentwicklung, nicht nur, aber vorrangig, wenn es um Fernsehformate geht. Dass Fragen des Stils keine Domäne des Regisseurs sind, verdeutlicht Parker in seinen Ausführungen zu den wesentlichen Stilmitteln im Drehbuch. Das ist vorrangig der Dialog, betrifft aber auch Rhythmus und Tempo ebenso wie einige andere Elemente der Handlungsführung. Das hervorstechendste Charakteristikum aber ist die Tonlage einer jeden Erzählung. Die

Entscheidung, ob der Grundton dramatisch, komisch oder tragisch sein soll, ist von wesentlicher Bedeutung und nimmt Einfluss auf alle anderen Elemente der Erzählung.

Aber anders als bei Kinogeschichten, wo die Funk-

tion des Stils für das Erzählen zumeist unmittelbar evident ist, stößt der Einsatz spezifischer Stilmittel dort auf Grenzen, wo serielle Formate stark konfektioniert sind. Dass das auch anders geht und der filmische Stil als vereinheitlichendes Element erzählerische Bedeutung gerade auch für den Look und die Atmosphäre von Fernsehproduktionen haben kann, zeigt sich an den erfolgreichen innovativen US-Serien der letzten Jahre. Was diese Produktionen heraushebt, sind neben komplexeren Handlungsstrukturen stets auch prägnante unkonventionelle Stilmerkmale. Ihre Ausgestaltung ist nicht allein eine spezifische Leistung von Regie, Schnitt und Musik, sondern betrifft sehr wohl auch das Drehbuch. Da nach einiger Verzögerung mittlerweile nun auch bei den deutschen

Programmmachern deutscher Sender die Bereitschaft zuzunehmen scheint, die Produktionen von US-Sendern wie etwa HBO nicht nur zu beobachten, sondern die Quotenerfolge als Anstoß zu nehmen, Autoren wenigstens probeweise erzählerisch mal

Neuland betreten zu lassen, könnte die Kenntnis und Beherrschung des Filmstils sogar eine zunehmend wichtige Bedingung für die Entwicklung origineller Erzählansätze werden. Eine Serie wie etwa „Türkisch für Anfänger“ beweist, es geht auch hier...

## Theorie und Alltag

Je weiter man in der Lektüre vorankommt, umso sichtbarer wird auch der unmittelbare Gebrauchswert für die



## Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

tägliche Drehbucharbeit. Philip Parker, der Mitglied des British Film Council ist, arbeitet seit den 90er Jahren als Drehbuchlehrer und Script Consultant in England, Europa und inzwischen auch Deutschland. Seine dabei gewonnenen praktischen Erfahrungen werden in seinen Ausführungen zum Handwerkszeug deutlich. Beispielhaft hervorheben möchte ich seine Überlegungen zum Schreiben von Serienkonzepten. Die Kapitel, in denen Parker in konzentrierter Form einige begriffliche Klarstellungen vornimmt, sich mit Problemen bei Adaptionen oder den gängigen Rechercheverfahren auseinandersetzt sowie die Etappen der Stoffentwicklung von den Präsentationsformen einer Idee bis hin zur ersten Drehbuchfassung abhandelt, dürften insbesondere für Autoren, die noch am Anfang des Berufs stehen, äußerst anregend sein. Die Bedingungen und Handicaps auf dem Weg zum fertigen Drehbuch unterscheiden sich in Europa, auch das wird klar, jedenfalls bei der Stoffentwicklung anscheinend nicht nennenswert, egal, ob man in England oder auf dem Kontinent an einem Drehbuch werkelt. „Das Problem mit den meisten Grundideen ist, dass sie nicht funktionieren“, so Parker lakonisch. „Das Schöne an Grundideen ist, dass sie nicht sterben.“

Je höher der Grad an Komplexität einer Modellbeschreibung, umso größer auch die Gefahr von Unschärfen und Mehrdeutigkeiten bei der Übertragung eines Fachjargons. Ein Handicap bei Übersetzungen, an dem nicht nur chinesische Aufbauanleitungen für Hochbetten gelegentlich scheitern. Wenn man Parkers Matrix beurteilt, sollte man daher von der Übersetzung nicht absehen. Unbeholfene, schludrige Übertragungen können eine Lektüre zur Qual machen. Anders als bei dem einen oder anderen Fachbuch zum Thema, bei dem man die mangelnde Sachkenntnis des Übersetzers aus jeder Seite herausliest, kann man hier die Leistung von Rüdiger Hillmer nur positiv herausstellen. Die eigentlich eher bei fiktionalen Werken übliche Hinweis: „übertragen und bearbeitet von“ deutet an, welche Herausforderung an die Genauigkeit, Klarheit und Lesefreundlichkeit der Übersetzung hier bestanden hat. Angesichts des Abstraktionsniveaus von Parkers dramaturgischem Modell hat Hillmer sie überzeugend gemeistert.

Im Anhang findet sich neben der üblichen Filmografie und einem schmalen, nur knapp kommentierten Literaturverzeichnis ein von Hillmer erstelltes äußerst hilfreiches Glossar zu den zentralen dramaturgischen Termini. Zu

bemängeln ist allenfalls, dass bei so viel lobenswertem Aufwand, ein lesbares Buch für die berufliche Praxis zu erstellen, das Lektorat zwar an ein Register der Filmtitel gedacht hat (dessen Gebrauchswert eher minimal ist), der Aufwand für ein Begriffsregister jedoch gescheut wurde. Es wäre wünschenswert, wenn das bei einer Neuauflage korrigiert würde. Interessant wäre es zudem, wenn es dann auch zu einigen Ergänzungen kommen würde, wie etwa über das Zusammenwirken von Erzählmustern und Themenkomplexen.

