



Cuvée aus Sangiovese (65 %) und Montepulciano (35 %) Sowohl im großen Fass als auch im Barrique ausgebaut. Regelmäßige Prämierung im Gambero Rosso (2 Gläser). Ich habe in ganz Italien keinen Wein mit einem besseren Preis-Leistungs-Verhältnis gefunden (obwohl ich schon seit 10 Jahren danach suche). Tenuta de Angelis – Rosso Piceno Superiore DOC 2003 – 7,50 Euro/Fl.



Im Stahltank ausgebauter Wein aus Malbec, Merlot und Tannat mit Aromen von Himbeeren und Johannisbeeren mit fein eingebundenen Tanninen. Der "kleine Bruder" von Château de Chambert, Château Carlat, Cuvée Les Loges 2002 Cahors A.C. – 6,90 Euro/Fl.



Jürgen Starbattys Lieblingsitaliener. Ein Weißwein mit Charakter und Eigenständigkeit. Kräftig und voll am Gaumen mit großer Dichte und Intensität. Maria Giuditi – Verdicchio di Castelli di Jesi "Loretello" – 7,- Euro/Fl.



Vielleicht ist dieser 2003er ja noch ein wenig zu jung, um ihn "nur so" zu trinken. Als Essensbegleiter jedoch passt er jetzt schon perfekt. Trinkreife: jetzt bis 2012. Château Belle Garde – Bordeaux A.C. 2003 – 6,50 Euro/Fl.

Diese und weitere Angebote finden Sie im Internet unter www.ilbarile.com oder fordern Sie unseren Katalog an: e-mail: ilbarile@t-online.de
Gerne senden wir Ihnen Proben unserer Weine zu. Die Versandkosten tragen wir.

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

ILBARILE



Handdistribution

Email ilbarile@t-online.de

iSFF

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

**Jetzt
bewerben!**

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

Tel: 030/200 92 74 42 oder www.isff-berlin.de


City VHS



Editorial

von Xaō Seffcheque

80 Prozent der Filmexperten benennen laut Umfrage „Some like it hot“ als *die* Filmkomödie schlechthin. Wie dieser Film jedoch seinen entscheidenden emotionalen Handlungsstrang etabliert, darüber spricht bis heute interessanterweise kaum jemand: Tony Curtis deutet Marilyn Monroe an, er sei der Erbe eines Firmenimperiums – und spielt dabei mit einer Pilgermuschel, die er am Sandstrand gefunden hat. Es ist das Markenzeichen des Ölmultis Shell. Wenn das mal kein *product placement* ist! (Billy Wilder hat im Übrigen in „Eins, zwei, drei!“ Coca-Cola als Symbol für die Überlegenheit des Westens noch unverblümt, unverschämter – und höchst erfolgreich, weil unvergleichlich amüsant eingesetzt.)

Wenig verwunderlich also bei einem so großen Vorbild, dass der Kölner Produzent Gerhard Schmidt (Colon-Gemini) anlässlich einer Fachtagung zum Thema ein Standardlehrbuch hoch hielt und darauf verwies, dass Filmstudenten daraus alles über optimales – bezahltes! – Platzieren von Produkten oder Themen lernen könnten?

Tatsache ist, die privaten TV-Sender und viele Produzenten hoffen derzeit auf die EU, nachdem die für Medien zuständige EU-Kommissarin Viviane Reding das EU-Recht in Richtung einer Liberalisierung bzw. sogar Legalisierung von *product placement* ändern will. Voraussetzung sei allerdings, dass die Platzierungen im Programm transparent gemacht würden. Dabei ist indes völlig unklar, wie gewährleistet sein soll, dass die Zuschauer auch wirklich vom *product placement* erfahren. Etwa über Vor- oder Abspann, wie einige besonders Schlaue meinen? Ein Vorschlag von wahrhaft rührender Naivität. Wir wissen, mit welchem Atem beraubenden Tempo die Hinweise an uns vorbei zischen, wenn wir – meist vergeblich – versuchen, irgendetwas im Abspann zu lesen, während auf der anderen Hälfte des Splitscreen bereits der Trailer für die nächste Sendung los plärrt. Wenn aber die Platzierungshinweise „verloren“ gehen, ist die Wirkung von legaler Platzierung und platter Schleichwerbung identisch. Volker Lilienthals Bemerkung, man müsse dann auch den Geldwert des placements konkret ausweisen, um daraus Schlüsse auf die Intensität einer möglichen Einflussnahme auf den Film und seinen Inhalt ziehen zu können, entbehrt nicht einer gewissen Logik.

Es wird aber noch was ganz Anderes vorstellbar: die Einflussnahme auf die *Themenauswahl* auch in fiktiona-

len Produktionen. Bei einer zunehmenden Abhängigkeit von „Drittmitteln“ wird dann auch die Verhinderung von Themen möglich, die dem Zahlenden nicht als „sexy“ erscheinen, beispielsweise AIDS oder sozial- und umweltpolitische Probleme: Wes Brot ich ess, des Film ich dreh! Umgekehrt würden endlich auf finanziell potenter Seite (z.B. der politischen Parteien) alte Begehrlichkeiten nach noch mehr Einflussnahme legalisiert werden.

Dass etliche Produzenten vehement proklamieren, *product placement* lasse sich auf Dauer ohnehin nicht verhindern, folglich müsse es „legalisiert und in bestimmten Fällen transparent gemacht werden“, hat sicher auch mit der immer größeren Finanzierungsnot der Produzenten zu tun, die von den Sendern immer kürzer gehalten werden.

Wahr ist dabei: Im Grund ist *product placement* ein Deal für die Produzenten UND die Sender, der bisher stillschweigend – auch wenn man jetzt heftig das Gegenteil beteuert – von den Sendern gebilligt oder geduldet wird, um die Kosten zu senken. (Dass es dadurch zudem dem Produzenten einfacher gemacht werden soll, so genannte „finanzielle Entscheidungshilfen“ für die Auftragsgeber bei den Sendern aufzubringen, ist dabei hoffentlich nur ein schlimmes Gerücht. Dass Zahlungen für *product placement* dabei in den bisher aufgedeckten Fällen nicht selten in der Etage der Produktions- und Herstellerleiter hängen geblieben sind, scheint hingegen nach dem Stand der Ermittlungen innerhalb der ARD inzwischen eine Tatsache.)

Wahr ist auch: *product placement* führt unterm Strich kaum zu mehr Produktionen und damit auch nicht zu mehr Aufträgen für die Kreativen. Schließlich hängt die Programmplanung von anderen Faktoren ab als von 10.000 oder 50.000 Euro Zuschuss eines Pauschalurlaub-Anbieters.

Wahr ist aber vor Allem: Wenn wir – die wir durch die fortschreitende Formatierung des Mediums ohnehin schon gestraft sind – nun auch noch standardmäßig unsere Geschichten um Produkte herum bauen müssen, damit der Zuschauer mit „Rotkäppchen“ irgendwann nur noch Perlwein assoziiert (Ups! War das jetzt *product placement*?), dann haben wir tatsächlich einen Berufswechsel vollzogen. Dann sind wir endgültig zu Werbefilmtextern mutiert. Wollen wir das wirklich? Eure Meinung dazu für das nächste SCRIPT ist ab sofort gern gefragt!

Das Zitat

Papier ist geduldig. Von vielen Autoren wird das schamlos ausgenützt.

Rolf Handke



Literaturverfilmungen sind fast so alt wie das Kino selbst. In den ersten 20 Jahren des 20. Jahrhunderts wurden fast alle bis damals großen Erfolge der Romanliteratur verfilmt, davon bis zum Jahre 1922 allein Charles Dickens' „Oliver Twist“ zehn mal. Neben den beliebten Slapstick-Komödien, die auf Standardsituationen aus dem Theater, Variété und volkstümlichen Possen basierten, konnte das junge Medium auf einen spezifischen, inhaltlichen Fundus noch nicht zurückgreifen. Literatur und historische Ereignisse blieben bis in die 20er Jahre die wichtigsten Quellen für den Stoff, aus dem die Träume sind. Erst später wurden zunehmend Geschichten ausschließlich für den Film entwickelt. Aus heutiger Sicht lässt sich konstatieren, dass rund die Hälfte aller je gedrehten Spielfilme auf literarische Vorlagen zurückgeht. Abgesehen von den Zwängen, die der technische Standard den Verfilmungen per se auferlegte, wurden die literarischen Vorlagen hemmungslos geändert, gekürzt und verfremdet, bis mitunter nur noch der Titel übrig blieb. Grobe Entstellungen waren an der Tagesordnung. Kommt uns das nicht bekannt vor? CLEMENS FÜSERS hat Ursachenforschung betrieben, sich mit der Geschichte der Literaturverfilmung befasst und gewährt uns einen Einblick in die spezifische Problematik. Dabei ist für ihn kaum mehr überraschend, dass bis zum heutigen Tag die Zuschauer das Kino meist mit dem Spruch verlassen:

Das Buch ist sowieso besser!

