

**WAS
IST
EINE
REGIEFASSUNG?**

Mona Kino

Petra Lüscho

Heide Schwochow

DER INHALT

| | |
|--|----|
| Darum sind wir angetreten | 4 |
| Das haben wir festgestellt | 10 |
| 1. Am Anfang steht Wagemut | 11 |
| 2. Partnerschaften | 14 |
| 3. Geschmack ist ein schlechter Ratgeber | 18 |
| 4. Kompetenz und Kommunikation | 20 |
| 5. Quote versus Qualität | 22 |
| 6. Kino versus Fernsehen | 24 |
| 7. Das Ende vor dem Ende | 27 |
| 8. Kreativer Nukleus – Buch und Regie | 30 |
| 9. Kampfplatz Regiefassung | 32 |
| 10. Am Ende kann man nur verlieren | 35 |
| 11. Zusammenfassung | 36 |
| Das schlagen wir vor | 38 |
| 1. Rechtliche Verträge | 38 |
| 2. Ungeschriebene Verträge | 41 |
| 3. Ein Szenario | 41 |
| 4. Praktische Lösungsansätze im Umgang mit Konflikten | 43 |
| 5. Moderation | 44 |
| 6. Vertrauen und Respekt | 45 |
| 7. Drehbuchbesprechung | 46 |
| 8. Buch und Regie | 48 |
| 9. „Drehfassung“ versus „Regiefassung“ | 51 |
| 10. Sichtbarkeit | 52 |
| 11. Entscheidungsgremien/Förderungen | 53 |
| 12. Am Ende können alle nur gewinnen | 54 |

DARUM SIND WIR ANGETRETEN

März 2021. Wir befinden uns mitten im Lockdown. Die Kinos haben seit Anfang November des letzten Jahres geschlossen. Vom Kinosterben ist vielerorts die Rede. Dennoch: Überall im Land sitzen Drehbuchautor:innen an ihren Schreibtischen und arbeiten an Büchern für kommende Filme. Es wird gedreht, auch wenn der Boden unter unseren Füßen schwankt. Was wird sein, wenn die Kinos endlich wieder öffnen dürfen? Werden die Zuschauer zurückkommen? Welche Filme erwarten sie von uns? Die Problematik des folgenden Textes hat von seiner Aktualität nichts eingebüßt. Im Gegenteil. Er ist das Ergebnis einer Arbeitsgruppe, die Autorinnen der Sektion Drehbuch der Deutschen Filmakademie vor ein paar Jahren initiiert haben.

August 2017. Vor ein paar Tagen rief mich eine Regisseurin an. Sie suche eine Co-Autorin, weil sie das Drehbuch zu ihrem neuen Projekt, genauer gesagt, die erste Fassung, nicht selbst schreiben wolle. Ich war im ersten Moment sprachlos, dann: „Du weißt aber schon, dass das ein Widerspruch in sich ist?“ Sie brauchte einen Moment, dann sagte sie wie in einem Atemzug: Sie würde sich eine ganze Drehbuchfassung nicht allein zutrauen, sie hätte auch wenig Zeit; sie müsse drehen. Ihr würde es mehr liegen, ein Drehbuch „zu bearbeiten“. Frappie-

rend, dachte ich, mit welcher Selbstverständlichkeit eine Regisseurin eine Drehbuchautorin fragt, ob sie die Vorlage für ihre Bearbeitung schreiben würde. Ohne Zweifel. Ohne Arg. Wie kommt das? Eine Erklärung mag sein: Wer als Regisseur:in den Stoff für einen Film entwickelt und diesen dann auch umsetzt, kann ihn gänzlich als „seinen/ihren“ betrachten. Ein Autorenfilm ist entstanden. Davon gibt es ganz wunderbare von großer Kraft und Besonderheit. War ein Autorenfilm das Ziel der Regisseurin? Nur ohne die Anfangsarbeit und vielleicht die vielen, oft schwierigen Zwischenstufen, die bis zum kurbelfertigen Drehbuch zu durchlaufen sind? Hat sie dabei meine Arbeit als Dienstleistung auf ihrem Weg zum Autorenfilm gesehen? Über das Telefonat habe ich Leuten aus unserer Branche erzählt. Was mich noch mehr frappierte: Es kam oft gar keine Reaktion. Es war, als wenn man jemandem einen Witz erzählt und er versteht die Pointe nicht. Bei Nachfrage: Es sei aber doch üblich, dass Regisseure und Regisseurinnen ein Drehbuch bearbeiten, spätestens, wenn sie ihre „Regiefassung“ schreiben. Was sei daran so seltsam?

Diese kleine Geschichte war nicht der Anlass für das Bilden unserer Arbeitsgruppe: „Was ist eine Regiefassung?“ Was war dem vorausgegangen? Die Sektion Drehbuch hatte sich im Herbst 2016 zu einem ihrer jährlichen Treffen in der Deutschen Filmakademie zusammengefunden. Es ging um die Rechte von Autor:innen und wie man sie vertraglich absichern kann. Der letzte Punkt auf der Tagesordnung war ein Diskurs über die Frage: „Was ist eigentlich eine Regiefassung?“ Damals brachen heftige Emotionen los. Übergriffe von Seiten der Regie wurden beschrieben, Eingriffe in abgenommene Bücher, die Art und Weise, wie Autoren ausgetauscht werden usw. ... Immer wieder fiel der Begriff der „feindlichen Übernahme“.

Wer sich auf das Drehbuchschreiben einlässt, weiß, dass die gesamte Stoffentwicklung ein komplexer Prozess ist, an dem viele Menschen mitarbeiten. Der Drehbuchautor Wolfgang

Kohlhasse sagte einmal, es sei eine Arbeit mit offener Tür. Immer wieder käme jemand herein, um Kritik anzubringen und seine Meinung zu sagen. So ist Film. Es gibt zahlreiche Kriterien, die zu erfüllen sind, um ihn zu realisieren.

Das Schreiben von Romanen ist ein weitestgehend autonomer Prozess. Es gibt meist nur eine Person, die lektoriert. Was in der Filmbranche oft vergessen wird: Das Schreiben eines Drehbuches benötigt genauso viel Feingefühl wie das Schreiben eines Romans. Autor:innen entwickeln über einen langen Zeitraum und – über mehrere Schritte – ihre Geschichte. Exposé, Treatment, jede Drehbuchfassung werden der Kritik unterzogen, das gehört zum Alltag der Stoffentwicklung. Über die Qualität von Kritik wird später zu berichten sein. Denn dass die Emotionen in der Veranstaltung so heftig hochschlugen, hat mit Verletzungen zu tun, die Autor:innen im langen Prozess der Arbeit an einem Drehbuch immer wieder erfahren.

Zurück zum Treffen der Sektion Drehbuch in der Deutschen Filmakademie. Unter den Gästen saß eine Regisseurin. Sie sagte, das Schönste wäre, wenn sie ein Drehbuch bekäme und sagen könnte: „Das kann man so drehen.“ Aber so etwas habe sie in ihrer gesamten Laufbahn noch nicht erlebt. „Ihr glaubt ja nicht, was ich für Bücher auf den Tisch bekomme. Die sind so nicht verfilmbar.“ Sie sprach weiter, über den Druck, der auf ihr lastete, wenn sie zu ihrer eigentlichen Arbeit auch noch die Verantwortung für ein Drehbuch übernehmen müsse. „Warum nimmst Du den Auftrag dann an?“, fragte eine Autorin. Sofort tat sich eine Front auf. Als unser Gast in der Sektion Regie von dem Treffen erzählte, schlugen auch dort die Wogen hoch. Beide Seiten liefen Gefahr, eine Täter-Opfer-Diskussion zu führen, die in gegenseitige Schuldzuweisungen zu münden drohte, statt in konstruktive Lösungsansätze.

So entstand die Idee, ein Treffen gemeinsam mit der Sektion Regie zu machen und die Veranstaltung auch für andere Ge-

werke zu öffnen. Über fünfzig Leute erschienen. Wir tasteten uns langsam an Begrifflichkeiten heran.

„Regiefassung.“ Sprach man nicht ursprünglich von einer „Drehfassung?“ Und meinte damit die *Einrichtung* eines Drehbuches? Drehfassung assoziierte für mich immer die *Interpretation* eines Skripts. Aber in der Praxis meint der Begriff „Regiefassung“ oft ein von der Regie *bearbeitetes*, also ein umgeschriebenes Buch.

Ein Regisseur sagte: Oft ginge es schneller, Änderungen selbst vorzunehmen, vor allem nach der Motivsuche. Danach aber sei es für ihn selbstverständlich, das Manuskript zum Autor oder zur Autorin zurückzuschicken, um es noch einmal mit ihnen abzustimmen. Das letzte Wort hätten die Autor:innen, das gebiete der Respekt. Gelächter im Raum. Respekt?

Es zeigte sich, dass zwischen beiden Berufsgruppen über Jahre ein Graben entstanden war, auch wenn es wunderbare Beispiele für die Zusammenarbeit von Regie und Drehbuch gibt, in der sich beide Seiten respektieren und voneinander profitieren.

Für den Bundesverband Regie gilt der Regisseur immer noch als *der* Haupturheber eines Filmes, „der ihn persönlich und eigenschöpferisch unter Bearbeitung vorbestehender Werke (z. B. Drehbuch) und im Zusammenwirken mit anderen Miturhebern prägt.“ Die „Bearbeitung“ eines Drehbuchs gehört demnach ganz selbstverständlich zur Regietätigkeit. Und die Verständigung über die „beabsichtigte Gesamtwirkung des Filmwerkes“ erfolge zwischen der Produktion, Redaktion und Regie. Das Drehbuch wäre demnach nur eine Vorlage, also Material für Regie. Das suggeriert, die Autoren hätten im Prozess der Vorbereitung und der Inszenierung des Filmes nichts mehr zu suchen.

In der Praxis ist es oft so, dass Regisseur:innen kurz vor dem Dreh die Bücher umschreiben, obwohl sie keine Autor:innen sind. Ich meine jene, die eigentlich nicht selbst schreiben. Warum ist das so? Weil man ihnen per se eine Kompetenz zutraut, die zu einem anderen Berufsfeld gehört? Weil Produktion und Redaktion das von ihnen erwarten? Könnte es vielleicht sein, dass es grundsätzlich zu wenig Vertrauen in die Fähigkeit von Autor:innen gibt? Oder gibt es zu wenige, die Qualität abliefern? Bei der Veranstaltung in der Filmakademie meldeten sich auch Mitglieder anderer Gewerke zu Wort. Ein Kameramann beschrieb sein Problem mit Büchern, die von einer Autorin zur nächsten übergehen und danach auch noch von der Regie bearbeitet werden. Es sei unmöglich, eine Vision für den Film zu finden, weil kein Stil, keine Handschrift, keine Vision im Buch zu erkennen sei. Das beschrieb er als ein großes Problem im Alltag des Filmemachens. „Wir reden immer über Regie- Handschriften, lasst uns doch auch mal über die schöpferische Kraft von Autor:innen sprechen.“ Er würde sich wünschen, sagte er, dass man viel mehr Zeit und Sorgfalt in die Stoffentwicklung legen würde. Eine Film-Editorin stimmte ihm zu. Oft hätte sie am Schneidetisch auszubügeln, was vorher nicht bewältigt wurde.

Nun kam ein anderes Problem zur Sprache. Über Machtfragen müsse diskutiert werden. Denn Kreativität und schöpferisches Potential gingen oft im Gerangel um Verantwortlichkeiten und Kompetenzen unter. Jetzt bekamen vor allem die Sender und die Redaktionen ihr Fett weg. Es ging heftig zur Sache. Perspektiven und Erfahrungen prallten aufeinander, die nicht mehr in einen zielgerichteten Diskurs mündeten. Unsere ursprüngliche Frage: „Was ist eine Regiefassung?“ problematisierte plötzlich den gesamten Prozess der Filmentstehung. Symptome wurden beschrieben, die auf immer wiederkehrende Störungen in der Drehbuch- und Filmentwicklung hingen. Die Idee von einigen der Anwesenden, einen Verhaltenskodex für einen respektvolleren Umgang miteinander zu erarbeiten, griff zu kurz. Das wurde schnell im weiteren Verlauf

der Diskussion klar. Es geht um mehr als um eine respektvolle Umgangskultur. Wir benötigen eine Tiefenanalyse der Strukturen und Prozesse bei der Arbeit an einem Film. So reife die Idee, eine Arbeitsgruppe zu bilden.

