

DREH- PLANUNG

Jesper Petzke

**ZWEITE
AUFLAGE**

Komplett überarbeitet

HERBERT VON HALEM VERLAG

Praxis Film

HW

Praxis Film Band 88

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 1617-951X

ISBN (Print) 978-3-7445-1946-5

ISBN (PDF) 978-3-7445-1947-2

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und
Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des
Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm
oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

1. Auflage: 2015

2. Auflage: 2019

© 2019 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Umschlaggestaltung und Satz: Full Moon Communication, Stuttgart

Lektorat: Rüdiger Steiner

Druck: FINIDR, S.R.O., Tschechische Republik

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Schanzenstr. 22 · D-51063 Köln

E-Mail: info@halem-verlag.de

Tel.: 0221-92 58 29-0 · Fax: 0221-92 58 29 29

www.halem-verlag.de

DREHPLANUNG

MIT EINEM VORWORT VON DOMINIK GRAF

Jesper Petzke

2., überarbeitete Auflage

INHALT

»NICHTS STEHT GESCHRIEBEN«	8
Von Dominik Graf	
EINFÜHRUNG	16
A GRUNDLAGEN DER DREHPLANUNG	23
A1 Produktionsformen	25
A2 Phasen der Filmherstellung	28
A3 Aufbau einer Filmproduktion	34
» Produzent und Regisseur	35
» Fachabteilungen und Crewing	37
» Produktionsabteilung	39
» Regieabteilung	41
» Technische Abteilungen	43
» Künstlerische Abteilungen	47
» Spezialisten und Dienstleister	51
A4 Räumliche Organisation	53
A5 Drehvorbereitung	56
» Strategien der Vorbereitung	58
» Ansetzung und Verortung	61
» Produktionsaufstellung	64
» Produktionskalender und Termine	66
» Besetzung	68
» Motivsuche	70
» Drehbucharbeit	76

»	Besprechungen der Regie	78
»	Probenarbeit	83
»	Warm-up	99
A6	Drehphase	100
»	Basis und Set	103
»	Regieassistenz und Setaufnahmeleitung	108
»	Hierarchien am Set	113
»	Tagesbeginn	116
»	Stellprobe	118
»	Drehreihenfolge	122
»	Drehabläufe	127
»	Ansagen	140
»	Setetikette	147
»	Drehende	149
A7	Strukturelle Probleme	151
B	DIE ARBEIT AM DREHPLAN	155
B1	Hierarchie der Drehplanung	157
B2	Der Drehplan in den Herstellungsphasen	160
B3	Vorarbeiten der Drehplanerstellung	165
»	Vorstopp	165
»	Spieltage und Spielzeiten	166
»	Drehbuchauszüge	167
B4	Erstellung eines Drehplans	190
»	Methoden	191
»	Elemente des Drehplans	192
»	Aufbau eines Drehplans	193
»	Pensenbildung	194
»	Vorgehen	199
B5	Die Ziele der Drehplanung	209
»	Zeit- und Kosteneffizienz	211
»	Rücksichtnahme auf den kreativen Prozess	212
»	Optionen für Unwägbarkeiten	214

B6	Produktionelle Faktoren	216
	» Arbeitsschutz	216
	» Motive und Sets	220
	» Schauspieler	224
	» Lichtstimmungen	231
	» Spieltage	239
	» Komparsen, Zusatzpersonal und -equipment	242
	» Vorproduktionen	243
B7	Inszenatorische und dramaturgische Faktoren	245
	» Chronologie	245
	» Gewichtung der Bilder	247
	» Voranschlüsse	248
	» Optionen lassen	250
	» Psychologische Aspekte	251
B8	Drehplanung als Prozess	256
	» Umgang mit dem Wetter	257
	» Bilder hängen lassen	265
	» Anpassung des Kalenders	268
	» Verlust der Initiative	270
B9	Drehplanung von Serien	273
B10	Sonderfälle der Drehplanung	280
	» Telefonate	280
	» Fahraufnahmen	281
	» Splits	285
B11	Die Politik des Drehplans	290
C	DIE TAGESDISPOSITION	299
C1	Die Dispo als Arbeitsgrundlage	301
C2	Erstellung einer Tagesdisposition	308
	» Zeitlicher Ablauf	310
	» Vordisposition	314
	» Abweichungen	316
C3	Widersprüche	319