### Resümee

Wir haben gelernt: Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben. Eine Regel, die, wie das mit Regeln so ist, im Falle der Kreativen Matrix getrost revidiert werden darf. Gerade mal neun Monate nach Erscheinen ist die deutsche Ausgabe mittlerweile in der 4. Auflage angekommen. Nun sagen Verkaufszahlen allein herzlich wenig über die tatsächliche Rezeption aus. Auch sind sie kein Beweis, dass Philip Parkers Konzept von den Käufern auch praktisch angewendet werden

wird. Doch die Auflage ist trotzdem erfreulich, bedeutet sie doch, dass anscheinend nicht nur Drehbuchautoren, sondern auch die anderen Mitglieder des Parkerschen creative team an der Auseinandersetzung mit der Matrix interessiert sind. Das Buch ist *kein* Klassiker, jedenfalls nicht im klassischen Sinne, dafür ist sein Angebot zu frisch und innovativ. Drehbuchautoren sollten daher Werbung dafür betreiben, und sei es nur, um die Einsicht weiter zu verbreiten, dass das Klammern an Ursprungsideen und Machbarkeitsregeln als Königsweg zum außergewöhnlichen Drehbuch nicht viel taugt. Kurzum: Wenn ein Buch über unser Handwerk und seinen Gegenstand und damit das, was wir täglich aufs Neue mit ungebrochener Leidenschaft betreiben, die Anstrengung lohnt, nicht nur gekauft, sondern bitte schön auch aufmerksam gelesen zu werden, dann dieses. Just do it!

*Philip Parker,  
Die Kreative Matrix.  
Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens.  
(Praxis Film, Band 23)  
10-2005, 350 S.,  
EUR 24,90*





Irgendwann erwischt es (fast) jeden: Mit zunehmendem Alter und damit – in den meisten Fällen – zunehmender Erfahrung vertauschen etliche Kollegen die Kraft zehrende Auseinandersetzung mit Redakteuren und Produzenten mit der Lehrtätigkeit. Nicht jeder Kollege allerdings bekommt eine Professur an einer Institution wie der ifs, der Internationalen Filmschule in Köln angeboten wie der Regisseur und Autor PETER HENNING.

KATJA SCHREIBER hat mit Peter Henning gesprochen, mit Henning, dem Professor für Drehbuch-Schreiben, aber auch mit Henning, dem Autoren-Filmer und Regisseur, der stets im Team mit Claudia Prietzel arbeitet, und für den Schreiben alles Mögliche sein kann, aber sicher

## Kein autistischer Prozeß



*Wieso hast Du Dich - als Autorenfilmer - als Professor für Drehbuch beworben?*

Ich bin gefragt worden, weil ich schon Seminare zum Drehbuch-Schreiben gegeben hatte. Dabei komme ich eigentlich nicht vom Schreiben, sondern vom praktischen Geschichten erzählen - auf mehreren Ebenen, einer Mischung mehrerer Kunstformen. Dazu habe ich auch Texte geschrie-

ben. Als Kind habe ich Hörspiele aufgenommen, weil ich die Aufnahme-Technik so toll fand. Und dabei habe ich gemerkt, ich brauche ja einen Text, eine Handlung. Und das ging an der Dffb dann weiter, um einen Film zu drehen, brauchte ich eine Geschichte. Damals gab es noch keine Drehbuch-Ausbildung. Bei meinem Abschlußfilm merkte ich im Schneiderraum, dass ein Film einen Gesamt-Rhythmus braucht. Danach habe ich alle Bücher über Theaterdramaturgie studiert. Und wurde mit einer Geschichte Stipendiat der Drehbuchwerkstatt Berlin. Da bin ich Autor geworden. Später war ich dort Dozent. Und auch an der Dffb für Grundkurs- und Abschluß-Filme und Schnittbetreuung. Da ging es sehr oft um Drehbuch-Fehler: Wie rette ich die Geschichte? Insofern hat mich die Aufgabe gereizt, eine systematische Drehbuchausbildung mit zu konzipieren.

*Woran erkennst Du, dass ein Student Talent hat fürs Drehbuchschreiben?*

Ich finde sehr wichtig, dass sie mutig aus ‚sozusagen nichts‘ etwas machen. Wenn man z.B. drei Begriffe vorgibt und da eine spannende, überraschende Geschichte rauskommt, ist auf jeden Fall Talent da. Für Drehbücher finde ich Dialogfähigkeit sehr wichtig. Man sollte neugierig zuhören können. Autoren müssen offen sein für Menschen, Interesse haben, zu begreifen, wie eine Familie funktioniert, das System einer Familie, warum kommen die etwa nicht miteinander klar. Man muß Lust haben, andere Leute mit seinen Erzählungen zu überraschen. Ich glaube, das ist nicht so ein „autistischer“ Prozeß. Autoren müssen ihre Originalität behalten und gleichzeitig ihre Geschichte auch als Bauplan konstruieren können.



*Welche Botschaft gibst Du an Deine Drehbuch-Studenten weiter?*

***Bin ich jemand, der jeden Tag weiter arbeiten muß, oder der lieber drei Tage schwimmen geht und dann im Rausch schreibt?***

Das wichtigste, was man bei allen Berufen herausfinden muß: Macht mir der Alltag Spaß? Wie schreibe ich, wann schreibe ich, zu welcher Tageszeit, wie organisiere ich mich, wieviel Zeit gebe ich mir nachzudenken? Bin ich jemand, der beharrlich jeden Tag weiter arbeiten muß? Oder bin ich jemand, der lieber drei Tage

schwimmen geht und dann in einem Rausch etwas schreibt? Das finde ich sehr wichtig auszuprobieren. Ich persönlich finde Schreiben so anstrengend, dass ich keine Lust dazu habe, wenn ich nicht von vornherein daran glaube. Auch wenn ich für Formate arbeite, brauche ich einen Interessenspunkt. Da gibt es Leute, die das handwerklicher sehen. Jeder muß für sich sehen, wo passe ich hin.



