

## Vorwort des Herausgebers

*Scenario* erscheint bereits zum fünften Mal, jede neue Ausgabe ein Ringen um Kontinuität und um Inhalte. Es ist nun glücklich gelungen, diese stetigen Bemühungen auf eine breitere Basis zu stellen. Schon immer waren nicht nur der Herausgeber, sondern auch fast alle Mitglieder des redaktionellen Beirates und die meisten Beiträger des Jahrbuches Mitglieder der Deutschen Filmakademie. Darum soll sich die Zusammenarbeit zwischen Filmakademie und *Scenario* fortan intensivieren. Neben dem Geschäftsführer der DFA, Alfred Holighaus, der bereits von Beginn an zum redaktionellen Beirat gehörte – und der das Zustandekommen der Kooperation zwischen DFA und CMG entscheidend förderte – gehört nun auch ein Mitglied des jeweiligen Vorstandes dem redaktionellen Beirat an, und die Filmakademie wird gemeinsam mit *Scenario* und dem Bertz + Fischer Verlag über das Jahr verteilt zu den wichtigsten Branchenereignissen Veranstaltungen in Form von Symposien oder Podiumsdiskussionen durchführen, auf denen Themen der aktuellen Ausgabe vertieft und in den öffentlichen Diskurs getragen werden.

Im zurückliegenden Jahr ging der Kampf um die Zukunft der FFA und damit des Filmförderungssystems weiter, ohne zu einer Entscheidung zu kommen. Auf den Leinwänden der Kinos kam es zur Wiederkehr des dreidimensionalen Filmbildes im großen Stil; Anlass für *Scenario*, sich mit der grundlegenden Bedeutung des Raumes für das filmische Erzählen zu befassen und die Umkehrung von Wolfgang Kohlhaases Aussage aus dem Werkstattgespräch in *Scenario 1*: »Wenn man an einem Ort ist, ist man in der Welt«, in einer Frage zu überprüfen: »Muss man nicht auch als Erzähler an einem Ort sein, um in der Welt zu sein?«

Dass Jean-Luc Godard im Jahr 2010 80 wurde, hat wie kein anderer Gedenk- oder Jahrestag die Diskussion um das Kino in den Feuilletons und den Filmzeitschriften bestimmt. »Jean-Luc *Cinéma* Godard« signierte der Meister vom Genfer See vor fast einem halben Jahrhundert seinen Film DIE AUSSENSEITERBANDE (1964), ganz so, als sei er selbst das Kino. Und doch wurde sein filmisches Werk immer geprägt von einer offenen Haltung zur eigenen Ratlosigkeit. Er getraute sich, Fragen zu stellen, ohne Antworten zu wissen. Was ihn nicht davon abhielt, seinen Film WEEKEND (1967) mit der definitiven Schrifttafel *Fin de Cinéma* zu beenden. Er selbst wandte sich bald darauf dem neuen Medium Video zu, hat fortan nicht nur mit den Stilen, den Formen und Genres des

Kinos experimentiert, sondern auch mit den technischen Grundlagen der Bilderproduktion. Sein dialektisches Montagekino basierte stets auf dem Zusammenprall der Bilder, dem Aufeinanderstoßen von Bild und Wort und Bild und Klang. Die 1980er bescherten uns eine Rückkehr Godards als Kinoregisseur. Aber seine Filme führten immer mehr in die Isolation von einem breiteren Publikum. Das Kino, für das der Name Godard und sein Werk stehen, war immer ein Medium des Widerstands, der Verweigerung. Das heutige Kino droht ausschließlich ein Medium der Zustimmung, der Affirmation zu werden. Godard bezeichnet es in einem aktuellen seiner inzwischen sehr selten gewordenen Interviews als eine »ägyptische Mumie«. Man kann das so auffassen, dass wir nach Godard das Kino nur begreifen, wenn wir seine aus der Filmgeschichte tradierten und inzwischen in der perfekten Mumifizierungstechnik der DVD aufgehobenen Überreste genau studieren. *Scenario* widmet sich in der Rubrik *Backstory* diesem Bereich.

Es ist zehn Jahre her, dass Thomas Brasch starb. Warum ist die Existenz einer grenzgängerischen Autorengestalt zwischen Lyrik, Prosa, Theater und Film, wie Brasch sie verkörperte, in der gegenwärtigen Situation so völlig undenkbar? Als »stilbewusst, kühn und innovativ, Kinotraditionen von Expressionismus, DEFA und westdeutschem Autorenfilm aufgreifend und doch ganz eigen und gegenwärtig« beschreibt Michael Töteberg Thomas Brasch in seiner Hommage anlässlich der DVD-Edition der drei großen Spielfilme des rebellischen Künstlers.