D DREHPLANUNG IN DER PRAXIS 325

D1 Interview mit Christopher Doll 327

D2 Interview mit Uwe Schott 351

ANHANG 365

X1 Dank 366

X2 Literatur 367

X3 Bildnachweis 370

X4 Register 371

»NICHTS STEHT GESCHRIEBEN«

(LAWRENCE VON ARABIEN)

von Dominik Graf

Jesper Petzke gehört zu den besten Regieassistenten, mit denen ich bislang arbeiten konnte. Wir haben zusammen einen auf den ersten Blick unkomplizierten, kleinen Film gemacht, der sich jedoch durch frühherbstliche Wetterkapriolen zu einer drehplanerischen Wildwasserfahrt entwickelte. Dazu hatten wir insgesamt recht wenige Drehtage zur Verfügung, nur 21, die permanent in ihrer Planung durcheinandergewürfelt werden mussten. Meistens fiel stundenlanger Landregen, nur mangelhaft angesagt von halbkompetenten Wetterrämtern und sich häufig widersprechenden Smartphone-Apps. Die Vorhänge aus Wasserdunst hüllten zwar die Landschaft um den Starnberger See in faszinierende novemberhafte Nebel. Sie machten aber auch etliche fröhlich-sommerliche Stand-up-Paddler-Szenen und eine einzige größere nächtliche Bootsaktion im Drehbuch täglich aufs Neue so gut wie unmöglich.

Die Schauspieler, unter anderen der großartige Andreas Giebel als Starnberger Hauptkommissar, machten sich einen Spaß daraus, das bei buchstäblich jedem Take wechselnde Wetter in den Szenen zu kommentieren. So kam es zur Erfindung der »Starnbergwolke«, die Giebel so bezeichnete, weil sie sich wie ein anhänglicher Hund an unsere täglich wechselnden Drehorte heranzuschleichen pflegte, um unvorhersehbar, aus dem eben noch Blauen heraus, auf uns niederzupinkeln.

Die Folge: stundenlange Standzeiten, weil ja allzu rabiate Wetterwechsel mitten in der Szene für das Kontinuitätsgefühl des Zuschauers kaum zu verkraften sind. Oder wir begannen bereits morgens früh jede Einstellung möglichst doppelt zu drehen, einmal mit Sonne – wenn sie sich überhaupt blicken ließ – und einmal mit Wolken. Das kostete Zeit, die wir gar nicht hatten.

All dies ist ein Albtraum für den Regieassistenten, der einen dicht gedrängten Drehplan, voll mit branchenüblichen Schauspieler-Sperrdaten, halbwegs unbeschadet über die Runden kriegen möchte. Jesper Petzke aber war enorm flexibel, findig, schnell, zauberte immer wieder neue überraschende Lösungen für schwierige Pensen aus dem Hut, schob und verschob Szenen wie ein Logistikexperte seine Hunderte von Containern im Hamburger Hafen.

Am Ende dieser unerwartet fast dramatischen Drehzeit hat man sich als Regisseur für die Leistung des Regieassistenten mit tiefer Verbeugung zu bedanken und hegt natürlich sehr freundschaftliche Gefühle für einen derart nervenstarken Unterstützer.

Organisation und Chaos

François Truffaut hat 1973 das Drehen eines Films mit einer Kutschenfahrt im Wilden Westen verglichen. Anfangs freut man sich darauf und hofft auf eine schöne Reise. Sehr bald fragt man sich aber, ob man überhaupt jemals ans Ziel kommen wird.

So abenteuerlich ist es bei uns längst nicht mehr. Täglich ziehen in Deutschland Dutzende von gut organisierten Filmtruppen durch die Lande, durch die Städte, verteilen ihre Halteverbote, arbeiten zügig und professionell ihre Programme für den Drehtag ab. Täglich verköstigen die Cateringdienste ihre Filmcrews verlässlich zu den Hauptmahlzeiten und auch noch zwischendurch, wärmen die Aufnahmeleiter schon frühmorgens die Wohnwagen für die Hauptdarsteller, quetschen sich die Technik-Trucks durch den germanischen Verkehrsalltag – und alle verschwinden sie nach Drehschluss wieder,

wobei sie im Idealfall noch einen guten CO₂-Fußabdruck und so wenig Müll wie möglich hinterlassen.

Gute Organisation ist dabei alles. Schnelle Ortswechsel sind vonnöten. Karawanen von Fahrzeugen müssen ständig eingeparkt und ausgeparkt werden, immer den jeweiligen täglichen Drehfolgen entsprechend und dem Arbeitsprogramm im Detail zuarbeitend. Manchmal kann beispielsweise auf einem engen Waldweg die Position der hintereinander geparkten Teamwagen darüber entscheiden, wie viel Zeit zwischen den Einstellungen auf den Wegen von und zu Make-up- und Kostümwagen verloren geht. Man lernt die gut geölte Effizienz reibungsloser Abläufe und geordneter Umbauten beinahe lieben.