## Kein autistischer Prozeß

*Du arbeitest Deine Filmprojekte ausschließlich mit Claudia Prietzel zusammen. Warum?*

Weil wir eine große Seelenverwandschaft haben in dem, was wir wollen. Wir wollen beide engagierte Filme erzählen und wollen Erfahrungen mit jedem Film machen. Wir wollen etwas schreiben, was wir wichtig finden, was uns angeht. Dabei sind wir aber völlig verschieden in der Art, wie wir schreiben und wer was besser kann. Das fordert heraus und ergänzt sich gut. Wir kommen beide aus einer mehr suchenden, improvisierenden in Verbindung mit Leuten entstehenden Filmarbeit. Bei meinem Abschlußfilm an der Dffb hat sie mit geschrieben und auch gespielt. Dann haben wir bei Auftragsproduktionen gegenseitig Regie-Assistenz gemacht, was bedeutete, wir haben alles zusammen gemacht. Inzwischen haben wir beide den Credit und auch einen gemeinsamen Regie-Vertrag, der aber leider nicht doppelt dotiert ist. Dabei übernehmen wir die Position der Regie-Assistenz mit. Man bekommt zwei Regisseure, sprich doppelte Power.

*Was hältst Du sonst von Autoren und Regisseuren, die exklusiv mit einem Partner arbeiten?*

Überhaupt denke ich, dass man in Zukunft Team orientierter arbeiten sollte. Wir arbeiten auch nicht nur zu zweit. Wir haben enge Beziehungen mit Kamera-Männern, mit Szenenbildnern, Kostümbildnern. Bei einem Tatort hat die Szenenbildnerin für die paranoide Hauptfigur einen Panic-Room angeboten. Das war die Lösung für unsere Überlegungen. Daraufhin hat der Autor das Drehbuch überarbeitet, dahingehend, dass diese Frau ein nicht auffindbares Versteck hat. Sie konnte ihren Verfolgern natürlich ganz anders entkommen.

*Du meinst, dass ein Duo Team fähiger ist als ein Solist?*

Ja. Aber das Team muß auch teamfähiger sein als bei einem z.B. autoritären Regisseur. Jedes Team-Mitglied ist mehr gefordert. Man erlebt das ja z.B. auch im Sport. Früher gab es einen Trainer für eine Fußball-Mannschaft, heute gibt es Trainer-Stäbe. Interessant ist, dass wir oft schneller sind durch diese Arbeitsweise, weil wir innerhalb von relativ kurzer Zeit alle Leute so synchronisiert haben in dem Film, dass wir dann auch intuitiv drehen können. Aber es gibt auch schwierige Situationen, wo man völlig

traditionell arbeitet, wo der eine sich z.B. nur auf Schauspieler konzentriert und der andere den Raum organisiert. Als Duo hat man viele Möglichkeiten. Man kann sich auch trennen mitten am Drehtag. Wenn eine Szene nicht so gut läuft, kann einer sie für den nächsten Tag umschreiben.

*Wenn Ihr mit anderen Drehbuch-Autoren zusammen arbeitet, wie läuft das?*

Häufig bekommen wir Stoffe von Produktionsfirmen und Sendern als Regie-Auftrag, die als problematisch empfunden werden, wo wir gleichzeitig als Autoren angesprochen sind. Das sind Geschichten, die mühsam zu finden sind, bei denen der Autor nicht versagt hat, sondern da hat man sich viel vorgenommen und das ganze Team, das bisher dran saß, hat es nicht geschafft. Manchmal sperren sich Geschichten, bis sie erzählt werden wollen. In solche Projekte einzusteigen ist sehr dankbar, weil der Autor froh ist, dass er Schutz kriegt vor seinem Redakteur, der ist auch froh, weil er Schutz vor dem Autor kriegt. Und wir haben das Privileg, nach beiden Seiten öffnen zu können. Oftmals war es so, dass wir wieder das hervorgeholt haben, was eigentlich erzählt werden wollte, was über die Fassungen hinweg verloren gegangen war. Aber natürlich war es manchmal auch so, dass wir eine komplette Überarbeitung gemacht haben.

Da gab es ganz verschiedene Formen. Es gab nur einen Fall, wo es nicht gut geklappt hat letztendlich, also eigentlich in der Buch-Arbeit mit dem Autor gut, aber die

Redaktion war nicht zufrieden. Da sollten wir eine Figur, einen jungen Menschen, neu finden, und dann gefiel dem Autor die Geschichte nicht mehr, obwohl ich finde, dass es absolut sein Drehbuch gewesen ist. Vielleicht hat er sich auch was vorgestellt, was in dem Drehbuch meiner Meinung nach nie drin war. Ich weiß es nicht. Aber ansonsten waren alle Zusammenarbeiten sehr gut. Für die Autoren hat es sich gelohnt, sie waren zufrieden und die

Filme wurden gemacht. Und oftmals ohne Autoren-Credits für uns.