„Die materielle Verschiedenheit von Literatur und Film lässt eine Umwandlung des einen in das andere nicht zu. (...) Zum anderen kann eine gewisse ästhetische Rückständigkeit des Films im Vergleich zur Literatur – bedingt ganz schlicht durch die kürzere Geschichte – nicht bestritten werden. (...) Fazit: Literatur lässt sich nicht verfilmen. Sie lässt sich allerdings verwenden als Material, Vorlage, Anreiz zur Herstellung von Filmen. Die Sperrigkeit des Materials kann produktiv wirken. Zu verzichten ist vorerst auf Literatur als Material nicht.“

Dieses lakonische Zitat stammt nicht aus den Urtagen des Stummfilms; vielmehr gab es Literaturtheoretiker Rolf Busch noch 1973 (!) zu Protokoll. Dass es auch andere Literaturverfilmungen geben konnte als jene, bei denen nur die „Sperrigkeit des Materials“ und die „ästhetische Rückständigkeit“ beklagt wurde, zeigte im Nachkriegsdeutschland als einer ersten Volker Schlöndorff. Seine Musil Verfilmung DIE VERWIRRUNGEN DES JUNGEN TÖRLESS (1966) und vor allen Dingen sein Oscar gekrönter Film DIE BLECHTROMMEL (1979) nach Grass, sorgten für eine breite Akzeptanz und neue Einsicht in die Eigenständigkeit von Literaturverfilmungen.

Sogar Günter Grass war von der Verfilmung seines Romans begeistert. Er gelangte – und das ist bei Schriftstellern selten genug der Fall – zu der Einsicht, dass eher eine „werkgetreue“ Verfilmung zur Verfälschung oder Entstellung seines Werkes geführt hätte:

„Erst als ich merkte, dass der Schlöndorff jemand ist, der die Kraft und die Vorstellungskraft hat, aus seiner Ästhetik heraus, aus der Ästhetik des Filmemachers Stoff zu adaptieren, da war ich beruhigt. Wenn es jemand gewesen wäre, der versucht hätte, sich ganz an die literarische Form anzulehnen, also einen filmischen Abklatsch des Romans zu machen, da hätte ich auch gar keine Einwilligung dazu gegeben. Erst als ich merkte, dass der Schlöndorff in der Lage ist, die Syntax des Schriftstellers in die Optik der Kamera zu übersetzen, da war die Sache für mich geklärt.“

Die in Europa trotzdem noch stark ideologisch geprägten, teils unversöhnlichen Standpunkte und Diskussionen zum Thema Literaturverfilmungen waren den Romanciers und Filmschaffenden in den USA von Anfang an fremd, wobei die Terminologie *Industrie* bereits die wesentliche Ursache für den pragmatischen Umgang mit Literaturverfilmungen angibt. Frei von dem alten abendländischen Erbe der „hohen Künste“ legte man in Hollywood von Anfang an mehr Wert auf die kommerzielle Auswertung von Literatur und Film als auf den künstlerischen Anspruch beider Kunstgattungen. Was in der Alten Welt bis auf den heutigen Tag als Entstellung und künstlerische Diffamierung angesehen wird, ist in der US-Filmindustrie ein alltäglicher Vorgang, der in der Natur der Sache begründet liegt. Um ein Massenpublikum zu erreichen, das in den USA tendenziell



noch weniger belesen und literarisch geprägt ist als in Europa, werden Romanvorlagen mit Selbstverständlichkeit überarbeitet, gekürzt und vereinfacht. Erzählstrukturen werden auf eine lineare Handlungsebene reduziert, Charaktere werden zwecks Identifikation des Zuschauers verflacht und den Kategorien Gut und Böse zugeordnet, Dialoge werden in die Alltagssprache des Publikums übertragen.

Auch Stanley Kubrick machte sich 1962 keine Illusionen darüber, er könne eine „werkgetreue“ Adaption des Romans *LOLITA* von Vladimir Nabokov ungehindert in die Kinos bringen. Abgesehen davon, dass er die Figur des frühreifen Nymphchens im Film 16 Jahre statt wie im Roman 12 Jahre alt sein lässt, entwickelte er eine eigene, subtile und hoch erotische Bildsprache und setzte somit neue Maßstäbe in den Literaturverfilmungen, und dass, obwohl Nabokovs Roman bis dato als unverfilmbar galt.

Graham Greene bekam ebenfalls den Einfluss amerikanischer Filmproduzenten am eigenen Werk zu spüren. Angeblich verträgt der amerikanische Zuschauer kein tragisches Ende, und so wurde *THE THIRD MAN* im Gegensatz zum Roman und Greenes Originaldrehbuch mit einem Happy End versehen, wogegen sich Greene berechtigterweise zur Wehr setzte. Schließlich einigte man sich auf einen Kompromiss: in der amerikanischen Version kehrt Anna am Ende des Films nach zwei Sekunden zu dem am Wegesrand wartenden Holly zurück, in Europa geht sie achtlos an ihm vorbei.

Doch nicht immer endeten die Meinungsverschiedenheiten zwischen Autor und Filmhersteller so glimpflich. Als 1972 Rainer Werner Fassbinder das Theaterstück *WILDWECHSEL*

von Franz Xaver Kroetz verfilmte, kam es zum Zerwürfnis zwischen den beiden. Fassbinder hatte zwei Szenen hinzugefügt und einen halberigierten Penis in Großaufnahme gezeigt, was den Film zu einem bundesweiten Skandal werden ließ. Kroetz beanstandete diese Szene nicht aus moralischen Bedenken, sondern befürchtete, dass die Geschichte hinter dieser provokanten Geste ver-

schwinde, außerdem warf er dem Regisseur eine Diffamierung seiner Figuren vor, die in seinen Augen zu dumpfen, triebgesteuerten Idioten mutiert waren. Kroetz klagte noch vor der Kinopremiere auf ein Aufführungsgebot, erreichte aber lediglich, dass die beanstandeten Szenen entfernt werden mussten. Fassbinder wies die Vorwürfe des Dramatikers mit der Begründung zurück, „der Kroetz sei halt Realist, da könne man nicht so tun, als ob“.

Später zog Kroetz seine Klage zurück, und der Film konnte in der von Fassbinder realisierten Fassung im Fernsehen gezeigt werden.

Wohl der bekannteste Fall von

Entstellung durch Verfilmung der Nachkriegszeit war in Deutschland der Rechtsstreit um den Film *DIE UNENDLICHE GESCHICHTE* von Wolfgang Petersen nach dem gleichnamigen Bestseller von Michael Ende. Michael Ende klagte 1984 darauf, dass vier von ihm benannte Szenen, in dem nach seinem Buch gedrehten Film, enthalten bleiben und die Schlusszene in seinem Sinne geändert werden sollten. Michael Ende wurde letztlich zwar bescheinigt, dass sein Werk „gröblich entstellt“ worden sei, aus „wirtschaftlichen Abwägungen“ wurde jedoch sein Antrag auf einstweilige Verfügung abgewiesen. Geradezu höhnisch wirkt dabei der Rat des Vorsitzenden Richters, Ende könne immer noch seinen Namen als Autor der Romanvorlage zurückziehen. Ihm

war wohl entgangen, dass Ende als Schriftsteller mit der „Unendlichen Geschichte“ bereits Weltruhm erlangt hatte, sein Name vom Werk folglich nicht mehr zu retten war.

Erfolgreicher war da schon Franco Zeffirelli, der 1985 gegen die Ausstrahlung seiner Verfilmung von *ROMEO UND JULIA* im

italienischen Fernsehen geklagt hatte: Seine Adaption des Bühnenklassikers von W. Shakespeare war 18 Mal durch insgesamt 48 Werbespots unterbrochen worden. Ob er heute damit noch durchkäme?

Die leidenschaftlich geführten, polemischen und ideologisierten Debatten um das Für und Wider von Literaturverfilmungen sind weitgehend abgeebbt, wenn

Was in der „Alten Welt“ als Entstellung und künstlerische Diffamierung angesehen wird, ist in den USA ein alltäglicher Vorgang, der in der Natur der Sache begründet liegt.