Ein exakter Drehplan, die tägliche Dispo des jeweils anstehenden Drehtags, das sind nur an der Oberfläche »technische« Papiere, die jedem Teammitglied und Schauspieler verlässlich seine Terminplätze zuweisen. Versteckt sind in ihnen auch die Freiräume, die Schauspielerproben, die Momente, in denen man grübelt, ob sich die Dinge auch anders lösen lassen. Unter der Ordnung muss das Paradies der möglichen Improvisation liegen, sonst leidet der Film. Es gibt katastrophale Drehpläne, die überwiegend nur aus Produktionswünschen zusammengebaut sind. Sie zerstören oft das Organische an der Arbeit und am Ende vielleicht auch die einzelnen Szenen des Films. Die »normative Kraft des Faktischen«, die den Dreh regieren soll (»Film ist kein Wunschkonzert«, O-Ton unzähliger deutscher Produktionsleiter), ist im Grunde nur dazu da, damit die Kreativen diese Beengungen zerschlagen wie einen gordischen Knoten. Im Inneren eines Drehorts ist der Regisseur mit seinen Schauspielern, mit dem Kameramann und mit den anderen Vertrauten allein. Und zu diesen Kreativen gehört auch der Regieassistent. Dort entscheiden sich die Qualität, die Handschrift und der Ton des Films.

Planung erfordert als Erstes die Fähigkeit, das Drehbuch zu lesen. Auch das muss gelernt sein. Den Aufwand und die manchmal subtil versteckten filmischen Schwierigkeiten aus den Seiten herauslesen

**„ Ich lasse beim Drehen
immer eine Tür offen, für
die Wirklichkeit, falls sie
eintreten möchte. “**

JEAN RENOIR

zu können – das gelingt vielen nicht. Und diese Unfähigkeit führt zu verheerenden Fehlkalkulationen, deren Folgen sich erst im Lauf des Drehens herausstellen und oft nicht mehr rückgängig gemacht werden können.

Aber manche Planer, Regieassistenten vor allem, können eben Drehbücher ganz hervorragend lesen und sie spielen auf der Klaviatur der Organisation wie Künstler. Beim Film geht es den meisten Mitarbeitern wie dem Regisseur: Je besser ich mich auf einen Drehtag vorbereite, je genauer ich weiß, was ich von den Schauspielern will, wo ich eigentlich gerne wann die Kameras hinstellen wollen würde – und warum –, umso souveräner kann ich auf Unvorhergesehenes, auf Zeitverzug meistens (nicht immer) reagieren. Denn es gibt im Grunde nur wenige absolute planerische »Must-haves« der Regie, beispielsweise nur wenige Kameraeinstellungen, die hundertprozentig genauso sein müssen wie erdacht. Vieles drum herum lässt sich auch anders lösen und ist am Ende oft genauso gut geraten wie alle ästhetischen Planungen zuvor – manchmal sogar besser.

So versteht man mit den Jahren auch das Paradox: Zeitdruck muss vorhanden sein, und größerer Zeitdruck ist oft förderlich. Wie oft war die verfliegende Zeit nicht schon die beste denkbare Regisseurin?

Entscheidungen unter Druck können im Ergebnis sehr erfreulich sein: Man vernachlässigt zuvor gefasste Prinzipien und Pläne, alle Look-Abreden im Stil des modernen klein-handwerklichen Filmhochschulgewerks gehen perdu. Und das ist gut so. Im Notfall muss man die Dinge möglichst einfach halten, und dabei springt man manchmal über die Schatten des eigenen überhohen Anspruchs, weil es gar nicht mehr anders geht.

Der Stil der Vorbereitung sowie der Planung eines Films hat auch einen unterschweligen, fast magischen Einfluss auf die Arbeitsabläufe. Ob dieser Einfluss gut oder schlecht ist, das stellt sich erst beim Drehen heraus. Der Plan ist sozusagen die Puppe. Die Drehzeit und das Endergebnis sind, wenn alles gut geht, der Schmetterling. Es ist niemals eine hundertprozentige Kontrolle der Dreharbeiten, die gute Ergebnisse hervorbringt. Die beste Organisation ist ein kluger Mix aus Generalstabsplan, Katastrophenprävention, Anleitung zum Chaos und Freiräumen für Inspirationsblitze.

»Ich lasse beim Drehen immer eine Tür offen, für die Wirklichkeit, falls sie eintreten möchte«, sagte Jean Renoir, der freundliche Altmeister aller filmischen Offenheiten und Genres.

Regulierungen haben wir hierzulande genug, und so sehen unsere Filme inzwischen auch aus. Unspontan, gefällig, konventionell. Man muss jedoch die Abläufe des Drehens auch verwirren können, um außerordentliche Ergebnisse zu erzielen. Und auch dafür braucht man einen geheimen Plan, den man gemeinsam mit den engsten Mitarbeitern entwickelt.