In einem weiteren Rückblick schildert Thomas Knauf in seiner dichten, spannungsreichen Prosa das Schicksal seines Verwandten Erich Knauf, der wörtlich seinen Kopf für einen Witz verlor. Das daran im Anschluss abgedruckte Manuskript ist eine Filmerzählung über den Kampf mit der Zensur im Faschismus. Mit seiner eigenen Geschichte verlängert das Treatment diesen Kampf durch die Historie hindurch bis in die Gegenwart. Entstanden ist die Filmerzählung 1988, nachdem der Autor zuvor ein Hörspiel für den Berliner Rundfunk über Erich Knauf schrieb und dafür den Hörspielpreis der DDR erhielt. Für das Treatment integrierte er Knaufs Schicksal in die weniger drastische Geschichte des Filmregisseurs Peter Pewas. Das Manuskript wurde von der DEFA-Leitung bezahlt, aber abgelehnt, da man begriffen hatte, dass der damals junge DEFA-Autor Knauf die zerstörerische Wirkung von politischer Filmzensur auf die Filmschaffenden zum allgemeinen Thema seines Drehbuchs machen wollte. Nach dem Fall der Mauer durfte Knauf nach Hamburg und München reisen, um den Filmproduzenten Alf Teichs sowie den Schauspieler Heinz Rühmann über Erich Knauf zu interviewen. In der Zeit bis zum Verkauf des DEFA-Studios 1992 gab es jedoch keine Mittel, um den Film noch zu realisieren. Später scheiterten alle Versuche, 1993 flossen Teile des Treatments in das Fern-

sehprojekt *Babelsberg-Stories* unter der Regie von Volker Schlöndorff. Der Fernsehreihe zum 100. Geburtstag des Kinos nach einer Idee von Hans C. Blumenberg wurde nicht realisiert.

Viele Diskussionen der Filmschaffenden wurden wieder dominiert vom zunehmenden Niveauverfall des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Die TV-Gewaltigen wollen natürlich noch immer von einer offensichtlichen Legitimationskrise nichts wissen, sie igeln sich ein. Wie sehr sie sich in ihrer Wagenburgmentalität nicht nur vom Publikum, sondern auch von den Fernsehschaffenden vor und hinter der Kamera loslösen, zeigte ihr Umgang mit den Fernsehpreisen. Die sogenannte Reform des bereits zum zwölften Mal von ARD, ZDF, RTL und Sat.1 gestifteten Preises sorgte dafür, dass es diesmal nicht den Auftritt von Marcel Reich-Ranicki brauchte, um die Absurdität der Veranstaltung deutlich zu machen. Die Verantwortlichen hatten zahlreiche Kategorien abgeschafft. Regisseure, Autoren, Komponisten sollen zukünftig leer ausgehen. Was die Kreativen persönlich enttäuschte und für einen kollektiven Aufschrei sorgte, aber in der individuellen Betroffenheit beinahe untergehen lies, dass durch die Aktion das fiktionale Programm generell in seiner Bedeutung beschnitten werden soll. An diesem Trend wird wahrscheinlich auch die Gründung einer Fernsehakademie wenig ändern, die sich wohl vor allem der gerechteren Preisvergabe widmen wird.

Ein System, das 50 Prozent seiner garantierten Einnahmen für Pensionsansprüche oder -rücklagen verbraucht, weitere 30 Prozent zur Bezahlung der Festangestellten in den Funkhäusern aufbringt und nur knapp 20 Prozent in die Produktion von Programm steckt, kann man nicht vorbehaltlos als gesund bezeichnen. Die Umwandlung der GEZ-Gebühren im Jahr 2013 in die – einer Steuer vergleichbare – Haushaltsabgabe wird diesen inneren Widerspruch verschärft ins öffentliche Bewusstsein bringen. Schon jetzt hat der Verfassungsrechtler Professor Paul Kirchhof den öffentlich-rechtlichen Sendern in einem entsprechenden Gutachten ins Stammbuch geschrieben, dass sie ihr Programm in Unabhängigkeit von Einschaltquoten und ohne Ausrichtung des Programms auf Massenattraktivität zu gestalten haben.

