VeDRA
Verband deutscher Film- und Fernsehdramaturgen e.V
¬ 06 | Feb. 2004
Der Newsletter

Praxis : Der kreative Prozess
¬ *« Sink or Swim »*
von Andreas Grünberg

¬ *Be a Story Weaver*
von Melanie Anne Phillips

Praxis | Drehbuchaufstellungen
¬ *Berliner Dramaturgie*
von Jörg Zimmermann

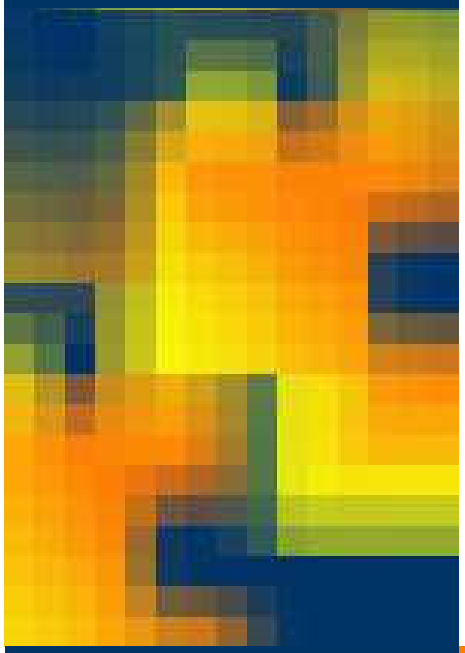
Drehbuchkritik
¬ *« Mystic River »*
von John Truby

Festivals
¬ *37. Hofer Filmtage 2003*
von Eva-Maria Fahmüller

Verband
¬ *Honorarspiegel 2003, Ergebnisse*
von Roland Zag

¬ *Honorarspiegel 2003, Auswertung*
von Thilo Röscheisen

Service
¬ *News & Links*



Inhalt

Inhalt 1
Vorwort 2
PRAXIS | Der kreative Prozess 3
« Sink or Swim » 3
Be a Story Weaver - NOT a Story Mechanic 6
PRAXIS | Drehbuchaufstellungen 7
Berliner Dramaturgie 7
DREHBUCHKRITIK 9
Mystic River 9
FESTIVALS 11
Hornbrillenträger im Fleischerfachgeschäft 11
VERBAND 15
Ergebnisse des Honorarspiegels 2003 15
Auswertung des Honorarspiegels 2003 23
SERVICE 27
News & Links 27
Impressum 30

Vorwort

Liebe Mitglieder,

MYSTIC RIVER wurde nominiert für den Golden Globe, von den US-Kritikern, dem NBR (National Board of Review) als bester Film 2003 ausgewählt (Variety 4.12.2003) – der bekannte Drehbuchlehrer John Truby dagegen geht mit der Story hart ins Gericht (siehe seinen Beitrag in dieser Ausgabe). Dennoch wurde der Film bei Kritik und Publikum ein Erfolg. Woran lag's? Was hat die – möglicherweise vorhandenen – Schwächen des Drehbuchs überstrahlt? Die Stars? Der Look? Die Inszenierung? Die Musik? Alles zusammen? Ist eine lehrbuchgemäße Konstruktion von Drehbüchern also keine Erfolgsgarantie? Das Abweichen von der reinen (Drehbuch-)Lehre allein nicht notwendig ein Grund für Misserfolg?

Wie planbar sind überhaupt kreative Prozesse? Wie planbar ist Erfolg? Hilft – wie viele Ratgeber für Drehbuchautoren nahe legen – rationales Kalkül, systematische Vorbereitung und Konstruktion der Intuition des Autors – oder behindert all das eher das freie Spiel der Phantasie? Gibt es diesen Gegensatz – Ratio versus Intuition – überhaupt? Oder ist vielleicht der kreative Prozess nicht eher eine Abfolge von Prozessen, in der mal die linke, mal die rechte Gehirnhälfte dominiert? Hat möglicherweise Erfolg und Misserfolg eines Projektes weniger mit der Befolgung von Regeln als mit deren kreativer Auslegung und – mal intuitive, mal durchdachte – Anwendung durch talentierte, erfahrene, vielleicht geniale Kreative zu tun? Ist bei der Suche nach den ‚besseren' Drehbüchern, nach der Optimierung der Drehbuchentwicklung bei uns nicht das Rationale, das konstruktive Element zu sehr in den Vordergrund gerückt, anstatt das Augenmerk auf den entscheidenden Punkt zu richten – die Menschen, die Kreativen?