Die überplante Filmkultur der Berliner Republik

Man kann heute keine Leitfäden zum praktischen Filmemachen in Deutschland veröffentlichen, ohne auf die komplizierte Situation der Branche einzugehen. Hier wächst seit Jahren mit staatlicher Spitzensubvention eine immer professionellere Industrie, aber

„ Die alltägliche Filmarbeit hat in Deutschland jeglichen Glanz verloren, sie ist ein Güterbahnhof kleiner Träume, erzwungener künstlerischer Mediokrität geworden. “

DOMINIK GRAF

unsere Filme werden zur gleichen Zeit proportional kinematografisch immer uninteressanter. Beides hängt direkt voneinander ab, das darf man nicht verkennen. Professionalismus befördert Standardisierungen und Wiederholungen, ist somit Schmieröl für die ebenfalls immer klischerteren Seherwartungen des Publikums. Kleine Filme sind unser Brot geworden. Die alltägliche Filmarbeit hat in Deutschland jeglichen Glanz verloren, sie ist ein Güterbahnhof kleiner Träume, erzwungener künstlerischer Mediokrität geworden. Die TV-Konzerne erwarten die Ware, die sie bestellt haben, und die Produzenten und Regisseure passen sich den Redakteuren, Programmdirektoren und den immer kleiner werdenden Budgets an. Das echte Geld geht eimerweise in die großen Umbau-Träume der öffentlich-rechtlichen Intendanten, in die Pensionen der ehemaligen Fernsehangehörigen. Zum Drehen bleibt uns nur noch das Nötigste.

Etwas mehr Geld wird zwar für »Event«-Produktionen ausgegeben, die zumeist ernsthafte, auch historische Themen beackern dürfen, diese jedoch mit derart risikoloser filmischer Bravheit abhandeln müssen, dass außer der moralisch-emotionalen Erbauungsfilm-Soße nicht ein Funke filmischer Mehrwert übrig bleibt. Aber der Zuschauer möchte halt heute nicht mehr überrascht werden, nicht beunruhigt, nicht provoziert – nicht inhaltlich und schon gar nicht formal.

Der Regieassistent ist nicht der Knecht der Produktion, auch wenn manche Produktionsleiter/-innen ihn heute gerne so sehen würden. Und auch der Produktionsleiter ist nicht der Regie vorgesetzt, ebenso nicht der Herstellungsleiter. Sie dienen dem Endergebnis, das zuvor als Wunschvorstellung mehr oder weniger genau im Drehbuch niedergelegt ist und das der Regisseur oder die Regisseurin beim Inszenieren möglichst noch mit Inspiration befeuern muss.

Aber diese Kriterien sind bei uns etwas durcheinandergeraten. Produktionen und Produzenten/-innen in Deutschland versuchen seit Jahren den Beruf des Regisseurs zu marginalisieren, hin zu einem Platzanweiserjob. »Visionen« sind inzwischen Visionen wie sie die Redaktionen, die Autoren, die Produzenten und Regisseure vermeintlich alle gemeinsam hegen – und haben ihren Namen aber meistens nicht verdient. Deutsche Großproduzenten gefallen sich immer besser in der Rolle des amerikanischen Producer-Writers, des vermeintlichen Vor-Träumers eines Projekts. Zu dessen Verwirklichung benötigen sie dann doch noch irgendwann einen Regisseur – einer muss ja mit den Schauspielern besprechen, was im Detail so passiert –, dem sie jedoch die Casting-, Dramaturgie- und Look-Vorgaben vor die Haustür legen, die sie vorher mit Kameramann, Ausstattung, Autor usw. bis ins Detail besprochen haben.

Regisseure als Erfüllungsgehilfen der Produzenten- und Redaktions-»Vision« – das ist die Vorstellung, die sich in der deutschen Branche immer mehr durchsetzt, noch höflich umschrieben mit Parolen wie

»Wir sind ein Team«. Aber nein, wir sind eigentlich kein Team, so hart das klingen mag.

Im Auge des kreativen Orkans, des Moments am Drehort entstehen die größten Filme, nirgendwo sonst. Regisseure brauchen ein gutes Drehbuch und überragende Künstler, und sie brauchen vor allem in dem Augenblick, in dem der Film am Set zum Leben erwacht, Freiheit und Einfallsreichtum. Und dazu verhilft ihnen maßgeblich der Regieassistent.

Alles steht also »geschrieben« beim Drehen – und gleichzeitig nichts. Die Ernte jener Professionalisierung, die im deutschen Film seit den 90ern erfolgt, muss in absehbarer Zeit eine neue Autoren- und Regiekinokultur sein.

Dominik Graf,
München, Juli 2014

EINFÜHRUNG

Jeder, der als Passant schon einmal Filmdreharbeiten beobachtet hat, kennt diesen Eindruck. Man ist mit einer Art hektischem Gewusel konfrontiert, das sich mit ruhigeren Phasen abzuwechseln scheint, und manchmal scheint gar nichts zu geschehen. Dem Zuschauer drängt sich unwillkürlich die Frage auf, was diese ganzen Menschen da eigentlich tun, und woher sie überhaupt wissen, was sie zu tun haben. Er ahnt vielleicht, dass alles einem unsichtbaren Plan folgt, sonst würde dieses Durcheinander nicht funktionieren, aber bald wird er überfordert weiterziehen.

