

Stoffentwicklung in Deutschland – keine Zeit für große Visionen

Das unter dem Dach der nordmedia, Bereich academy, arbeitende script & development lab führt in diesem Jahr das Stoffentwicklungsprogramm ‚Talents 2004‘ durch. Dorota M. Paciarelli, seit 2001 Leiterin des script & development labs, über ihre Arbeit und die Defizite bei der Drehbuchentwicklung im allgemeinen.

Ellen Wietstock: Es gibt eine Fülle von Autorenwerkstätten, Stoffentwicklungsprogrammen und Beratungsangeboten für Drehbuchautoren. Worin unterscheidet sich das Programm des script & development labs der nordmedia vom Angebot anderer Institutionen?

Dorota M. Paciarelli: Die Unterschiede liegen in erster Linie in der Intensität der persönlichen Betreuung, in der Dauer und Kontinuität unserer Programme sowie in ihrer europäischen Ausrichtung, wenn es um dramaturgische Modelle geht. Wir bieten grundsätzlich keine einzelnen Seminare an. ‚Talents 2004‘ bietet elf Blockseminare von mindestens drei, maximal zwölf Tagen. Wir betreuen und begleiten Drehbuchautoren und Regisseure zehn bis elf Monate lang. Das ist gewöhnlich die Zeit, in der sie bei uns neben der kontinuierlichen Weiterbildung und persönlicher Entwicklung ihre Geschichten schreiben, umschreiben und optimieren. Wir arbeiten sehr individuell, persönlichkeitsgeschneidert und fast schon familiär, lassen auch in unseren Programmen bewußt immer Freiraum für Inhalte und Schwerpunkte, die sich aus den Defiziten von Projekten oder Lernbedürfnissen von Autoren ergeben.

Von den 23 zugelassenen Projekten hat eine Jury mit den Stimmen von Sigrid Narjes, Manuela Stehr, Lenard Krawinkel plus die beiden Dozenten Wojciech Marczewski und Phil Parker sowie mit einer Stimme des Geschäftsführers der nordmedia die Endauswahl getroffen. Obwohl die Mitglieder der Jury einen unterschiedlichen beruflichen Background haben, überraschte mich sehr, wie übereinstimmend sie in der Beurteilung der Stoffe waren. Unsere Dozenten verfügen über sehr lange Erfahrung in der Filmlehre, haben selbst Filme gemacht und internationale Preise bekommen. Mit Wojciech Marczewski, dem Mitbegründer der Andrzej Wajda Master School of Film Directing in Warschau, mit Mogens Rukov, der an allen wichtigen Dogma-Filmen geschrieben hat, Phil Parker und Keith Cunningham haben wir den Programmteilnehmern ältere Kollegen zur Seite gestellt, die zu den kreativsten und auch menschlich inspirierendsten Lehrern gehören.

In unseren Programmen sind Produzenten wichtige Begleiter – sie gehen mit den Autoren einen Teil des Weges zusammen und lernen voneinander. Mit fünf unabhängigen deutschen Produzenten der jüngeren Generation, wie Maria Köpf, Manuela Stehr von X Filme aus Berlin, Annette Pisacane von Cameo (Köln), Florian Koerner von Schramm Film (Berlin), Peter Rommel aus Berlin

und Ralph Schwingel von Wüste Film aus Hamburg, verfügen wir über "Patent", die genügend Know-how haben, um als persönliche Berater von Autoren Projekte zum Laufen zu bringen.

Wir laden für Dozenten à la carte: je nach den "Löchern" in Projekten oder je nachdem, was gerade der Markt von Lernenden erzwingt. Ich möchte nicht behaupten, daß wir jetzt das Rezept für eine erfolgreiche Stoffentwicklung gefunden haben. Aber wir setzen auf die Kommunikation unter allen an der Stoffentwicklung beteiligten Personen.

Ellen Wietstock: Wo liegen Ihrer Meinung nach die Schwachstellen bei der Stoffentwicklung?