Um uns thematisch nicht zu verheddern, formulierten wir Fragen, mit denen wir in die Gruppe gingen:

1. Wer ist wann und in welcher Art und Weise am Entstehungsprozess eines Drehbuches beteiligt?
2. Wo beginnen die „Hoheitsgebiete“ der einzelnen Beteiligten und wo enden sie? (Produktion, Redaktion, Drehbuch, Regie). Wer trägt wann und wofür die Verantwortung?
3. Wann kippt die Zusammenarbeit der einzelnen Mitstreiter:innen vom Konstruktiven ins Destruktive und warum? (Welche Szenarien gibt es?)
4. Wie können die einzelnen Beteiligten dazu beitragen, damit der Prozess konstruktiv bleibt?
5. Welche Lösungsansätze gibt es für eine Verbesserung der Zusammenarbeit?

Grundansatz unserer Arbeit war von Anfang an: Filmarbeit ist Teamarbeit. Es geht nicht vordergründig um die Interessen der Autor:innen, sondern um die Qualität der Zusammenarbeit (zwischen Produktion, Redaktion, Autor:innen und Regie) bei der Entwicklung und Realisierung eines Drehbuches. Jeder Prozess ist anders. Aber sicher lassen sich aus der Analyse von Grundstrukturen Muster erkennen, die zu den oben beschriebenen Störungen führen. Ohne Anamnese keine Therapie. Dazu wollen wir Strukturen unter die Lupe nehmen. Nach Verantwortlichkeiten fragen. Nach Kompetenzen, die jeder der Beteiligten am Prozess braucht, um seinen Part in der nötigen Qualität auszufüllen. Daraus ableitend werden wir Lösungen anbieten, um sie als Diskurs in die Filmbranche tragen. Darum sind wir angetreten.

Heide Schwochow

DAS HABEN WIR FESTGESTELLT

Allein der Begriff Regiefassung löst in der Filmbranche starke Emotionen aus. Das zeigt sich deutlich an der anhaltenden Diskussion, die seit geraumer Zeit in den Gewerken Drehbuch und Regie gärt.

Ausgelöst wurde sie u.a. durch die 2018 publizierte Erklärung der Initiative Kontrakt 18, die die Drehbucharbeit der Autor:innen in der Filmherstellung angemessen gewürdigt sehen will und wichtige Forderungen nach einer künstlerischen Zusammenarbeit auf Augenhöhe mit der Regie stellt.

Die Initiative hat einen längst überfälligen Diskurs angestoßen und erfährt viel Zustimmung und Unterstützung, stößt aber auch auf Unverständnis.

Viele Regisseure und Regisseurinnen reagieren so, als wäre die Initiative ein Angriff auf ihre Arbeit. Andere schweigen, als ginge sie das alles nichts an.

Auch viele Autor:innen kanzeln die Einwände der Regie, sie würde künstlerisch ähnlich stark beschnitten, einfach ab. Aber auch, wenn es inzwischen schon mehr produktive Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Gewerken gibt, sind viele Fragen noch genauso aktuell wie damals.

Statt darüber ins Gespräch zu kommen, wie der Filmherstellungsprozess durch eine neue Zusammenarbeit zwischen Buch und Regie verbessert werden kann, dominiert in der Auseinandersetzung immer noch der Konflikt um Hoheitsgebiete und damit vorrangig um die Frage, wie der jeweilige künstlerische Anteil dieser beiden Schlüsselpositionen zu bewerten sei.

Aber kreist diese Auseinandersetzung nicht vor allem um Symptome? Ist die Diskussion nicht selbst Ausdruck einer Unzufriedenheit, die uns Filmschaffende schon lange umtreibt?¹

Versteckt sich hinter diesen Reaktionen nicht außerdem die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Autonomie, Kompetenz und Macht? Werfen die Zweifel nicht eher die Frage auf, ob unsere gemeinsame Arbeitskultur ausgereift genug ist? Statt weiter Argumente auszutauschen, die um Pfründe und Hoheitsgebiete kreisen, wollen wir eine Qualitätsdebatte anstoßen.

Dafür müssen wir zum Anfang zurück: dahin, als alles noch gut war. Zum Beginn der Stoffentwicklung.

1. AM ANFANG STEHT WAGEMUT

Alles beginnt mit einer zündenden Idee. Die Autorin oder der Autor präsentiert einen Entwurf, ob im Auftrag, als Adaption oder Originalstoff, für die Arbeit am Stoff macht das keinen Unterschied.

Man trifft sich zunächst meist in fast privater Atmosphäre, man plaudert, isst und trinkt zusammen. Oft kommt das Gefühl auf, Freunde säßen zusammen am Tisch. Hoch motiviert, mutig und neugierig setzen sich nun also Fachleute in unterschiedlichen

¹ Der Text untersucht die Stoffentwicklung und bezieht sich deswegen vor allem auf die Gewerke, die hier mitarbeiten und mitreden.

Konstellationen mit den Autor:innen an den Tisch, um zusammen diesen Stoff zu entwickeln. Mal als Dreieck aus Drehbuch, Regie und Produktion. Mal als Viereck aus Buch, Produktion, Regie und Redaktion². Der Anspruch ist hoch, die Lust ist groß: Neues soll entstehen, dieses Mal soll alles ganz anders werden. Die Verantwortlichkeiten sind an diesem Punkt noch nicht klar definiert. Dazu gehört etwa die Frage, wer den Prozess moderiert.

Autor:innen spüren am Anfang sehr deutlich, wie sehr sie gebraucht werden. Ihr Können ist gefragt: ihr Handwerk, ihre Art, auf die Welt zu blicken, ihre Fähigkeit, erzählerisch zu verdichten. Handwerk und Handschrift sind die Wasserzeichen des Autors. Autor:innen erfinden nicht nur die Erzählung, sie entwickeln mit ihrer Vision auch die ureigene Dramaturgie des Stoffs und das emotionale Thema. Das Thema wiederum verhandelt, worum es eigentlich hinter der Erzählung geht. Im Wechselspiel von Form und Inhalt, Stil, Tonalität und Subtext entsteht die jeweils individuelle Handschrift.³

Doch Autor:innen stehen am Anfang vor einer fundamentalen Herausforderung. Im Gegensatz zu allen anderen Gewerken

² In Deutschland verwischen zuweilen die Grenzen, denn viele Kinostoffe werden ebenfalls in diesem Viereck entwickelt. Bei manchen Kinoproduktionen kommen noch Vertreter:innen des Verleihs hinzu. Wir betrachten beide Varianten der Stoffentwicklung. Allerdings treffen viele Fragestellungen gleichermaßen auf das kreative Dreieck oder Viereck zu.

³ Sicher gibt es im Fernsehen Formate, die routiniertes Handwerk erfordern, aber gutes Handwerk wächst mit Erfahrung und Professionalität. Auch im TV-Bereich entwickeln viele Autor:innen eine eigene Vision und starke Erzählerstimme, zumal sich die Grenzen zwischen Kino und Fernsehen und Streamingdiensten ja ohnehin gerade neu formieren und starke Autor:innen fordern. Die Brandbreite, über die wir hier also sprechen, ist groß. Sie bewegt sich zwischen Qualitätsfernsehen, seriellem Erzählen und dem Kinofilm als Gemeinschaftswerk von Buch und Regie, und bezieht auch den Autorenfilm mit ein, bei dem eine Person für Buch und Regie verantwortlich ist. Wir verweigern uns in unserer Untersuchung zudem bewusst einer Trennung zwischen E und U.

fangen sie oft bei Null an. Wer schreibt, muss nicht selten aus dem „Nichts“ schöpfen. Das macht diese Arbeit extrem angriffbar, denn Autor:innen müssen sich im Prozess zeigen und Arbeitsschritte präsentieren, wenn sie selber noch auf der Suche sind.

Jeder Inhalt fordert seine eigene Form. Kein Stoff lässt sich haargenau mit der gleichen Dramaturgie, mit der gleichen emotionalen Sprache erzählen. Jeder Stoff kommuniziert am Ende auf seine eigene Weise mit dem Zuschauer. Diese ideale Form gilt es zu finden, deswegen ist Stoffentwicklung auch immer eine Suche. Darum brauchen Autor:innen Gesprächspartner, die wissen, was es bedeutet, einen Stoff zu entwickeln. Im Idealfall sind das Fachleute, die über ein sensibles Einfühlungsvermögen, über Menschenkenntnis und ein weit gefächertes dramaturgisches Wissen verfügen. Sie stellen Fragen zum Verständnis, sie spiegeln, was sie vorfinden, sie unterstützen die Autor:innen, mutig zu sein.

So kann sich in der Stoffentwicklung im besten Sinne ein Vertrauensverhältnis aufbauen. Respekt, Vertrauen und Anerkennung sind die Währung im Umgang miteinander. Der Prozess schließt auch kreative Umwege mit ein. Keine Entwicklung ist einfach und linear. Vor allem dann, wenn man Neuland betreten will, führen einfache Lösungen nicht zum gewünschten Ziel. Das mag Unsicherheit auf allen Seiten auslösen. Wenn die Partner:innen den Prozess aber an dieser Stelle offen miteinander gestalten, gewinnen alle am Ende mit Sicherheit sogar eher Zeit, als sie zu verlieren. Sind die Voraussetzungen aber gewährleistet, kann eine wunderbare Reise beginnen.

Was hier so idealistisch und selbstverständlich klingt, ist allerdings eine der anspruchsvollsten Herausforderungen der Stoffentwicklung.

2. PARTNERSCHAFTEN

Im Idealfall kennt jedes Gewerk seine Kompetenzen.

Im Idealfall nimmt die Produktion hier eine Schlüsselposition ein. Sie brennt für den Stoff, kann die Stärken und Handschriften einschätzen, schafft und verbindet künstlerische und vielversprechende Allianzen aus Buch und Regie. Produzent:innen moderieren den Prozess, sie sind Ansprechpartner:innen für Probleme auch in der Zusammenarbeit, sie helfen, alle aufkommenden Konflikte zu lösen.

Die Produktion organisiert auch das Geld und steuert die Kommunikationsprozesse zwischen den Beteiligten. Nicht wenige Produktionsfirmen teilen die Kompetenzen zwischen inhaltlicher Arbeit und organisatorischer Akquise auf. Während ein Part mit am Stoff arbeitet, analysiert der andere die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten für die Produktion und versucht sein Möglichstes zu geben, um Geld zu akquirieren und das Projekt angemessen auf die Beine stellen.

Produzent:innen erkennen auch, ab wann die Vision eines Stoffes unter den gegebenen Voraussetzungen finanziell nicht mehr zu stemmen ist. Das kann Auswirkungen auf den Stoffentwicklungsprozess haben.

Viele Kolleg:innen aus den Produktionen klagen, dass sie durch immer kleinere Budgets nicht mehr für die Qualität sorgen können, die die Werke brauchen. Andererseits ist der Cash-Flow der Produktionsfirmen an die Herstellung des Films gebunden. Für kleine Firmen ist das oft existentiell. Das führt dazu, dass viele Bücher zu früh verfilmt werden. Worunter die Qualität des Endprodukts leidet. Diese Bücher hätten mehr Stoffentwicklung gebraucht.

Die Redakteurin oder der Redakteur vertreten als Angestellter einer Institution die Anliegen des Senders.⁴

Das (Massen)Medium Fernsehen reflektiert in seinem filmischen Erzählen die Werte und Bilder unserer Gesellschaft. Je diverser und vielfältiger, desto besser – das verlangt schon der Programmauftrag der öffentlich-rechtlichen Sender.

Die Aufgabe von uns Künstler:innen besteht auch darin, die Sehnsüchte und Konfliktfelder einer Gesellschaft zu reflektieren, kreative Offenheit zu garantieren und zusammen mit den Redakteur:innen dafür zu sorgen, dass das ÖRF die unterschiedlichen Gruppen der Gesellschaft, ihre Vielfalt, ihre Perspektiven vor und hinter der Kamera angemessen und gleichberechtigt repräsentiert. Dazu gehört auch die Geschlechterparität, dazu gehört auch Diversität. Die Perspektiven und Lebenswirklichkeiten von Menschen mit Migrationsbiographien, BiPoC⁵, von Frauen, LGBTQIA+⁶, behinderten Menschen usw. kommen immer noch viel zu wenig vor und wenn, werden sie immer noch oft erneut stereotypisiert.

Durch Organisationen wie Pro Quote, der Queer Media Society und BiPoC-Vertreter:innen ist der Branche in den letzten Jahren deutlich gemacht worden, dass sich hier dringend etwas ändern muss. So ist Aufmerksamkeit entstanden, eine erste Achtsamkeit. Diversität wird ernst genommen.

Allerdings befindet sich die Branche hier am Anfang einer Entwicklung, was nicht wenig verwundert, wenn diskriminierende Strukturen aufgebrochen werden sollen, die in der Gesellschaft so tief verankert sind.

Es gibt erste gute Ansätze, trotzdem muss sich noch vieles ändern. Da scheint die Welt in Filmen oder Serien dann äußerlich

⁴ Wir beziehen uns in unserer Analyse auf die öffentlich-rechtlichen Sender, die vor allem über die GEZ finanziert werden.