Springen wir ein paar Monate zurück in eine Zeit, in der es nichts anderes gab als ein Drehbuch. Einige Menschen sitzen um einen Tisch und entschließen sich, dieses, das vor ihnen liegende Drehbuch, in einen Spielfilm oder eine Serie umzusetzen. Das Projekt ist finanziert, ob ausreichend oder nicht ist eine andere Frage, aber zumindest ist ein bisschen Geld da oder in Aussicht gestellt. In diesem Moment beginnt ein hochkomplexer Prozess, an dem viele Menschen beteiligt sind, in dessen Verlauf eine Menge Gedanken abgewogen und manche Entscheidungen getroffen werden und der mit dem letzten Drehtag sein Ende findet: die Drehplanung.

Dieses Buch hat sich nicht einer Perspektive auf das Thema verschrieben, sondern definiert Drehplanung als eigenständige Disziplin zwischen Produktion und Regie. Wie stelle ich fest, wann der ideale Drehzeitraum ist, wie viele Drehtage mein Projekt benötigt und was ich an welchem Tag drehe? Wie gebe ich meiner Planung die notwendige Struktur? Es ist die Aufgabe der folgenden Kapitel, den Prozess sichtbar zu machen, in dessen Verlauf diese Fragen beantwortet werden: Wie funktioniert das eigentlich, das exekutive Filmemachen? Das Buch richtet sich an all jene, die sich unabhängig von ihrer Position für die vielfältigen Arbeitsabläufe einer Filmherstellung und

deren Zusammenhänge interessieren. Es schildert die Schritte einer jeden professionellen Drehplanung von der Lektüre des Drehbuchs bis zum Abschluss der Dreharbeiten und versucht, Ordnung in das fulminante Chaos einer Filmproduktion zu bringen. Im ersten Teil werden die produktionskundlichen Grundlagen der Drehplanung erläutert, vom Aufbau einer Produktion über die Drehvorbereitung bis hin zur Drehphase, und im Mittelpunkt des zweiten Teils steht die komplexe Arbeit am Drehplan selber. Ich hoffe, dass dieses Buch für Produzenten und Regisseure gleichermaßen interessant ist wie für Produktionsleiter, Regieassistenten und Aufnahmeleiter, und selbst für die Arbeit von Drehbuchautoren sind viele der geschilderten Zusammenhänge hilfreich. Es will keine Bedienungsanleitung sein, die man auf dem Weg zur erfolgreichen Filmherstellung Kapitel für Kapitel abhaken kann (einen solchen Königsweg gibt es leider nicht), sondern es versucht, Orientierungshilfe zwischen all den Stühlen zu sein, zwischen denen man sich bei der Drehplanarbeit wiederfindet. Im Unterschied zu vielen anderen Tätigkeiten, die für eine Filmherstellung notwendig sind, bleibt die Drehplanung im Hintergrund. Grundlage für den kreativen Prozess des Filmemachens ist das Drehbuch und nicht die Rahmenbedingungen, die der Drehplan schafft. Drehplanung ist kein Selbstzweck, sondern vergleichbar einer Spur, die die Produktion auf Kurs hält, eine Art permanente Reaktion auf die vielfältigen ökonomischen und kreativen Entscheidungen, die sich im Minutentakt verändern können. Drehplanung ähnelt einem unendlichen, hochkomplexen Sudoku, für das es allerdings nie die eine Lösung gibt, sondern immer nur Näherungswerte.

Man kann einem fertigen Film oder einer Serie nicht ansehen, ob seine Drehplanung gelungen war oder nicht. Für ihre künstlerische Bewertung ist diese Frage sogar gänzlich unerheblich. Auch ein reibungsloser Drehablauf ist nicht signifikant, und selbst auf einen ökonomischen Erfolg hat die Drehplanung keine Auswirkungen – sieht man davon ab, dass Drehplanung immer auch der Versuch ist, die Herstellungskosten berechenbar zu machen. Bei allem Bemühen

dieses Buches, das Thema auf grundlegende Strukturen und faktische Methoden, auf anwendbare Regeln und Tipps herunterzubrechen, sollte der Leser sich bewusst machen, dass die Aufgaben der Drehplanung vielfältig sind und der Spagat zwischen allen Erwartungen so groß ist, dass es häufig kein richtig oder falsch und schon gar nicht die eine Antwort gibt. Drehplanung ist immer ein Kompromiss aus allen Faktoren, eine Grauzone, die aus unterschiedlichen Perspektiven sehr unterschiedlich bewertet werden kann.