*Wendet Ihr Euch an den Autor, wenn Ihr einen Stoff zum Umarbeiten bekommt?*

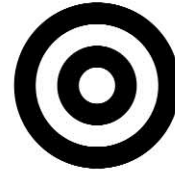
Auf jeden Fall. Wenn sich ein Redakteur an uns wendet

und sagt, bearbeitet den Stoff, der Autor hat sich tot geschrieben, dann fragen wir den Autor, was da los ist. Es gibt diesen Austausch, anders machen wir es nicht.

*Früher gab es einen Trainer,  
heute gibt es Trainer-Stäbe.*

*Der Film fängt bei der  
Autorenschaft an, aber die  
letzte Fassung wird im  
Schneiderraum geschrieben.*

# Inter



*Wenn Ihr andere Stoffe überarbeitet, wer bezahlt Euch dafür?*

Wenn es eine richtig komplette Überarbeitung ist, muß es natürlich bezahlt werden. Bestenfalls bekommt der Autor seine 100 % und wir eine extra Gage. Oder aber wir sind uns einig mit dem Autor über den Anteil der Arbeit, z.B. eine 80 zu 20 Aufteilung, und dann werden entsprechend die Verträge gemacht. Wir streben immer eine Einigung mit dem eigentlichen Autor an. Es war jetzt auch mal so, dass der Sender ein Drehbuch kippen wollte, und der Autor dann gesagt hat, wenn Prietzel/Henning es machen, dann stimme ich einer Überarbeitung zu, weil wir schon mal ein Buch von ihm verfilmt hatten. Das ist ein komplett neuer Buch-Vertrag geworden. Wobei die Wiederholungsrechte daran gemessen werden, wie groß der Veränderungsanteil ist. Dabei haben wir den Anspruch, die Geschichte des Autors erzählen zu wollen. Es wäre für uns eine Niederlage, wenn der Autor seine Geschichte in unserem Buch nicht mehr findet, wenn er sagt, da habe ich nichts mehr mit zu tun. Wir wollen, dass

der Autor die Fassung akzeptieren kann. Was sicher nicht immer gelingen kann. Und wir kriegen als Regisseure natürlich auch Vorgaben, wie der Auftraggeber die Geschichte von uns erzählt haben will, damit sie überhaupt noch gemacht wird.

*Wenn Du Dich entscheiden müßtest zwischen Drehbuch oder Regie, was würdest Du wählen?*

Das kann ich nicht. Ich finde, dass die Regie und auch die Arbeit im Schneiderraum die letzten Drehbuch-Fassungen sind. Ich sehe immer den Film als gesamte Geschichte. Die fängt bei der Autorenschaft an, aber die letzte Fassung wird im Schneiderraum geschrieben. Deswegen empfinde ich mich im Schneiderraum noch mal genauso als Autor wie am Schreibtisch. Andererseits findet der schöpferische Prozeß, das grundsätzliche Entstehen natürlich sehr stark im Drehbuch statt. Das muß man ganz klar sehen. Dabei kann man von der Umsetzung her deutlich was drauf setzen. Aber ohne ein gut funktionierendes Drehbuch hat man nicht echt eine Chance, etwas Gutes zu machen.



„Mit Titten, Toren und mit Toten machen sie die Einschaltquoten“ fiel einer deutschen Undergroundband zum Thema Fernsehen ein. Ein Grund mehr, dass das klassische Fernsehspiel (neudeutsch „TV-Movie“) in den letzten Jahren kaum mehr Konjunktur hatte, allenfalls noch als Feigenblatt eingesetzt wurde. Aus der Dauerware „Movie of the week“ der Privaten wurde eine Hand voll Event-Movies, die nur zu hohen christlichen Feiertagen ausgestrahlt werden, folgerichtig (?) inhaltlich ein extremes Brei(t)band-Spektrum abdecken müssen. Und bei den öffentlich-rechtlichen Sendern haben anspruchsvolle Langstoffe gegen die progressive Banalisierung des Abendprogramms ohnehin immer weniger Chancen. BERNADETTE LANGERS (Verlag der Autoren) vermeint jedoch inzwischen eine Trendwende zu erkennen – zumindest was die Möglichkeit für uns Autoren betrifft, Geld zu verdienen. Aber auf eines wartet man wohl vergebens: auf das Bekenntnis zum Anspruch bei gleichzeitiger Abkehr von

## Degetoisierung und Verpilcherung

Nie wurden so viele Fernsehspiele produziert wie in den Jahren 2000/2001. Alle großen Sender setzten auf heimische Ware, Zugekauft stand weniger hoch in der Gunst des Publikums. 2001 wurden rund 300 Fernsehspiele produziert. Dann brach der Markt ein: 2003 waren es noch 170. In Folge prägten Reality-Formate das Programm, sei es anspruchsvoll historisch wie „Das Schwarzwaldhaus“, sei es umstritten und skandalträchtig wie „Das Dschungelcamp“ („Ich bin ein Star – holt mich hier raus“). Der Reiz des Neuen war jedoch bald erschöpft. Nach dem Quotenverfall von „Die Burg“ (PRO 7) oder „The Swann“ (PRO 7) und weiteren Schönheits-OP-Sendungen wird wieder verstärkt fiktionales Programm entwickelt. Dies zeichnete sich 2004 ab und setzte sich 2005 fort.

Die Zahl der fiktionalen Produktionen steigt wieder. Aber ein genauer Blick darauf lohnt sich.