Zeffirelli klagte erfolgreich gegen die Ausstrahlung von Romeo und Julia: Seine Shakespeare-Adaption war 18 mal durch Werbespots unterbrochen worden. Ob er heute damit noch durchkäme?



Das Buch ist sowieso besser!

auch nicht ganz verstummt. Konträre Standpunkte werden zumeist am einzelnen Kunstobjekt deutlich. Eine umfassende oder gar abgeschlossene Theorie zur Ästhetik der Adaption von literarischen Werken durch Verfilmung existiert nach wie vor nicht und scheint weder möglich noch sinnvoll.

Im Allgemeinen gilt: Jede Kunstform ist durch eine andere adaptierbar. Jede Adaption ist eine eigene persönliche, geistige Schöpfung. Jede Adaption soll den ästhetischen Eigenheiten des adaptierenden Mediums Rechnung tragen. Eine „Werk treue“ Umsetzung in ein anderes Medium ist keine Garantie für den Erhalt der Integrität des Kunstwerkes und für den Schutz vor Entstellung, im Gegenteil: Ein Buchstaben getreues Kleben an der

Vorlage widerspricht den ästhetischen Eigenarten und führt eher zu einer Verfälschung, oder gar Entstellung der Vorlage durch das adaptierende Medium.

Bei aller augenscheinlichen Akzeptanz von Literaturverfilmungen als eigenständiges Kunstwerk ist der Vergleich zwischen Vorlage und Adaption scheinbar unumgänglich. Kaum ein Kinobesucher, der die literarische Vorlage kennt, würde nach dem Film nicht behaupten: „Das

Buch ist aber besser“.

(Anm. d. Red.: Der komplette, deutlich ausführlichere und damit umfangreichere Text von Clemens Füsers zum Thema ist direkt über den Autor erhältlich.)

Jede Adaption ist eine eigene persönliche, geistige Schöpfung.

Die CD zum Directors Cut, die Knuddelfigur zum Videoclip, die TV-Serie zum Kinofilm oder der Comic zur FSK-18-DVD – unermüdlich verfallen die Merchandiser auf die abgedrehtesten Ideen, um einen Film zu vermarkten. Dass es sich ursprünglich dabei häufig um einen „Film zum Buch“ handelt, wird dem Publikum nicht selten erst nach der Verfilmung klar. Wie beeinflusst diese Tatsache den Film? Vor allem jedoch: Wie beeinflusst sie den Drehbuchautor? ULI BRANDT subsummiert die Antwort für sich sehr eindeutig: Literaturverfilmungen? – Nein, danke! Oder:

Wer mag schon Dia-Abende?



Große Kinomomente wie BEN HUR, DIE VÖGEL, WINNETOU I bis III – ein paar Jugenderinnerungen würden uns schon fehlen wenn es keine Literaturverfilmungen gäbe. Aber wir hätten noch immer CHATO'S LAND, SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID, DAS GROßE FRESSEN ...

Packende Geschichten, die uns nächtelang an Bücher fesseln und ihre

Umsetzung ins Kinoformat – das gehört einfach zusammen. Auf den Film zum Buch warten wir bereits, wenn der Roman auf der Bestsellerliste auftaucht. Und andererseits steckt der Gedanke an eine Verfilmung so tief im

Kopf, dass er schon beim Lesen mitklingt: Wie wird diese Szene im Film aufgelöst werden? Ist sie so überhaupt möglich? Das (vorerst) letzte Buch, bei dem ich mir felsenfest sicher war, dass es unverfilmbar sei, war DER STURM (THE PERFECT STORM). Aber auch der ist selbstverständlich inzwischen verfilmt.

Getäuscht hab ich mich in solchen Dingen oft und öfter, etwa bei SOPHIE'S WELT oder DAS PARFÜM. Letzteres hätte ich (bis zu diesem Sommer) niemals für verfilmbar gehalten, auch wenn einzelne Szenen sichtlich nach Umsetzung in Bilder schreien – etwa wenn Grenouille als kaum geduldeter kleiner Helfer im Labor des berühmtesten Parfümeurs von Paris den Erfolgsduft, den sein Meister hundertfach teuer verkauft, als kleine Fingerübung eines Duftwassers begreift, es innerhalb von Augenblicken in seiner Geruchs-Phantasie analysiert, die Ingredienzien und ihr Rezept nennt und zusammensetzt, und ... durch eine eigene kleine Zugabe zu einer akzeptablen Kreation vervollkommnet! Große Szene, das!

Kann eine Verfilmung besser sein als das Original? Kann sie zumindest so gut sein, dass sie Appetit darauf



macht das Buch (wieder) zu lesen? Trägt die Verfilmung also zum Erfolg des Stoffes bei? Eine Filmerzählung, die einen Stoff bekannt macht, der als Buch in Vergessenheit geraten wäre – das wäre ein stichhaltiges Argument für Literaturverfilmungen.

Aber in der Regel funktioniert es genau andersherum: Bücher, die bereits eine weltweite Verbreitung gefunden haben, Bestseller also, werden dann auch noch verfilmt. IM WESTEN NICHTS NEUES, VOM WINDE VERWEHT, auch BEN HUR waren große Schmöcker bevor sie große Filme geworden sind. In solchen Fällen zapft die Verfilmung ein Publikum erneut an, das vom Buch bereits für den Stoff gewonnen worden war: jedes Buch, das eine gewisse Auflage erreicht hat, wird früher oder später verfilmt. So gesehen gehen die HARRY-POTTER-Filme ebenso in Ordnung wie DER HERR DER RINGE, die Verfilmungen der BIBEL (besonders der Passionsgeschichte) wie von Schätzings DER SCHWARM. Zumal in allen diesen Fällen die Buchvorlagen geradezu nach einer Verfilmung rufen, weil sie entsprechend Bild mächtig, Dialog getrieben und Action betont geschrieben sind.

Wie aber wird DAS PARFÜM werden?

Und mussten, bei aller astronomischer Auflagenhöhe, DAS GEISTERHAUS, SOPHIES WELT, DIE UNBESCHREIBLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS, HUNDERT JAHRE EINSAMKEIT wirklich verfilmt

werden? Haben die Eindrücke und Emotionen, die von den Verfilmungen zurückbleiben, irgendetwas zu tun mit den entsprechenden Eindrücken und Emotionen nach der Lektüre der Originale? Ist nicht jede Literaturverfilmung unbefriedigend, weil sie die unbegrenzten Möglichkeiten individueller Bilder, die beim Lesen des Buches entstehen, reduziert auf die kleinste gemeinsame Vision der Filmgestalter? Funktionieren deshalb diejenigen Literaturverfilmungen am besten, bei denen man das verfilmte Buch nicht kennt – so ging es mir bei DIE KLARINETTE, die ich gigantisch gelungen fand. Und besser als das (erst danach gelesene) Buch.

Erinnert sich noch jemand an das Gesicht, das Harry Potter hatte, als der erste Band auf Deutsch herauskam? Es war das Gesicht der deutschen Umschlagillustration: ein pfißiger Luftikus mit Punk-Frisur und schrulliger knallbunter Nineties-Brille. Doch welcher Aufschrei auf den Jugendseiten der Feuilletons, als im Film (wie auf den Buchcovern überall sonst auf der Welt) Harry ein betuliches Nickelbrillen-Imitat trug. Heute gibt es nur noch ein

einziges Potter-Gesicht – das aus den Verfilmungen. Film ist eben auch die Festlegung der Bilder durch die Phantasie der Inszenierenden – Regisseur, Produktdesigner, Kameramann.

Zu den fixierten Bildern kommen die gestrafften Aktionen, die herunter kondensierte Handlung der Filme. Im Verlauf der Adaption muss die Geschichte entschlackt und um so gut wie alle zusätzliche Dimensionen beschnitten werden. Klar sind die Verfilmungen des ZAUBERBERG, der BLECHTROMMEL, der SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT oder von DER NAME DER ROSE Meisterwerke auch als Filme. Aber an die Komplexität der Originale reichen sie nicht heran.

Vergleiche ich Äpfel mit Birnen? Definitiv. Will, wer 90 Minuten Amusement im Kino sucht, verschont bleiben, von Seiten langer besessener Detailbeschreibung, von der wortreichen Suche nach dem einen treffenden Ausdruck? Wohl wahr. Soll er ruhig. Aber wenn er dann

anschließend das Gefühl hat, er habe den Sinn – oder auch nur den Plot – der literarischen Vorlage begriffen, dann ist ihm eine Mogelpackung verkauft worden. Literatur im Kino? Gut und schön. Aber bitte nur mit dem Warnhinweis: „Ereignisse und Figuren sind der Vorlage nachempfunden, jeder Anspruch an tiefer gehende Übereinstimmung mit dem Original wäre jedoch zutiefst anmaßend.“

Wenn der Zuschauer nach 90 Minuten das Gefühl hat, er habe den Sinn – oder auch nur den Plot – der literarischen Vorlage begriffen, dann ist ihm eine Mogelpackung verkauft worden.