⁵ BiPoC ist die Abkürzung für Black, Indigenous, People of Colour

⁶ LGBTQIA+ ist die Abkürzung für Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer and/or Questioning, Intersex and Asexual and/or Ally.

vielfältiger, aber die führenden Rollen werden durchgehend besetzt wie immer.

Diversität bedeutet eben auch, dass wir uns damit auseinandersetzen, wie wir gute Kriterien schaffen und neue Narrative entwickeln können, die unsere Gesellschaft in ihrer ganzen Komplexität und Gänze erzählen; es geht hier nicht nur um Bilder, sondern auch um Teilhabe. Das mag manchmal anstrengend sein, und es wird Widersprüche produzieren. Veränderungen geschehen manchmal sprunghaft, aber sie brauchen ihre Zeit, auch damit wir uns alle austauschen und qualifizieren können, wir müssen alle lernen. Permanentes Lernen und neugierig bleiben sind entscheidende Kräfte unserer kreativen Arbeit. Deswegen ist es wichtig, die gemeinsame Reflexion mit einem Bekenntnis zur Widersprüchlichkeit und zur Unabschließbarkeit zu beginnen und sich mit Wohlwollen zu begegnen. Mit der Diversitätsdebatte ist ein wichtiger Prozess losgetreten, bei dem wir als Gesellschaft und Filmkultur nur gewinnen und wachsen können.

Denn Diversität bedeutet auch, neue Erzählformen und Inhalte zuzulassen. Die Formate, Genres, Konflikte und Themen, die das Fernsehen behandelt, schöpfen weder die vielfältigen Möglichkeiten filmischen Erzählens aus noch scheinen sie jemals auf Tuchfühlung mit der Wirklichkeit zu sein.

Immer noch dominiert das Krimigenre⁷, immer noch dominieren Dramaturgien, die dem Zuschauer zwar viel bieten, aber bloß nicht zu viel zumuten wollen. Der Zuschauer wolle das nicht, heißt es dann.

⁷ Das öffentlich-rechtliche Fernsehen wurde in den letzten Jahren stark kritisiert. Zum einen wird die Dominanz des Krimigenres beklagt. Zum anderen spielen viele Filme in ähnlichen Milieus, haben eine ähnliche Tonalität, belehnen oft ähnliche Eskalationsmuster, haben aber selten starke emotionale Konflikte oder erzählerische Haltungen, die den Zuschauer auf interessante oder ungewöhnliche Weise herausfordern und spiegeln. Diese Kritik richtet sich auch gegen das Kino, dem immer wieder vorgeworfen wird, dass es sich den Vereindeutigstendenzen und dem Retrorealismus des Fernsehens klaglos unterwirft und mit wenig erzählerischer und filmästhetischer Vision aufwartet.

Spannende Filme und Serien zu aktuellen ökonomischen und sozialen Konflikten, gewagte Perspektiven gibt es selten. Auch andere Formen, die jenseits jeglichen Realismus nach Wahrhaftigkeiten schürfen, sind kaum zu finden.

Im Idealfall bringen Redakteur:innen das Know-How mit, das es braucht, um Autor:innen kompetent zu spiegeln. Starke, kreative Redakteur:innen sind neugierig, sie suchen die Diskussion auf Augenhöhe und stellen die richtigen Fragen, die an der gemeinsamen Vision ausgerichtet sind. Jede:r Autor:in wird schon großartige Redakteur:innen und Produzent:innen getroffen haben, und genauso können alle Partner:innen der Stoffentwicklung ein Lied davon singen, wenn das Gegenüber sich als falscher Partner erweist. Woran das liegt, kann viele Ursachen haben. Ein paar ergründen wir hier, aber eins ist sicher, in einem Team, das zusammen einen Stoff entwickelt, braucht es Offenheit, Kritikfähigkeit und die Fähigkeit, eigene Sichtweisen zu überdenken und einen machtfreien Umgang. Das gilt für Autor:innen genauso wie für ihre Partner:innen. Denn wir sind am Ende meistens nur so gut wie das Team, in dem wir arbeiten.

Im kreativen Viereck teilt sich die Redaktion diese Aufgabe mit der Produktion: Trotzdem stehen sich diese beiden Positionen, gerade in Fragen der künstlerischen Freiheit, oft gegenüber. Hier gibt es die meisten Streitpunkte.

Auch deswegen ist die Überprüfung der gemeinsamen Vision des Stoffes so wichtig. Die Vision ist der Fokus, an dem sich alle Diskussionen ausrichten, sie beeinflusst Form, Tonalität, Inhalt und Aussage. Es braucht deshalb eine Person, die den Prozess der Kommunikation steuert. In den meisten Entwicklungen sind das die Produzent:innen. Sie moderieren alle offenen Fragen. Sie verteidigen die gemeinsame Vision. Im Idealfall kehrt die Autorin oder der Autor nach jedem Treffen inspiriert und ermutigt an den Schreibtisch zurück.

3. GESCHMACK IST EIN SCHLECHTER RATGEBER

Doch vom Idealfall hört man das viel zu selten.

Fast jede Drehbuchautorin oder jeder Drehbuchautor kennt den Fall, in dem jede:r mitredet und behauptet, mehr vom Stoff zu verstehen als alle anderen. Jede:r sieht seinen eigenen Film, jede:r hält die eigene Interpretation des Treatments oder des Drehbuchs für die Vision des Films. Jede:r hat Ideen und ureigene Befindlichkeiten, die sich nicht mit dem Verhalten der Figuren zu decken scheinen. Manchmal wird ein persönliches Erlebnis aufgerufen, in dem es ganz anders war. Damit rückt die Diskussion in den Dunstkreis von Vorlieben und Abneigungen, das Feld des persönlichen Geschmacks.

Geschmack ist, wenn jemand aus dem Entwicklerkreis einen neuen, erfolgreichen Film gesehen hat, der jetzt zur Maßgabe für das gemeinsame Projekt werden soll, auch wenn dieser Film und das gemeinsame Projekt überhaupt nicht vergleichbar sind. Geschmack ist, wenn man eine Figur nicht mag oder einen das Verhalten einer Figur stört, weil es sie angeblich unsympathisch macht. Geschmack ist, wenn jemand seine persönliche Erfahrungswelt zum Richtmesser aller Bewertungen macht.

Geschmack speist sich aus der Lebenswirklichkeit des Einzelnen, und diese Grenzen sind subjektiv und sehr variabel. Nicht selten paart sich der Geschmack mit Abwehrmechanismen und Vorurteilen, Phobien und Idiosynkrasien.

Die Anekdote eines Autors verdeutlicht das. In seinem Fall war die Hauptfigur den Beteiligten zu unsympathisch. Auf seine Frage, was sie denn unter einer sympathischen Hauptfigur verstünden, mündete die Diskussion darin, dass sich Redakteur und Produzent begeistert an die Serie „Homeland“ erinnerten: Carrie Mathison, die Protagonistin, die wir alle als psychopathi-

sche Borderlinerin kennen, sei eine sympathische Hauptfigur, und das behauptete, dass sie sich mit ihr identifizierten und diese Identifikation mit der Hauptfigur im Stoff, der ihnen vorlag, vermissten. Mit Adjektiven wie „sympathisch“ oder unsympathisch“ geraten Buchdiskussionen in schwieriges Fahrwasser, werden vage und tendenziell bewertend; Ungenauigkeit in der Erzählung und Dramaturgie sind die Folge, Wirkungsziele des Erzählens werden verwaschen. In Homeland geht es viel stärker um Empathie als um Identifikation.

Die Verwechslung, die hier greift, ist häufig. Sie kann fatal für die Vision eines Stoffes sein, organisiert die Erzählhaltung doch im Wesentlichen die emotionale Kommunikation zwischen dem Film und seinem Publikum.

Wir unterscheiden im Erzählen in Bezug auf Figuren im Wesentlichen zwischen drei Erzählrichtungen: die der Identifikation, der Empathie und der Beobachtung. Das sind drei verschiedene Formen mit verschiedenen Wirkungszielen, über die die Figurenführung und Wahrnehmung zwischen Werk und Zuschauer erzählerisch ausgerichtet werden.⁸

Wenn aber der Geschmack die Diskussionen bestimmt, gestalten sich Stoffentwicklungsprozesse schwierig. Dann ersetzt der Geschmack die dramaturgisch-kompetente Reflektion. Nicht selten wird dann das eliminiert, was die Gesprächspartner:innen unangenehm herausfordert oder provoziert. Der Prozess ist dann nicht mehr frei. Die Stoffentwicklung lebt aber davon, dass alle im Sinne der Vision argumentieren und das auch so kommunizieren.

Außerdem müssten Autor:innen gerade bei strittigen eine starke Stimme haben. Jetzt brauchen sie sogar besonders Gehör, um ihre Vision und die künstlerischen Entscheidungen darzu-

⁸ Das Wirkungsziel kann von der Identifikation mit Figuren, die uns durch eine Geschichte leiten und unsere Affekte antriggern über Verstehen bis zur ästhetisch-intellektuellen Beobachtung führen, die eine/n sehr aufmerksame/n Zuschauer:in fordert, die das Material einordnet und interpretiert.

legen. Schließlich hat man sie aufgrund ihres erzählerischen Talents und ihrer künstlerisch-kreativen Kompetenz angefragt. Sie haben die Vision erarbeitet und sind durch ihre Arbeit am besten mit dem Stoff und seinen Fallstricken vertraut. Schreiben ist Erkunden.

In der Stoffentwicklung sind Geschmacksdiskussionen neuralgische Punkte. Gerade hier wird eine Moderation wichtig, um die Diskussion zur Vision zurückzuleiten. Geschieht das nicht, gerät der Prozess leicht ins Schlingern, da verwischen auf einmal die Zuständigkeitsbereiche aus Kompetenz und Entscheidungsgewalt. Nicht selten entscheidet nun das Machtwort. Damit stellt sich in künstlerischen Entscheidungsprozessen die Macht über die Kompetenz.

4. KOMPETENZ UND KOMMUNIKATION

Produktionen und Redaktionen, die um die Herausforderungen der Stoffentwicklung wissen, holen sich im Zweifelsfall kompetente Dramaturg:innen dazu.

Dramaturgie fordert ein kompetentes Wissen: vom dramatischen über das epische bis zum lyrischen Erzählen. Die Dramaturgie präsentiert keine Blaupause. Sie arbeitet im Sinne einer Wirkungsästhetik und sucht für jeden Stoff eine geeignete Form. Die Fragestellungen orientieren sich am Stoff und folgen keinem vorgefertigten Muster. Dramaturgische Regeln sind deswegen nie fix, sondern dynamisch.

Nicht umsonst ist das Feld der Dramaturgie ein eigener komplexer Berufszweig, der viel Wissen, Erfahrung und Einfühlung erfordert.

Die Angst mancher Autor:innen, dass Dramaturg:innen als verlängerter Arm der Redaktion oder Produktion auftreten, wenn es um strittige künstlerische Entscheidungen geht, mag im Einzelfall berechtigt sein.

Kompetente Dramaturg:innen aber stellen auch ihr Ego, ihre persönliche Interpretation oder Vision des Stoffes hinten an und nehmen eine neutrale Position ein. Sie befragen das Drehbuch im Hinblick auf seinen impliziten Anspruch und seine Vision, stellen die richtigen Fragen und machen konkrete Vorschläge, wie das Problem gelöst werden kann. Das ist im Idealfall inspirierend und motivierend.

Eine andere Entscheidungshilfe, die in strittigen Momenten hinzugezogen wird, oft nach der 1. Drehbuchfassung, ist das anonyme Lektorat.

Das anonyme Lektorat hat eine große Macht im Entscheidungsprozess. Dabei ist für Autor:innen oft nicht zu überprüfen und nachzuvollziehen, ob die Person, die dort urteilt, das dramaturgische Wissen und die Weitsicht hat, den Stoff zu beurteilen.

Viele Lektorate sind schon vom Format her wie ein Erhebungsbogen aufgebaut. Darin werden immer die gleichen Fragen zu Figur, Struktur, Dialog usw. gestellt. Das suggeriert eine wiederkehrende Objektivität, verliert aber durch den Umstand, dass der/die Lektor:in niemals zeigen muss, ob er/sie das Anliegen des Buches erkannt hat und dennoch Noten gibt, Glaubwürdigkeit.

Wer spricht und urteilt hier? Und nach welchen Maßstäben? Richtiggehend spekulativ wird es, wenn Lektor:innen die Wirtschaftlichkeit des Projekts beurteilen sollen.

Wir sehen, dass eine klare, transparente Kommunikation wichtig ist, um den Stoffentwicklungsprozess frei und offen zu gestalten.

