

## 8. INTERVIEWS MIT DEN AUTOREN

### 8.1 Interview Linda Seger

(In Auszügen veröffentlicht im Nachrichtenbrief 1/2001 des Verbands Deutscher Drehbuchautoren, Berlin.)

— *Wenn Sie die Herrscherin über das gesamte Filmgeschäft in Hollywood wären, welche drei Dinge würden Sie als Erstes machen?*

Wenn ich etwas in Hollywood verändern könnte, würde ich die Altersdiskriminierung, den Rassismus und den Sexismus eliminieren, denn ich glaube, unsere Filme wären besser, wenn sie vielfältiger wären. Ich würde ebenso gerne mehr Respekt für den Autor und für die Kunst, das Handwerk und die Kreativität des Autors sehen. Überall in der Welt gibt es diese Tendenz zu glauben, dass jeder schreiben kann, aber vielleicht am schlimmsten in Hollywood. Deswegen wird wenig Wert auf Erfahrung und Vorbereitung gelegt. Ich wünschte mir, das würde sich ändern.

— *Ihre Bücher werden als ein Standardwerk angesehen. Hier in Europa ist der Autor eher ein ›Künstler‹, was der Grund dafür sein mag, dass Ihre Drei-Akt-Theorie manchmal als einschränkend empfunden wird. Glauben Sie nicht, dass Sie die Kreativität des Autors einengen?*

Schreiben ist eine Kombination von Elementen, einschließlich die Kunst (die ich als die ›individuelle Stimme‹ des Künstlers definiere), das Handwerk (die Fähigkeit des Autors diese Stimme handwerklich in einer klaren und dramaturgisch interessanten Art zu formen und auszudrücken) und der Kreativität (Originalität). Die europäischen Filme heben häufig die Kunst über das Handwerk und das Ergebnis ist, dass viele Filme einfach nicht unter handwerklichen Gesichtspunkten funktionieren. Das bedeutet, dass sie nicht klar sind, sondern durcheinander, sie gehen nur langsam voran und schweifen ab, sie sind richtungslos oder spielen nur mit schönen Bildern, ohne eine starke Geschichte zu haben. Der Hollywoodfilm betont das Handwerk zu stark und endet mit einem vorhersehbaren und abgeleiteten Werk. Hollywood fürchtet sich oftmals vor der Kreativität, weil es zu originell ist. Die Geschäftsführer wissen nicht, wie sie es verkaufen sollen. Europa kümmert sich oft nicht um den kommerziellen Aspekt, so dass Filme herauskommen, die kein Geld einspielen und kein Publikum finden.

Struktur ist ein Teil des Handwerks und beinhaltet sicherlich Richtung, Fokus und Gestaltung – und das ist es, was die Drei-Akt-Struktur tut: Sie formt und fokussiert die Geschichte. Es sollte befreiend sein, und nicht einschränkend. Manchmal scheuen sich die Autoren, weil sie das Schreiben nicht als ein Handwerk, sondern als eine Kunst erkennen und einfach nur ›ihr Ding‹ machen wollen, ob es funktioniert oder nicht.

Die linear-erzählte oder die Drei-Akt-Struktur ist schlicht ein Weg der Definition, dass eine Geschichte einen Anfang/Mitte/Ende haben muss, und wenn es nicht genug Bewegung in der Mitte der Geschichte gibt sowie eine Struktur, die alles zusammenhält, wird das Publikum fühlen, dass es keinen Fokus gibt und dass der Autor es sich zu einfach macht.

Aber die lineare Struktur ist nicht die einzige Struktur, die man benutzen kann. Sie ist einfach die Basisstruktur, und wenn ein Autor mit anderen Strukturen arbeiten will (z.B. Kreis, Spirale, Wiederholung, Schichtstrukturen oder Ensemble-Geschichte u.a.) wird er unglaublich stark davon profitieren, wenn er die Struktur versteht und weiß, wie sie funktioniert. Es ist wie in jeder Kunstform: Musiker lernen zuerst Akkorde und arbeiten damit dann weiter, Tänzer lernen ihre »Pliés« und »Grand Jetés« und dann finden sie andere Wege, um neue Formen zu erschaffen. Ma-

ler lernen zuerst, wie sie mit Farben und Komposition umzugehen haben. Und wenn man ein Buch schreibt, muss man sich daran erinnern, dass ein Grundlagenbuch über das Drehbuchschreiben von den Grundlagen der Drehbuchstrukturen handeln muss. Das ist das Erste, was ein Autor lernen muss.

