

## 16. Karyn Mandabach<sup>48</sup>: Wieso sind amerikanische Sitcoms weltweit erfolgreich?

Ich habe für die großen amerikanischen Fernsehsender Soaps und Sitcoms produziert, unter anderem war ich drei Jahre bei ABC, zwei Jahre bei NBC und weitere drei Jahre bei CBS. Nun bin ich Präsidentin bei Casey-Werner, einer Produktionsfirma, die Soaps und Sitcoms produziert, sagt Karyn Mandabach und belegt damit, warum sie berufen ist, die Differenz festzustellen zwischen deutschen (ausseramerikanischen Serienprodukten allgemein) und der US-amerikanischen Serien- und Reihenproduktion.

### 16.1. *Demographie versus Instinkt: welches Konzept ist das richtige?*

Leider ist das Produzieren solcher Serien in den letzten Jahrzehnten vornehmlich von einem Faktor bestimmt: Geld.

Es ist aber so, dass man nicht eine demographisch »richtige« Serie machen kann. Das Geheimnis eines Konzepts einer Serie ist, dass ihr Kern eine Aussage über die Gesellschaft enthalten muss. Ihr Zentrum muss etwas sein, worüber jeder nachdenkt, was sich aber keiner auszusprechen getraut.

Wenn Sie über ein sitcom Konzept nachdenken, fragen Sie sich: »Was fehlt im heutigen Fernsehen, was sollte es geben, was es noch nicht gibt?«

Ohne Frage ist Deutschland dafür ein großartiger Markt, weil in dem hiesigen Fernsehen nach sehr viel fehlt.

Der »Ton« einer Serie wird immer auch sehr von den gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt.

---

<sup>48</sup> Karyn Mandabach ist Präsidentin der Casey Werner Company und gehört zu den Erfahrensten und meistausgezeichneten Produzenten im Unterhaltungsbusiness. Als Produzentin und Präsidentin ist sie verantwortlich für über 1000 Programmstunden in der primetime, u.a. die »Cosby Show«, »Roseanne«, »A Different World«, »Grace Under Fire« u.v.a.m.. Sie hat für die Produktion der ersten Staffel der »Cosby Show« den Emmy Award erhalten. Allein in diesem Jahr hat sie drei Pilot Filme an jede der drei großen amerikanischen Networks verkauft.

### **16.1.1. Konzept und Zeitgeist: zwei Schlüsselemente**

In den vierziger Jahren waren die wichtigen Charaktere in Soaps Ehemänner, die unter der Fuchtel ihrer Frau standen, dumme Jugendliche oder vergessliche alte Leute.

In den fünfziger Jahren bestimmte das Vaudeville die Serien, physische Komik, »practical jokes« waren der Renner. Zu bemerken ist, dass solche Serien sehr leicht die Reise um die Welt antreten, denn ihre Komik ist international und universell.

In den sechziger Jahren war die große Zeit der »Idioten«. Es war auch das erste Mal, dass Kinder Hauptrollen in Serien spielten und Cartoon Serien aufgelegt wurden. Phantastische Sujets wurden wichtig, wie z.B. die Geschichte eines Mannes, der eine Frau heiratet, die aus einer Flasche kommt und Wunder vollbringen kann (in Deutschland in den siebziger Jahren unter dem Titel »bezaubernde Jeanie« im ZDF gelaufen), oder die Geschichte eines Mannes, den sein Onkel von einem anderen Planeten besuchen kommt.

Allen diesen Konzepten lag zugrunde, dass man einen komischen Aspekt des jeweilig aktuellen Alltagslebens fand, dass man sagen wollte: »Seien Sie doch nicht so ernst, nehmen Sie auch diesen Aspekt des Lebens von seine lustigen Seite.«.

In den Sechzigern gesellten sich dann gesellschaftlich relevante Stoffe zu der Palette. Man zeigte zum ersten Mal Erwachsene an ihrer Arbeitsstätte. Bestes Beispiel ist hier wohl die »Dick van Dyke Show«.

Die Siebziger waren eine seltsam aussagelose Epoche. Das phantastische Genre bekam deshalb wieder einen wichtigen Stellenwert, die fünfziger Jahre wurden idealisiert, aber man machte auch so skurrile Versuche wie die »Simpsons«.

Wichtig ist aber, dass auch in dieser Epoche »Amerika« das Hauptthema war.

Die Achtziger Jahre drehten erprobte Konzepte um, so ist die Kernaussage der »Cosby Show« wohl, dass Kinder intelligent sind und die Erwachsenen diejenigen sind, welche eigentlich dumm sind.

»Roseanne« zeigte, dass man auch erfolgreich sein kann, wenn man eine Serie in der Arbeiterklasse anlegt und eine Frau zur Protagonistin macht.

Der tiefere Sinn in dieser Show war, dass sie dem allgemeinen Gefühl entsprach, genug davon zu haben, von Intellektuellen und deren Vertretern in den Medien, Zeitung, Fernsehen etc. gesagt zu bekommen, wie man sich verhalten soll, was man zu tun und zu lassen hat in der Gesellschaft.