In gewisser Weise gehört auch der Artikel von Jörg Zimmermann zu diesem Fragenkreis. Wenn ein Drehbuch mehr ist als das szenisches Derrivat konstruktiver Arbeit, wenn ein Film mehr ist als die wohl durchdachte Vernetzung aller Elemente (von Story, Schauspielern, Locations, Ausstattung, Kostüm, Musik, Sound Design etc. pp.), wenn der *human factor* letztlich die entscheidende Rolle spielt, der Zuschauer, in dessen Hirn der Funke überspringt (oder eben nicht), kann es sinnvoll sein, auch bei der Entwicklung nicht nur rational-intellektuell an ein Drehbuch heran zu gehen, sondern es quasi testweise auf konkrete Personen wirken zu lassen, es zu ‚erleben', um auf Grund der Analyse des Erlebnisses dann Stärken und Schwächen (besser) zu verstehen. Genau dies versuchen Jörg Zimmermann und die Diplom-Psychologin Gabriele Stiegler mit ihrer « Berliner Dramaturgie ». Oder führt diese Technik in die Irre? Liegen nicht Welten zwischen einem Spielfilm und einem aufgestellten Drehbuch? Diskussionsbeiträge sind hier willkommen.

Letztlich vielleicht die spannendste Frage in unserem Metier – warum wirkt, was wirkt? Warum funktioniert mancher Film nicht beim Publikum, obwohl alles getan und viel Geld ausgegeben wurde, damit er wirkt, wie er wirken soll? Gibt es Kriterien, die mehr oder weniger ‚zuverlässig' erkennen lassen, ob ein Stoff wirken könnte? Oder liegt es letztlich auch hier an dem, der einen Stoff betrachtet, ob dessen Potiential erkannt wird oder nicht? Diesen Fragen möchten wir auch in Zukunft weiter nachgehen. Feedback und Beiträge hierzu sind willkommen.

Viel Spaß beim Lesen wünscht
Andreas Grünberg

Der nächste Newsletter soll am 15. Mai 2004 erscheinen.
Wir freuen uns über Beiträge. – Redaktionsschluss ist der 30. April 2004.

PRAXIS | Der kreative Prozess

« Sink or Swim »

oder: Wie planbar sind kreative Prozesse?

von Andreas Grünberg

In der jüngsten Ausgabe von CREATIVE SCREENWRITING stieß ich auf eine interessante Buchrezension[1]. Charles Deemer, selbst Universitätslehrer, der Drehbuch-Kurse leitet, hält die Unterstellung vieler Drehbuchratgeber, der Drehbuchautor müsse vor dem Beginn des Schreibens diesen Prozess planen fast wie einen Feldzug (die Charaktere beschreiben, die Plot Points, den Konfliktverlauf festlegen usw.) für realitätsfern. Tatsächlich, weiß er aus seinen Gesprächen mit – erfolgreichen – Drehbuchautoren, verläuft der kreative Prozess realiter oft wenig lehrbuchgemäß:

> *[...] which raises an issue that I believe is screenwriting's deep dark secret: many very successful screenwriters do very little planning before they start writing. They figure out their stories along the way. This, of course, goes against the advice in over 90% of the screenwriting books on the market.*

Sind Drehbuchratgeber, Development-Softwarepakete und dramaturgische Grundkenntnisse für Autoren also sinnlos? Deemer gesteht durchaus zu, dass es Autoren geben mag, die dermaßen rational („left-brained") und planend an die Stoffentwicklung herangehen, wie von den meisten Lehrbüchern gefordert – er nennt sie „tree people", die systematisch step-by-step von der Wurzel zu den Blattspitzen voranschreiten.

Andere Autoren – Deemer nennt sie „forest people" – gehen zunächst unsystematisch im Wald, in der Breite auf Entdeckungsreise. Bei diesen kommt der rationale Zugang zur eigenen Story – wenn überhaupt – erst später im mehrschichtigen Prozess der Stoffentwicklung zum Zug: Bei der Bearbeitung dessen, was da beim ersten Durchgang entstanden ist. Dann kommt möglicherweise auch bei diesen „right-brained writers" der Punkt, sich mit der eigenen Story systematisch auseinander zu setzen, den die „left-brained writers" an den Beginn des Schreibprozesses setzen.