Wie auch immer, jetzt, da wir einige sehr gut funktionierende Strukturen gesehen haben, die auf der Drei-Akt-Struktur basieren (z.B. *Pulp Fiction*, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall*), habe ich damit begonnen, mehr darüber zu schreiben. Ein Artikel von mir über einige von diesen neuen Formen wurde kürzlich in Italien veröffentlicht und wird bald in CREATIVE SCREENWRITING hier in den USA erscheinen (in Zusammenarbeit mit der Interaktive & New Media Spezialistin Carolyn Miller). Und ich beabsichtige, dieses Jahr eine Neuauflage von »Making a Good Script Great« zu schreiben. Ich arbeite an der dritten Auflage, wobei ich einige anpassungsfähige und vielseitige Strukturen, die in den letzten sieben Jahren (nach der 2. Ausgabe von 1994–1995) benutzt wurden, einarbeiten will.

— *In Ihrer Theorie behandeln Sie nur den klassischen Hollywood Film. Sollten Sie nicht auch andere Filme berücksichtigen?*

Ich arbeite nicht nur mit Hollywoodfilmen. Tatsache ist, dass viele der Teilnehmer meiner Seminare in Europa gesagt haben, dass das, was sie an meinen Seminaren schätzen, die Tatsache ist, dass ich europäische Filme ebenso betrachte. Die japanische Ausgabe von *Making a Good Script Great* enthielt einige Seiten über *Shall we Dance?*, einen sehr gut strukturierten japanischen Film. In Skandinavien lehrte ich über *Breaking the Waves* und *Mein Leben als Hund*, in Italien behandelte ich *Das Leben ist schön* und *Cinema Paradiso*, und in meinem nächsten Seminar in Deutschland werde ich auch einen deutschen Film behandeln. In *Making a Good Script Great* versuche ich, besonders erfolgreiche Filme zu behandeln, von denen ich denke, dass viele Leser diese kennen und das bedeutet, dass es oft Hollywood-Filme sind.

In der nächsten Ausgabe, nach dem Aufstieg des Independent-Films, werde ich mich mehr mit Independent-Filmen und auch einigen sehr erfolgreichen nicht-amerikanischen Filmen beschäftigen und sie als Beispiele nehmen. Natürlich werde ich versuchen, jeden Verlag, der mich nach einer länderspezifischen Ausgabe meines Buches fragt, zufrieden zu stellen.

— *Die rigide dramaturgische Form standardisiert Filme beträchtlich. Wäre es nicht besser, wenn man ein Modell bevorzugt, das flexibler ist?*

Das Drei-Akt-Modell ist sehr flexibel. Ich habe Drehbücher aus aller Welt – außer aus der Antarktis – analysiert und ich bezweifle, dass meine internationalen Klienten sagen würden, dass ich ihre Drehbücher dadurch kompromittiert habe, dass ich ihnen eine starke und funktionierende Struktur verschafft habe.

Wenn überhaupt, dann versuche ich sie darin zu ermutigen, ihre eigenen Geschichten zu erzählen und nicht noch mehr von diesen »shoot'-em-up« Filmen zu machen, die Hollywood mit seinen riesigen Budgets einfacher realisieren kann.

— *Was ist mit linearem und non-linearem Erzählen? Wie passt das in Ihre Definition von Drehbuchschreiben?*

Meine Arbeit hat sich in letzter Zeit viel mit non-linearem Erzählen beschäftigt. In meinem Buch *When Women Call the Shots* diskutiere ich die Idee, dass non-lineares Erzählen manchmal als eher feminin angesehen wird. Und da jetzt mehr Frauen ihre Geschichten verwirklichen können, ohne einen Kompromiss für ihre eigene Vision eingehen zu müssen, sehen wir mehr non-lineare Modelle.

Ich persönlich liebe es, als Script-Consultant mit non-linearem Erzählen zu arbeiten, weil es faszinierend und herausfordernd ist. Aber für den Autor ist es schwierig zu schreiben, wenn er nicht schon an einfachere Basis-Modelle gewöhnt ist. Deswegen gibt es nicht viele davon und nur wenig davon funktioniert wirklich. Ich würde mich freuen, wenn die Fähigkeiten der Autoren endlich steigen, so dass wir mehr non-linear erzählte Geschichte sehen können.