Immer wieder stellt sich die Frage nach der Entscheidungshoheit über die erzählerische und künstlerische Vision des Films. Immer wieder wird sie zur Machtfrage. Damit ist ein institutioneller Konflikt angesprochen, der darauf verweist, wie sehr Stoffentwicklung und ihre Entscheidungsfindungen in Deutschland in die Zwänge von Fernsehen und Kulturförderung ver-

wickelt ist. Dreh- und Angelpunkt ist auch hier wie so oft der Stoff, das Treatment, das Drehbuch.

5. QUOTE VERSUS QUALITÄT

Das Fernsehen ist eine komplexe Institution. Selbst, wenn die Redakteurin oder der Redakteur für einen Stoff brennt, der anders ist – dann ist da noch immer die Entscheidungshierarchie. Die Redaktion ist der Redaktionsleitung, der Redaktionskonferenz, der Programmleitung und der Intendanz verpflichtet. Wie und warum die Entscheidungen in dieser Institution getroffen werden, ist da oft für die Kreativen nicht mehr transparent. Die Entscheidungshierarchie innerhalb des Senders zeigt aber auch, dass die Redakteurin oder der Redakteur eine Gestalt mit „relativer“ Macht ist.⁹

Durch die Einführung des Privatfernsehens in den 80ern kam außerdem das Thema Wirtschaftlichkeit auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen an. Dadurch hat sich die Zuschauerquote zu einem entscheidenden Kriterium für den Erfolg im Fernsehen entwickelt und wird auch als eine Art Qualitätskriterium geführt.

Seither setzt sich die Quote wie ein ewig unzufriedenes Phantom mit an den Tisch von Stoffentwicklung und Filmherstellung. Denn die Frage, was eine Zuschauerquote garantiert, ist vage. So agieren die Verantwortlichen meistens risikoavers und wiederholen das, was schon mal erfolgreich war. Neues und Anderes wird nicht gewagt.

⁹ Vielleicht sind auch deswegen viele Redakteur:innen immer mehr in die Rolle von Produzent:innen gerückt? Die Zuständigkeitsbereiche sind jedenfalls in den Meetings mit Buch und Regie häufig verwischt.

Was sagen Zuschauerzahlen außerdem am Ende aus, wenn die Mehrzahl des Publikums bereits zu anderen Medien wie den neuen Streamingdiensten abgewandert ist? Und was bedeutet die Quote eigentlich? Warum schalten Menschen zu oder ab? Eine Autorin berichtete von einer Diskussion, bei der die Meinungsumfrage herausgefunden haben soll, dass Fernsehzuschauer:innen abschalten, wenn sich zwei Männer küssen oder weinen. Was sollen wir von solchen Erhebungen halten? Wie objektiv sind sie? Schalten die Zuschauer:innen wirklich aus oder schauen sie, wenn sie alleine sind, doch neugierig weiter?

Das Beispiel zeigt, wie schnell die Analyse der Marktforschung auf die falsche Fährte führen kann, wie scheinbar längst überholte Vorurteile durch eine fragwürdige Meinungserhebung und Statistik reproduziert werden.

Die Frage nach der Zuschauerquantität im Fernsehen erweist sich da als fragwürdiges Kriterium. In einer Gesellschaft, die vielfältig geworden ist, existieren viele Zuschauergruppen und keine homogene Masse, für die man den kleinsten gemeinsamen Nenner sucht.¹⁰

Außerdem entstehen interessante Erzählungen doch gerade dann, wenn wir die Ängste thematisieren und Perspektiven, Lebensformen und Erzählweisen zulassen und erkunden, die uns herausfordern und mit denen wir nicht vertraut sind. Die Quote produziert aber nicht nur Druck und Angst. Sie fördert Anpassung. Das wiederum führt zu einer Verengung des Erzählhorizonts.

¹⁰ Auch müssen wir uns fragen, wie sich solche Grenzen weiter verschieben werden, wenn die extremen Rechten, die die Kulturbranche immer wieder attackieren, weiter an Macht gewinnen.

6. KINO VERSUS FERNSEHEN

Mit dem Auftreten der Corona-Pandemie und der Schließung der Kinosäle ist die Krise des Kinos noch einmal immens beschleunigt worden. Niemand weiß im Moment, in welcher Verfassung das Kino sich befindet, wenn die Pandemie einmal vorbei sein wird. Aber die Sorgen kreisen erst einmal darum, ob die Filmtheater überhaupt überleben und wann die Zuschauer:innen nach der langen Abstinenz zurückkehren.

Als Kulturgut ist das Kino immer ein Ereignis, wenn es uns im Schutze der Dunkelheit des Kinosaals zum Träumen einlädt, in fremde Welten entführt oder herausfordert oder sogar provoziert, in unsere tiefsten Abgründe zu schauen.

Kino ist aber nicht nur ein ästhetisches, es ist auch ein soziales Ereignis. Man nimmt sich die Zeit, man verbringt einen Abend im Kino, geht vielleicht anschließend zusammen etwas trinken oder essen, redet über den Film.

Auch das macht uns die Pandemie schmerzlich bewusst. Was uns fehlt. In der Anonymität eines dunklen Kinosaals erleben wir uns mit dem Film neu und anders. Dafür erwarten wir auch etwas Besonderes.

Für viele beginnt das Kinoschaffen mit einem Debüt, das in 95 Prozent der Fälle in Zusammenarbeit mit den Fernsehsendern entsteht. Beim Debütfilm ist die Offenheit gerade auch durch Redakteur:innen gegeben, die den Nachwuchs ermuntern, sich auszuprobieren. Das Potenzial beim Nachwuchs ist groß, die Ausbildungssituation ist sehr gut.

Jedes Jahr bewerben sich viele Talente an den Filmhochschulen. So entstehen spannende Filme, die international erfolgreich laufen und auch auf vielen Festivals reüssieren. Oft steht der Nachwuchs aber viel zu früh unter Druck, der Branche gefallen zu müssen.

In Deutschland ist das Kino immer wieder an die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender gebunden. Und auch wenn sich

alle einig sind, dass es hier mehr künstlerische Freiheit braucht und viele Kinoproduzent:innen dafür eintreten, dass Autor:innen und Regisseur:innen ihren Blick und ihre Handschriften möglichst unabhängig entwickeln können, kann auch hier eine Schiefelage entstehen, wenn der Erfolgsdruck zu groß ist, denn je mehr Leute über einen Stoff sprechen, desto mehr Zweifel haben Platz, desto mehr Risikoaversion greift.

Während das eher unabhängige Mainstreamkino dabei sehr große Erfolge einfahren kann, greift die Krise im Bereich des Arthouse- und künstlerischen Kinos deutlicher¹¹. So wird immer wieder bemängelt, dass es viel zu selten Filme wie „Goodbye Lenin“, „Gundermann“ oder „Toni Erdmann“ gäbe. Dabei können sich Arthouse und künstlerisches Kino nur dann entfalten, wenn Autor:innen und Regisseur:innen andere Sichtweisen riskieren und sich ästhetisch und inhaltlich aussetzen. Dafür braucht es ein gewisses Maß an Unabhängigkeit und es braucht Risikobereitschaft.

Eine künstlerische Laufbahn benötigt außerdem mehr als ein Debüt, um den eigenen Blick und Erzählstil entwickeln und schärfen zu können.

Der Erfolgsdruck ist allerdings enorm groß, das liegt nicht zuletzt an der erheblichen Konkurrenz auf dem Markt. Da geht man entweder auf oder schnell unter. Und möglicherweise erklärt das auch, warum viele Produzent:innen nicht mehr so gern ins Risiko gehen.

Ein guter Stoff braucht außerdem Durchhaltevermögen. Entwicklungsperioden von bis zu sieben Jahren sind keine Seltenheit.

30.000 Euro brutto, die eine Drehbuchentwicklung hierzulande umfasst, sind auf den ersten Blick viel Geld, bleiben aber im

¹¹ Das Gros der Filme entsteht mit Senderbeteiligung oder/und im Bereich des Mainstreamkinos mit Hilfe großer Verleihfirmen.

Verhältnis zu Zeit, Arbeit und Kosten am Ende recht übersichtlich. Um über die Runden zu kommen, kann es sich kein:e Kinoproduzent:in leisten, kein zweites Standbein zu haben.

Ohne Fernsehen bekommen das die wenigsten hin, auch die neuen Streamingdienste und Plattformen bieten neue Möglichkeiten.

Die Branche lockt den erfolgreichen Nachwuchs mit guten Jobs. Nicht selten bekommen erfolgreiche Nachwuchs-Autor:innen und Regisseur:innen nach ihrem Debüt hier eine Chance und verschwinden damit als interessante Partner:innen vom Kinomarkt.

Wer künstlerisch frei arbeiten möchte und dem Kino treu bleiben möchte, muss es sich da schon finanziell leisten können. Denn auch, wenn die Drehbuchförderung in Deutschland sehr gut ist, stehen für die Entwicklung der Bücher immer noch zu wenig Gelder zur Verfügung, um Stoffe wirklich in die Tiefe zu entwickeln. Zwar gibt es die Drehbuchfortentwicklung bei der FFA, aber diese ist dem kommerziellen Film vorbehalten.

Aber andere Formen, die ganz ohne Drehbuch in die Filmentwicklung einsteigen oder andere neue Wege gehen, haben es in der Branche schwer, in der immer anhand des Drehbuchs entschieden wird, ob ein Film finanziert wird.

Die Zukunft unserer Filmkultur hängt auch davon ab, ob wir uns darauf besinnen, was die besondere Kraft des Kinos ausmacht und dass man Innovation nur dann haben kann, wenn die Entscheider:innen den Autorenfilmer:innen, den Drehbuchautor:innen und Regisseur:innen und ihrer künstlerischen Kompetenz und Vision ein Stück mehr vertrauen lernen als jetzt, damit so viel Freiraum wie möglich gewährt wird.

Denn nur wo künstlerische und ökonomische Freiräume entstehen, kann das Neue, das ganz Andere entstehen.

7. DAS ENDE VOR DEM ENDE

Auch im Kinobereich ist einer der neuralgischen Punkte die Förderentscheidung. Auch hier ist das Drehbuch die Grundlage, auf der entschieden wird. Eine Ablehnung entscheidet das Schicksal des Stoffes oft neu.

Wo die Ressourcen beschränkt und Produktionsfirmen bereits auf Drehbuchförderung angewiesen sind, weil sie keine eigenen Etats besitzen, kann eine Ablehnung schnell zum Ende der Entwicklung führen. Die Ablehnung wird dann oft absolut gelesen, wirkt wie ein Urteil, so, als würde eine Leistung bewertet und verworfen werden.

Doch ausgerechnet da, wo es interessant werden könnte, setzt auf einmal die Kommunikation aus. Nicht wenige Autor:innen ziehen sich gekränkt zurück, statt die konstruktive Auseinandersetzung mit den Förderern zu suchen. Redakteur:innen, Produzent:innen und der Verleih hingegen beginnen auf einmal, am Stoff selbst zu zweifeln.

Nun ist Verunsicherung zutiefst menschlich.

Aber kann ein Stoff über Nacht auf einmal aus sich heraus „schlecht“ geworden sein? Wohl kaum. Ein Buch kann noch nicht fertig entwickelt sein. Dann muss die Stoffentwicklung natürlich fortgesetzt werden, aber absurderweise setzt die Kritik ausgerechnet da aus, wo sie möglicherweise besonders konstruktiv für alle Beteiligten werden könnte, denn ein Fördergremien könnte ja auch das erste größere Publikum sein, das spannende Anregungen gibt.

Die Kritik in den Ablehnungsbescheiden wird aber oft vage und allgemein formuliert, manche Gremien geben gar keine Begründungen. Zum einen haben viele Gremien keine einheitlichen Kriterien, anhand derer sie jeden Stoff diskutieren¹², zum anderen hat das oft rechtliche Gründe.

¹² Vielleicht sollten wir auch über andere Präsentationsformen nachdenken. Hier hätten Autor:innen und Regisseur:innen mehr Raum, die erzählerische Vision, Tonalität und Stil des Films zu präsentieren, müssten sich aber auch direkter den kritischen Fragen der Gremien stellen.

Die Gremien der Förderungen setzen sich meistens aus Vertreter:innen zusammen, die zwar aus den verschiedenen Sparten der Filmherstellung kommen, aber mit den Feinheiten der Stoffentwicklung und der Drehbuchlektüre nicht unbedingt vertraut sind. Neben den Vertreter:innen von Produktionen, Regie und Buch sitzen vor allem Vertreter:innen aus Wirtschaft und Verwertung (Festivals, Kinos, Verleihe, Filmkritik) mit am Tisch.