Dorota M. Paciarelli: Zum Developmentprozeß gehört nicht nur das Schreiben, sondern auch das Vermarkten von Projekten, worunter ich all die vorbereitenden Tätigkeiten und Arbeiten verstehe, die notwendig sind, damit aus einem guten Drehbuch auch ein guter Film entsteht. Aus den kommunikatorischen Lücken zwischen den Autoren, Redakteuren, Produzenten, aber auch zwischen Autoren und Regisseuren entstehen die meisten Mißverständnisse und Konflikte, die dann nicht selten in "development hell" münden. Überspitzt gesagt: Der Autor sitzt allein am Schreibtisch und tippt die x-te Fassung der Szene in seinen Computer ein. Der Produzent bewacht seine Kasse und rückt mit dem Geld immer erst dann heraus, wenn der mittlerweile verschuldete Autor schreiend sein Büro betritt. Der gebildete Dramaturg macht am Reißbrett seine Grafiken oder schreibt die zehnte Expertise, die ohnehin kaum jemand ernst nimmt, denn soeben hat der Produzent oder Redakteur dem Autor mitgeteilt, daß sie doch lieber eine Komödie statt Drama hätten, aber mit einem tragischen Touch bitte. Sie lassen sich oft nicht wirklich auf die Geschichten ein, was Autoren in den Wahnsinn treibt, denn diese müssen sehr präzise wissen, was warum geändert werden muß. Die Suche nach der stimmigen Visualisierung, die ja am besten läuft, wenn der Regisseur, Kameramann, Location Scout und Art Director in die screenplay conferences involviert sind, findet erst kurz vor dem Dreh statt, weil die Produzenten nicht alles und vor allem nicht sofort finanzieren können.

So gibt es keine Zeit für große Visionen, sondern meistens werden nur Löcher gestopft. Die quality makers - Autor, Regisseur, Produzent, Redakteur - können also weder emotional noch mental auf das Projekt einsteigen, weil Hektik bekanntlich selten inspiriert. All das ist verhängnisvoll und rächt sich mit mittelmäßigen Filmen. Das Projekt, das am Anfang als vielversprechend eingestuft war, bekommt nicht die Flügel, die es verdient hat. Und es werden sofort auch die Schuldigen ausfindig gemacht. Die Autoren klagen darüber, daß es bei einigen Fernsehsendern und Produzenten an Bereitschaft fehle, präzise und verständlich zu artikulieren, warum welche Änderungen gewünscht werden. Die andere Seite pariert mit dem Vorwurf, daß Autoren unflexibel sind und die Gewohnheiten des Publikums ignorieren würden. Nur: Wer kennt schon wirklich die Bedürfnisse des Publikums? Wer kann mit hundertprozentiger Sicherheit sagen: "Das wollen die Leute sehen" oder "Das braucht der Markt". Bei großen Filmerfolgen sind wir häufig überrascht und immer schwingt die Frage mit "Wer hätte das gedacht?" Zu den kommunikatorischen Lücken gesellt sich, besonders bei den Fernsehproduktionen, ein mörderischer Zeitdruck auf die Autoren. Nicht nur die Drehzeiten verkürzen sich zunehmend, sondern auch die

Abgabetermine werden immer enger. Mit unserem Programm "Talents" kommen wir zu den Ursprüngen der kreativen Arbeit zurück und schaffen einen geschützten Raum, in dem Autoren, Produzenten und Regisseure ihre Visionen entwickeln und von den Besten ihres Fachs lernen können.

Ellen Wietstock: Welche Komplikationen treten nach Ihren Erfahrungen in der Kommunikation auf?

Dorota M. Paciarelli: Die Entwicklung einer Geschichte ist für den Autor immer mit komplizierten psychischen Begleiterscheinungen verbunden. Drehbuchautoren müssen in eine andere Welt eintauchen, sie gehen mit ihren Charakteren auf die Reise, und das hat Implikationen für den Kommunikationsprozeß. Wenn der Autor mit seinem halbfertigen Produkt auf den Redakteur oder den Produzenten trifft und sich diese beiden sehr wichtigen Menschen weigern, auf seinen Stoff auch emotional einzusteigen, sondern nur argumentieren, wir haben Geld gegeben, also schreiben Sie bitte und liefern Sie ab, entsteht ein Gefühl der Entfremdung. Der Autor fühlt sich dann nicht verstanden oder nur angetrieben, der Produzent findet nicht die Leistung, die er bestellt hat.

Ellen Wietstock: Entscheiden Sie gleich zu Beginn, ob ein Stoff für das Kino oder das Fernsehen realisiert werden soll?