Das Jahr 2005 gilt als ausgesprochen gutes Fernsehjahr. Sowohl beim Fernsehspiel-Festival in Baden-Baden als auch bei der Verleihung des Grimme-Preises wurde die Qualität dieses Fernsehspiel-Jahrgangs besonders hervorgehoben. Dies ist wahr und doch nur ein Teil der Wahrheit. Diese Einzelstücke sind gut für das Renommé der Sender. Die neuen, oder schon wieder nicht mehr ganz neuen Schlagworte lauten „Telenovela“ und „Event-Zweiteiler“. Da kann Matthias Esche, seit Januar Geschäftsführer der Bavaria, der Meinung sein, irgendwann seien alle Katastrophen verfilmt, im Moment ist ein Ende dieser Tendenz noch nicht absehbar (Interview epd medien 25.02.06). Die Bavaria-Tochter Colonia Media produziert jedenfalls gerade einen Zweiteiler über die Industriedynastie der Krupps. Nico Hofmann, dessen Firma Teamworx jedes Jahr mehrere „Event-Zweiteiler“

produziert, ist der Meinung (Interview in der SZ 20./21.05.06), jeder größere Sender könne bis zu vier „Event-Zweiteiler“ pro Jahr verkraften. Und da die Einschaltquoten dieser Produktionen z.T. die von teuer eingekauften US-Filmen übertreffen, wird der Trend wohl noch eine Weile anhalten. Auch Bettina Reitz, Fernsehspielchefin des BR, merkt an, für Event-Produktionen gebe es noch mal gesonderte finanzielle Unterstützung durch den Sender (Interview „blickpunkt film“).

Der Trend zu „Telenovelas“, die je nach Sender und Sendeplatz mehr oder weniger erfolgreich laufen, hält – noch – an. Aber eine Übersättigung der Zuschauer ist absehbar. Grundsätzlich ändert sich wiederum nichts daran, dass Sender damit eine Form der extrem kostengünstigen Produktion gefunden haben. Und davon wird man nicht mehr abkommen. Ideen für Folgeformate sind gesucht. Bavaria-Chef Esche gesteht ein, das so genannte

*Einzelstücke sind gut für  
das Renommé der Sender.*

„Projekt 995“, die Produktion eines Fernsehspiels für unter einer Million Euro, zurück gezogen zu haben, grenzt aber deutlich das Hauptabendprogramm vom Nachmittag und

vom Vorabend ab. Diese Zeiten würden auch zukünftig von industriell gefertigten Serien geprägt werden. Er nennt sie „gebilderte Hörspiele“. Aus ökonomischen Gesichtspunkten wird wohl kein Produzent mehr ohne Serienproduktion existieren können. Esche stellt das „hochwertige Programm“ der Colonia Media heraus, meint aber, auch diese Firma müsse serielle Produktionen gewinnen, „weil nur 90-Minüter für ein Unternehmen dieser Größenordnung die Gefahr bergen, in eine potenzielle Todeszone zu geraten.“ Hier richtete sich im letzten Jahr das Augenmerk der Branche vor allem auf die Entwicklung bei RTL. Wie angekündigt, scheint der Sender tatsächlich vor allem auf deutsche Serienformate zu set-

zen. Zumindest lässt die neue Bereichsleiterin Fiction, Barbara Thielen, verstärkt entwickeln. Man darf gespannt darauf sein, was tatsächlich produziert wird.

Ein dritter Trend scheint sich abzuzeichnen: der zum Dokudrama. Diesen Genremix gibt es immer wieder mal, und es gibt wenige, die ihn beherrschen. Seine momentane Popularität hängt meiner Ansicht nach mit dem Erfolg der „Event-Zweiteiler“ zusammen. Diese beziehen sich auf historische Ereignisse. Oft werden die Filme in Dokumentationen über die historischen Ereignisse beworben. Ob Hamburger Sturmflut oder die Bombardierung Dresdens, die Sender flankieren die Ausstrahlung des Zweiteilers mit entsprechenden Dokumentationen. Findet die Ausstrahlung um den Jahrestag des Ereignisses statt, weisen die Nachrichten des Senders nicht nur auf das historische Ereignis, sondern auch auf den Film dazu hin. Die Funkkorrespondenz weitet den Begriff des embedded journalism auf dieses Vorgehen aus.

Einen vergleichbaren Effekt erhofft man sich von den Dokudramen. Sogar PRO 7 setzt auf diese Verquickung von Dokumentation und Spielhandlung. 2006 ist das „Mega-Doku-Jahr“, meint der Leiter der Abteilung Dokumentation Thomas von Hennet. Dazu zählen dann

auch Produktionen wie „Hannibal – der Albtraum Roms“, hier genannt „Dokuevent“. Es handelt sich um reine Spielhandlung, soll aber durch den Anspruch des Dokumentarischen aufgewertet werden.

Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern ist dieses Phänomen ebenso zu beobachten. Das ZDF startete zum Todestag Karol Wojtylas seine Reihe „Giganten“, Dokudramen über bekannte Persönlichkeiten. Sendeplatz Donnerstagabend 20.15 Uhr. (Porträts von Einstein, Beethoven, Goethe, Luther, Freud und Alexander von Humboldt folgen im Herbst.) Die Beschränkung auf eine Länge von einer Stunde bezeichnet der Produzent als „gutes Maß, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen.“

Die konstant hohe Einschaltquote ist auch das Argument, mit dem die ARD-Tochter Degeto ihre immer gleichen Romanzen für den Freitagabend rechtfertigt. Die ARD lässt annähernd 60 Produktionen pro Jahr über die Degeto herstellen und bestückt damit so manchen Sendeplatz komplett, insbesondere den Freitagabend. Fazit ist, es besteht für Drehbuchautoren die Möglichkeit, kontinuierlich Geld zu verdienen. Die Möglichkeiten, individuelle Geschichten zu realisieren, sind weniger geworden.