Nach Deemers Auffassung ist es wichtig, „both left-brained and right-brained styles of creativity" zu berücksichtigen. Dies ist seiner Auffassung nach auch ein Vorteil des Ansatzes von Whitcombs Buch WRITER'S GUIDE TO WRITING YOUR SCREENPLAY, „which more than most screenwriting books attempts to embrace the fact that many writers have a sink-or-swim style of writing". Das von Whitcomb vorgeschlagene Vorgehen beginnt gleichwohl mit – allerdings nicht zu detaillierter – Planung: Ihr erster Schritt ist „The Spine (story planning)", gefolgt von „The Heart (writing), The Mind (rewriting), and The Spirit (hanging in)". Deemer fährt fort:

> *I applaud her understanding of the mystery of creation and her attempt to encourage right-brain activity in the process of screenwriting, an intuitive energy almost always ignored in screenwriting texts.*

Sein Fazit:

> *Despite how overcrowded the field of screenwriting texts has become, there still is room for more books like Whitcomb's, that embrace, rather than shy away from, the fact that creative writing largely remains a mystery and that many excellent writers fly by the seat of their pants and go through a far more messy and intuitive process of story development than the logical, step-by-step 'rules' presented in so many texts. The screenwriting teacher should not only*

[1] Creative Writing Vol. 11, #1, von Charles Deemer zu Cynthia Whitcomb, Writer's Guide to Writing your Screenplay.

> *impart information and theory but also create an environment in which writing and discovery can happen.*[2]

Ich begrüße sowohl Deemers Plädoyer als auch Whitcombs Ansatz, sowohl eher rational-planende und eher intuitiver Herangehensweisen im Prozess des Drehbuchschreibens zu berücksichtigen. Tatsächlich dürften sich – unabhängig von der Veranlagung des Autors – spätestens ab den ersten Drehbuchbesprechungen beide Herangehensweisen abwechseln. Beide haben ihre Vorteile. Ich hatte ja schon einige Drehbuchentwicklungs-Software vorgestellt. Hier möchte ich nun kurz Power Structure vorstellen.

Ein mögliches Tool für einen eher rational-planenden Zugang zur Drehbuchentwicklung ist Development-Software. Der Vorteil gegenüber herkömmlichen Drehbuchratgebern: Der Autor arbeitet bereits an der eigenen Story, hat aber als Halt oder Orientierung das vorgegebene Muster, kann es benutzen oder auch nicht, kann die vorgegebenen Schritte (quasi ein Derivat gängiger Drehbuchliteratur) als Fragen nutzen, auf die er eigene Antworten finden muss, die am Schluss eine Outline ergeben – zum Beispiel. Dann kann man das Ergebnis benutzen, verändern oder verwerfen und von vorne anfangen – software-gestützt oder nicht.

Z.B. mit Hilfe von Power Structure[3], qualitativ etwas schwächer und weniger umfangreich als Dramatica Pro. Power Structure versteht sich als Development Werkzeug für „Writers who know“, also quasi für wissende Autoren, und ist außerordentlich „left-brained“. Gleichwohl kann es auch dem „right-brained writer“ helfen, sich über ein paar Grundzüge seiner Story (The Spine) klar zu werden oder während eines Rewrites kritische Stellen durchzuspielen , sich anhand dieser softwaregestützten „Versuchsanordnung“ bewusst zu machen, wie sich bestimmte Entscheidungen (z.B. ein bestimmtes Szenen-Ende) auf den Fortgang der Handlung auswirken *könnten*.

Denn *sicheres* Wissen darüber gibt es nirgendwo, in keinem Drehbuchratgeber, in keinem Seminar, in keiner Software. Keiner weiß mit Sicherheit, ob etwas später im Film bzw. im Kopf des Zuschauers wie gedacht funktioniert, kein Redakteur, kein Produzent, kein Regisseur, kein Autor, nicht einmal Dramaturgen. Allerdings erhöht erfahrungsgesättigte Kenntnis der Materie die Trefferwahrscheinlichkeit.

Interessant ist an Power structure insofern auch für erfahrene Developer, einmal einen Blick auf die beiden mitgelieferten und ‚durchdeklinierten‘ Drehbuch-Beispiele CASABLANCA und JACK AND JILL zu werfen (in der Vollversion vollständig, in der Demoversion nur bezogen auf die ersten 20 Szenen der Drehbücher), also ein Drehbuch durchsichtig zu machen für die in ihm verborgene ‚Konstruktion‘ (wer weiß, wie bewusst oder wie intuitiv die Autoren tatsächlich geschrieben haben). Wobei es immer leicht ist, hinterher so zu tun, als hätte etwas funktioniert, weil es so und so konstruiert war, und nicht, weil vielleicht Humphrey Bogart einen Satz auf eine bestimmte Weise mit einem bestimmten Blick ausspricht, den der Autor so nicht voraussehen konnte, oder der Regisseur eine Szene auf eine bestimmte Weise inszeniert, der Kameramann ein bestimmtes Licht setzt. So viele Faktoren kommen zusammen – es ist eben nicht das Drehbuch allein, das den Erfolg eines Filmes ausmacht. Das ist nur das Fundament, auf dem das Gebäude ‚Film‘ errichtet wird. Irritierenderweise kann ein Film sogar gelingen, wenn das Drehbuch schwach ist oder nur rudimentär vorhanden. Nichts desto trotz – ein Blick in diese Beispiele ist nicht uninteressant.