Wenn ein gutes Buch dennoch einen guten Film ergibt, dann gibt es dafür mindestens zwei Gründe: entweder der Originalautor schrieb bereits filmisch. Oder der bearbeitende Autor machte einen Film daraus. Ein Buch zu einem Drehbuch zu machen, erfordert, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen (dazu später) ungefähr denselben Aufwand wie eine Originalgeschichte zu schreiben. Das ist sehr leicht einzusehen: Erste Ideen und Geistesblitze sind leicht zu finden. Problematisch, aufwändig und lähmend sind dagegen Lösungen für Plotprobleme; und zwar umso problematischer, je weiter die Geschichte fortgeschritten ist. Ist der Geistesblitz das Vergnügen, dann ist die Plotreparatur die Arbeit. Die allermeisten Buchautoren verstehen es, das Vergnügen auszuschöpfen. Sie lassen ihre Phantasie nach bestem Wissen sprudeln und drücken ordentlich auf die Tube. Im schwungvollen Erzählen mogelt es sich leicht um ein paar Probleme herum – da bietet sich die eingeschränkte Perspektive aus dem Kopf der Hauptfigur an, die radikale Subjektive, mit der sich Ereignisse uminterpretieren,



Wer mag schon Dia-Abende?

gewichten, einordnen lassen; im Film lässt sich nichts (was nicht äußerlich spannend ist) allein dadurch spannend machen, dass ich in den Kopf einer Figur hüpfte. Erinnerungen, Zitate, Sprünge zwischen verschiedenen Zeitebenen: nichts leichter als das im Buch. Im Film lassen sich Zeitsprünge, Rück- und Vorblenden nur äußerst sparsam einsetzen, wenn sie funktionieren sollen. Also: Alle Lücken und Schwachpunkte der Erzählkonstruktion im Buch kommen bei der Adaption gnadenlos ans Tageslicht. Und müssen repariert werden.

Drehbuchautor Scott Frank hat zwei Elmore-Leonard-Krimis adaptiert und darüber in Interviews Auskunft gegeben. Bereits die Vorlagen für GET SHORTY und OUT OF SIGHT waren brillante, Dialog geschliffene Studien von sich selbst überschätzenden kleinkriminellen Losern, die sich in ihre Obsessionen verstrickten und darin untergingen. Im Film, gespielt von Clooney und Travolta, ist von der mikrigen, zum Scheitern verurteilten Seite dieser Figuren freilich nicht mehr viel zu sehen. Und selbst im Fall dieser Adaptionen Film reifer Vorlagen, bei denen über weite Strecken Figuren, Handlung und vor allem die Dialoge eins zu eins übernommen wurden, musste der Plot neu konstruiert werden; Film- und Buchhandlung berühren sich jeweils nur in Teilen des ersten Akts ...

Wahrscheinlich gibt es drei Sorten von Büchern: die unverfilmbaren, die verfilmbaren und die bereits als Film geschriebenen. Ob die erste Gruppe überhaupt existiert oder nur meinem mangelnden Vorstellungsvermögen geschuldet ist, kann ich nicht entscheiden. Die dritte Gruppe jedenfalls existiert. Frank Schätzing's DER SCHWARM ist (wie alle seine Bücher) ein eindrückliches Beispiel für Literatur, die auf jeder Seite, in jeder Szene ruft: Verfilme mich! Ich bin ein verzaubertes Drehbuch! Selbst die Auswahl der Handlungsorte nimmt die Verfilmung vorweg. Schätzing zerstört zwar im ersten Teil ganz Europa und drei Metropolen in den USA (New York, Washington, Boston), aber er lässt den Rest der Geschichte nach der Apokalypse (ja, das traut er sich: die Geschichte nach dem Weltuntergang weiterzuerzählen, genau genommen fängt sie danach erst richtig an!) – eben in kleineren Welten spielen, in einem abgeschirmten Hotel in Washington State oder später auf einem Flugzeugträger: riesige Handlungsräume, aber ohne Massenszenen inszenierbar. Ganz eindeutig (und dagegen ist überhaupt nichts einzuwenden) ist das Buch als

Vorlage für eine Verfilmung geschrieben. Und kommt ja wohl demnächst auch in die Kinos.

Die größte Gruppe stellen also die verfilmbaren Bücher dar. Sind deren Verfilmungen deshalb ausnahmslos von Übel? Nicht alle. BLADE RUNNER scheint mir ein gutes Beispiel für einen Grenzfall. Selbstverständlich musste aus der Geschichte ein Film werden und selbstverständlich ist er ein Meilenstein. Wohl nicht zuletzt deswegen, weil die literarische Vorlage nicht viel mehr lieferte als die Grundidee, die zentrale Figur und ihren Grundkonflikt. DO CIBORGS DREAM OF ELECTRIC SHEEP? war, wenn ich mich recht entsinne, nur die philo-

sophische science-fiction-Überlegung, wie es wohl im Kopf eines Maschinenmenschen aussähe, wenn die Roboter einst eigenes Bewusstsein entwickelt haben würden. Grandiose Idee – großes Kino.

In aller Regel aber tut die Verfilmung dem

Originalstoff unrecht, reduziert ihn, macht ihn eindimensionaler. Und bindet andererseits so viel originäre Phantasie des Drehbuch-Autors (die ihm außerhalb der Branche nie angerechnet wird), die er besser in ein Originaldrehbuch gesteckt hätte. Meine ich zumindest. Außer für Bücher, die vom Autor selbst bereits mit der späteren Verfilmung im Kopf geschrieben worden sind, sind Literaturverfilmungen eine Domäne der Produzenten und Verleiher, die damit einen abgegrasten Markt neu aufrollen.

In zwei Thesen gebündelt:

Erstens: Literaturverfilmungen sind komplexitätsreduziert und tun dem Autor der Vorlage Unrecht, weil sie seinen Stoff verunglimpfen.

Zweitens: Literaturverfilmungen sind konzentrierte, gestraffte, auf das Wesentliche eingekochte Stoffvarianten und tun dem Drehbuchautor der Bearbeitung Unrecht, weil sie seine Arbeit hinter dem Originalstoff verstecken.

Irgendjemand hat mal gesagt, eine Verfilmung verhalte sich zum Buch wie ein

Dia-Abend zum Urlaub. Das meint wohl, dass nur die Höhepunkte vorkommen, dass nur die Schönwettertage dokumentiert werden, dass in der Erinnerung alles schöner ist als es wirklich war, – eben wie beim Dia-Abend, der sich zum Urlaub verhält wie der Film zum Buch. Oder war es das Buch, das sich zum Leben verhält wie der Dia-Abend zum Film? – Wie dem auch sei: Wer gibt sich schon mit dem Dia-Abend zufrieden, wenn er das pralle Leben haben kann?

Es gibt drei Sorten von Büchern: die unverfilmbaren, die verfilmbaren und die bereits als Film geschriebenen.

Literaturverfilmungen tun dem Autor der Vorlage UND dem Drehbuchautor Unrecht.



Nochmals zum Thema Literaturverfilmung: Spannend wird es, wenn ein Autor sowohl als Roman- als auch als Drehbuchautor tätig ist. In diesem Kontext sprach ARNE SOMMER mit BARRY GIFFORD über Adaptionen und das Schreiben von Romanen vs. Drehbüchern. Das Gespräch fand in Kiel anlässlich einer Aufführung des von Gifford geschriebenen und von David Lynch verfilmten Buches „Lost Highway“ statt. Den Unterschied (auch in der Bewertung) zwischen Roman und Drehbuch bewertet Gifford ziemlich lapidar:

Manchmal möchte man eben Erdbeereis, am nächsten Tag lieber Vanilleeis.

ARNE SOMMER/SCRIPT: *Mr. Gifford, in Ihrem Lebenslauf überwiegen die Romane. Sehen Sie sich selbst als Roman- oder als Drehbuchautor?*

BARRY GIFFORD: Ich bin vor allem ein Romanautor. Ich war immer eine literarische Person. Ich schreibe Romane, Gedichte, Essays.

Wie sind Sie dann zum Drehbuchschreiben gekommen?