Drehplanung lebt von Erfahrungswerten. Durch die unterschiedliche Zusammensetzung der kreativen Positionen variiert die künstlerische Herangehensweise von Projekt zu Projekt, und auch der technische Prozess entwickelt sich weiter – man bedenke, wie sehr sich Filmtechnik in den letzten zehn Jahren allein schon durch digitale Aufzeichnungsformate gewandelt hat. Die Drehplanung ist dadurch mit immer neuen Fragestellungen und Herausforderungen konfrontiert, die sich in ihrer Vielfalt nicht alle in einem Buch abbilden lassen. Das gilt auch für den vielleicht wichtigsten Erfahrungswert: der nicht selten erstaunlichen Diskrepanz zwischen den Gedanken, die man sich bei der Planung am Schreibtisch macht, und der Realität, die im Drehverlauf entsteht. Ich hoffe, dass die grundlegenden Strukturen der Drehplanung in einer Weise beschrieben werden, dass sie sich gut übertragen lassen.

Einzelne Passagen dieses Buches basieren auf meinem Text *Grundlagen des Drehplans*, den ich seit 2012 im Rahmen meiner Seminare an der Hochschule für Fernsehen und Film München als Handout verwende. Das textliche Material wurde überarbeitet, erweitert und neu komponiert. Für die vorliegende Neuauflage wurde der Inhalt an die seit der Veröffentlichung der 1. Auflage veränderten Produktionsbedingungen in Deutschland angepasst. Das Buch wurde zudem um ein Kapitel zur Drehplanung von Serien ergänzt, und ein Interview wurde mit einem Gespräch über eine aktuelle Produktion (*Babylon Berlin*) ausgetauscht. Der sprachlichen Vereinfachung zuliebe verwende ich mehrheitlich die männliche Form,

„ Ich hoffe, dieses Buch vermittelt neben allem Fachwissen auch etwas von der Faszination, die Drehplanung haben kann: Die Aufregung, die manchmal zitterigen Hände, die Freude über einen gelungenen Schachzug und das Gefühl des tiefen Falls, wenn das Kartenhaus in sich zusammenfällt. “

JESPER PETZKE

Produzentinnen, Regisseurinnen, Schauspielerinnen usw. sind aber explizit ebenfalls gemeint. Eine geschlechtsneutrale Bezeichnung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in der Filmbranche trotz einer gerne an den Tag gelegten Liberalität keine wirkliche Gleichberechtigung gibt. Trotz zunehmender Initiativen, die dem entgegenzuarbeiten versuchen, sind viele Positionen eindeutig tradiert und werden Männern und Frauen unterschiedlich zugetraut. Irgendwer hat Drehplanung einmal mit Herzchirurgie verglichen. Bei allem Pathos, das diesem Vergleich innewohnt: Er ist nicht von der Hand zu weisen. Jede Änderung am Drehplan ist wie ein Eingriff am offenen Herzen, alle Lebensadern einer Filmproduktion laufen in ihm zusammen. Ich hoffe, dieses Buch vermittelt neben allem Fachwissen auch etwas von der Faszination, die Drehplanung haben kann: Die Aufregung, die manchmal zittrigen Hände, die Freude über einen gelungenen Schachzug und das Gefühl des tiefen Falls, wenn das Kartenhaus in sich zusammenfällt.

Vor einigen Jahren durfte ich im Rahmen einer Recherche einer mehrstündigen Herz-Lungen-Operation beiwohnen. Ich kann dem Leser versichern, die Atmosphäre in einem OP ist tatsächlich vergleichbar mit der an einem Filmset.

Jesper Petzke,
München, November 2018



DAY 24
FPS 24

A

GRUNDLAGEN DER DREHPLANUNG

A1	25 Produktionsformen
A2	28 Phasen der Filmherstellung
A3	34 Aufbau einer Filmproduktion
A4	53 Räumliche Organisation
A5	56 Drehvorbereitung
A6	100 Drehphase
A7	151 Strukturelle Probleme

Dieses Buch versteht Drehplanung als die Organisation der exekutiven Arbeitsabläufe und Entscheidungsprozesse einer Spielfilm- oder Serienproduktion. Ihre Folge ist der nach dem Drehende abgeschlossene Aufnahmeprozess des Spielfilms oder der Serie.

Drehplanung ist ein Prozess, der über die Arbeit am Drehplan, in dem die Abläufe als verbindliche Grundlage für die Arbeit der Fachabteilungen festgelegt sind, hinausgeht. Innerhalb jeder Filmproduktion gibt es eine Vielzahl widersprüchlicher und sich rasch verändernder Faktoren und Interessen, die auf die Drehplanung Einfluss nehmen und von ihr gewichtet werden müssen. Diesen Prozess gilt es zu moderieren und zu steuern. Grundlage dafür ist ein elementares Verständnis der Aufgaben, Arbeitsschritte, Zusammenhänge, Hierarchien und Kommunikationsstrukturen an einem Filmset. Der erste Teil dieses Buches beschreibt deshalb die grundsätzlichen strukturellen Wesenszüge einer Filmproduktion.