Bei der Neuanlage einer Story unterscheidet sich Power Structure im Vorgehen nicht sehr von anderen Software-Angeboten. Man muss entscheiden, welcher Struktur man beim Entwurf der eigenen Geschichte folgen möchte: Campbell & Vogler’s „Mythic 12 Steps“, einer Romanvorlage, Schauspiel-

2 Alle Zitate S. 22
3 Kostenlose Demo: www.powerstructure.com, Preis zwischen 129 und 179 USD

vorlagen oder Vorlagen für Kino und Fernsehen. Dann folgt die Definition von „Theme/Story“, die Anlage der Hauptfiguren (Protagonist-Antagonist), der „subplot characters“ und weiterer Figuren. Die Inhalte der 3 Akte werden bestimmt, die einzelnen Szenen entwickelt als Antwort auf vorgegebene Fragen (”Opening Hook? How does this scene move the story forward? What happens? Ending Hook?”) Plot Points werden definiert, Konflikte beschrieben, je dichter es wird, desto interessanter wird die „Gestalt View“, die im Prinzip eine Übersicht darstellt, aus der ersichtlich ist, was sich woraus entwickelt, welche Szenen welches Szenario und welche Szenarios welcher Akt enthält – ein vielleicht trügerisches Glasperlenspiel. Denn auch wenn hier alle Elemente einer Story scheinbar reibungslos ineinander greifen – ob sie im Drehbuch funktionieren, muss sich erst erweisen. Ganz zu schweigen vom späteren Film.

Be a Story Weaver - NOT a Story Mechanic

von Melanie Anne Phillips

Das writersstore e-zine vom 09.12.03 (http://www.writersstore.com/ezines/27.html) enthält einen Artikel, in dem Marie Anne Phillips ganz ähnlich argumentiert wie Cynthia Whitcomb, wobei sie nicht so weit geht wie Charles Deemer. Sie setzt schon sehr stark auf vorbereitende Planung, bevor die Phantasie freien Auslauf erhält, wehrt sich aber gegen die Verabsolutierung der Konstruktion. Mit Erlaubnis von Gabriele Meiringer, writersstore e-zine, verweisen wir auf diesen Artikel.

Too many writers fall into the trap of making Structure their Story God. There's no denying that structure is important, but paying too much attention to structure can destroy your story.

We have all seen movies and read novels that feel like “paint by numbers” creations. Sure, they hit all the marks and cover all the expected relationships, but they seem stilted, uninspired, contrived, and lifeless.

The authors of such pedestrian fare are Story Mechanics. A Story Mechanic is a writer who constructs a story as if it were a machine. Starting with a blueprint, the writer gathers the necessary dramatic components, assembles the gears and pulleys, tightens all the structural nuts and bolts, and then tries to make the story interesting with a fancy paint job.

But there is another kind of writer who creates a different kind of story. These Story Weavers begin with subjects or concepts they are passionate about and let the structure suggest itself from the material. They see their players as people before they consider them as characters. Events are happenings before they are plot. Values precede theme and the story develops a world before it develops a genre.

A book or movie written by a Story Weaver is involving, riveting, and compelling. It captures the fullness of human emotion, and captivates the mind.

This article will explore how to be a Story Weaver - NOT a Story Mechanic.

- continue reading this article

Melanie Anne Phillips is the creator of StoryWeaver and co-creator of the Dramatica theory and software. After working on over 200 film and video productions in various capacities such as writer, producer, director, editor, director of photography, and even music scoring and special effects, Ms. Phillips has devoted her career to teaching writers the mechanics of story structure and the passionate art of storytelling. Today, she continues to develop new software tools for writers, teach both in-person and online writing workshops and to write books on a variety of aspects of the writing craft and story development.