## Bebilderte Hörspiele

**CHRISTINA KALLAS, VDD-Vorstandsmitglied und gleichzeitig Präsidentin der FSE hielt am 1. Juni 2006 in Brüssel eine Rede vor dem Europäischen Parlament. Darin formulierte sie die Haltung der Drehbuchautoren Europas zum neuen Kommissionsvorschlag für die Revision der EU-Richtlinie**

## Fernsehen ohne Grenzen

Christina Kallas wurde zur öffentlichen Anhörung gebeten, um die Haltung der Autoren bezüglich der komplizierten Thematik des *Product Placement* darzustellen, die von der klassischen Schleichwerbung bis hin zur Produktintegration geht. Zum ersten Mal wurde ein Vertreter der Drehbuchautoren vor das Europäische Parlament geladen. Die Präsidentin der FSE wies darauf hin, dass „... das Platzieren eines Produkts in ein Fernsehprogramm ganz offensichtlich eine Kombination von Werbung und Inhalt ist“ und dass die gegenwärtige „Fernsehen ohne Grenzen“-Richtlinie“ (TVWF) dies deutlich verbieten würde. Die vorgeschlagene EU-Richtlinie für audiovisuelle Mediendienste, die die Fernsehen-ohne-Grenzen-Richtlinie ersetzen soll, behält dieses Verbot bei, erlaubt jedoch gleichzeitig das *Product Placement*. Dies sei ein deutlicher Widerspruch.





Christina Kallas beschrieb, wie vor kurzem Autoren und Schauspieler in den Vereinigten Staaten eine große Kampagne organisierten, um auf die negativen Effekte des *Product Placement* hinzuweisen. Eine lange Liste, die die amerikanischen Kollegen der WGA (Writers Guild of America, West) erstellten, zeigt, wie die Werbungsindustrie Inhalt von Fernsehserien und Filmen verändert hat, um für die Darstellung ihrer Produkte besser nutzbar zu sein.

Große Begeisterung löste das Beispiel aus, das Christina Kallas benützte, um das Problem zu verdeutlichen: Die europäischen Parlamentarier sollten in ihre politischen Reden *Product Placement* einfließen lassen und für die Erwähnung von Produkten und Dienstleistungen bezahlt werden. Diese Einnahmen könnten dann für das Parlament verbucht werden, das würde die Belastung für den Steuerzahler deutlich verringern. Dies würde aber auch bedeuten, dass nur die angenehmen Reden Einkünfte zur Folge hätten, während die Reden, die sich mit den vielen schwierigen Problemen befassen, mit denen sich unsere Gesellschaften beschäftigen müssen, nicht so attraktiv sein würden.

Christina Kallas nutzte die Gelegenheit um auch für die Ausweitung der europäischen Quote auf die nicht-linearen audiovisuellen Medien, d.h. für die Beibehaltung

eines Minimumprozentsatzes für europäische Produktionen in den digitalen Medien wie Internet, Pay-per-view usw., zu plädieren: „Die schnellen und weit reichenden Entwicklungen im Bereich der digitalen Medien werden wohl darauf hinauslaufen, dass innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeit der Großteil der Nutzung der audiovisuellen Produkte außerhalb der traditionellen Methode der Fernsehausstrahlung zu finden sein wird. Sollte die Ausweitung der Auflagen nicht Teil der neuen Richtlinie werden, wird letztlich die Bedeutung und Wirksamkeit der neuen wie auch der alten Richtlinie in hohem Maße beschädigt“.

Bei der zweitägigen Anhörung kamen unterschiedliche Interessensgruppen zu Wort: Fernsehsender, unabhängige Produzenten, die Telekommunikations-Industrie, die Werbebranche, Wissenschaftler sowie Verbraucherverbände. Ziel der Anhörung war, den Abgeordneten des Europäischen Parlaments die unterschiedlichen Ansichten und Positionen der verschiedenen Interessensgruppen bezüglich der von der Kommission zur Absegnung vorgeschlagenen Richtlinie nahe zu bringen.

Der Europäische Bund der Drehbuchautoren (FSE) vereint 21 Mitgliedsorganisationen in 17 europäischen Ländern, darunter den VDD, und vertritt somit rund 9.000 Drehbuchautoren.

Die Zeitung „Hürriyet“ hat das Jahr 2006 zum „richtig türkischen Fernsehjahr“ ernannt. Seinen Anfang hat die Darstellung türkischer Lebenswelten in deutschen TV-Serien jedoch bereits im vergangenen Jahr mit der Sitcom „König von Kreuzberg“ auf Sat.1 genommen. Die „Bundesinitiative Integration und Fernsehen“ begrüßt die zunehmende Präsenz von Migranten in den aktuellen Unterhaltungsformaten, sieht zugleich allerdings noch erheblichen Handlungsbedarf.

## Integration und Fernsehen

Neben der erwähnten Sitcom haben die ARD „Türkisch für Anfänger“ und RTL „Alle lieben Jimmy“ ins Leben gerufen. Diese ersten Gehversuche werden stark verspätet nach einer 50jährigen Einwanderungsgeschichte im Unterhaltungsfernsehen bestritten – eine Verspätung die angesichts des öffentlich-rechtlichen Auftrages verwundert. Die „Bundesinitiative Integration und Fernsehen“ setzt sich bereits seit Juli 2005 für eine nachhaltige und reflektierte Verankerung der Themen Migration und Integration insbesondere in Unterhaltungsformaten ein. Für die Gründung der Initiative hat man sich infolge der mehrjährigen Forschungsarbeit des Instituts für Medien und Wirtschaft am ZKM (Zentrum für Kunst und

Medientechnologie Karlsruhe) entschieden. Der Leiter des Instituts Michael Mangold betont die Verbindung von Wissenschaft und Praxis: „Unser Ziel ist es, Formate, die die Migrationsthematik aufgreifen, im Hinblick auf Authentizität und Wirkung zu erforschen – zugleich bieten wir aber auch die praktische Unterstützung bzw. Beratung neuer Produktionen an.“

In erster Linie wurden medial bislang vor allem negative Bilder von Migrantengruppen und Integration transportiert. Die Ziele der Bundesinitiative stehen deshalb in enger Verbindung mit den zukünftigen Chancen und der inhaltlichen Vielfalt des Mediums Fernsehen. Um diese

# Check - up



mit einem breit gefächerten Unterstützerkreis, von Tayfun Bademsoy, Felix Huby und Feridun Zaimoglu bis hin zu Edzard Reuter.