Das zeigt sich in einer Szene deutlich, in der der Lehrer (natürlich ein unerträglicher Juppie) zu Roseanne kommt und ihr mitteilt, dass ihre Tochter im Unterricht bellt. Roseanne darauf: »Na und, wir bellen alle.«

Die Neunziger zeichnen sich dadurch aus, dass Shows erfunden werden, in denen es um »Nichts« geht. Es ist z.B. unmöglich zu definieren, was ansonsten das Thema von »Seinfeld« ist, oder worum es in »Friends« eigentlich geht.

Aber es ist wichtig zu sehen, dass mit der Perfektionierung der Form »sitcom« dieses Genre gelernt hat, auf extrem unterhaltsame Weise über wichtige Strömungen in der Gesellschaft zu reden.

### **16.1.2. Umfeld und Konzeptentscheidung**

Das Schwierigste ist, darüber nachzudenken, was man machen soll. »Roseanne« existiert, weil genau diese »Farbe« im Spektrum der amerikanischen Sitcoms fehlte. Als diese Erkenntnis einmal da war, kam man schnell zu der Entscheidung, eine Show in der Arbeiterklasse anzulegen und eine Frau zum Mittelpunkt zu machen. Roseanne selbst war lediglich der Ausdruck dieser Überlegung, das wie an dem was.

#### *16.1.2.1. Formen von Sitcoms: Subgenres*

Es gibt inzwischen unzählige Formen von Sitcoms, einige dieser Subgenres des Formats möchte ich hier aufzählen:

*Vaudeville*: Betont den physischen Charakter des Komischen

*Verrückt*: Jugendorientiert - Hat meistens hilflose, einfältige Charaktere als Mittelpunkt

*Realistisch*: Nähert sich dem Thema auf naturalistische Weise. Ist sozialer Kommentar. (Nicht mit Satire zu verwechseln: denn bis man einen sitcom Charakter wirklich etabliert hat, sollte man nicht der Versuchung erliegen, auf seine Kosten Witze zu machen.

*Erwachsen*: Reife Charaktere. Ist im Kommentar des Sexuellen Aspektes deutlich. Viel Dialog, wenig Aktion.

*Eskapistisch:* Zeigt eine phantastische Welt.

*Impressionistisch:* Beschreibung von Gefühlen. Protagonisten sind oft neurotische Charaktere.

### **16.1.3. Annäherung an das Format**

Beginnen Sie damit, dem Zuschauer einen oder mehrere Charaktere nahe zu bringen, die er lieben kann. Auch wenn es sich um seltsame, verschrobene und kantige Personen handelt, der Zuschauer muss die Möglichkeit haben, sie zu lieben.

Ihre Charaktere sollten schwierige, nicht perfekte Personen sein, denn es ist beinahe unmöglich, einen perfekten Charakter, der keine Probleme hat, liebenswert zu gestalten.

Der Job des Entwickelns von Geschichten besteht dann übertragen gesagt einfach nur noch darin, den Charakteren, die es sowieso schon schwer genug haben, dauernd Steine auf den Kopf zu werfen, während diese versuchen, eine Leiter hinaufzuklettern.

Ein sich als sehr gut erwiesener Weg in der US Inhalteproduktion ist, sich die Anforderung zu einem Sitcom-Konzept zu visualisieren, also, für einen Schauspieler zu schreiben, weil man als Autor so schneller zu einem besseren Verständnis des Charakters kommt.

### **16.1.4. Der Sitcom Charakter im gesellschaftlichen Kontext**

Die Person im Zentrum einer sitcom muss vor allen Dingen komisch sein. Sie braucht deshalb aber weder nett noch liebenswert oder außergewöhnlich zu sein. Ein Protagonist Ihrer Show sollte verletzlich sein, Aussetzer haben und/oder große Probleme. Und besonders wichtig: Ihr Protagonist sollte in der Lage sein, sich zu verändern.

Ein gutes Beispiel ist hier »Grace«. Zunächst einmal war der Ausgangspunkt, dass zwar 25% aller Mütter in Amerika Alleinerziehende sind, aber es über diese gesellschaftliche Gruppe im Fernsehen so gut wie nichts gab.

»Grace«, der Charakter, den wir dann dazu erfunden haben, wurde mit einer Unzahl von Problemen beladen:

Der Sohn von Grace liebt noch immer seinen Vater

Sie selber war von ihrem Vater missbraucht worden

Sie arbeitet in einem typischen Männerberuf, nämlich in einer Öltraffinerie.

Sie hat ständig Schulden

Ein mit solchen Problemen beladener Charakter ist für den Zuschauer sehr interessant, muss aber auch in der Lage sein, sich zu verändern. D.h. er muss im Zuschauer die Erwartung wecken, dass er sich verändern kann, auch wenn er es vielleicht niemals tun wird.