PRAXIS | Drehbuchaufstellungen

Berliner Dramaturgie

von Jörg Zimmermann

Anmerkung der Redaktion: Wir hatten im vorangegangenen Newsletter einen Artikel von René Odenthal zum Gebrauchswert von Drehbuchaufstellung. Hier nun ein Beitrag von Jörg Zimmermann, der Drehbuchaufstellungen als integralen Teil seiner « Berliner Dramaturgie » nutzt.

« Sage mir und ich vergesse. Zeige mir und ich erinnere. Lass es mich tun und ich verstehe. »
[Konfuzius]

Berliner Dramaturgie ist – Erkenntnisgewinn durch das E r l e b e n des eigenen Drehbuches! Dafür werden bekannte dramaturgische Analysetechniken mit der psychodramatischen Methode von J.L. Moreno verknüpft.

Im Ansatz gehen wir davon aus, dass man durch eigenes Handeln anstehende Probleme sehr viel komplexer verstehen und dementsprechend seinen Horizont an Lösungsmöglichkeiten erweitern kann. Denn es bleibt immer ein entscheidender Unterschied, ob man mit dem Finger auf der Landkarte einer vorgestellten Route folgt, oder sich selbst auf die Reise begibt.

Wir setzen auf das Erleben des eigenen Drehbuches, indem wir es gemeinsam mit dem Autoren auf die psychodramatische Bühne bringen. Dadurch werden:

- Potentiale und Schwierigkeiten stark verdichtet und sehr viel schneller klar
- die einzelnen Figuren durch diverse Perspektivwechsel in ihrem Zusammenspiel analysiert
- beabsichtigte Wirkungen auf den Zuschauer überprüft
- der Spannungsbogen erlebt, überprüft, korrigiert, erweitert.

Gemäß dem Satz von Konfuzius bleiben einem die dadurch gemachten Erfahrungen und gewonnenen Erkenntnisse länger erhalten, als durch ein Gespräch. Da diese Methode in ihrer Ausrichtung auf Potentiale und Handlungsalternativen zielt, bietet sie nicht nur einen Gewinn für die aktuelle Frage an den konkreten Stoff, sondern motiviert auch, an den heimischen PC zurückzukehren, um genau eines zu tun: weiter zu schreiben.

Die während dieser Arbeit erlernte Technik des Perspektivwechsels, bietet am eigenen Schreibtisch dann auch eine anregende Hilfestellung beim Schreiben weiterer Stoffe.

Das Grundsetting unserer Seminare teilt sich wesentlich in drei Phasen:

Bei Anmeldung schicken Sie bitte Ihre aktuelle Stofffassung (Ideenskizze, Expose´, Treatment oder Drehbuchfassung) an jz@berliner-dramaturgie.de ein. Spätestens aber bis 4 Wochen vor Seminarbeginn. Im Vorfeld unterziehen wir jeden Stoff einer ersten Analyse und führen unmittelbar vor dem Seminar mit den einzelnen Autoren dazu ein Gespräch. So konkretisieren wir gemeinsam Ihre Fragen an den Stoff/ das Projekt, um die Zeit im Seminar optimal nutzen zu können.

Im Seminar selbst arbeiten wir mit der Methode der psychodramatischen Drehbuchaufstellung nach Jacob Levy Moreno. In einem vereinbarten Setting werden hier Handlungen erprobt, beobachtet, verglichen und vor allem in ihrer Wirkung erlebt.

Erste Phase: Aufstellung und Aktion

Der Autor wird zum Regisseur. Mit Unterstützung der Leitung bringt er seine Fragestellung an die handelnden Figuren auf die Bühne. Ob es sich dabei um die im Widerstreit liegende Innenwelt einer Figur handelt, oder eine konkrete Situation, in der sie agiert, bestimmt er selbst. Dafür besetzt er Teilnehmer in den Rollen. Dann nimmt der Autor/ Regisseur selbst die Position der jeweiligen Rolle ein und gibt seiner gewählten Besetzung so alle nötigen Informationen. In der Handlungssequenz überprüft der Autor/Regisseur, ob sich die jeweils beabsichtigten Wirkungen herstellen. Dabei werden Fragen geklärt wie:

Welche Qualität hat das Hauptmotiv des Helden? Ist das gedachte Motiv, auch das, welches den Helden tatsächlich antreibt zu handeln? Ist die Haltung der Nebenfiguren stimmig? Ist das erfundene biografische Material hinter den Figuren zwar sehr komplex, aber zu wenig konturiert, um die Figuren voneinander abzuheben? Oder fehlen hier noch bestimmte Facetten bzw. sind zwar vorhanden, aber noch nicht für den Zuschauer nach außen transportiert? Was fördert die widerstreitenden Interessen der Figuren? Sind die erfundenen Momente der Haltungsänderung, und damit der Neuorientierung der Figuren, auch nachvollziehbar. In welchem inneren und in welchem äußeren Konflikt befinden sie sich?