A1 PRODUKTIONS- FORMEN

Unterschiedliche Produktionsformen stellen unterschiedliche Anforderungen an die Drehplanung. Produktionsform meint in diesem Zusammenhang die rechtliche und finanzielle Organisation einer Filmproduktion unabhängig von ihrem Format, die sich insbesondere durch die Zusammensetzung der Finanzierung und die angestrebte Auswertungsform definiert. Die in diesem Buch erläuterten Strukturen gelten nur für die deutsche Filmbranche und sind nicht auf andere nationale Gegebenheiten übertragbar.

Die beiden in Deutschland gängigsten Produktionsformen sind die Kinoproduktion und die von einem Fernsehsender in Auftrag gegebene Produktion, die sogenannte Senderauftragsproduktion, zu der in den meisten Fällen auch die Serie gehört. Um den Umfang des Buches nicht zu sprengen, werden andere ebenso übliche Produktionsformen wie beispielsweise der Low-Budget-Film oder die internationale Co-Produktion ausgespart. Es gibt so viele Produktionsformen wie praktikable Möglichkeiten zur Zusammensetzung der Finanzierung und Auswertungsformen für ein Filmwerk existieren. In der noch immer kurzen Geschichte des Mediums Film und einer häufig unübersichtlichen und volatilen Film- und Fernsehbranche sind Produktionsformen immer wieder Veränderungen unterworfen. Seit dem letzten Jahrzehnt gibt es vermehrt Filme, die auf Mischfinanzierungen basieren, und mit dem Internet sind völlig neue Auswertungsmöglichkeit wie Video-on-Demand-Dienste mit teilweise eigenen Produktionsformen auf den Plan getreten. Einige der heute vielbesprochenen Qualitätsserien fallen in diese Kategorie.

Eine Kinoproduktion finanziert sich aus verschiedenen Quellen. Neben dem Eigenanteil des Produzenten sind dies Fördermittel von in der Regel mehreren Filmförderungen und der Verkauf von Verleih- und TV-Rechten sowie von weiteren Vertriebsrechten (DVD und Blue-Ray, Video-on-Demand usw.). Diese finanziellen Mittel werden vom Produzenten zusammengetragen, bis die kalkulierten Herstellungskosten erreicht sind und der Film realisierbar ist. Der Produzent hat die ökonomische und kreative Oberhoheit über sein Projekt und trägt das wirtschaftliche Risiko. Theoretisch kann er sein Filmprojekt so hoch finanzieren, wie er es für notwendig hält, allerdings ist es eine berechenbare Eigenheit der deutschen Förderlandschaft, dass der Produzent seine Antragssumme nur in seltenen Fällen in voller Höhe zugesprochen bekommt. Erschwerend kommt hinzu, dass mit einer gewährten Förderung Auflagen verbunden sind, die er bei der Durchführung der Produktion berücksichtigen muss: Der sogenannte Regionalfaktor verpflichtet ihn beispielsweise dazu, einen vorgegebenen Faktor der bewilligten Fördersumme in dem Bundesland auszugeben, in dem die Filmförderanstalt ihren Sitz hat. Unabhängig davon kann jeder Finanzier eigene Vorstellungen haben, die er berücksichtigt sehen möchte. Für den Produzenten steigt also mit zunehmender Anzahl seiner Finanzierungspartner auch die Komplexität seiner Produktion. Bei einer Senderauftragsproduktion erhält der Produzent von einem Fernsehsender einen Produktionsauftrag und führt die Film- oder Serienproduktion für diesen durch. Der auftraggebende Sender ist in Person eines oder mehrerer Redakteure an der Entwicklung und Umsetzung inhaltlich beteiligt. Obwohl der Produzent auch in dieser Konstellation das unternehmerische Risiko trägt, ist seine Position zugunsten des Redakteurs als Vertreter seines Auftraggebers vergleichsweise schwächer. Auf der anderen Seite gestaltet sich die Finanzierung einfacher, und da der Produzent wirtschaftlich nicht auf einen Auswertungserfolg angewiesen ist, ist auch sein unternehmerisches Risiko berechenbarer als bei einer Kinoproduktion.

Meist bekommt er vom auftraggebenden Fernsehsender klare finanzielle Vorgaben, und die Drehbücher werden auf diese Parameter hin entwickelt: Beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk sind das für einen normalen Primetime-Fernsehfilm etwa 1,35 Millionen Euro netto, was für 21 bis höchstens 24 Drehtage ausreicht. Auch Auftragsproduktionen können unter bestimmten Bedingungen unter Rückgriff auf Filmförderungen finanziert werden.