Aber das Gesetz der Omertà, das die Mitarbeiter im öffentlich-rechtlichen System bisher hat schweigen lassen, beginnt zu bröckeln. War es bisher so, dass Redakteure sich nur hinter vorgehaltener Hand von dem Programm, das sie selbst mit verantworten müssen, distanzieren, so gehen mutige Mitarbeiter immer offener in eine Gegenposition zu den strategischen Vorgaben ihrer Vorgesetzten in den Sendern. WDR-Redakteure haben sich dabei am weitesten vorgewagt, als sie mit Unterstützung der Gewerkschaft ver.di eine täuschend echt gefälschte Ausgabe der Hauszeitung *WDR-Print* in hoher Auflage in Umlauf brachten. Gleich auf der Titelseite wird unter dem Titel »Aufer-

standen von den Quoten« die Intendantin des Senders Monika Piel mit den Worten zitiert: »Es war ein großer Fehler, bei der Programmgestaltung ständig auf die Einschaltquoten zu schielen.« Mit dieser aufsehererregenden Selbstkritik eröffnet Monika Piel laut Hauszeitung allerdings die nicht existierenden Münsteraner Medientage einer eher fernen Zukunft.

Quotenrenner wie *DSDS*, *Germany's Next Topmodel* oder »Dschungelcamp« und auch immer mehr Talkshows funktionieren heute nach dem Arena-Effekt. Nicht nur, dass die Studiobauten, in denen sie stattfinden, sich der Architektur der altrömischen Arena bedienen, sondern wie diese werden sie immer mehr zu einem Kampfplatz, der die Zuschauer in einen Ausnahmezustand kollektiver Erregung versetzen will und in dessen Mitte in gnadenloser Härte nur noch der Unterschied zwischen Siegern und Verlierern zelebriert wird. Werden wie in den »politischen« Talkshows Teilnehmer nicht direkt als überlegen gekürt oder als unterlegen verdammt, so übernimmt dies am Tag nach der Ausstrahlung die Presse mit ihrer Auswertung der Runden. »In dem Moment, da bildungspolitisch der humanistische Traditionsfaden zu reißen droht, stehen die Zeichen der florierenden Arenaindustrie auf neorömische Renaissance. Es scheint, als hätte sich der Halbkreis des griechischen Amphitheaters zu einem Spektakelvollkreis geschlossen. Wo moralisch-politische Anstalt war, beginnt Circus Maximus zu werden.« So bringt Cai Werntgen die aktuelle Bewegung weg vom ursprünglichen griechischen Drama hin zum spätrömischen, reinen Spektakel in *Lettre 90* auf den Punkt. Schon vor 16 Jahren befand die vom damaligen Bundespräsidenten eingesetzte sogenannte Weizsäcker-Kommission, die Glaubwürdigkeit des Mediums Fernsehen habe deutlich abgenommen, und konstatierte eine »Rückkehr der höfischen Öffentlichkeit«, weil Politiker ihren potenziellen Wählern in der Rolle von Talkshowteilnehmern vertrauter seien als in ihrem politischen Amt.

In Zeiten der medialen Dramatisierung der Politik durch das »Neo-TV« erscheint es wichtig, sich auf die Wurzeln des Dramatischen, des Dramas als traditioneller Form zu besinnen und sich seiner grundlegenden Bedeutung im Rahmen einer demokratischen Gesellschaft bewusst zu werden. Als Keith Cunningham auf dem internationalen Symposium *Writers for Europe* der Drehbuchakademie der dffb in einem Diskussionsbeitrag den Begriff *The Dignity of Drama* benutzte, wurde ich sofort hellhörig. Ich wollte wissen, was sich hinter dem Ausdruck verbarg und was Keith, der den Terminus selbst zum ersten Mal verwendete, genauer darunter verstand. In unserem anschließenden Gespräch wurde schnell klar, das ist ein Gegenstand für eine tiefere Auseinandersetzung, für einen ausführlichen Essay in *Scenario*. Das Drama als Form entstand zeitgleich mit der Idee der Demokratie und der Wis-

Den Begriff »Neo-TV« hat Umberto Eco schon in den späten 1980er Jahren vorausschauend geprägt. Im Neo-TV beherrschen danach Talkshows, Serien, Soap Operas und Reality-Shows die Programmstruktur.