Mein erster Roman, der für eine Verfilmung optioniert wurde, war „Port Tropicque“, 1980 oder 82. Man fragte mich damals, ob ich ebenfalls das Drehbuch schreiben würde. Der Film ist dann nie gemacht worden. Später wurde ich von einem Produzenten bei 20th Century Fox als Assistent für ein anderes Projekt engagiert, und schließlich fing ich so um 1991 an, mein erstes Drehbuch zu schreiben, das tatsächlich produziert worden ist, „Perdita Durango“.

Das ist ein interessanter Fall, weil Sie hier Ihren eigenen Roman adaptieren. Wie hat das denn funktioniert? Hatten Sie einfach Ihre Geschichte im Kopf und haben bei Null angefangen, oder sind sie mit dem Roman in der Hand an die Arbeit gegangen, haben Szenen herausgenommen, unterstrichen?

Ich habe ziemlich lange gebraucht, bis ich gelernt hatte, ein Drehbuch zu schreiben. Als man mich fragte, ob ich „Port Tropicque“ adaptieren könnte, hatte ich noch nie ein Drehbuch geschrieben. Also dachte ich mir, ich sollte wohl mal eins lesen. Ich war ein ziemlicher Filmliebhaber, und ich dachte über Filme nach, die dem nahe kämen, was ich machen wollte. Schließlich ging ich los und kaufte mir ein Exemplar von John Hustons Drehbuch zu „The Treasure of the Sierra Madre“. Diesen Film bewunderte

ich sehr. Dann setzte ich mich hin, nummerierte meine Szenen durch und schrieb das Drehbuch wie ein Shooting Script. Dem Produzenten gefiel das nicht. Er engagierte dann einen englischen Autoren, der seine Version schrieb. Die gefiel ihm auch nicht. Also engagierte er einen Regisseur und dessen Schreibpartner. Und schließlich wurde der Film nie gedreht. Ich habe die Rechte zurück. – Jedenfalls hatte ich kürzlich einen Anlass, mir diese Drehbücher noch einmal durchzulesen. Und ich fand heraus, dass meins das beste war, besser als die Drehbücher der professionellen Drehbuchautoren (denn ich war ja damals noch keiner). Und der Grund ist: Ich hatte mich von allen am weitesten vom Roman entfernt! Mein Drehbuch war mehr inspiriert von meinem Roman, weniger eine Adaption im strikten Sinn. Und das hat sich als die beste Art erwiesen, einen Roman zu adaptieren.



Als wir „Wild at Heart“ machten, bat David Lynch mich, das Drehbuch zu schreiben. Aber ich hatte damals keine Zeit. Also machte er es selbst. Er schrieb es in sechs Tagen und ruhte am siebten – die Geschichte kennen Sie wahrscheinlich irgendwoher. Er benutzte 80% Dialog aus meinem Roman.

Denn der Roman wird getragen vom Dialog. (Es gibt ein Übergewicht an Dialog in allen meinen Romanen. In „Wyoming“ sind 99,5% des Romans Dialog.) Lynch schickte mir das Drehbuch, und ich wurde Kreativer Berater bei dem Film. Aber ein Großteil des Drehbuchs war im Roman schon vorhanden. Natürlich erfand er später noch Szenen hinzu, wie z.B. den ganzen „Wizard of Oz“-Strang.

Schreiben von Romanen und Schreiben von Drehbüchern haben nur die Benutzung von Worten gemeinsam.



Manchmal möchte man eben Erdbeereis, am nächsten Tag lieber Vanilleeis.

Also lernte ich ein bisschen was, indem ich mir ansah, was David da machte. Und nach einem wirklich langen Prozess erkannte ich, dass die einzige Sache, die das Schreiben von Romanen und das Schreiben von Drehbüchern gemeinsam hat, die Benutzung von Worten ist. Es ist eine vollkommen andere Sprache. Und sobald ich das herausgefunden hatte, machte die Sache richtig Spaß! Mein Freund Richard Price, der ebenfalls seine eigenen Romane adaptiert hat, z.B. für Spike Lee mit „Clockers“, hat mir berichtet, dass er für einen langen Zeitraum ganz aufgehört hat, Romane zu schreiben, weil es so leicht war, Drehbücher zu schreiben. 20% vom Aufwand, einen Roman zu schreiben! Und wenn die Kritiken nicht gut waren, konnte er es sogar auf den Regisseur schieben, oder die Schauspieler. Ich weiß nicht, ob es wirklich 20% des Aufwands sind. Manchmal fühlt es sich mehr wie 120% an, je nachdem, für wen man schreibt und durch welche Ringe man springen muss.

Ich denke, die literarische Form, die sich am meisten für eine Adaption in ein Drehbuch anbietet, ist die Short Story. Denn damit hat man sehr viel Platz zum agieren! Denken Sie an Hemingways Geschichte „The Killers“. Eine tolle Geschichte! Sehr kurz, nur ein paar Seiten. Ich bewundere den Film, den Robert Siodmak daraus gemacht hat. Die ersten fünfzehn Minuten sind Hemingways Geschichte, alles, bis hin zum Dialog. Dann springt der Film in der Zeit zurück und erschafft eine

Vorgeschichte, die genauso toll ist! So etwas gefällt mir sehr! Man hat die Voraussetzung, die grundlegende Situation, das Setting, die Charaktere – und dann kann man loslegen und erfinden!

Eine gute Adaption zeichnet sich also dadurch aus, dass Sie die Voraussetzung des zu adaptierenden Stoffes nimmt – und diese in etwas völlig anderes verwandelt, weil es ein anderes Medium ist?

Am meisten für eine Adaption in ein Drehbuch bietet sich die Short Story an.

Man muss eine Geschichte haben! Man braucht nicht einmal eine gute Geschichte, nur eine Geschichte. Oft basieren die besten Adaptionen auf lausigen Geschichten.

Ich muss dabei immer an A. I. Bezzerides Adaption von Mickey Spillanes Roman „Kiss me Deadly“ denken. Ich kenne Bezzerides, und er hat mir davon erzählt. Alles, was er von dem Roman übernommen hat, war der Titel! Ein großartiger Titel! – Den Rest hat er erfunden. Es gibt einen Dokumentarfilm über Bezzerides, in dem auch Mickey Spillane interviewt wird. Er sagt zu „Kiss me Deadly“: „Ich habe den Film gehasst, als ich ihn zum ersten Mal sah. Aber dann kamen immer mehr Menschen und erzählten mir, was das für ein toller Film sei und wie toll deshalb ja auch mein Buch sein müsste!“ Die Leute dachten natürlich, die Geschichte aus dem Film sei Spillanes Geschichte. Also sagt er: „Schließlich begann ich, meine Ehre für den Film zu akzeptieren!“

Was machen Sie lieber, Romane schreiben oder Drehbücher?

Das ist eine schwierige Frage. Ich bewege mich gerne hin und her. Ich liebe Filme. Ich habe absolut nichts dagegen, Drehbücher zu schreiben – so lange ich die Freiheit habe, zu tun was ich will. Ich arbeite nur an Filmen, von denen ich denke, dass sie etwas Besonderes sind, besonders interessant. Und natürlich an Filmen, denen meine eigenen Romane zu Grunde liegen. Dann habe ich ein begründetes Interesse, wenigstens die erste Fassung zu schreiben. Mein Gefühl ist, dass beide Dinge vollkommen verschieden voneinander sind. Manchmal möchte man eben Erdbeereis, und am nächsten Tag lieber Vanilleeis...

Kurze Filmographie Barry Gifford:

Wild at Heart, 1990, Roman, Regie: David Lynch

Lost Highway, 1997, Drehbuch, Regie: David Lynch

Perdita Durango, 1997, Roman und Drehbuch, Regie:

Álex de la Iglesia

City of Ghosts, 2002, Drehbuch (mit Matt Dillon), Regie:

Matt Dillon

www.barrygifford.com

„Wir möchten gerne „Tod in Venedig“ adaptieren, aber mit ein paar kleinen Änderungen. Aschenbach stellen wir uns als Manager vor, so Mitte Zwanzig, Tadzio als junge Hartz-IV-Empfängerin. Das Ganze angesiedelt in Frankfurt... und sterben soll am Ende natürlich auch niemand.“





Lohnt es sich anzuschreiben gegen eine Praxis, die anscheinend ohnehin allgemein verbreitet ist? Könnte „product placement“ uns als Autoren nicht piegegal sein, weil es eh ohne unser Zutun stattfindet, nachdem unser Job getan ist? Einmal, ein einziges Mal soll – so lautet das Gerücht – ein Motorroller ausgelobt gewesen sein für denjenigen Autor, der ein solches Gefährt in einer TV-Produktion platzieren könnte... Irgendwann Ende der 90er muss das gewesen sein. Ist „product placement“ also irrelevant für uns? Nicht ganz, meint ULI BRANDT: „product placement“ kann uns nämlich durchaus ganz schön

In die Geschichten spucken

Wenn zum Zeitpunkt der Produktion in ein fertiges Buch die Fahrzeugmodelle/Konsumgüter/Medikamente/Dienstleistungen hineingeschrieben werden, die ohnehin für den Dreh bereitgestellt werden müssen, könnte man als Autor dagegen vielleicht nicht viel haben. Aber Geschichten, zumal die von Serienfiguren, entwickeln ein Eigenleben. Das Hustenspray/Lutschbonbon/Lipgloss, das sich eine Figur in einer frühen Folge im Hintergrund in den Rachen gesprüht/Mund gesteckt/Kofferraum geschmissen hat, regt die Phantasie nachfolgender Autoren an, bald taucht es im Dialog auf und irgendwann wird es zum Anlass einer Geschichte und macht die Figur schlüssig und nachvollziehbar zum Asthmatiker/Suchtcharakter/Fetischist. Oder so.