Die Darstellung von Lebensgeschichten mit Migrationshintergrund stellt Produzenten, Redakteure und insbesondere Autoren vor verantwortungsvolle Herausforderungen. Um diese bewältigen zu können, müssen auch in Deutschland vor und hinter der Kamera verstärkt Personen mit Migrationshintergrund in die Produktionen eingebunden werden – diese Entwicklung hat in anderen europäischen Ländern teilweise bereits stattgefunden. Doch allzu schnell kommt man in die Bredouille der übertriebenen „political correctness“ oder jener des erhobenen Zeigefingers. Beides blockiert nicht nur die Bereitschaft, neue Inhalte anzunehmen und zu reflektieren, sondern hemmt vor allem auch den Unterhaltungsaspekt. Um letzteres zu umgehen, setzen die bereits laufenden Formate zum Teil auf den Frontalangriff gegen die politisch korrekte Darstellung. Allerdings erwecken sie dabei von Zeit zu Zeit den Eindruck, Berührungängste mittels Übertreibung überwinden zu wollen.

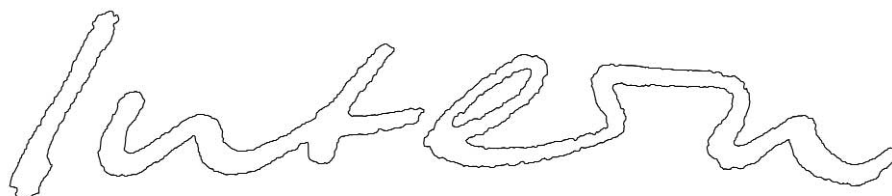
Anlässlich des Starts von „Alle lieben Jimmy“ (RTL) fand April 2006 am ZKM ein Pressegespräch mit dem Schauspieler Tayfun Bademsoy statt, der in der Serie die Figur des Vaters Metin verkörpert. Als problematisch hat sich für ihn erwiesen, dass die Sender den neuen Inhalten und damit auch den Zuschauern zu wenig Zeit geben, um sich

zu entwickeln. So ist auch die Zukunft der neuen Formate eher ungewiss, denn die Einschaltquoten der deutsch-türkischen Serien lassen bislang noch zu wünschen übrig. An dieser Stelle ist es also notwendig, die Einschätzungen, Reaktionen und Wirkungen auf Seiten der Zuschauer zu erforschen, nur so können eventuelle Fehler seitens der Drehbücher, der Produktionsfirmen oder auch der Sender ermittelt werden und Optimierungsvorschläge in die zukünftige Praxis einfließen. Die „Bundesinitiative Integration und Fernsehen“ stößt demnach einen neuartigen Dialog zwischen Wissenschaft, Praxis und Zuschauern an; die daraus entstehenden Impulse sollen für die Entwicklung von Film- und Fernsehprojekten genutzt werden. Im Dezember dieses Jahres bietet sie deshalb beispielsweise im Rahmen des Baden-Badener Fernsehfilm-Festivals gemeinsam mit dem VDD gezielt Workshops für Drehbuchautoren zum Thema Migration und Unterhaltungsfernsehen an: Hier sollen unter anderem zentrale Hintergrundinformationen von Experten für Autoren geliefert werden – um Fehler vermeiden und neue, attraktive Themengebiete erschließen zu können. Das ZKM und der VDD würden es begrüßen, wenn dafür, sowie bezüglich der Vorbereitung und Unterstützung von entsprechenden Formaten eine Rückmeldung von interessierten Autoren – mit oder ohne den sogenannten „Migrationshintergrund“ – käme.

**Weitere Informationen:** [www.bundesinitiative.org](http://www.bundesinitiative.org)

**Rückmeldungen:** [mangold@zkm.de](mailto:mangold@zkm.de)





## Impressum

### Impressum

#### SCRIPT

Mitgliederzeitschrift des Verbands deutscher Drehbuchautoren e.V.  
Erscheinen: vierteljährlich  
20. Jahrgang, Online-Ausgabe 2  
Herausgeber: Verband deutscher Drehbuchautoren e.V., vertreten durch den Vorstand

#### Adresse neu

Verband Deutscher Drehbuchautoren e.V., Charlottenstr. 95, 10969 Berlin

Die Beiträge der einzelnen AutorInnen geben nicht notwendigerweise die Meinung der Redaktion bzw. des VDD wider. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen.