Jochen Brunow (Hg.): *Writers for Europe. How Do Stories Learn to Travel* (Books on Demand 2010; Dokumentation des Symposiums vom 19. bis 22. April 2010)

senschaft. Es ist nicht nur ein Medium der Unterhaltung, sondern von seiner ursprünglichen Funktion her ein Instrument der Untersuchung für die Beschaffenheit menschlicher Konflikte. Was dies für Autoren, Regisseure und andere an der Schaffung filmischer Dramen Beteiligte bedeutet, führt uns Keith Cunningham nun in seinem Text vor. Der Essay holt weit aus, greift auf verschiedene wissenschaftliche Bereiche zurück und taucht dabei in theoretische Tiefen, die mir aber genau wie seinem Autor nötig scheinen, um den Verblendungszusammenhang um das moderne Drama und das aktuelle Informationsgewurstel vor allem im Fernsehen zu durchleuchten. Ich halte den Text von Keith Cunningham für einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Selbstversicherung der Bedeutung aller Filmschaffenden, der unser Selbstwertgefühl als Erzähler stärken und zur Auseinandersetzung mit der Verflachung unserer handwerklichen Standards inspirieren sollte. Im zweiten Teil seiner Ausführungen wendet Cunningham seine Überlegungen an einem konkreten Beispiel auf die Entwicklung einer Serie an. Und in den Lesezeichen nimmt Christoph Callenberg aus Anlass des Buches *bleiben Sie dran – Dramaturgie von TV-Serien* von Gunther Eschke und Rudolf Bohne diesen Faden wieder auf.

Dass Cunninghams analytische tiefenstrukturelle Herangehensweise an das Drehbuchschreiben nicht notwendig die einzige ist, macht das Werkstattgespräch mit Rolf Basedow recht deutlich, der von einer ganz anderen Arbeitsweise erzählt. Im Gespräch mit ihm zeigt sich, wie Spannung und gesellschaftliche Relevanz im Erzählen – zum Beispiel in der preisgekrönten Serie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (2010) – durch genaue Beobachtung der sozialen Verhältnisse und das persönliche Eintauchen ins Milieu gespeist werden können. Die von Graf und Basedow verantwortete Fernsehserie zeigt neben aller Krimispannung, wie die Denkmuster des organisierten Verbrechens unser Wertesystem aushöhlen.

Basedow war zuerst Cutter, und auch Schneiden und narrative Montage im Drehbuch werden zum Gegenstand unseres Gesprächs. Der folgende Essay von Regisseur Dominik Graf trug zu Beginn den Arbeitstitel *Alle meine Drehbuchautoren* und korrespondiert mit dem Werkstattgespräch nicht nur, weil Rolf Basedow einer der Autoren ist, über die Graf eine Liebeserklärung verfasst. In unserem E-Mail-Austausch empfand der Autor diese Miniaturen über fünf Drehbuchautoren als »existenzielle Monologe« über seine Arbeit als Regisseur und hatte das Gefühl, an »vorgezogenen Memoiren« zu arbeiten. Sein wunderbarer Essay ist im Grunde eine Positionsbestimmung von Regie und Drehbuch im Kosmos des filmischen Erzählens anhand einiger sehr heller Fixsterne. Das ist einmalig, das hat es so – vor allem aus der Sicht eines Regisseurs – noch nicht gegeben.

Das Drama ist ein Instrument der Untersuchung, wie uns Keith Cunningham vorführt. »Fragen zu stellen ist unsere Aufgabe als Dramatiker, und in der Kraft unserer Fragen liegt die Kraft unserer Geschichten.« Ich hoffe, dass in diesem Sinne die neue Ausgabe von *Scenario* die richtigen Fragen zur Zeit aufwirft. Dass dies möglich war und vielleicht auch die eine oder andere Antwort gegeben wird, die länger gilt als nur für den aktuellen Augenblick, ist nur durch die Hilfe der vielen Förderer des Projektes, ihr nicht nachlassendes Interesse und enthusiastisches Engagement möglich. Für diese Unterstützung sei dem Vorstand der Carl-Mayer-Gesellschaft, dem BKM und den Mitarbeitern im dortigen Filmreferat sowie allen Beiträgern, Freunden und Kollegen herzlich gedankt. In die Reihe der Förderer hat sich, wie zu Beginn berichtet, mit dieser Ausgabe auch die Deutsche Filmakademie eingereiht, und ihrem Vorstand und dem neuen Geschäftsführer, der für diese Kooperation geworben hat, sei auch an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich gedankt. Ohne diese immer breiter werdende Unterstützung könnte *Scenario 5* ebenso wenig wie seine Vorgänger ein lebendiges Forum abgeben für die Diskussion um die aktuellen Formen filmischen Erzählens.

Jochen Brunow

Auszug aus: Scenario 5. Film- und Drehbuch-Almanach;  
hrsg. von Jochen Brunow.  
© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-209-4  
<http://www.bertz-fischer.de/scenario5.html>