Dorota M. Paciarelli: Ja, das tun wir, aber nicht, indem wir den Autoren sagen, wohin ihr Film gehört. Wir bitten die Autoren schon bei ihrer Bewerbung, sich Gedanken über die künftige Auswertung zu machen. Selbst wenn sich ein Autor noch unsicher ist, machen sich spätestens die Produzenten Gedanken darüber, für wen der Stoff geeignet ist. Ich halte es für unverantwortlich, Autoren zum Schreiben aufzufordern, ohne sie auf die Einschränkungen des heutigen Marktes aufmerksam zu machen. Dabei will ich nicht behaupten, wir wüßten, wie der Markt funktioniert, aber ich halte es für meine Pflicht, vor zu viel unbegründetem Optimismus im Hinblick auf den Beruf "Drehbuchautor" zu warnen. Jeder sollte sich reiflich überlegen, ob er diesen schwierigen Weg gehen und als Drehbuchautor arbeiten will. Nur auf die kreative Seite dieses Berufes zu setzen, auf die "Romantik des Schreibens" sozusagen, halte ich für gefährlich.

Ellen Wietstock: Nach meinen Recherchen werden 90% aller deutschen Kinofilme von den Regisseuren selbst geschrieben oder zumindest mit geschrieben. Wie schätzen Sie den Markt für Drehbuchautoren ein? Wo werden erfolgreich beschulte Drehbuchautoren arbeiten können?

Dorota M. Paciarelli: In Deutschland fehlen gute Drehbuchautoren, die in der Lage sind, Geschichten zu schreiben, die auf die Kraft der Bilder und auf Emotionen setzen. Der Kino- wie Fernsehfilm ist im Grunde genommen recht primitiv, während viele Drehbuchautoren dem Irrglauben nachlaufen, Film wäre eine Spielwiese für Intellektuelle. Film ist nur manchmal Kunst, sagte mir einmal Kieslowski, sonst ist er immer Unterhaltung. In Deutschland haftet dem Wort "Unterhaltung" immer etwas Abwertendes an. Den Produzenten und Sendern zufolge werden Autoren mit guten Geschichten dringend gesucht. Aber was ist eigentlich "eine gute Story"? Drehbuchautoren müssen heute ihren spezifischen Markt finden, denn es gibt nur wenige Filme "für alle" und immer mehr Filme für bestimmte Grup-

pen mit speziellen Sehgewohnheiten.

Grundsätzlich ist es für Nachwuchsautoren in Deutschland schwierig, den Fuß in die Sender zu bekommen. Bessere Chancen haben jüngere Drehbuchautoren bei den unabhängigen Produzenten, denn diese sind in gewisser Hinsicht auf neue Autoren mit neuen Ideen angewiesen. Doch die Produzenten hierzulande haben erhebliche Schwierigkeiten, den Developmentprozeß zu finanzieren. Bei Kosten von 15.000 bis 50.000 Euro aufwärts – je nach Aufwand, Recherchen, Lizenzen, Einkauf von Rechten für die Verwertung der literarischen Vorlagen fürs Kino etc. – sind sie auf die Unterstützung der Förderer angewiesen. Hinzu kommt, daß der Anteil der Stoffentwicklungen bei vielen Förderungen zurückgeht, weil die Sender, die über die Vergabe mitentscheiden, verständlicherweise mehr Interesse an den Produktionsförderungen als an der Stoffentwicklung haben und dementsprechend abstimmen.

Ellen Wietstock: Was sollte sich bei der Drehbuchförderung ändern?

Dorota M. Paciarelli: Vor allem sollten wir über den Sinn und Unsinn der verschiedenen Förderpraktiken nachdenken. Das Europa wächst zusammen und neue Länder kommen hinzu, doch es scheint, als ob wir die veränderten Bedingungen nicht wahrnehmen würden. Wir sollten auch eine schädliche Gewohnheit ablegen, die uns in den satten Jahren gelehrt hat, daß Autoren einen Anspruch auf die Förderung ihres Schreibens haben. Wer professionell für den Film schreibt, muß Kompromisse eingehen können, sonst läuft er oder sie Gefahr, für die Schublade zu schreiben. Wirft man einen Blick auf die deutsche Förder- und Senderlandschaft, so erscheint zuerst die Menge des potentiellen Fördergeldes für den Nachwuchs im positiven Sinne erdrückend. Jeder Autor hofft, bei den Förderinstitutionen fündig zu werden. Das erweist sich jedoch aufgrund der bestehenden Restriktionen wie Ländereffekte und ähnliches als außerordentlich schwierig. Sollte sich nicht auch bei der Vergabep Praxis etwas ändern zugunsten von Entscheidungen, die stärker als bisher den Content eines Projektes in den Vordergrund stellen und weniger die Frage, ob der Sender X seit Jahren mit der Firma Y arbeitet?