Verantwortlich im Sinne des Presserechts und für die Anzeigen:

Xaõ Seffcheque

Redaktion: Xaõ Seffcheque

[seffcheque@drehbuchautoren.de](mailto:seffcheque@drehbuchautoren.de)

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Katja Schreiber, Bernadette Langers, Katharina Uppenbrink, Andrea Zeitinger, Michael Arnal, Jürgen Starbatty, Tilmann P. Gangloff, Tobias Siebert, Benedikt Röskau, Natalie Kiehl, Daniel Schuler

Redaktionelle Beratung: Jürgen Starbatty, Christoph Falkenroth

Druckerei:

Copy Print Kopie- & Druck GmbH, Ernst-Reuter-Platz 3-5, 10587 Berlin

Layout:

Katja Clos | GrafikDesign, Obentrautstr. 32/5, 10963 Berlin, [katja@clos.de](mailto:katja@clos.de)

### Vorstand

Dr. Christoph Falkenroth

[falkenroth@drehbuchautoren.de](mailto:falkenroth@drehbuchautoren.de)

Charlott Grunert

[grunert@drehbuchautoren.de](mailto:grunert@drehbuchautoren.de)

Christina Kallas

[kallas@drehbuchautoren.de](mailto:kallas@drehbuchautoren.de)

Benedikt Röskau

geschäftsführender Vorstand

[roeskau@drehbuchautoren.de](mailto:roeskau@drehbuchautoren.de)

Monika Schmid

[schmid@drehbuchautoren.de](mailto:schmid@drehbuchautoren.de)

Tobias Siebert

geschäftsführender Vorstand

[siebert@drehbuchautoren.de](mailto:siebert@drehbuchautoren.de)

Arne Sommer

[sommer@drehbuchautoren.de](mailto:sommer@drehbuchautoren.de)

### Geschäftsführung

Katharina Uppenbrink

[uppenbrink@drehbuchautoren.de](mailto:uppenbrink@drehbuchautoren.de)

### Geschäftsstelle

Verband Deutscher

Drehbuchautoren e.V.

Charlottenstr. 95, 10969 Berlin

Tel. 030 – 2576 2971

Fax 030 – 2576 2974

Berliner Bank, BLZ: 100 200 00

Kto: 038 43 43 200

Postbank, BLZ: 100 100 10

Kto: 3978-101

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe ist der 22. Sept. 2006.



# UBBY



## N°3 Colombard-Ugni Blanc *fresh and fruity*



What richness, what depth of expression! The subtle nose of astonishing complexity, where you will rediscover all the aromas of Colombard: Those of citrus fruits (grapefruit, mandarine), of exotic fruits (pineapple, mango, lychee) and finally a vanilla note, with a slight hint of lime conferred by Ugni Blanc. The mouth powerful, imposing even, adds fullness and length to these aromas. Quite simply sublime

Domaine Uby - Ugni-blanc / Colombard Jg. 2005 ist lieferbar ab April 2006.  
Preis pro Flasche: 4,95 Euro.  
Preis pro 6er Karton: 27,00 Euro  
zzgl. Versandkosten.

LE GUIDE  
HACHETTE  
DES VINS  
2006



· Il Barile · Eduardstraße 3 · 42275 Wuppertal · Telefon 02 02 > 55 27 50 · Fax 02 02 > 55 27 21 ·

ILBARILE



Weindistribution

da 1988

· Email [ilbarile@t-online.de](mailto:ilbarile@t-online.de) ·

## Wie schließen Sie Ihre Versorgungslücke?



Ich berate Sie individuell bundesweit über:

- Künstlersozialkasse
- Altersversorgung für Medien-, Werbe- und Filmschaffende
- Versorgungswerk der Presse
- Steuerbegünstigte Entgeltumwandlung

### Michael Weber

Gepürfter Versicherungsfachmann (BWV)  
Versicherungsfachbüro für Kommunikationsberufe

Generalvertretung der  
Allianz Lebensversicherungs-AG  
Spezialorganisation  
Kardinal-Wendel-Str. 55, 67346 Speyer  
Tel. 0 62 32 / 7 84 56  
Fax 0 62 32 / 7 29 70  
E-Mail: [Weber.VDP@t-online.de](mailto:Weber.VDP@t-online.de)

**Allianz**

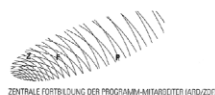
[www.drehbuchcamp.de](http://www.drehbuchcamp.de)



## DrehbuchCamp

11.–16.9.2006 in Wiesbaden

10.–15.4.2007 in Freiburg



MFG Filmförderung  
Baden-Württemberg



ARD Degeto®

Tel. 07634 / 591 316

Fax 07634 / 591 317

### DIE TRAINER

Bettina Bauer-Wörner (Baden-Baden)

Keith Cunningham (München/Chicago)

Reinhild Dettmer-Finke (Freiburg)

Irene Fischer (Freiburg)

Hans W. Geißendörfer (Köln)

Andreas Hausmann (Stuttgart)

Christa Hein (Berlin)

Tobias Jost (Baden-Baden)

Andreas Kirchgäßner (Merdingen)

Wolfgang Kirchner (Berlin)

Sibylle Kurz (Erbach)

Thomas Jean Lehner (Samouillan/F)

Willy Meyer (Allensbach)

Thomas G. Müller (Stuttgart)

Thomas Schadt (Berlin/Ludwigsburg)

Tom Schlesinger (München/San Francisco)

Michael Schulz (Baden-Baden)

Bernd Storz (Reutlingen)

Andres Veiel (Berlin)

Uwe Walter (München)

Christoph Weber (Köln)

Klaus-Peter Wolf (Norden)

# iSFF

Institut für Schauspiel  
Film- und Fernsehberufe  
an der VHS Berlin Mitte

Jetzt  
bewerben!

Weiterbildung für professionelle  
Schauspieler/-innen,  
Film- und Fernsehschaffende

Tel: 030/200 92 74 42 oder [www.isff-berlin.de](http://www.isff-berlin.de)

City VHS