— *Was halten Sie von Aristoteles' Theorie als Grundstein dramatischen Schreibens?*

Aristoteles ist eine gute Grundlage für dramatisches Schreiben, aber die Wahrheit ist, dass ich mir nicht sicher bin, ob er mich so sehr beeinflusst hat, außer dass er tatsächlich eine starke Anfang–Mitte–Ende-Erzählform hervorhebt, im Gegensatz zu einer episodischen Struktur.

Ich bin direkt vom Theater geprägt worden, von den großen Bühnenauteurs. Jeder Drehbuchautor (zu diesem Zeitpunkt in unserer Filmindustrie) hat viele andere Quellen, die er benutzen kann und ich empfehle Autoren, sich von den diversen Schreiblehrern und Drehbuchhandbüchern beeinflussen zu lassen. Natürlich, lesen Sie Syd Field und Bob McKee und John Truby und Rachel Ballon und Chris Vogler und Michael Hauge... Lesen Sie, gehen Sie in Seminare, bilden Sie sich Meinungen, schauen Sie, was speziell für Sie funktioniert und was nicht. Keiner von uns kann für andere alles sein und jeder von uns hat seinen Schwerpunkt auf anderen Gebieten. Ich glaube, dass ich besonders stark auf dem Gebiet der Struktur bin. Ich glaube auch, dass ich in der Artikulation des Themas und im Schaffen von Bildern, um das Thema auszudrücken, stark bin, vielleicht aufgrund meines Backgrounds in Philosophie und Theologie. Zudem habe ich einen Teil meiner Doktorarbeit darüber geschrieben, wie Drama Werte und Ideen ausdrücken kann. Man sagte mir, dass sich meine Arbeit mehr mit Subplots beschäftigt als andere Arbeiten und viele finden meine Arbeit sehr flexibel. Das freut mich natürlich, und sicherlich habe ich versucht, mich mehr in diese Richtung zu bewegen, als ich *Making a Good Writer Great* über den kreativen Prozess des Drehbuchautors schrieb.

— *Was ist der Hauptunterschied zwischen Ihrer Arbeit und der Syd Fields? Zum Beispiel: Was Sie Turning Point nennen, bezeichnet Field als Plot Point. Er betrachtet es als Teil des ersten Akts, während Sie es an den Anfang des zweiten Akts setzen.*

Ich glaube, dass Plot Point und Turning Point ähnlich sind, aber auch nur ähnlich. Ich sehe den Turning Point als Wendung in der Geschichte von einem Akt zum nächsten, und er hilft durch diese Wendung, der Geschichte Form und Richtung zu geben.

— *Was halten Sie von Syd Fields Arbeit und wie beurteilen Sie Robert McKees Story? Was halten Sie von Christopher Voglers Ansatz? Sie zitieren ihn, aber denken Sie, dass seine Theorie universell anwendbar ist?*

Ich habe großen Respekt vor der Arbeit meiner Kollegen – wir arbeiten alle schwer, und wir versuchen alle auf unsere eigene Art dabei zu helfen, bessere Filme zu machen. Ich entwickle meine Theorien aus meiner Tätigkeit als Script Consultant und aus der permanenten Analyse von Filmen, so dass ich nur insofern mit den Arbeiten meiner Kollegen vertraut bin, als dass ich viele von ihnen persönlich kenne – manche besser als andere.

Aber ich kann wirklich nicht sagen, was ich von den Arbeiten anderer halte. Ich verbringe einfach nicht meine Zeit damit, diese zu studieren, da ich nicht über ihre Theorien schreibe oder sie lehren werde. Aber die wichtige Frage ist: Was denkt der Autor über die Arbeit und kann sie ihm helfen? Kann sie ihm helfen? Wenn ja, dann haben wir unseren Job getan. Ich weiß auch, dass vieles von meinem Denken durch mein Arbeiten mit Drehbüchern aus aller Welt geformt ist.