Weil der mündige Zuschauer nicht so weit verbreitet ist, wie wir alle uns das immer wünschen. Selbstverständlich kann man z.B. mit den Krimiserien in den USA argumentieren, die in den 60er bis 80er Jahren von Automobilherstellern gesponsert waren, und wo das auch offen am Ende der Sendungen ins Bild gestellt wurde. Aber es führte bekanntermaßen dazu, dass fast jede Szene als Autovorfahrt begann, und der Kommissar/Detektiv sein Spiegel glänzendes Fahrzeug vor der Tür quietschend zum Stehen brachte, ausstieg, hineinging ... und wenig später mit ebenso quietschenden Reifen wieder losfuhr ... Wenn man einmal angefangen hat darauf zu achten, kommen einem manche dieser Serienfolgen ziemlich autolastig vor. Und jedermann darf genau

einmal raten, warum die Autoverfolgungsjagden mit dem Erfolg der amerikanischen Fernsehkrimis zum dominierenden Merkmal des Genres („car screechers“) wurden. Will heißen: Im Prinzip könnte man damit leben, dass man weiß, eine bestimmte Firma sponsert eine Fernsehserie und wird entsprechend in der Produktion präsentiert. Nur kann es dann eben nicht jede denkbare Art von Geschichten geben. Sondern nur solche, die das Produkt positiv präsentieren. Daraus leitet sich dann auch das Naturgesetz her, dass aufrechte Amerikaner nagelneue Straßenkreuzer fahren, während Kriminelle in Kleinwagen japanischer Herkunft oder ausländischen Sportwagen (Porsche!, Ferrari!) unterwegs sind ...

Weil das Fernsehen (vielleicht völlig zurecht) einen weiteren Aspekt seiner Glaubwürdigkeit verlore. Heute können die Kommissare der Köln-Tatorte noch glaubhaft für eine Knochenmarkspende werben. In ihrer Rolle, nicht als Schauspieler: als Ballauf, Schenk und Gerichtsmediziner. Stünde es einer Pharmafirma frei, im Tatort ihre Medikamente zu präsentieren, dann könnte kein Behrens und kein Bär mehr zu irgendeiner Art von medizinischer Spende aufrufen. Weil er nicht mehr glaubwürdig wäre. Und weil seine vertragliche Bindung an die Pharmafirma das untersagte.

Weil die Situation heute bereits unübersichtlich genug ist. Wenn Fußballspieler ihre Schuhe verbergen müssen, weil der Sponsor des Spielers ein anderer ist als der des Stadions oder des TV-Senders

*Aufrechte Amerikaner fahren
nagelneue Straßenkreuzer,
während Kriminelle in
Kleinwagen japanischer
Herkunft oder ausländischen
Sportwagen (Porsche!,
Ferrari!) unterwegs sind!*

*Wer entscheidet, wenn der
Regisseur mit einem ande-
ren Autohersteller verban-
delt ist als die Produktion
– oder der Sender?*

I2



Berufspolitik

In die Geschichten spucken

oder der Sendung, wie sollte das in einer TV-Produktion zu regeln sein? Darf sich dann ein Schauspieler weigern, vor der Kamera eine bestimmte Sorte Bier zu trinken, weil er mit einer anderen Sorte einen Vertrag hat? Wer entscheidet, wenn der Regisseur mit einem anderen Autohersteller verbandelt ist als die Produktion – oder der Sender? Darf ein Sender Geld nur dafür nehmen, dass er bestimmte Produkte zeigt, oder auch dafür, dass er andere draußen hält? Jetzt, da product placement verboten ist,

scheint die Situation bereits heillos kompliziert. Wir als Autoren sollten nicht dafür sein, sie noch unübersichtlicher zu machen.

P.S.: Falls die Autoren irgendwann einmal so viel Einfluss auf die Realisierung ihrer Geschichten haben sollten, dass sie als Ansprechpartner für product placement-Platzierer interessant werden, können wir gerne nochmals darüber reden.



Im Café

„Mitglieder interviewen Mitglieder“ – unter diesem Motto regt Monika Schmid eine neue Rubrik und Form der Kommunikation und des Kennenlernens unter den Verbandsmitgliedern an. Dabei kann es um ein spezielles Thema, die Vorstellung eines/r langjährig berufserfahrenen Kollegen/in oder um Einblicke in die Arbeitsweise bei neuen Formaten gehen. MONIKA SCHMID wagte den Erst- und Selbstversuch und stellte sich den Fragen von CHRISTOPH TOELLE.



Die Seele des Autors

CHRISTOPH TOELLE: Monika, auf der Mitglieder-Vollversammlung im Februar 2005 wurdest Du als Kandidatin vorgeschlagen und in den Vorstand gewählt und hattest dann spontan und nach kurzem Zögern Deine Bereitschaft geäußert. Entscheidung unter Druck – eine Situation, die wir als Autoren gerne für unsere Figuren herbeiführen. Das hattest Du aber wohl nicht so geplant?

MONIKA SCHMID: Nein, ich hatte mich vorher zwar mit dem Gedanken getragen, mich im VDD mehr zu engagieren, aber zur Kandidatur konnte ich mich nicht entschließen. Dazu bedurfte es wohl dieses Anstoßes direkt auf der Versammlung.

Dieses „Ja“ schon bereut?

Bereut nicht, aber wie viel Arbeit die ehrenamtliche Tätigkeit im Vorstand mit sich bringt, das nötigt mich noch im nachhinein Respekt für alle ab, die diese Arbeit je gemacht haben. Als Mitglied durchschaut man das gar nicht. Ich bin jetzt ein dreiviertel Jahr dabei und könnte gut einen Vollzeitjob daraus machen.

Welche Schwerpunkte also hast Du Dir für Deine Arbeit gesetzt?

Zum einen beschäftigt mich das Thema unserer Arbeits- und Berufsbedingungen schon lange. Wenn ich daran denke, wie angesehen Autoren waren, als ich noch Producerin und Redakteurin war, muss ich feststellen, dass dieser Status, zumindest was die Fernsehbranche angeht, in den letzten Jahren immer niedriger wurde. Zum zweiten hatte ich, als ich 1998 dem VDD beigetreten bin, das

Gefühl, dass man im Verband als Mitglied nicht genug wahrgenommen und eingebunden wird, ideenmäßig und arbeitstechnisch. Als ich versucht habe, mich als Mitglied da einzubringen, war das wenig erfolgreich. Somit bleibt mir nun der Versuch, vom Vorstand aus etwas zu ändern.

Wie willst Du das konkret tun?

Zum Beispiel mehr Transparenz der Tätigkeiten des Vorstands schaffen. Hier in Berlin informieren Katharina Uppenbrink und ich nun regelmäßig am Stammtisch über unsere Aktivitäten. Häufig schlage ich auch ein Thema vor, von dem ich annehme, dass es viele interessiert. Unterschiedliche Ansichten von Mitgliedern können so kontinuierlich besprochen werden und konfrontative Auseinandersetzungen, wie wir sie in den letzten Jahren während der Mitgliederversammlungen hatten, die zum Teil auch auf Uninformiertheit beruhten, können so in Zukunft vermieden werden. Außerdem erhoffe ich mir davon eine stärkere Identifikation der Mitglieder mit *ihrem* Verband, so dass sie auch selbst aktiv werden, mit eigenen Ideen. Die AG Strukturkommission, in der es konkret um die Stärkung der Mitbestimmung durch die Mitglieder geht, ist dafür ein gutes Beispiel. Oder das Mitglieder-Gremium, das in diesem Jahr das Drehbuch für den *Deutschen Drehbuchpreis für das beste unverfilmte Drehbuch* ausgewählt und der Jury vorgeschlagen hat.