Weil die einheitlichen Kriterien fehlen, aber zudem meistens eine klare dramaturgische Moderation fehlt, wird auch hier der Geschmack zum Zünglein an der Waage. Viele halten ihre ureigene Interpretation des Drehbuchs für die Vision, dabei geht es darum, die Vision von Buch und Regie zu erkennen¹³. Möglicherweise braucht es mehr Kontakt zwischen Künstler:innen und Kritiker:innen aus dem Gremium, das könnte ein Prozess sein, von dem alle Beteiligten profitieren¹⁴.

Eine Ablehnung wird aber auch schnell für alle Beteiligten des Entwicklungsteams existentiell. Mit dieser Aussicht gehen viele Produzent:innen, Autor:innen und Regisseur:innen nicht einmal mehr das Risiko ein, ein innovatives Projekt zu entwickeln und einzureichen.

Was also, wenn das Projekt, das man wagemutig entwickelt hat, in der Drehbuchförderung oder nach einem langen Stoffentwicklungsprozess in der Produktionsförderung abgelehnt wird?

¹³ Sätze wie „Dieser Stoff hat mich nicht abgeholt“ oder „Dieser Stoff hat mich nicht berührt“ sind nur dann von Wert für eine Diskussion, wenn sie dramaturgisch und filmästhetisch fundiert begründet werden können.

¹⁴ Ein anderes Dilemma betrifft den Punkt, dass der sogenannte Festivalfilm und der Unterhaltungsfilm in Deutschland oft im selben Gremium beurteilt werden. Deutschland ist das einzige Land auf der Welt, in dem die ernste Kunst und die sogenannte Unterhaltung immer noch getrennt werden, in E und U. Damit verbunden ist eine Wertediskussion, die den Unterhaltungsfilm a priori abwertet und Filme, denen das Label künstlerisch anhaftet, a priori aufwertet. Doch am Ende führt die ewige Wertediskussion über hohe und niedere Kunst nur in Sackgassen und verengt den Blick bei der Entscheidungsfindung.

Nicht selten ist die Produktion bereits ins finanzielle Risiko gegangen. Diese Entscheidung ist für alle Beteiligten existentiell. Dementsprechend groß sind Verunsicherung und Frustration. Kann man dem Urteil trauen? Wirtschaftlich muss man das, denn das Urteil der Förderung bedeutet meist Top oder Flop.

Kommt es zu einer Ablehnung, dreht sich oft der Wind. Recht hat jetzt, wer am längeren Hebel sitzt. Die Ablehnung sei ja Beweis genug.

Der Wagemut, mit dem alle angetreten sind, weicht Unsicherheit. Viel zu selten wird diese Unsicherheit eingestanden. Viel zu oft wird nun die Machtkarte gezückt. Oft wird die Ursache dann im Drehbuch gesucht. Nicht selten sicherlich zu Recht.

Gerade bei Ablehnungen müssen Produzent:innen häufig Entscheidungen an die Autor:innen und später an die Regisseur:innen übermitteln, die sie weder künstlerisch noch wirtschaftlich richtig finden. Damit wird auch die ursprüngliche Eigenständigkeit und kreative Kompetenz der Produktion beschnitten und degradiert. Viel zu selten gehen Produzent:innen selbstbewusst in den Konflikt, nicht zuletzt, weil in diesem Prozess eine Diskussion mit den Förderern nicht vorgesehen ist.

Am Ende haben vor allem Stoffe Chancen, die sich durch ihre scheinbar marktkonforme Relevanz oder durch eine konventionelle Dramaturgie legitimieren, die irgendwie verdächtig an Filme erinnert, die schon einmal erfolgreich waren.

Autor:innen und auch Produzent:innen sehen sich nun in der Rolle von Dienstleistern, und manch mutige Redaktion muss die Geschmacksurteile derjenigen akzeptieren, die am Ende entscheiden. Nicht selten werden Autor:innen an dieser Stelle ausgetauscht. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz, denn diese Praxis bringt Autor:innen, Regisseur:innen und Produzent:innen hervor, die ihre Handschrift und Originalität preisgegeben haben, weil sie sich selber nur noch als Dienstleister verstehen.

Im kommunikativen Spiel von Kompetenz und Macht sind die Autor:innen vielleicht das Bauernopfer, doch letztlich gibt es in diesem Spiel nur Verlierer.

Der neuralgische Punkt ist hier die Abnahme. Im Zweifelsfall wird sie verweigert. Dann fließt kein Geld. Und so schreibt manche Autorin und mancher Autor so lange um, bis irgendwann doch die Abnahme erfolgt.

Der nächste neuralgische Punkt tritt auf, wenn die Regie gesucht wird.

8. KREATIVER NUKLEUS – BUCH UND REGIE

Viele Drehbuchautor:innen und Regisseur:innen plädieren dafür, dass sie früh in Kontakt treten und die Arbeit am Stoff gemeinsam beginnen. Denn beide profitieren enorm davon, wenn sie den langen Weg der Stoffentwicklung zusammen gehen. Im Kino passiert das häufiger als beim Fernsehen. Wenn das Buch die künstlerische Basis des Films ausmacht, so bilden Buch und Regie den künstlerischen Nukleus im Filmherstellungsprozess.

Die Autor:in hat den Stoff adaptiert oder erfunden. Die Regie interpretiert ihn. Sie formt das Buch gemeinsam mit den Gewerken zum fertigen Film: Im besten Sinne transformiert sich das Drehbuch im Film.

Ein Austausch zwischen Regie und Buch kann ein Projekt enorm voranbringen. Man erkennt, ob man ein gemeinsames Ziel hat, eine gemeinsame Sprache spricht und eine gemeinsame Erzählidee verfolgt. Zentral ist vor allem die Frage nach der emotionalen Sprache des Films. Wer als Autor:in feinjustiert und figurenorientiert arbeitet, wird das Glück niemals in einer

Regie finden, die eher Handlungsbögen und affektorientierte Gefühle inszeniert.

Oft wissen Autor:innen sehr genau, wer ein:e gute Regisseur:in für ihren Stoff wäre, wer das Feingefühl und den adäquaten künstlerischen Blick für ihre Art von Stoff hat. Wer die Subtexte versteht und ihre Vision teilen und erweitern kann.

Autor:innen und Regisseur:innen können zusammen die tieferen Zusammenhänge des Buchs erkunden, was nicht heißt, dass die Regie nicht ihre eigene Vision finden muss. Aber die Kommunikation zwischen Buch und Regie ist entscheidend, gerade wenn es um die Tiefenstruktur einer Geschichte geht. Beide Seiten müssen lernen, sich zu vertrauen und letztlich auch die Kompetenz des anderen Gewerks zu respektieren und so gut es geht zu unterstützen. Beide Seiten können hier enorm profitieren.

Schwierig wird es, wenn wie bisher vor allem im TV-Bereich üblich – von der Redaktion und der Produktion im Alleingang entschieden wird, wer Regie führt.

Statt die Autor:innen in die Entscheidungsfindungsprozesse einzubinden, setzt die Kommunikation zwischen Redaktion, Produktion, Regie und Drehbuch ausgerechnet an dem Punkt aus, an dem über die Umsetzung der Vision entschieden wird.

Auch hier geht es wieder um das Verhältnis von Kompetenz und Macht. Eine Regie, die einen Stoff verfilmen will, sollte zumindest zeigen, wie sie sich die Umsetzung vorstellt, wie sie die Figuren einschätzt und wohin Tonalität und Vision weisen, thematisch und ästhetisch gesehen.

Das Potential einer gelungenen Zusammenarbeit zwischen Buch und Regie kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, doch dies kann sich nur entfalten, wenn sie eine andere Kommunikation miteinander entwickeln.

Diese Kommunikation findet derzeit viel zu selten statt. Anstelle eines Meetings, bei dem alle zusammen am runden Tisch Platz nehmen, gibt es häufig nur das Gespräch zwischen Redaktion, Produktion und Regie.

Gerade, wenn Redaktion und Produktion unsicher sind oder es Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der Vision des Stoffes gibt, delegieren sie die eigene Ratlosigkeit häufig an die Regie und setzen damit die bisherige Arbeit am Stoff aufs Spiel.

Die Regie wiederum sitzt hier oft zwischen Baum und Borke. Im Übergabeprozess beziehen sich viele Regisseur:innen deswegen häufig auch nur auf die Produktion und Redaktion. Statt also bei strittigen Fragen im Hinblick auf das Buch mit den Autor:innen zu sprechen, setzt hier oft die Kommunikation aus, weil Angst und Unsicherheit greifen.

An diesem neuralgischen Punkt wird die sogenannte Regiefassung zum Dreh- und Angelpunkt.

9. KAMPFPLATZ REGIEFASSUNG

Der Begriff „Regiefassung“ bezeichnet im eigentlichen Sinn den Prozess, in dem die Regie die Feinheiten einer Inszenierung erarbeitet, oder anders ausgedrückt, das Drehbuch an Drehorte, Inszenierungsideen und die Auflösung anpasst.

In der Fernsehbranche wird die „Regiefassung“ derzeit aber oft als Überarbeitung definiert. Das führt in alle Richtungen zu Missverständnissen.

Denn die Ankündigung, die Regie schreibe jetzt mal eine „Regiefassung“, und der Verfasser des Drehbuchs sei entlassen, kommt für Autor:innen nicht selten überraschend.

Im Bereich des Fernsehens muss sich die Regie mit der Regiefassung vor der Redaktion behaupten, sie muss beweisen, ob sie des Stoffes würdig ist. Hier kann sie zudem ihre Autonomie definieren, eine Zone, in der sie unantastbar bleibt. Deswegen kann die Regiefassung zum Kampfplatz werden.

Es steht außer Frage, dass Bücher in Sackgassen geraten und Autor:innen an Grenzen geraten oder künstlerisch und handwerklich nicht versiert genug sind, so dass es ratsam ist, die Zusammenarbeit zu beenden.

Doch wenn der Kommunikationsprozess transparent und respektvoll ist, wird es auch für Autor:innen leichter, ihre Grenzen zu erkennen.

Vielleicht findet man dann sogar zusammen zu der Entscheidung, dass man sich besser trennt und eine neue kreative Kraft den Stoff zu Ende entwickelt.

Doch die Realität sieht anders aus. Aus Angst vor Konflikten entscheiden sich Redaktionen und Produktionsfirmen oft für die Flucht nach vorn.

Auch deswegen fühlen sich viele Regiefassungen für die Autor:innen eher nach einer feindlichen Übernahme denn nach einer Weiterentwicklung an.

Erstaunlicherweise müssen sich Regisseur:innen bei Überarbeitungen des Drehbuchs selten als dramaturgisch versierte Autor:innen legitimieren. Bei Rückfragen, warum es eine Regiefassung geben muss, erntet mancher Autor:in die Antwort, die Regie habe das Buch so nicht verfilmen können.

Was vor allem dann verwundert, wenn die Regie das Drehbuch anfänglich unbedingt verfilmen wollte.

Die Regie überarbeitet nun in ein paar Wochen, manchmal in ein paar Tagen ein Werk, das der/die Autor:in in einem zeitintensiven, künstlerischen Prozess entwickelt hat. Häufig werden die Bücher nicht besser, sondern einfach nur anders. Das, was als Überarbeitung ausgegeben wird, ist häufig eine Angleichung an den Geschmack der Regie, aber sollte es nicht auch hier um mehr gehen als Geschmack, sondern um eine gemeinsame, differenzierte Vision?

Bei der Übergabe des Buches wären Produzent:innen und Redakteur:innen gefragt. Sie könnten Buch und Regie zu einer Allianz führen, zum Team machen, um das Beste aus dem Stoff zu rauszuholen. Doch nur wenige machen von dieser Möglichkeit Gebrauch, weil das Problem oft gar nicht erkannt wird.

Glücklicherweise gibt es Regisseur:innen, die diese Arbeit gemeinsam mit den Autor:innen machen, weil sie ihre Kompetenzen und Grenzen kennen.

Viele Regisseur:innen beanspruchen für die Regiefassung außerdem einen Autor:innen-Kredit. Das hat nicht selten ökonomische Gründe.

Die Regie wird, gerade wenn sie ein Projekt monatelang, manchmal jahrelang, begleitet, oft unzureichend entlohnt. Redaktion und Produktion haben kein weiteres Geld, im Zweifelsfall wird die Regie aus dem Drehbuchhonorar bezahlt. Der Prozess zur Entwertung des Autor:innen findet dann nicht nur ideell, sondern auch ökonomisch statt.

Doch auch die Regie hat letztlich nicht die künstlerische Hoheit über das Werk. Auch sie sieht ihre kreative und künstlerische Freiheit in Frage gestellt. Ein Aspekt, der zeigt, dass Autor:innen und Regisseur:innen letztlich im selben Boot sitzen. Überall wird eingegriffen, ins Casting, ins Kostüm, ins Szenenbild, ins Grading. Der Final Cut obliegt ihnen ohnehin selten oder nie. Im Regelfall wird die Regie nun vor den Karren der eigentlichen Entscheider gespannt. Auch sie wird zum Dienstleister und damit ihrer künstlerischen Kompetenz beraubt.