Ich halte einige der Einschränkungen in den Richtlinien für Drehbuchförderung für überholt: Eine Geschichte kann im digitalen Zeitalter überall geschrieben werden. Man sollte z.B. nicht von Drehbuchautoren erwarten, ihren Lebensmittelpunkt in das jeweilige Land zu verlegen, nur damit Ländereffekte erfüllt werden. Wichtiger erscheint mir die Frage, ob die Geschichte im jeweiligen Land voll- oder teilweise realisiert werden kann. Das ist für Niedersachsen und Bremen sogar besonders wichtig, weil man hier mit dem Anspruch angetreten ist, Filmproduktionen in die Region zu holen. Außerdem sind Talente nicht ausschließlich an Filmhochschulen zu finden. Die Frage ist, ob man die künftigen Filmregisseure vier, fünf, sechs Jahre mit Theorie vollstopfen soll, statt die Studiengänge zugunsten von Praxis und strafferem Studienplan zu kürzen.

Ellen Wietstock: Sollten Autoren Realisten oder Visionäre sein?

Dorota M. Paciarelli: Visionäre beim Schreiben, Realisten beim Verhandeln. Etwa die Hälfte der von uns ausgewählten Autoren ist sich darüber im klaren, daß sie für das Fern-

sehen arbeiten werden. Deutschland ist noch kein Kinofilm-land, und wer einen guten Film im Fernsehen plazierte, hat oftmals ein größeres Publikum. Schreiben für das Kino verlangt andere Fähigkeiten als fürs Fernsehen zu arbeiten. Das heißt nicht, daß die einen Autoren besser, sprich "cineastisch" und andere schlechter, sprich "fürs Massenpublikum" sind. Kein Drehbuchautor kann bekanntlich in Deutschland davon leben, wenn er nur für das Kino schreibt. Das Schreiben fürs Fernsehen kann wunderbar sein, manchmal kann das Fernsehen aber auch Fähigkeiten ausradieren, die fürs Schreibengroße Kinofilme notwendig sind.

Ellen Wietstock: Sie sind im Vorstand des Dramaturgenverbandes VEDRA. Ziel des Verbandes ist die Einflußnahme auf Förderentscheidungen. Zeigen sich die Förderinstitutionen offen für eine Kooperation?

Dorota M. Paciarelli: Das wird sich erst zeigen. Erste Signale aus informellen Gesprächen sind positiv in dem Sinne, daß die Förderer grundsätzlich die dramaturgischen Berater für sinnvoll halten. Wir haben starke Argumente dafür, daß es im Interesse der Förderungen liegen sollte, stärker als bisher auf die Zusammenarbeit mit Dramaturgen und Script Consultants zu setzen. Dadurch könnten die Förderungen die finanziellen Mittel effektiver einsetzen und mehr Sicherheit bei ihren Vor- und Förderentscheidungen gewinnen. Man kann sich z.B., besonders bei den Nachwuchsautoren und Nachwuchsproduzenten eine stufenweise Stoffentwicklungsförderung vorstellen: Zuerst nur das Treatment, je nach Ergebnis dann die erste Drehbuchfassung, danach erst die Produktionsförderung. Optimal: wenn ein Dramaturg dem Autor zur Seite gestellt wird, allerdings nicht als "Amtsarzt", sondern nach freier Wahl des Autors aus dem Pool der Förderer.

Besonders die Vertreter der Landesseite könnten durch die Hinzuziehung von qualifizierten Dramaturgen bessere Argumente für ihre Förderentscheidungen bekommen. Offenbar hat es sich noch nicht überall herumgesprochen, daß qualifizierte Dramaturgen über sehr gute Urteilsfähigkeit verfügen und gut einschätzen können, ob ein Stoff Potenzial hat und falls ja, welche Entwicklungsrichtungen sich anbieten. Die Förderer müssen selbst entscheiden, ob sie unsere Fähigkeiten nutzen wollen. Wir sind bereit, unseren Beitrag zur Verbesserung der Qualität deutscher Filme zu leisten.