— *Wie beurteilen Sie die Bedeutung von Drehbuchhandbüchern? Kann ich als junger Autor durch sie lernen, oder sollte ich an Workshops oder Seminaren über das Drehbuchschreiben teilnehmen?*

Ein Autor, wie jeder Künstler, muss viele Elemente lernen, um in seiner Arbeit gut zu sein. Einige lernen am besten durch Seminare, einige durch konstante Praxis, andere durch Lesen und alle durch Schreiben und Schreiben und nochmals Schreiben. Es gibt kein »Sollen« oder »Müssen«, wenn es um Kunst geht. Es gibt nur Begriffe und Ideen und das Lernen dessen, was funktioniert. Ich weiß, dass mein Buch Einfluss auf viele Filme gehabt hat, darunter auch Oscar-prämierte Filme, weil die Autoren es mir gesagt haben. Aber ich habe auch schon vorgeschlagen, dass Autoren meine Bücher nicht lesen sollten, weil ich denke, dass sie zuerst ihren »eigenen Kopf« haben müssen und ein Buch zu sehr als Vorschrift oder Liste von Regeln auffassen. Ich meine, dass sie zuerst selbst schreiben und dann erst lesen müssen, wenn es an der Zeit ist, ihrem Schreiben mehr Form zu geben. So muss jeder Autor sehen, was für ihn funktioniert, was nicht funktioniert und muss selbst heraus finden, was für ihn befreiend ist.

— *Es gibt beträchtliche Unterschiede zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Markt. Wie glauben Sie, sieht die Situation der Autoren in Deutschland aus?*

Ich glaube, dass deutsche Drehbuchautoren in einer ähnlichen Situation sind, wie alle Autoren außerhalb des amerikanischen Markts. Es ist schwierig, mit dem Erfolg der amerikanischen Filme zu konkurrieren und mit dem ganzen Geld, was dahinter steckt. Und ich glaube, dass es nötig ist, das Handwerk besser zu erlernen und die deutschen Geschichten mehr zu respektieren – wie speziell auch immer die Themen, Ideen und Geschichten sind. Wenn ich nach Deutschland komme, bin ich fasziniert von der Vielschichtigkeit der Kultur, und ich bezeichne Berlin gerne als »Subtext verborgen unter einem Subtext«. Ich glaube, dass Deutschland in einer sehr interessanten geschichtlichen Periode ist, obwohl ich noch nicht viele Bücher oder Filme gesehen habe, die die Reichhaltigkeit der eigenen Kultur erforschen. Wie in vielen Kulturen gibt es in Deutschland viel, das von Hollywood abgeleitet wird. Es ist sehr schwierig, die eigene Stimme und die kulturelle Stimme zu finden. Ich möchte die deutschen Autoren ermutigen, genau daran zu arbeiten.

Natürlich, es gibt diesen Witz in Amerika, dass »amerikanische Kultur« ein Oxymoron ist – es wäre wunderbar, mehr Kultur und reichere Ideen in amerikanischen Filmen zu sehen. Aber Europäer schienen mir immer wunderbare Denker und sogar Philosophen zu sein, die sehr fasziniert von Themen, Bildern und Ideen sind. Ich fände es wunderbar zu sehen, wie diesen mehr Raum gegeben wird.

— *Was ist Ihrer Meinung nach der beste europäische Film, den Sie jemals gesehen haben? Warum? Und was ist Ihr amerikanischer Favorit?*

Die Wahrheit ist: Mein liebster amerikanischer Film ist ein eher fehlerhafter Film, den ich als Kind geliebt habe und noch immer liebe, wenn ich ihn wieder ansehe: *Seven Brides for Seven Brothers*. Es ist nichts Wichtiges an dieser Wahl, aber ich liebe die Musik, das Setting, die Tanzszenen, die Energie. Und ich wäre die Erste zuzugeben, dass dies kein großartiger Film ist. Aber es ist ein guter und er gefiel mir, als ich gerade anfing, ins Kino zu gehen. Ich liebte auch *Ben Hur*, *Mein großer Freund Shane*, *Krieg der Sterne* und *Fargo*, für seinen Stil und die Wärme des Hauptcharakters. Und *Der einzige Zeuge*, weil mein Ehemann mir seinen Heiratsantrag in der Mitte der Scheunenbau-Szene gemacht hat. Wie könnte das nicht einer meiner Favoriten sein?