10. AM ENDE KANN MAN NUR VERLIEREN

Die Folgen sind fatal. Damit werden nicht nur die Potenziale der Stoffentwicklung zerstört. Der Filmherstellungsprozess, der auf Teamarbeit und Vertrauen gründet, wird ebenfalls angegriffen. Die künstlerischen Beziehungen werden nachhaltig beschädigt, die künstlerischen Kompetenzen verspielt und entwertet.

Allerdings wäre es viel zu einfach, die Ursachen bei nur einer der kreativen Partner:innen zu verorten, das Problem ist systemisch. Die Prozesse haben sich über Jahre institutionalisiert und verselbstständigt.

Wir stellen fest, dass sie zu unserer Arbeits- und Redekultur geworden sind.

Auch wenn es großartige Filme gibt, entstehen so immer noch viel zu viele Werke, mit denen keiner glücklich ist.

Die Autor:innen sehen ihre Entwürfe im Stoffentwicklungsprozess kleingeredet und durch die Regie kaputt gemacht, und auch Regisseur:innen sehen sich in einer Dienstleisterrolle. Produzent:innen, Redakteur:innen und Regisseur:innen klagen darüber, es gäbe keine guten Bücher. Oft ist vom Mittelmaß die Rede.

Die Beteiligten verstecken sich hinter wechselseitigen Schuldzuweisungen, in der sich alle nur als Opfer sehen.

Dabei täte es uns allen gut, wenn wir unsere Irrtümer, unsere Fehler, unsere Missverständnisse stärker reflektieren und diskutieren würden.

Lerneffekte treten viel zu selten ein, weil zu wenig Evaluation stattfindet. Und so dreht sich das Rad in einer stetigen Abwärtsspirale immer weiter.

In diesem System bleibt es noch zu oft reiner Zufall, wenn starke Filme entstehen.

11. ZUSAMMENFASSUNG

- Das kreative Dreieck aus Drehbuch, Regie und Produktion driftet durch die Macht der Sender immer mehr auseinander.
- Die Entscheidungen werden häufig der Hierarchie der Institutionen wie Fernsehsendern und Förderinstitutionen unterworfen. Bewährtes geht vor Innovation. Macht dominiert Kreativität und künstlerische Vision, Status und Dominanz diktieren Inhalt, Konflikt und Figur. Die Quote ist im Zweifelsfall das Zünglein an der Waage.
- Das Publikum wird unterschätzt. Es wird als vermeintlicher Beweis für den Geschmack, die Vorurteile und die Abwehr der Entscheider herangezogen und weder in seiner Vielfalt wahrgenommen noch adressiert.
- Kino und Fernsehen sind in Deutschland zu sehr eins geworden. Die Kraft des cinematographischen Erzählens wird so unterminiert und beschränkt. Die Filmbranche ist hier zutiefst risikoavers und vertraut nur dem, was sich bisher bewährt hat. Der erzählerisch-künstlerische Horizont ist geschmacks- und angstgeprägt. Das Neue, Andere entsteht so eher durch Zufall.
- So wird eine Kultur der Anpassung gefördert, die sich aus dem homogenen Weltbild einer weitgehend homogenen Gruppe von Entscheider:innen speist. In diesem Weltbild ist Vielfalt nicht vorgesehen. Künstlerische Kompetenzen werden degradiert. Innovation wird so verhindert.
- Die kreativen Partner:innen werden zu Gegnern, Konkurrent:innen und Dienstleister:innen. Der künstlerische Nukleus aus Regie und Drehbuch droht sich zu entfremden, dabei liegt hier die eigentliche Kraft.

- Auf Dauer entstehen so Werke, die einander auf nichtssagende Weise ähneln. Die Dramaturgie des Geschmacks funktioniert immer nur über den kleinsten gemeinsamen Nenner.

Petra Lüscho

DAS SCHLAGEN WIR VOR

Warum dieser Text? Weil wir möchten, dass Filmschaffende den persönlichen Arbeitsprozess und die Qualität ihrer Filme verbessern können. Nachdem wir uns also Probleme systemisch angesehen haben, versuchen wir im folgenden Abschnitt, erste Lösungsvorschläge zu diskutieren.

Das beginnt mit pragmatischen Lösungsansätzen, wie wir die Zusammenarbeit regeln können und führt zu Überlegungen, wie wir die Stoffentwicklung und Filmkultur zu mehr Respekt, Vielfalt und Qualität hin öffnen können.

Das Eingehen einer Arbeitsbeziehung besteht nüchtern betrachtet aus zwei „Verträgen“: einem geschriebenen und einem ungeschriebenen.

1. RECHTLICHE VERTRÄGE

Kommen wir zum Ausgangspunkt zurück. Da war jene Anfrage einer Regisseurin an die Drehbuchautorin, ob sie für ihren Film als Co-Autorin zur Verfügung stehen würde, weil sie das Buch

selbst nicht schreiben, aber „bearbeiten“ wolle. Es war eine Anfrage. Hin und wieder kommt auch der Auftrag, bestimmte Aspekte eines fremden Buches zu überarbeiten. Dialoge beispielsweise. Wenn alle Beteiligten darüber informiert, einverstanden und die Bedingungen klar definiert sind, sind die unterschiedlichsten Varianten der Arbeit denkbar. Alles eine Frage der Vereinbarung.

Der geschriebene Vertrag definiert die juristisch abgesicherte Arbeitsvereinbarung zwischen den unterschiedlichen Partner:innen im Filmprozess. In der Regel wird er von Medienanwälten und Agenturen ausgehandelt. Das ist ein kompliziertes Feld, das wir hier nur anreißen können. Aber auf einen Punkt möchten wir eingehen, denn er taucht in der Analyse immer wieder auf. Wir brauchen eine andere Offenheit im Umgang miteinander. Erfahrungen zeigen, dass sich Verträge der am Prozess Beteiligten mitunter widersprechen. Da gibt es womöglich eine rechtliche Vereinbarung mit der Regie, sie dürfe das Drehbuch bei Bedarf bearbeiten, also auch umschreiben, ohne es vorher mit den Autor:innen abzuklären. Auch die Regie sollte unbedingt vorher wissen, welche Rechte den Drehbuchautor:innen während der Inszenierungsvorbereitung und der Postproduktion eingeräumt werden. Bei Adaptionen werden parallel Verträge mit Autor:innen fiktionaler oder Dokumentarliteratur gemacht. Die beinhalten Mitspracheregulungen, die vorher mit den Kreativen diskutiert werden müssen. Je größer die Transparenz, desto geringer ist das Konfliktpotential sowohl bei der Buchentwicklung als auch beim Dreh und in der Postproduktion. Verträge sind dazu da, Aufgaben, Rechte und Pflichten sowie Verantwortlichkeiten jedes einzelnen Beteiligten festzulegen, um die Kreativität zu beschützen. Bestimmte Fragen müssen vorher geklärt, bzw. vertraglich geregelt sein: Wo beginnt, wo endet der Verantwortungs- und Arbeitsbereich jedes Einzelnen? Wann gilt ein Manuskript als abgenommen und wer entscheidet verbindlich darüber? Produktion oder die Redaktion, wie es beim Fernsehen oft üblich ist? Sind die Rech-

te der Autor:innen am Stoff genügend geschützt? Wie werden jene Kreativen vergütet, die nicht schreiben, aber bei der Buchentwicklung mitwirken, vor allem die Regie? Sie arbeiten oft sehr lange daran mit.

Verträge regeln eben nicht nur die Honorare-Absprachen, sondern den Charakter der Zusammenarbeit zwischen den Einzelnen im Stoffentwicklungs- und Inszenierungsprozess. Je genauer und transparenter diese Absprachen sind, desto geringer ist später das Frust- und Verletzungspotential.

Es gibt diesbezüglich viel Bewegung in der Filmbranche. Als im April 2018 über 100 Autoren und Autorinnen (inzwischen über 200) Kontrakt18 unterzeichneten, ging ein Aufschrei durch die Branche. Es handelte sich um das vertragliche Einräumen von Rechten, also um urheberrechtliche Fragen, aber auch um die Verpflichtung von Autor:innen, mehr Verantwortung im Prozess des Filmemachens zu übernehmen: Das meint zum Beispiel eine Mitsprache bei der Auswahl der Regie, eine Teilnahme an Leseproben, das Sichten der Muster und es definiert den Anspruch, den Rohschnitt zu sehen und kommentieren zu dürfen. Und wenn die Anfrage kommt, ein fremdes Manuskript zu bearbeiten, verpflichten sich jene Autor:innen, vorher mit ihren Kollegen und Kolleginnen über den bisherigen Schreib- und Entwicklungsprozess zu reden. Es geht um Fairness und Respekt.

Durch Kontrakt18 wird öffentlich über Verträge gesprochen. Autor:innen, aber auch die Agenturen tauschen sich aus, reden über ihre Erfahrungen, beraten sich gegenseitig. Das ist ein wichtiger Schritt in Richtung Transparenz.

2. UNGESCHRIEBENE VERTRÄGE

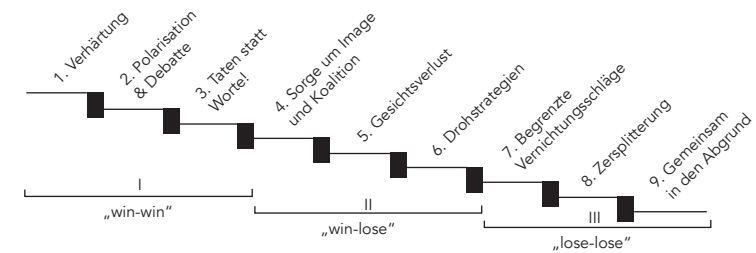
Der zweite, ungeschriebene Vertrag, definiert das zwischenmenschliche, soziale Miteinander, dessen wir uns oft nicht bewusst sind. Deshalb macht es Sinn, ausführlicher darüber zu sprechen. So einig wir uns auch darüber sein mögen, dass eine Zusammenarbeit auf gegenseitigem Respekt und Vertrauen basieren sollte, so unterschiedlich sind die Verläufe während der Stoff- und Filmentwicklung.

Es geht in der Filmarbeit um Geschichten, an denen wir uns reiben, um Figuren, die uns berühren oder aggressiv machen, um Konflikte, mit denen wir uns vielleicht selbst herumschlagen. Die Geschichten sind voller Emotionen. Was uns in diesem Prozess oft nicht bewusst ist, sind unsere Projektionen auf andere Beteiligte, womöglich unaufgearbeitete Konflikte und Themen aus vorangegangenen Arbeitsbeziehungen, bis hin zu persönlichen Verletzungen, die wir aus unserer Sozialisation und dem eigenen Background mitbringen. Auch den Figuren begegnen wir mit eigenen Projektionen. Die Arbeit an einem Buch und an einem Film verlangt Leidenschaft, Emphase, Eigenwilligkeit, auch Eigensinn! In der Stoffentwicklung braucht es dafür Vertrauen, um wirkliche Tiefe zulassen zu können. Die Auseinandersetzung darum erzeugt nicht selten Reibung, weil unterschiedliche Wahrnehmungen, Meinungen und Intentionen aufeinandertreffen.

3. EIN SZENARIO

Um zu veranschaulichen, wie sich Konflikte zuspitzen können, hat der österreichische Konfliktforscher Friedrich Glasl ein Theoriemodell entwickelt, das die Entwicklung eines Konflikts in drei Hauptphasen und neun Stufen unterteilt.

Man kann damit die unterschiedlichsten Konflikte analysieren: Scheidungen, Konflikte zwischen Staaten, aber auch Konflikte im kreativen Prozess der Stoffentwicklung und des Filmemachens. Wir wollen diese Stufen nicht im Einzelnen definieren, aber ein paar Dinge bewusst machen, um sie für die Arbeit zu nutzen.



Bei einem Drehbuchgespräch sitzen in der Regel mehr als drei Menschen an einem Tisch. Jeder bringt einen eigenen persönlichen und professionellen Erfahrungshorizont mit. Klar, dass unterschiedliche Meinungen aufeinanderprallen. Das gehört zum Prozess und wird häufig nicht als Beginn eines Konflikts wahrgenommen. Die Polarisierung beginnt, wenn einer der Anwesenden die anderen unbedingt von der Richtigkeit seiner Meinung überzeugen will, aber jeder auf seiner Position beharrt. Dann setzt nicht selten Polemik ein.

Thematisiert wird die Art der Kommunikation meistens nicht.