Inwieweit sich die Drehplanung für diese beiden Produktionsformen unterscheidet, wird in dem Kapitel *Der Drehplan in den Herstellungsphasen* auf Seite 160 erläutert. An dieser Stelle beschränken wir uns zunächst auf die Definition.



A2 PHASEN DER FILMHERSTELLUNG

Man differenziert sieben Phasen der Filmherstellung. Diese unterscheiden sich in ihrer Qualität und Struktur, lassen sich zeitlich aber nicht immer klar voneinander abgrenzen.

Die Stoffentwicklung ist durch die Ausarbeitung einer ersten Idee bis hin zu einem verfilmbareren Drehbuch gekennzeichnet, die Urhebererschaft an der Ursprungsidee ist dabei unerheblich. Auch die personelle Konstellation variiert: Ein Drehbuchautor kann mit einem Stoff ebenso an einen Produzenten herantreten, wie ein Produzent einen Autor beauftragen kann, einen Stoff auszuarbeiten. Das ist unabhängig davon, ob bereits ein Regisseur vorgesehen ist oder nicht (mehr zu den Positionen im Kapitel *Produzent und Regisseur* auf Seite 35). Ein Regisseur kann auch selbst als Autor auftreten und eine eigene Idee ausarbeiten, allerdings ist eine solche Doppelfunktion, die früher als Autorenfilmer bezeichnet wurde, mittlerweile selten geworden. Weiterhin können alle Akteure versuchen, einen Redakteur für ihre Idee zu gewinnen, wie auch ein Redakteur seinerseits nach geeigneten Partnern suchen kann. Ein Redakteur ist immer dann an einer Stoffentwicklung beteiligt, wenn es sich um eine Auftragsproduktion handelt. In diesem Fall schließt der auftraggebende Sender mit dem Produzenten einen Produktionsvorbereitungs- oder Entwicklungsvertrag und bezahlt ihn dafür, die Stoffentwicklung unter Beteiligung des Redakteurs mit dem Autor durchzuführen. In der Regel trägt der Sender nur die Kosten für den Drehbuchautor, alle weiteren Posten darüber hinaus wie Reise- oder Recherchekosten übernimmt der Produzent. Bei einer Kinoproduktion bezahlt dieser die Stoffentwicklung

komplett aus eigener Tasche, gegebenenfalls unter Zuhilfenahme von Förderungen. Eine Stoffentwicklung kann mehrere Monate in Anspruch nehmen, und nicht selten zieht sie sich über Jahre.

Auf die Stoffentwicklung folgt die Finanzierung. Bestandteil der Aufstellung der finanziellen Mittel für die Umsetzung eines Drehbuchs ist die Auswahl des Regisseurs und anschließend die Besetzung der Hauptrollen, beides entscheidende Faktoren zur Beurteilung eines Projekts. Zu diesem Zweck schnürt der Produzent ein Paket, bestehend aus Drehbuch, Personal und Kalkulation, das er potenziellen Partnern anbietet. Solange die Finanzierung nicht geschlossen und eine Umsetzung nicht gewährleistet ist, der Produzent also noch keine verbindlichen Verträge aushandeln sollte, arbeitet er mit unverbindlichen Absichtserklärungen, die als »Letter of Intent« (LoI) bezeichnet werden und in denen das vorgesehene Personal Interesse an einem Engagement bekundet, vorbehaltlich einer zeitlichen und finanziellen Einigung.

Da der Produzent es bei der Finanzierung eines Kinofilms mit vielen Partnern zu tun hat, die er womöglich nicht alle an der Stoffentwicklung beteiligen kann oder will, muss er den Beginn der Finanzierung sorgfältig abwägen. In den meisten Fällen tritt er mit seinem Drehbuch erst in einem späten Stadium der Stoffentwicklung nach außen, um einerseits den kreativen Prozess zu schützen, um andererseits aber auch zu gewährleisten, dass sein Drehbuch ein aussagekräftiges Niveau erreicht hat. Für die Einreichung bei einer Filmförderung ist die Vorlage eines sogenannten kurbelfertigen Drehbuchs Voraussetzung. Aber auch während der Finanzierung wird er sein Buch weiterentwickeln, um die Zeit effizient zu nutzen: Eine Finanzierung kann sich aufgrund von nicht oder nur anteilig gewährten Förderungen oder unentschlossenen Partnern in die Länge ziehen oder ganz scheitern. Verkäufe müssen nicht vor Beginn der Dreharbeiten abgeschlossen sein. Gerade auf dem internationalen Markt werden kleinere Produktionen häufig erst auf Basis eines vorliegenden Films verkauft.

Im Fall einer Auftragsproduktion entscheidet der entwickelnde Fernsehsender auf Basis des Drehbuchs über die Umsetzung. Die