— *Mögen Sie europäisches Kino und Erzählen? Wenn nicht, aus welchem Grund? Oder gibt es bestimmte Unterschiede zu Hollywood, die Sie schätzen?*

Ich finde, es gibt in unserem Geschäft einen großen Teil »Entweder/Oder« – Entweder man mag europäische Filme oder man mag amerikanische Filme. Man mag einen Autor oder den anderen. Ich ziehe das Denken in Kategorien wie »Beide/Und« vor. Ich glaube, es ist sehr wichtig für uns in der Filmindustrie, für viele Arten von Filmen und Erzählweisen offen zu sein, genauso wie ein Autor mit der Arbeit von anderen Autoren – von Büchern, Drehbüchern usw. vertraut sein sollte. Hoffentlich lernen wir von vielen verschiedenen Menschen.

Ich mag die europäische Erzählweise, denn die besten europäischen Filme scheinen mir mehr Charme, Magie und Stil zu haben als die meisten amerikanischen Filme. Ich liebe den Stil von *Der Postmann* und *Das Leben ist schön*. Ich liebe *Taschengeld*, besonders für seine Freude und Stil. Ich liebe *Breaking the Waves* für seinen Reichtum und die Einzigartigkeit der Idee.

Wenn wir Drehbücher als eine Kombination von Elementen wie Geschichte, Struktur, Charakter und Thema betrachten, denke ich, dass die meisten europäischen Filme das Thema und den Charakter hervorheben und dass die meisten amerikanischen Filme zumeist die narrative Ebene, also die Geschichte und die Struktur betonen. Ich denke, dass viele europäische Filme zunächst den Kontext und die Situation erforschen, wohingegen amerikanische Filme schnell den Kontext etablieren und schnell in die Story einsteigen. Amerikanische Filme scheinen geeigneter, ein soziales Thema anzusprechen, europäische Filme erforschen besser den Charakter, sei es individuell oder in einer Beziehung. Viele europäische Filme haben ein langsames Tempo, deswegen ist ihr Rhythmus langsamer als der amerikanischer Filme (Vergleiche z.B. *Der Himmel über Berlin* mit *Stadt der Engel* oder *Das Boot* mit irgendeinem unserer U-Boot-Filme.) Aber es gibt immer Ausnahmen: *Lola rennt* hat ein schnelleres Tempo als die meisten amerikanischen Filme.

Europäische Filme erforschen den Charakter in einem Kontext, im Gegensatz zu amerikanischen Filmen, die den Charakter in einer Geschichte und in einer Handlung betrachten. Viele amerikanische Filme haben einen aktiven Charakter, der die Handlung entwickelt und schließlich zum Höhepunkt führt. Viele europäische Filme zeigen den Charakter AT THE EFFECT oder manchmal sogar als Opfer der Umstände. Wir Amerikaner sind eher optimistisch, wir glauben an das Happy End und an die Bestimmung und daran, dass unser Wille die Oberhand gewinnen wird. Aber das heißt auch, dass wir sehr dem »Star-System« verpflichtet sind, was bedeutet, dass unsere Stars am Ende stark und schön sind und vor allem gewinnen. Europäer scheinen nicht so abhängig davon zu sein. Das gibt ihnen die Möglichkeit, die Stars am Ende umkommen zu lassen oder ihre Fehler zu zeigen.

Es gibt eine stärkere intellektuelle Tradition in Europa, was zu stärkeren Themen führt. Ich weiß, dass z.B. Wim Wenders einen großen philosophischen Background hat und ich glaube auch in Theologie und sicherlich hat Deutschland ein immenses intellektuelles Erbe von Heidegger, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Tillich, Barth, Bonhoeffer u.a. Es gibt eine lange Tradition des Denkens in eurem Land. Das bedeutet oft, dass deutsches und europäisches Filmemachen sich mit sehr komplexen und reichhaltigen Ideen beschäftigt, wohingegen so viele Ideen in Amerika einfach nur wiederholend sind. Wie viele »Underdog Triumph«-Storys oder Filme über Jungs, die erwachsen werden, haben wir schon gesehen?