Alle sich daraus ergebenden Änderungen werden sofort szenisch umgesetzt, um sie auf ihre Wirkung hin zu überprüfen.

Zweite Phase: Auswertung und Perspektiven

Das in der Aktionsphase Erlebte wird ausgewertet. Ist der Autor mit einem Script in das Seminar gekommen, ist er eben in den Rollentausch gegangen, um der jeweiligen Besetzung zu beschreiben, wer seine Figuren sind, was sie wollen, wo sie sich befinden und warum. So erhält er jetzt die Rückmeldungen aus den Rollen und vom Publikum, wo dies deckungsgleich empfunden bzw. wahrgenommen wurde und wo nicht. Damit wird der Blickwinkel auf das erarbeitete Problem ein weiteres Mal erweitert. Durch das Identifikationsfeedback des Publikums, kann der Autor ebenfalls überprüfen, ob die beabsichtigte Wirkung erreicht wurde, oder ob er noch etwas verändern muss.

Dritte Phase: Umsetzung

Beinhaltet eine dramaturgische Analyse, in der die Handlungssequenz und die Rückmeldungen objektiviert werden, um daraus konkrete Änderungsvorschläge zu formulieren.

Geleitet werden diese Seminare von Gabriele Stiegler, Diplom-Psychologin, NLP-Master[4], erfahrene Supervisorin und langjährige Psychodrama Ausbildungsleiterin am Moreno Institut Stuttgart. Und von Jörg Zimmermann, Diplom-Theaterwissenschaftler, langjähriger Dramaturg für Fernsehen und Theater (u.a.: Bavaria Film GmbH, Die Hölle Development, Novafilm Otto Meissner KG).

Informationen zu weiteren Angeboten der Berliner Dramaturgie und den nächsten Seminaren sind zu finden unter: www.berliner-dramaturgie.de!

[4] NLP = Neuro-Linguistisches-Programmieren.
Beinhaltet die bewusste Wahrnehmung und den Einsatz von Sprache, Ansprache von Sinnesorganen und Perspektivenwechsel, um seinen eigenen Sprachmustern und möglichen Blockaden auf die Spur zu kommen. NLP ist ein ressourcenorientierter Ansatz, mit dem Ziel, den Menschen zu unterstützen, seine Ziele realistisch einzuschätzen und Schritt für Schritt umzusetzen.

DREHBUCHKRITIK

Mystic River

von John Truby

MYSTIC RIVER[5] is a classic example of what is referred to as an "actor's movie". Big monologues, gnashing of teeth, tearing of scenery.

Being an actor's movie is not necessarily a bad thing. Big stars want to be in them. And actor's movies often win Oscars in the actor-heavy Academy.

But that doesn't make them great movies. MYSTIC RIVER is a hybrid script, combining drama with the detective/crime forms, where the seams show. And the closer you look at the script the more you see how failures in story structure and genre make this highly ambitious film ultimately disappointing.

MYSTIC RIVER uses the classic technique of showing the three lead characters as boys, when one of them is molested. The rest of the story therefore has to turn on how one boy's ghost haunts all the boys as adults. But this central connection is never made. Yes, the molested boy, Dave, is a broken man. But the other two, Sean and Jimmy, seem to be no different than they were as kids. And Dave's horror has no real effect on them as adults.

In short, the ghost creates drama, but it is irrelevant to the drama in the present. When the detective/crime genre is added to the drama, the viewer keeps looking for the connection that will make each pay off to its fullest potential. This never happens. Thus the crosscutting between these two tracks in the body of the film simply doesn't work.

On one track is the investigation. But this has a clumsy set up as well. The script is so heavy-handed in suggesting that Dave committed the murder of the girl that we know he obviously didn't. Clearly this movie is going to be about, among other things, false accusation. But this way of introducing theme is not good for surprise and plot. We may not know who did it, but we sure as hell know it wasn't Dave.

As this investigative line plays out, we dig into another ghost concerning Jimmy's past life of crime. But none of this is played out in the present, so it has very little revelatory power.

What's worse, to keep the false accusation line alive, the writer has Dave's wife tell Jimmy she thinks Dave killed Jimmy's daughter. This is so overwhelmingly stupid and unbelievable that the moment comes across as a plot contrivance, immediately kicking the viewer out of the movie-going experience.