Wenn die Eskalation weitergeht, erhöhen die Beteiligten den Druck auf den jeweils anderen, um die eigene Meinung durchzusetzen. Der Konflikt verschärft sich. Man redet plötzlich übereinander, nicht mehr miteinander. Es geht um Fronten, um Sieg oder Niederlage. Die Konfliktparteien suchen sich jeweils Verbündete, um den eigenen Standpunkt zu untermauern. Da sich alle im Recht fühlen, verhält man sich den vermeintlichen Fein-

den gegenüber illoyal. Sie seien schuld daran, dass der Konflikt nicht zu lösen sei. (Zum Beispiel: Der:die Autor:in weigere sich, eine Figur zu streichen oder zu verändern, sie zeige Starrsinn, sei destruktiv, ein absolutes Hindernis im Arbeitsprozess!) Das Vertrauen ist zu diesem Zeitpunkt schon zerstört. Es geht nicht mehr um die Sache: Es geht letztlich um Macht.

Mit Drohungen versuchen die Beteiligten jetzt, die Situation zu kontrollieren. (Diese oder jene Figur müsse aus dem Buch geschrieben werden, sonst würde zum Beispiel die Regisseurin nicht mehr mitmachen; der Sender verweigere den finanziellen Zuschuss.) Eine klare Drohung: „Entweder, du funktionierst oder wir müssen uns trennen!“ Das scheint die einzige Lösung zu sein, ohne den Ursachen für die Eskalation je auf den Grund gegangen zu sein.

4. PRAKTISCHE LÖSUNGSANSÄTZE IM UMGANG MIT KONFLIKTEN

Es kommt nicht darauf an, Konflikte und Hürden zu vermeiden, sondern es geht vielmehr darum, WIE wir mit ihnen umgehen. Deswegen zielen unsere Lösungsvorschläge vor allem darauf ab, wie wir die kommunikativen Rahmenbedingungen des Filmherstellungsprozesses, vor allem der Stoffentwicklung, besser gestalten können, damit unser Umgang miteinander respektvoll bleibt.

Wer Macht hat, besitzt nicht unbedingt die größte Kompetenz auf allen Gebieten der Stoffentwicklung, zum Beispiel bei der Analyse eines Drehbuches oder in der Leitung eines Prozesses. Damit die Qualität der Arbeit im Vordergrund steht, plädieren wir für ein klares Festlegen der einzelnen Verantwortlichkeiten, die je nach Projekt auch variieren auch können.

5. MODERATION

Wichtig ist eine Moderation, die die Kommunikation leitet und organisiert. Das übernimmt meistens die Produktion und das ist gut so. Aber man darf diese Aufgabe nicht unterschätzen. Es ist eine hohe Kunst, verschiedene Argumente, Meinungen und Ideen aufzunehmen, zu bündeln und zu differenzieren. Es braucht ein gutes Gespür, um Konflikte früh zu erkennen. Und es braucht Mut, sie offen auszusprechen und den Ursachen auf den Grund zu gehen. Oft sind es ja auch Interessenkonflikte, die sich dahinter verbergen. Insofern sollten Produzent:innen die Courage aufbringen, sich im Zweifelsfall gegen die Wünsche einer Redaktion zu behaupten, wenn die der Vision entgegenstehen. Man kann die Moderation aber auch an eine andere Person übergeben (Redaktion, Regie, Dramaturgie).

Die Moderation hat die Aufgabe, den Prozess offen zu gestalten. Sie sorgt dafür, dass das Arbeitsklima ausgeglichen bleibt. Sie reflektiert die Kommunikation und bringt sie, wenn nötig, immer wieder auf die Sachebene zurück. Sie prüft immer wieder, wie offen, klar und transparent man miteinander umgeht. Kritik üben heißt, dass man auch Kritik annehmen muss, egal auf welcher Hierarchiestufe die Mitglieder des Teams stehen. Die Grundwährungen der Stoffentwicklung sind Respekt und Vertrauen, deswegen ist es wichtig, dass auch die Kommunikation selbst zur Debatte stehen kann. Auch das Kritisieren darf kritisiert werden.

Bei der Frage, wie wir die Kommunikation in Zukunft besser gestalten, orientieren wir uns also an den neuralgischen Punkten der Stoffentwicklung:

- Hat jeder/jede die gleiche Idee von den Verantwortungs- bzw. Funktionsbereichen der einzelnen Mitarbeiter:innen? Welches Selbstverständnis hat jede:r Einzelne von seiner Rolle?

- Begegnet sich das Stoffentwicklungsteam auf Augenhöhe?

Wir brauchen Team-Partner:innen, die wissen, wie sie ihre Fragen und Probleme nachvollziehbar benennen können. Das heißt, Autoren und Autorinnen sollten immer wieder Feedback geben, ob sie die Kritik verstanden haben. Ob sie im Sinn der Vision ist, auf die man sich geeinigt hat. Nun können Menschen ihre Meinung ändern. Auch eine Vision kann sich verschieben. Aber der fragile Prozess verlangt, dass diese Verschiebung klar erkannt und besprochen wird. Das kann nur gelingen, wenn alle sie zur Kenntnis genommen, verstanden und akzeptiert haben.

6. VERTRAUEN UND RESPEKT

Wie die Kommunikation zwischen den einzelnen Partner:innen verläuft, zeigt sich vor allem in den Stoffentwicklungsgesprächen, in denen die Arbeit der Autoren und Autorinnen ausgewertet und Lösungsansätze diskutiert werden. Ob wir mit Klarheit an den Schreibtisch zurückkehren oder mit völliger Verunsicherung und Frust, hängt in der Regel von der Qualität dieser Sitzungen ab. Es gibt ein paar einfache Regeln, die helfen, ein Gespräch so zu organisieren, dass sich ALLE aufeinander verlassen können, damit es auf Augenhöhe stattfindet.

Der Termin sollte rechtzeitig mit allen Beteiligten (und nicht, wie oft praktiziert, zuletzt mit den Autor:innen) abgestimmt werden. Alle wissen, wer in welcher Eigenschaft an dem Gespräch teilnimmt. Alle Teilnehmer:innen kennen die geplante Länge, um sich für diesen Zeitraum ganz darauf einzulassen.

Die Zielsetzung orientiert sich am aktuellen Status quo des Stoffes. Sie wird deshalb von allen Beteiligten als angemessen und konstruktiv empfunden.

Den Beteiligten stehen alle notwendigen Unterlagen rechtzeitig (mind. zehn Tage) zur Verfügung. Alle wesentlichen, vorhandenen Informationen zum Projekt (Entwicklungsstand, Finanzierung, Vermarktungsziel etc.) sind bekannt oder werden bekannt gegeben.

Alle Beteiligten haben den Stoff zweimal gelesen (Erstlektüre/Zweitlektüre). Sie sind schriftlich vorbereitet. Warum zweimal lesen? Der Eindruck über den dramaturgischen Bogen einer Geschichte und der Figuren kann sich nur vermitteln, wenn man nicht bei jeder Detailfrage sofort aus dem Rezeptionsprozess aussteigt, um Fragen zu formulieren. Zuerst sollten sich die Leser:innen einen Eindruck über Inhalt und Dramaturgie im Ganzen machen, um das Buch am Thema und an der gemeinsamen Vision zu messen. Mitunter wird Detailfragen eine Bedeutung zugemessen, die am Kern der Erzählung vorbeigehen. Das liegt oft an den Notizen, die beim ersten Lesen an den Rand geschrieben und im Nachhinein nicht mehr befragt werden. Das hat zur Folge, dass man nicht zu den wesentlichen Fragen vorstößt und sich im Klein-Klein verheddert.

7. DREHBUCHBESPRECHUNG

Eine Person übernimmt aktiv die Gesprächsführung. In der Regel ist das die Produktion, manchmal die Redaktion oder auch die Dramaturgie.

Am Anfang stehen die Erfahrungen des Autors oder der Autorin beim Schreiben der neuen Fassung. Außer, wenn sie sich selbst erstmal ein Feedback wünschen.

Alle Beteiligten argumentieren stets in dieser Reihenfolge: Was steht im Text (Bestandsaufnahme)? Was ist neu? Wie bewerten sie die Arbeit im Kontext der Vision? Wo verstehen sie etwas

nicht, wo finden sie die Vision nicht wieder? Was würden sie ändern und warum? Dabei bleibt die Augenhöhe zwischen den Beteiligten gewahrt. Persönliche Ressentiments werden vermieden, damit sich alle angstfrei äußern können. Polemik muss von der Gesprächsleitung immer wieder auf die Sachebene zurückgeführt werden.

Die Beteiligten benennen stets auch das Positive. Und wenn es Begeisterung beim Lesen gab? Damit sollte sich niemand zurückhalten. Das beflügelt. Persönliche Enttäuschung zu äußern, ist eher kontraproduktiv und gehört nicht in ein Buchgespräch. Denn damit wird die Arbeitsbeziehung unnötig emotionalisiert und bewertet. Viel wichtiger ist es, die Kritik sehr konkret zu äußern und durch Beispiele aus dem Text zu untermauern. Autor:innen spiegeln zurück. Die Moderation ermöglicht Diskussionsräume, stellt Rückfragen an den Autor oder an die Autorin zur Intention. Sie muss sich immer wieder vergewissern, ob alle dasselbe meinen. So können Missverständnisse, Geschmacksdiskussionen, aber auch verfehlte Wirkungsabsichten voneinander geschieden werden. Das Credo eines jeden Stoffentwicklungsgespräch ist „Let your ego out“!

Es ist genug Zeit vorhanden, für jeden Punkt mehrere Lösungsmöglichkeiten zu sammeln und zu diskutieren. Es wird über die Konsequenzen der möglichen Änderungen nachgedacht und gesprochen. Es geht um Richtungsentscheidungen! Nicht jeder Vorschlag ist umsetzbar. Autor:innen behalten die Freiheit, etwaige inhaltliche Lösungen nach genauer Abwägung anzupassen oder auch nicht.

Bleiben strittige Fragen zum Stoff bestehen, entwickelt das Team gemeinsam eine Strategie. Was braucht der/die Autor:in? Wie können Probleme gelöst werden? Braucht er/sie anderweitige Unterstützung? Soll vielleicht eine dramaturgische Beratung oder eine Fachberatung anderer Art dazu geholt werden?

Feedbacks und Lektorate müssen transparent kommuniziert und gemeinsam in der Runde besprochen werden. Auch der/die Kritiker:in muss seine/ihre Kritik im Lektorat argumentativ herleiten und vor dem Hintergrund der Vision des Stoffes reflektieren.

Im Idealfall werden die Ergebnisse des Gesprächs am Ende in einem Protokoll zusammengefasst.

8. BUCH UND REGIE

Kommen wir zum Ausgangspunkt zurück. Es ging um die Frage: Was ist eine Regiefassung? Sie war der Anstoß für das Zusammenkommen unserer Arbeitsgruppe. Das Ergebnis ist eine gründliche Analyse der Bedingungen für die Stoffentwicklung. Die Zusammenarbeit zwischen Autor:in und Regie spielt dabei eine wichtige Rolle. Es geht um einen künstlerischen Dialog auf Augenhöhe, nicht um Konkurrenz. Es geht darum, gemeinsam an einem guten Film zu arbeiten und nicht um persönliche Eitelkeiten. Die Frage ist auch hier, wie man den künstlerischen Nukleus aus Buch und Regie stärken kann. Das Interesse ist auf beiden Seiten da.

Wir haben die Gründe im zweiten Kapitel ausführlich beschrieben: Autor:innen sollten ein Mitspracherecht haben, wenn es um die Auswahl der Regie geht, und zwar im Sinn des Projekts. Was wäre eigentlich so schlimm daran, wenn sich Buch und Regie nicht füreinander entscheiden, weil die Regie nicht zum Stoff passt oder Vorstellungen hat, die gar nicht mit der Vision des Autors kompatibel sind?! Sich nicht füreinander zu entscheiden, bedeutet ja keine grundsätzliche Wertung, sondern zeigt vielleicht nur, dass hier verschiedene Sprachen gesprochen werden.

Regie und Buch sollten künstlerisch kompatibel sein.

Es ist von Vorteil, wenn die Regie früh in den Stoffentwicklungsprozess einsteigt, weil man gemeinsam an einer Vision arbeiten kann. Was aber viel wichtiger ist: Die Kreativen sollten sich bewusst füreinander entscheiden, auch wenn die Redaktion und die Produktion wichtige Partner:innen bei der Entscheidungsfindung sind. Die ist dabei sicher von Projekt zu Projekt verschieden. Doch nur, wenn sie offen und transparent bleibt, wird die Übergabe zu einem konstruktiven Prozess. Denn der/die Autor:in sollte ihr Projekt entspannt übergeben und loslassen können, damit auch die Regie ihren eigenen Raum bekommt, um den Stoff mit Hilfe der anderen Gewerke zu interpretieren und umzusetzen. Im Idealfall treffen zwei kompetente Handschriften aufeinander, die sich gegenseitig inspirieren und gemeinsam mit den künstlerischen Gewerken zu jenem dritten führen, dem FILM.