## **16.2. Mechanismen**

Bei einer normalen sitcom werden mehr als fünf Versionen des Drehbuchs geschrieben bevor der Dialog mit den Schauspielern durchgegangen wird. Jede dieser Versionen beinhaltet zu der vorherigen eine mindestens 50%ige Änderung des Inhalts.

Beim Durchgang der Dialoge mit den Schauspielern werden noch einmal mindestens 25% des Buchs geändert.

Jeder der Teammitglieder ist dabei auf etwas spezialisiert. Das bedeutet, es gibt

Storyoutliner, deren Stärke die Struktur einer Geschichte ist

Dialogschreiber, die anhand einer fertigen Struktur eine erste Dialogisierung vornehmen.

Joke-Writer, die diese Dialogisierung auf die Möglichkeit hin prüfen, möglichst viele Witze in den Dialog einzubauen.

In den ersten fünf Versionen eines Buchs wird nur die Geschichte bearbeitet, d.h. es wird vor allem Strukturarbeit geleistet. Die letzte Überarbeitung ist die mit den Schauspielern bei der es dann ausschließlich um Fragen des Dialogs geht.

Manchmal versuchen Schauspieler zwar während des Produktionsprozesses, auch an der Geschichte Änderungen vorzunehmen, aber das sollte man unbedingt vermeiden.

## **16.3. Abschliessende Bemerkung**

Im Anschluss an ihren Vortrag zeigt Karyn Mandabach den Piloten einer neuen sitcom: »Townies« ist die Geschichte von drei jungen Freundinnen

in einer Kleinstadt. Der Pilot erzählt von der bevorstehenden Heirat von einer der drei, welche von einer anderen ungewollt durch Aktionen und Bemerkungen immer wieder in Frage gestellt wird.

Der Pilot ist von Casey-Werner produziert worden, um die Serie zu optimieren. D.h. er ist ohne Auftrag entstanden und dient nur dazu, Konzept, Dialog, Ausstattung und Cast soweit zu verbessern, dass man mit einem Produkt, von dem man selber überzeugt ist, auf den Markt gehen kann.

Alleine an diesem Umstand zeigt sich, wie weit die beiden Produktionslandschaften USA und Deutschland voneinander entfernt sind: eine solche Massnahme zur Optimierung eines Produkts ist in der übergrossen Mehrzahl der deutschen Produktionshäuser zur Zeit undenkbar. Das hat allerdings nicht nur mit einem Defizit an Know How zu tun, sondern, wie bis hierher gesehen, vor allem mit der Strukturierung des deutschen TV Marktes.

## 17. Morag Bain<sup>49</sup>: Von den Vorzügen des Schreibens im Team.

Ich bin Script Editor für die englische soap »Coronation Street« (Vorbild von »Lindenstraße«) Davor war ich in verschiedenen Rollen auch am Schreiben der Serien »Brookside« und »Eastenders« beschäftigt, sagt Morag Bain und weist sich damit als jemand aus, der tatsächlich von der Arbeit in einem Team von Autoren aus erster Hand berichten kann:

Alle diese Serien sind langlaufend und erfolgreich in ihrem Bestreben, dass tägliche Leben in England zu dramatisieren. Seitdem ist aber nichts bedeutendes Neues dazugekommen.

„Was ich aus meiner dreißigjährigen Berufserfahrung sagen kann ist: Ein gutes Team macht eine gute Show. Dabei beziehe ich den oder die Autoren des Skripts mit in das Team ein.“ Ist wahrscheinlich eine Schlüsselerkenntnis, die in Deutschland sicher eines der anwendbaren Strukturelemente darstellt, welches bei allen Unterschieden der Marktbedingungen mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Optimierungsprozess einleiten würde.

### **17.1. Warum arbeitet man bei Sitcoms und Soaps in Teams von Autoren?**

Weil es unmöglich ist, dass ein Autor die ausreichende Erfahrung mitbringt, um die bis zu dreißig Charaktere einer soap schreiben zu können.

Ein ideales Team setzt sich deshalb aus Autoren mit ganz verschiedenen Erfahrungen zusammen und respektiert bei den Diskussionen um den Inhalt der zukünftigen Folgen die Meinung eines jeden, denn nur so kann man alle Facetten des täglichen Lebens, die man in einer soap ja erfassen

---

<sup>49</sup> Morag Bain: geboren 1956 in Glasgow. Nach dem Studium von Speech und Drama Inspektorin beim »Pavillion« einer Varietébühne. Ab 1977 stellvertretende Aufnahmeleiterin bei der BBC. 1980 Wechsel in die Abt. Fernsehspiel/Serien der BBC und Betreuung von Serien, wie »Dr. Jekyll und Mr. Hyde«, »Dark Side Of The Sun« u.v.a.m.. Ab 1985 Dramaturgin bei der soap »Eastenders«. Ab 1989 Plot Dramaturgin für Yorkshire Television, später auch Produktionsleitung. 1994 Wechsel zu Granada für die Produktion von »Childrens Ward« (RTS Preis). 1995 Beraterin für das schwedische Fernsehen.