Aber wir alle haben Hindernisse, die gegen uns anstatt für uns arbeiten können. Zum Beispiel kann die intellektuelle Tradition im Filmemachen zu statischen Themen führen, die tatsächlich keinen Fortschritt oder dramatische Entwicklung zeigen, oder sie kann zu unausgegorenen Ideen, mentaler Gymnastik oder einfach zu verwirrtem Denken führen. Sie kann zu pulsierenden Bildern führen, aber manchmal auch zu schwachen und gehaltlosen Geschichten. Die Liebe der Amerikaner zu Action kann zu wirklich interessanten Achterbahnfahrten führen, aber es kann auch in Action ohne Sinn und Zweck enden.

Wenn ich also in Übersee lehre oder arbeite, versuche ich, den Teilnehmern in meinen Seminaren zu helfen, damit sie ihr Thema und die Charakterentwicklung auf ein gutes Storytelling stützen. Wenn ich in den USA arbeite, versuche ich, das Bedürfnis nach guten Ideen zu wecken, die in der Geschichte ausgedrückt werden sollen. Ich rate den Europäern dringend, keine Hollywoodfilme machen zu wollen. Keiner kann Hollywoodfilme besser als Hollywood. Und weil ich an eine mannigfaltige Filmindustrie glaube, möchte ich die Bedeutung von Autoren als Künstler hervorheben, die ihre eigene sowie ihre kulturelle Stimme finden müssen – als ein Teil einer besonderen Kultur mit einem besonderen Gefühl.

Deswegen zur ersten Frage zurück: Eine Wandlung von Sexismus, Rassismus und Altersdiskriminierung bedeutet auch eine Abwendung von kulturellem Chauvinismus. Der führt Autoren oft dahin, dass sie sich im Geld und Glamour von Hollywood verfangen und ihre Identität als Autoren mit einer besonderen Herkunft und Zeit verlieren.

— *Vielen Dank für das Gespräch.*

### 8.2 Interview Kenneth Dancyger

(In Auszügen veröffentlicht in SCRIPT, Sommer 2001, Verband Deutscher Drehbuchautoren, Berlin.)

— *Welche drei Dinge würden Sie als Erstes ändern, wenn Sie der Herrscher über das ganze Filmgeschäft Hollywoods wären?*

Wenn ich der Herrscher über das ganze Filmbusiness wäre, eine fantastische Idee, dann würde ich sicherstellen, dass die Innovationszentren produktiv bleiben. Zum Beispiel würde ich einen kleinen Prozentsatz der Einnahmen dafür bestimmen, experimentelles und dokumentarisches Filmemachen zu unterstützen. Wenn Sie sich das frühe Werk von Buñuel und die Grierson Dokumentarfilme in England ansehen (wie die Filme von Cavalcanti und Wright), erkennen Sie Innovation im Schnitt und im Gebrauch von Klang. Diese Innovationen entwickeln sich im Experimental- und Dokumentarfilm und treten dann schnell auch im Mainstream-Film auf. Die Arbeiten von Lars von Trier, der Dogma 95-Gruppe und auch das Cinema Verité sind ein gutes, aktuelles Beispiel. Die Hollywood-Industrie braucht das Fortbestehen dieser Innovationszentren und sollte sie nicht wegdrücken.

Eine zweite Veränderung wäre, Gelder für das »workshopping« von vielversprechenden Drehbüchern mit Schauspielern zur Verfügung zu stellen. Das würde den Drehbuchautoren helfen und die Industrie würde einfach ein weiteres Spektrum von Arbeiten sehen. Als Drittes würde ich in die Ausbildung investieren. Es gibt zwar viele Schulen, aber nur wenige bedienen in irgendeiner Form die Bedürfnisse der Industrie. Eine engere Bindung würde der Industrie helfen und das Training an den Schulen verbessern.

— *Sie sind der Meinung, dass der Film die konservativste aller Künste ist. Erklären Sie das...*

In *Alternative Scriptwriting* sage ich, dass »film is already (given its economic structure) the most conservative of the arts.« Was ich dabei meine ist, dass der Film einzigartig in seinem technologischen und industriellen Charakter ist. Von Beginn an wurde der Film eher als Geschäft denn als Kunst betrachtet. Die Tatsache, dass es keine Einnahmen gibt, bis der Film geschrieben, gedreht, geschnitten und vermarktet wurde, erfordert es, dass jemand in einen Traum investiert, der erst dann real wird, wenn der erste Kunde den Eintritt bezahlt. Das Ergebnis ist eine Reihe von Ideen, die das Risiko limitieren sollen: das Star-System, das Studiosystem, das Adaptieren von be-