Die Regie muss sich das Buch aneignen. Die Auseinandersetzung mit den Urheber:innen des Drehbuchs, das Sprechen über die jeweilige Vision, kann ein Buch tiefer erschließen. Dass die Vision nicht unbedingt deckungsgleich sein muss, versteht sich von selbst. Auch deshalb ist die gemeinsame Auseinandersetzung ein wichtiges Instrument, damit das Drehbuch in seinen möglichen Schichten erkannt und erfasst werden kann. Autor:innen stellen sich in der Vorbereitung dafür verlässlich zur Verfügung. Das hat auch den Vorteil, dass man immer wieder miteinander ins Gespräch kommt, um gemeinsam originellere und ökonomische Lösungen zu finden.

Die Übergabe oder die weitere Zusammenarbeit sieht dabei sicher unterschiedlich aus. Es gibt Regisseur:innen, die zu den ersten Teamsitzungen mit den anderen Gewerken auch den Autor oder die Autorin einladen, damit sie gemeinsam über das vorliegende Buch und über die Umsetzung sprechen. Die Fragen und Inspirationen von Kamera, Szenenbild, Maske, Ton

etc., können für die letzte Phase der Stoffentwicklung von großer Bedeutung sein. Ein Drehbuch beinhaltet ja nicht nur die Dialoge der Figuren, sondern Bilder, Stimmungen, Situationen, die Ausgangspunkt für die Arbeit aller Gewerke sind. Deshalb können sie sich gegenseitig befruchten. Nach solchen Teamsitzungen ist es ganz normal, dass Autor:innen ihr Buch noch mal befragen und Ideen aufnehmen, um das Manuskript besser machen.

Ähnlich ist es mit der Leseprobe. Die ist noch mal ein guter Test, ob Dialoge funktionieren, ob es Widersprüche im Buch gibt, ob die Haltung der Figuren, ob der Gestus stimmt. Die Autor:innen kommen mit den Schauspieler:innen ins Gespräch und können Fragen beantworten. Dabei ist Sensibilität gefragt. Eine Leseprobe wird immer von der Regie geleitet. Da sollte man sich nicht in den Vordergrund spielen.

Wir plädieren dafür, dass es selbstverständlich wird, dass Autor:innen bei der Leseprobe dabei sind. Aber Ausnahmen bestätigen die Regel. Es kann sein, dass diese Begegnung so intim und wichtig für die Arbeitsbeziehung zwischen Regie und Schauspiel ist, dass es zunächst ein Treffen ohne das Buch gibt. Dann sollte die Regie eine Möglichkeit finden, die Autor:innen später einzubinden und die Leseprobe auszuwerten. Man kann natürlich eine Leseprobe rechtlich einfordern, aber besser ist es, solche Entscheidungen im Miteinander zu treffen. Genauso, wie Autor:innen ihren Raum und ihre Autonomie einfordern, tut das die Regie auch.

Hier wäre es für Autor:innen und Regisseur:innen wichtig, dass wir anfangen, mehr Offenheit für die Arbeitsprozesse, die Notwendigkeiten und unfreiwilligen Beschränkungen des anderen Gewerks zu entwickeln. Im Sinn der Qualität!

Es gehört zu den normalsten Dingen von der Welt, dass Autor:innen der Regie auch im Schnittprozess beratend zur Seite

stehen. Und hier geht es nicht um Bevormundung, sondern um den künstlerischen Dialog. Je stärker ein kreatives Team aus Drehbuch und Regie ist, desto überzeugender ist es in der Argumentation.

9. „DREHFASSUNG“ VERSUS „REGIEFASSUNG“

Wir plädieren für eine einvernehmliche Abschaffung des Begriffs „Regiefassung“.

Stattdessen arbeiten wir mit dem Begriff „Drehfassung“.

Hier noch mal zusammengefasst: Die Regie bekommt ein – vom Auftraggeber – abgenommenes, kurbelfertiges Drehbuch, das ein Autor oder eine Autorin entwickelt und geschrieben hat. Dieses Buch bildet die Grundlage für die Inszenierung des Films. Die „Drehfassung“ ist eine Arbeitsfassung der Regie, also die Aufspaltung der Szenen in Vorgänge, Kamera, Notizen zur Stimmung, Zeichnungen und Skizzen, eben alles, was zur filmsprachlichen Umsetzung eines Drehbuches gehört. Das heißt aber nicht, dass Szenen grundsätzlich verändert, Figuren herausgestrichen, Dialoge – ohne Absprache mit Autor:innen – umgeschrieben werden dürfen. Natürlich müssen Regisseur:innen später am Set handlungsfähig sein. Und es wird immer Situationen geben, in denen kleinere Veränderungen schnell und unkompliziert notwendig sind. Aber grundsätzliche inhaltlich-dramaturgische Änderungen, auch Anpassungen an andere Drehorte, sollten immer mit dem Autor oder der Autorin abgesprochen werden. Neue Drehorte, besondere Motive haben ja meist inhaltliche Konsequenzen, weil die Figuren an anderen Orten anders agieren. Deshalb sollte der Dialog zwischen Drehbuch und Regie selbstverständlich sein. Dazu gehört aber

auch, dass Autor:innen bis zuletzt für sinnvolle, gemeinsam beschlossene Überarbeitungen zur Verfügung stehen. Obwohl das Drehbuch abgenommen wurde.

Auch die beratende Arbeit der Regie in der Stoffentwicklung sollte entlohnt werden. Aber noch einmal: Autor:innen des Buches sind urheberrechtlich diejenigen, die schreiben. Ideen, egal von wem sie geäußert werden, ziehen keinen Credit nach sich.

10. SICHTBARKEIT

Auf Augenhöhe arbeiten bedeutet auch, dass die Arbeit auf Augenhöhe anerkannt wird. Die kreativen Gewerke und auch das Publikum sollten ihr Gefühl dafür zurückgewinnen, was ihre Partner:innen leisten und tun.

1. Autor:innen werden gleich berechtigt im Vor- und Nachspann genannt.
2. Autor:innen werden gleichberechtigt in der Pressearbeit benannt und als Interviewpartner:innen angeboten.
3. Die Einladung und Vorstellung auf der Bühne bei Premieren ist selbstverständlich.
4. Regisseur:innen werden angemessen an ihrer Arbeit im Vor- und Nachspann genannt.
5. Das gilt ebenso für die anderen Gewerke.
6. Film ist Teamarbeit. Und in diesem Sinn ist die Regie bestenfalls in Ausnahmefällen die alleinige Urheberin des Films.
7. Ein Film „von“ sollte es nur heißen, wenn Buch und Regie in einer Hand sind.

11. ENTSCHEIDUNGSGREMIEN/ FÖRDERUNGEN

Nachdem wir Ideen für die Zusammenarbeit der künstlerischen Kernbeziehungen der Stoffentwicklung vorgestellt haben, wollen wir erste Vorschläge machen, wie auch die Institutionen Entscheidungsfindungsprozesse einheitlicher und nachvollziehbarer gestalten können.

Auch Entscheider:innen benötigen ein breit gefächertes dramaturgisches Know-how und einen künstlerischen Weitblick. Deswegen braucht es entsprechende Weiterbildungen für die Vertreter:innen der Gremien. Davon würde letztlich die ganze Branche profitieren, denn mit jeder Schulung wächst das kollektive Know-how. Vor allem aber braucht es einen verbindlichen Kriterienkatalog.

Jedes Fördergremium sollte durch erfahrene Dramaturg:innen darin geschult werden, wie man ein Drehbuch liest. Diese Schulung zielt im Wesentlichen auf drei Fragen.

- Welche Fragen sind an ein Drehbuch zu stellen und zu beantworten, damit nachvollziehbare Parameter der Entscheidungsfindung entwickelt werden können?
- Worauf ist zu achten, damit die Gremien nicht nur über ihren persönlichen Geschmack diskutieren?
- Was ist Subtext und wie erkennt man ihn und weitere tiefere Bedeutungsebenen aufgrund des Stils und der szenischen Hinweise im Drehbuch?

So kann ein fundierter Kriterienkatalog entstehen, den der Autor oder die Autorin, ganz gleich, ob er oder sie eine Zu- oder Absage erhält, nachvollziehen kann. Vielleicht bietet es sich an, dass es auch hier eine Moderation gibt, die gemeinsam mit dem Gremium die wichtigen dramaturgischen Fragen durch-

arbeitet. Eine dramaturgisch formulierte Begründung kann das Projekt inspirieren und weiterbringen. Viele Fördergremien stellen ja schon einen Pool aus Dramaturg:innen bereit, die dann mit den Autor:innen weiterarbeiten.

Wir brauchen aber auch mehr Fördertöpfe, die weitergehende Drehbuchentwicklungen unterstützen. Das betrifft vor allem den künstlerisch unabhängigen Film, aber auch kleinere Arthouse-Projekte, die zwar keine riesigen, aber vielfältige und verlässliche Publika ansprechen, die die Kinokultur treu nutzen und schätzen. Damit wird nicht nur Qualität und Vielfalt gefördert, es entsteht auch eine Kultur, die wieder stärker auf ihr Potential vertrauen kann.

Bisher gibt es diese Förderung nur bei der FFA: hier werden potentiell wirtschaftlich erfolgreiche Filmprojekte mit bis zu 100.000 Euro gefördert.

Denkbar sind auch unabhängige Entwicklungsetats, die gerade kleine Produktionsfirmen dabei unterstützen, innovative Stoffe zu entwickeln, Autor:innen zu bezahlen und auch Regisseur:innen finanziell zu unterstützen, damit sie früh in die Entwicklungsarbeit einsteigen können.

12. AM ENDE KÖNNEN ALLE NUR GEWINNEN

Die Potenziale sind jedenfalls groß. Es gibt viele starke Talente, begabte Autor:innen und Regisseur:innen. Wir haben in Deutschland eine anspruchsvolle Ausbildungssituation in allen Filmberufen. Wir haben mit der Kulturförderung und einem starken öffentlich-rechtlichen Fernsehen auch finanzielle Möglichkeiten und spannende Plattformen.

Um diese Potenziale ideal zu nutzen, brauchen wir einen Strukturwandel, der damit beginnen sollte, dass wir unsere Arbeits- und Kommunikationskultur in der Branche neu ausrichten.

Wir machen dauernd Filme darüber, wie Menschen lernen, Konflikte anzugehen, wie wir uns ändern können. Dass es nie zu spät ist, ist auch so ein Credo, aber in unserer Arbeitskultur verhalten wir uns meistens so, als hätten wir davon noch nie etwas gehört.

Kein:e Künstler:in ist losgezogen, um sich entrechteten und enteignen zu lassen. Keine:r von uns ist angetreten, um Filme zu machen, die am Ende mittelmäßig und lau sind.

Gewinnen können alle dann, wenn wir ohne Frust unsere Kreativität entfalten können, weil die Qualität an erster Stelle steht. Das braucht aber die Vergewisserung: Sprechen alle vom gleichen oder hat jeder seine eigene Idee von der eigenen Rolle und von der Vision des Drehbuchs und letztendlich vom Film? Wir haben festgestellt, dass hier oft Kompetenz und Macht wechselt werden. Dass die Verantwortlichkeiten nicht klar definiert sind. Und dass damit viel Respekt und Vertrauen verspielt wird – die Währung für eine offene und freie Kommunikation.

Wenn wir aber wollen, dass Mut wieder eine Kategorie wird, die Kreative anspornt, neue, andere Wege zu gehen, wenn Vielfalt und Originalität ihre Kraft entfalten sollen, müssen wir lernen, anders miteinander zu sprechen. Am Anfang ist das Wort. Immer.

Je klarer wir sprechen, je klarer unsere Kompetenzen definiert werden, desto offener, vielfältiger und aufregender kann ein künstlerischer Prozess ablaufen. Am Ende können ALLE nur gewinnen. Vor allem der deutsche Film.

To be continued....

Heide Schwochow, Petra Lüscho, Mona Kino

WIR DANKEN

Bettina Börgerding, Eva-Maria Fahmüller, Gerrit Hermanns, Elke Hauck, Anna Justice, Frauke Schmickl, und alle, die darüber hinaus mit uns diskutiert und einen Beitrag geleistet haben.

IMPRESSUM

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright © 2021 Kino, Lüscho, Schwochow

Herausgeberinnen:

Heide Schwochow & Petra Lüscho & Mona Kino
Sektion „Drehbuch“ der Deutschen Filmakademie
Köthener Str. 44, 10963 Berlin

Autorinnen: Mona Kino, Petra Lüscho, Heide Schwochow
Gestaltung und Satz: Sophie Niethe