Warum ich darüber hinaus in den Vorstand gegangen bin, betrifft den Punkt „Der Autor als Unternehmer“, jene Tendenz des VDD-Vorstands der letzten Jahre, Drehbuchautoren als eigenständige Unternehmer zu sehen. Der ökonomische Aspekt, also das Verkaufen unserer Arbeit, das „Geschäfte machen“ stand so sehr im Vordergrund, dass man den Eindruck bekommen konnte, als Autor müsse man sich nur geschäftlich ordentlich auf die Hinterbeine stellen, dann klappt schon alles.

Was genau ist daran schlecht, wenn wir damit gerade unsere Schwächen als Autoren angehen und lernen, uns besser zu vermarkten?

Sicher war das ein guter Anstoß, klar zu machen, dass wir Drehbuchautoren heutzutage angesichts stärkeren Konkurrenzdruckes und knapper werdender Finanzmittel die ökonomischen Verhältnisse in unserem Lande nicht ausblenden dürfen. Unternehmer sind wir deshalb aber noch lange nicht. Zwar kann jeder von uns eine Jahresplanung machen und abwägen, wie viel Zeit und Geld er in welches Projekt investiert und mit wem sich besser zusammen arbeiten lässt. Letztlich bleiben wir aber immer von den Entscheidungen unserer Auftraggeber abhängig. Die Aufgabe von DrehbuchautorInnen ist ein gutes Buch zu schreiben, dafür sind wir da. Wenn wir uns aber vorrangig als Unternehmer darstellen, dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir als solche behandelt werden. Beispiels-

weise insofern, dass wir einen Teil des finanziellen Risikos der Filmproduktion mittragen sollen, indem wir einen großen Teil unserer Schreiarbeit einfach unbezahlt leisten – zumindest solange das Projekt noch nicht finanziert ist.



Ich wünsche mir also eine Erweiterung der Diskussion über unser Berufsbild, die den Kern unseres Schreibens, ich nenne es, „Die Seele des Autors“, mit einbezieht. Vielleicht verstehen dann unsere Partner wieder besser, dass Drehbuchautoren bestimmte Arbeitsbedingungen brauchen, um gute Qualität zu „liefern“. Auch ausdrücken zu dürfen, was jenseits der aktuellen Realität ist, halte ich für wichtig. Ich meine damit das transzendierende Moment, das Unsagbare, aber zutiefst Ergreifende, das den besten Geschichten innewohnt. Geschichten, die nicht auf alles eine Antwort geben und gerade deshalb wahrhaftig sind. Filmerzählungen dieser Art haben neben den industriell hergestellten Formaten ebenfalls ihre Berechtigung. Leider gibt es dafür kaum mehr Möglichkeiten, sprich Programmplätze. Das empfinde ich als ungeheure Verarmung. Darauf hinzuweisen, dass wir, die Geschichten-erzähler, in erster Linie dafür da sind, diese Gesellschaft mit unserer Vielfalt von Sichtweisen und unterschiedlichen Erzählformen kulturell zu bereichern, und dass dies nur auf der Basis bestimmter Bedingungen möglich ist, scheint mir eine sehr wichtige Aufgabe des VDD.

Nun ist ein Drehbuch aber nicht das Endprodukt, sondern Ziel ist dessen Verfilmung. Dabei reden viele andere Personen und Instanzen mit. Lohnt es sich nicht, dass wir uns mit den RegisseurInnen und ProduzentInnen eher verbünden und ihnen näher rücken, um einen bestmöglichen Einfluss auf die Verfilmung haben zu können?

Genau darum geht es mir. Erfreulicherweise gibt es auch wirklich gut funktionierende Gespanne und die sollten wir auch verstärkt befragen, wie sie denn zusammen arbeiten. Auf Anregung und mit Unterstützung von Felix Huby planen wir daher im nächsten Jahr eine VDD-Tagung mit Produzenten, Redakteuren und Regisseuren, auf der es um den Stellenwert unserer Arbeit als Autoren gehen soll. Viele Kollegen sehen sich mittlerweile als Opfer beliebiger Dramaturgie-Strategien unerfahrener Redakteure oder Produzenten und in ihrer Kernkompetenz nicht mehr gewürdigt. Im Gespräch mit unseren Partnern gilt es herauszufinden, was die tieferen Ursachen für die Verschlechterung der Zusammenarbeit sind, denn alle stehen ja unter Druck angesichts der Verschlechterungen durch die neoliberalen Tendenzen in unserer Gesellschaft. Ein freundschaftlicher Austausch im Rahmen einer Tagung, zu der wir einladen, wird hoffentlich zu einem besseren Verständnis für unsere Lage als Autoren führen. Damit wären wir dann schon einen guten Schritt weiter.



Der VDD hat mehr als 400 Mitglieder. Aber wie viele davon kennen wir? Klar, den KollegInnen der Region sind wir wahrscheinlich am Autorenstammtisch mal begegnet oder anlässlich eines öffentlichen Events. Was aber wissen wir vom Rest? Beginnend mit dieser Ausgabe von SCRIPT wollen wir nun nach Möglichkeit regelmäßig KollegInnen journalistisch portraitieren. KATJA SCHREIBER machte den Anfang und sprach mit KATHARINA RESCHKE, die behauptet:

Es macht Spaß, beim Schreiben die Sau raus zu lassen!

KATJA SCHREIBER/SCRIPT: Warum schreibst Du?

KATHARINA RESCHKE: Ich versinke gern in Geschichten. Fürs Kino-Gehen oder Bücher Lesen bezahlt einen aber leider keiner, also schreibe ich „einfach“.

Kannst Du Dir vorstellen, mit dem Schreiben aufzuhören?

Ich werde immer schreiben, und wenn's nur für mich ist. Es ist für mich die einzige Art, mir über Dinge klar zu werden und mit mir im Einklang zu sein. Ich schreibe auch seit über 20 Jahren (verdammst...) Tagebuch.

Wann hast Du angefangen zu schreiben?

Mit elf. Ich hatte ein Bild in meinem Zimmer, in dem ich eine Geschichte sah. Ich hab angefangen, sie aufzuschreiben und hab das erste Kapitel feierlich meiner Freundin Lili vorgelesen. Sie blickte mich mit großen Augen hinter ihren Lupengläsern an und sagte: „Katharina, da musst du unbedingt was draus machen!“ Das war der Tod. Für die Geschichte und für mich: die erste Schreibblockade.

Du schreibst sehr viel Kinder- und Jugendstoffe. Was interessiert Dich besonders daran?

Es geht um ganz ähnliche Emotionen und Konflikte wie im Erwachsenenfilm, nur dass sie eine größere Wucht auf das „kleine“ Leben haben. Die erste Verlustangst, das Verliebt-Sein, Recht und Unrecht tun – das wird von Kindern 1:1 erlebt. Alles ist noch frisch und unverklärt. Diese Erfahrungen prägen unser Leben. Wenn wir als Erwachsene an unsere Grenzen stoßen und mit Urängsten konfrontiert werden, dann müssen wir – um zu lernen – fast immer in unsere Kindheit zurückgehen. Diese Wurzel interessiert mich – in dem Zustand, in dem sie noch gesund ist und ihre ersten prägenden Erfahrungen macht.



Seit letztem Herbst bist Du im Vorstand vom Förderverein deutscher Kinderfilm e.V.

Der Kinderfilm braucht jede Unterstützung. In Dänemark investieren die Förderungen 25% ihrer Fördersummen in den Kinderfilm. Kein Wunder, dass so interessante und originelle Filme rauskommen. Und auch insgesamt erregt der dänische Film internationales Aufsehen. Die sind stolz



Es macht Spaß, beim Schreiben die Sau raus zu lassen!

auf ihre Filme. Sie haben von Kindesbeinen an ihre „eigenen“ Filme gesehen und Wert geschätzt. Wenn wir unseren Kindern keine Kinderfilme aus ihrem eigenen Land liefern, haben sie auch später keinen Bock auf unsere Erwachsenenfilme. Dann sind sie mit 16 auf US-Ware geeicht. – Der Förderverein arbeitet für die weitere Professionalisierung des Kinderfilms. Ein Projekt dabei ist die Winterakademie, ein Stoffentwicklungsprogramm.

Wie wird die Winterakademie angenommen?