The second track of the film is provided by the drama of losing a daughter. This gives the actors a lot to chew on. But the drama is ultimately hollow, because the girl has not been a character in the present and she has had no effect on any of the major characters except Jimmy.

The full disappointment of the movie comes after Sean tells Jimmy who really killed his daughter. The false accusation theme is pretty much dropped. Jimmy's wife, suddenly sounding like a modern-day Lady Macbeth, tells him he could be the king of this town. And Sean's estranged wife finally talks to him on the phone and returns. None of it makes any sense. But it does suggest that this film could have really expanded at the end had it been set up properly at the beginning.

MYSTIC RIVER shows the potential power as well as the many pitfalls of writing a transcendent crime story, detective story or thriller. Combining one of these genres with drama so that both lines work

[5] MYSTIC RIVER, USA 2003, R: Clint Eastwood, B: Dennis Lehane (Roman), Brian Helgeland – http://us.imdb.com/title/tt0327056/

through each other is extremely complex (see the Detective, Crime and Thriller Course). But just attempting it is enough to set your script apart and get you the attention that every writer in Hollywood needs to succeed.

©2003 John Truby, Nachdruck mit freundlicher Erlaubnis des Autors

John Truby (www.truby.com) hat für Film und Fernsehen geschrieben und war Drehbuch-Berater bei über 1.000 Drehbüchern, Romanen und Schauspielen. An seinen professional writing-Seminaren haben weltweit über 20.000 Menschen teilgenommen. Zu den Teilnehmern gehören die Autoren, Regisseure oder Produzenten von OUTBREAK, THE MASK OF ZORRO, THE NEGOTIATOR, SLEEPLESS IN SEATTLE, THE ADDAMS FAMILY, BEELTLEJUICE, LEAP OF FAITH, LOST IN YONKERS, RAMBLING ROSE, NIGHTMARE IN ELM STREET, SCREAM, BACK TO SCHOOL, KISS OF THE SPIDER WOMAN, TRIUMPH OF THE SPIRIT und STAR WARS.

FESTIVALS

Hornbrillenträger im Fleischerfachgeschäft

Die 37. Hofer Filmtage 2003

von Eva-Maria Fahmüller

Hof und Internationales Filmfestival – das passt auf den ersten Blick nicht zusammen. Der Mittelpunkt der Saalestadt ist eine Fußgängerzone: stilecht aus den Siebzigern, mit Waschbeton-Blumenkübeln, dem Fleischerfachgeschäft « Max » (« Ideen aus Fleisch und Wurst ») und der üblichen « Esprit »-Filiale. Die Schaufenster von « Foto-Rudolph » zeigen in vielen Varianten, wie sich die junge Hoferin ablichten lässt: in Dessous. Vermutlich um neuen Schwung in die Beziehung zu bringen, genau wie es die Frauenzeitschrift empfiehlt. Die Kneipen heißen « Paperla-Pub » und « Tante Friede ».

Die angereisten Filmschaffenden sind in diesem Provinzstädtchen leicht zu erkennen. Sie tragen schwarze Rollkragenpullover, oft eckige Hornbrillen. Die meisten Filmpartys finden im historischen Saal der Tanzschule « Swing » statt: An den mit Stuck dekorierten Wänden portraitieren zahlreiche Fotos junge Franken auf dem Abschlussball. Auch an den Filmtagen spielt eine einheimische Band von Schnurrbartträgern auf, die vor Regisseuren, Schauspielern und Produzenten Songs wie « *Smoke on the Water* » interpretiert.

Hof und internationales Filmfestival – das passt auf den zweiten Blick wunderbar zusammen. Hofer und Filmfuzzis stehen gemeinsam beim freundlichen Fleischer « Max » für heiße Siedewürstchen an. Auf den Partys wird hemmungslos abgerockt, egal wie uncool die Musik gerade ist. Kaum einer trägt Abendgarderobe. Drinnen ist es zu schweißig und draußen ist es zu kalt.

Hof wirkt unaufgeregt. Das Filmfestival macht schlicht Spaß. In den neun Kinosälen, sitzen auch viele Einheimische, die in weichem Fränkisch parlieren. Der rote Teppich vor dem Eingang des Hauptkinos ist so kurz, dass man ihn kaum wahrnimmt. Die Promis kommen einfach. Es fahren keine Limousinen vor.

Soweit mein ganz persönliches Plädoyer für dieses überragend nette Festival.