Wir haben viele Einreichungen. Dabei stellen wir fest, dass 98 % der Bewerber in den letzten 10 Jahren keinen einzigen Kinderfilm gesehen haben. Sie sehen ihn allein als Sprungbrett zum Erwachsenenfilm. Dabei ist es sauschwer für Kinder zu schreiben. Es reicht nicht, sich an seine Kindheit zu erinnern, und auch nicht, gleich die erste Idee zu verwursten. Kinder haben sehr hohe Ansprüche. Sie wollen unterhalten, aber auch berührt und verstanden werden. Sie spüren sofort, wenn man sich nicht wirklich mit ihren Bedürfnissen auseinandersetzt.

Gibt es einen Trend bei Kindergeschichten?

Zur Zeit scheinen sich die Erwachsenen für ihr eigenes Versagen bei der jungen Generation einen Freifahrt-Schein erkaufen zu wollen. Das Gros der Geschichten – auch in der Literatur – handelt von kleinen Alleskönnern, die den ganzen Mist, den ihnen die Eltern einbrocken, heroisch auslöffeln. Sie leben nur mit einem Elternteil – meist der Mutter – managen den Haushalt, sind Outsider, kämpfen gegen Trauer und Krankheit und besiegen ihre Ängste. Das ist schon bitter. Das kann doch nicht alles sein, was wir unseren Zuschauern bieten wollen?! Die springen ja reihenweise von der Brücke. Ich fände es schön, wenn es mehr Geschichten gäbe, in denen es stärker um KINDERprobleme geht – d.h. in denen die Kinder tatsächlich Macht darüber haben, ob sie den Mist, den sie sich eingebrockt haben, auch selbst wieder lösen können, also selbständig eine Entscheidung treffen, welchen Weg sie gehen wollen.

Gibt es ein Grundthema in Deinen Geschichten?

Da ich als Jüngste neben zwei starken Geschwistern aufgewachsen bin, habe ich wahrscheinlich einen angeborenen Blick für Kinder, die augenscheinlich hinterherhinken. Andererseits kreierte ich mit größter Freude auch miese, kleine Fieslinge. Es macht Spaß, beim Schreiben die Sau raus zu lassen. Meist versuche ich, die Konflikte mit Komik zu erzählen. Melodramatik fällt mir eher schwerer.

Wie hat das angefangen, dass Du Kinder- und Jugendstoffe schreibst?

In meiner Zeit bei Script House wurde jemand zur Beratung einer Zeichentrick-Serie fürs ZDF gesucht. Danach kam ein Script-Doctoring für eine andere Zeichentrick-

Serie. Ich hatte irren Spaß dabei, weil sich die Leute in diesem Genre das innere Kind bewahrt haben. Dann ist es ein Selbstläufer geworden. Und es hat mich gepackt.

Du hast FFA-Förderung bekommen für „Hanni und Nanni“, was jedoch nicht Deine erste Adaption ist...

„Wir pfeifen auf den Gurkenkönig“ ist das andere Projekt. Das Buch habe ich als Kind bestimmt 20 mal gelesen. Vor 10 Jahren kam mir dann die Idee, einen Film daraus zu machen. Seitdem kämpfe ich dafür, und zur Zeit sieht es ja ganz danach aus, dass er im nächsten Jahr gedreht wird. Das Besondere daran: Eine Geschichte mit sieben Hauptfiguren, davon eine komplett 3 D-animiert.

Wie kommst Du sonst zu Deinen Geschichten?

Manchmal sind es Zeitungsartikel, manchmal Erzählungen oder tägliche Beobachtungen. Neulich kurvte im Supermarkt ein kleiner Junge mit diesem riesengroßen Einkaufswagen vor mir her. Seine Hände reichten gerade an den Griff. Aber die Art, wie er an der Theke seine Wurst bestellte, das war total erwachsen. Genau so ziel-sicher nahm er den Herdplatten-Reiniger aus dem Regal. Diese unkindliche, verantwortungsvolle Art hat mich traurig berührt. Als er dann aber an der Kasse seinen Pullover hochzog und aus seinem „Felix-der-Hase“-Brustbeutel das Geld fischte, hätte ich ihn echt küssen können. Da war das ganze Erwachsen-Sein dahin. Vielleicht wird er irgendwann eine Figur in einem Drehbuch von mir. Vielleicht geht's aber auch um seine Mutter. Über die habe ich mir danach viele Gedanken gemacht.

Hast Du bestimmte Schreibstunden?

Ich habe ein Studio, ein Büro, das heißt, ich gehe aus dem Haus. Ein tierischer Luxus, aber er lohnt sich. Ich muss morgens die Kurve kriegen, sonst ist der Tag meist für die Tonne. Für mich ist der Horror die erste Fassung, dieses Kämpfen gegen das weiße Papier empfinde ich als extrem anstrengend. Wenn ich einmal mit den 100, 120 Seiten durch bin, dann geht's mir besser; selbst wenn ich danach eine total neue Fassung schreibe. Für mich muss da erst mal was stehen.

Was machst Du, wenn Du Schwierigkeiten mit dem Stoff hast?

Da hilft mir mein „Schreibjournal“: Beim Tippen „rede“ ich darin mit mir selbst über den Stoff, was mein Problem ist, über die Figuren usw. Darüber komme ich in den Schreibfluss, und das Feuer entfacht sich. Manchmal müssen die Zutaten für die Geschichte aber auch einfach in mir gären. Das klappt am besten, wenn ich schlafe... Grundsätzlich versuche ich aber im Schreibfluss zu bleiben. Wenn ich mich wie in einem Hamsterrad fühle, dann gehe ich ins Café und schreibe mit der Hand. Die ist dem Bauch doch am nächsten.

Pressemitteilung des VDD

Drehbuchautor Harold Pinter erhält den Literatur Nobelpreis – Pinter ist mit über 50 Drehbüchern einer der produktivsten Drehbuchautoren

Zum ersten Mal in der Geschichte des Literaturnobelpreises, erhält mit Harold Pinter ein Drehbuchautor diese weltweit renommierteste Auszeichnung für Autoren. Der Verband Deutscher Drehbuchautoren gratuliert seinem großen Kollegen, der weit über 50 Filme verfasste. Pinter schrieb unter anderem die Drehbücher zu Filmen wie „The french Lieutenant's Woman“, „No Man's Land“ und „The Last Tycoon“, der auch Elia Kazans letzte Regiearbeit war. Robert De Niro hat darin als Filmtycoon Monroe Star den wunderbaren Satz gesagt: „Ich glaube nicht, dass ich mehr Hirn habe als ein Autor, aber ich denke, sein Hirn gehört mir...“ Pinter wusste, warum er diesen Satz erfand. Er kannte die Zwänge aber auch die Möglichkeiten der Branche und blieb stets seiner hohen dramatischen Kunst treu.

Pinter lernte sein Handwerk am Theater und konnte in den 60ern auch den einen oder anderen Bühnenerfolg erzielen. Doch das breite Publikum erreichte er im Kino und TV. Während seine Filme auf DVD-Sammlungen gut dokumentiert und überall erhältlich sind, werden seine Bühnenstücke nur noch gelegentlich an kleinen Theatern aufgeführt.

Die Drehbuchautorinnen und -autoren des VDD freuen sich mit ihrem großen Kollegen und wünschen alles Gute für weitere großartige Werke.

Benedikt Röskau, Drehbuchautor
Geschäftsführender Vorstand

www.

drehbuchcamp.de



DIE TRAINER

Keith Cunningham (Küssnacht/ CH)
Tom Schlesinger (San Francisco/ USA)
Reinhild Dettmer-Finke (Freiburg)
Pepe Danquart (Berlin)
Klaus-Peter Wolf (Norden)
Sibylle Kurz (Erbach)
Bernd Storz (Reutlingen)
Christa Hein (Berlin)
Thomas Schadt (Berlin)
Willy Meyer (Allensbach) u.a.

24.- 29.4.2006 in Freiburg
11.- 16.9.2006 in Wiesbaden

Telefon: 07634 / 591 316
Telefax: 07634 / 591 317



MFG Filmförderung
Baden-Württemberg



ARD Degeto®

Wie schließen Sie Ihre Versorgungslücke?



Ich berate Sie individuell bundesweit über:

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

Michael Weber

Geprüfter Versicherungsfachmann (BVF)
Versicherungsfachbüro für Kommunikationsberufe

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

Allianz

WELCOME TO THE BERLINALE

- Wettbewerb
- Panorama
- Perspektive Deutsches Kino
- Kinderfilmfest / 14plus
- Forum
- Retrospektive
- European Film Market
- Berlinale Co-Production Market
- Berlinale Talent Campus



56.
Internationale
Filmfestspiele
Berlin 09. – 19.02.06

www.berlinale.de