Keine Heimat

Im deutschen Fernsehen wohnen zwanzigjährige Protagonisten in teuren Lofts oder topsanierten Altbauten. Die Kommissare fahren Autos, die, gemessen am Verdienst, nur geklaut oder geleast sein können. Manchmal haben sie Ärger mit dem Partner, weil sie sich zu sehr in den aktuellen Mordfall vertiefen. Nichtsdestotrotz wissen sie, wo sie hingehören. Doch die meisten Zuschauer haben es schon immer geahnt. Zumindest wenn sie sich nach Abschalten des Fernsehers im eigenen Wohnzimmer umsehen: Das Leben kann auch anders sein.

Wohlhabende Protagonisten sind auf den 37. Hofer Filmtagen die Ausnahme, nicht die Regel. Statt leichten Beziehungs-, Ermittlungs- oder sonstigen Verwechslungsspielchen steht ein existentielles Problem im Vordergrund: Der Verlust der vertrauten Umgebung, der Heimat, der Arbeit, der Freunde, der Familie. Es geht um Entwurzelte, die nach neuem Halt suchen. Um Figuren, die sich in neuen Welten zurechtzufinden müssen. Hätten die Protagonisten ausreichend Geld, wäre es für sie leichter, ihr Problem zu lösen. Insofern (dramaturgisch korrekt) haben sie keins.

Inhaltlich passend handeln viele Filme von Migranten, älteren Eigenbrötlern, die ihren Job verlieren, oder abgerutschten Szene-Kids aus den Vorstädten. Die Figuren wirken ungeschminkt und kantig. Sie

sind weder schick noch schlank. Es geht um Authentizität, um die Darstellung des « echten, harten Lebens »: Ein Leben, in dem Stabilität keine Selbstverständlichkeit mehr ist, in dem sich jeder sein Zuhause-Gefühl mühsam erkämpfen muss. « Wo gehöre ich hin? » und « Wie schaffe ich es, mich dort zu integrieren? », sind die großen Fragen des Festivals. Die Figuren sehnen sich nach einer Lebenssituation, die zu ihnen passt, die Geborgenheit vermittelt und die dauerhaft ist. Kurz gesagt: nach Heimat.

Doch ‚Heimat' ist von Charakter zu Charakter völlig unterschiedlich definiert. Und nur wenige schaffen es, in einem versöhnlichen Happy End dort anzukommen. Bei der überwiegenden Zahl der Geschichten bleibt der Ausgang offen. Einige Figuren scheitern. Das stabile Geborgenheits-Glück gibt es nicht.

Genauso vielfältig wie die Geschichten ist auch die stilistische Umsetzung des Themas:

Als buntes, verkitschtes Märchen präsentiert Veit Helmer in TOR ZUM HIMMEL die Geschichte einer indischen Asylbewerberin und eines russischen Flüchtlings, die sich am Frankfurter Flughafen treffen und gemeinsam von einer gesicherten Existenz in Deutschland träumen.

DIE KINDER SIND TOT von Aelrun Goette dokumentiert sachlich das Leben von Daniela J., die im Sommer 1999 in Frankfurt/Oder ihre Kinder verdursten ließ: hin- und her gerissen, immer auf der Suche nach Liebes- und Familienglück. Zwischen schwierigen Männern und den eigenen Träumen, ist die damals 23jährige hoffnungslos überfordert.

SCHULTZE GETS THE BLUES von Michael Schorr zeigt in langen, fotografischen Einstellungen mit skurriler Ästhetik die Geschichte eines dickbäuchigen Bergarbeiters: Schultze (Horst Krause) verliert nach der Frühpensionierung den Bezug zur vertrauten Routine. – Er will im Heimat-Musikverein plötzlich nicht mehr Polka spielen. Schließlich macht er sich auf den Weg in eine völlig fremde Welt. Schultze reist nach Louisiana, um die Akkordeon-Musik zu finden, die ihn im Radio so begeistert hat.

In MONDLANDUNG erzählt Till Endemann in düsteren Schlechtwetter-Bildern vom Schicksal russlanddeutscher Spätaussiedler: Yuri und Dimitri sind Brüder. Sie sprechen nur Russisch, sie kennen sich nicht aus. Ihre neue Heimat ist das Aussiedlerheim einer schwäbischen Kleinstadt. Beide sind von Deutschland enttäuscht. Beide schlagen unterschiedliche Wege ein. Nur Yuri gelingt es, sich wenigstens ansatzweise zu integrieren.

URBAN GUERILLAS von Neco Celik zeigt mit rasanten Bildern, mit ebenso energiegeladenem Hip-Hop unterlegt, wilde Geschichten aus der Kreuzberger Graffiti-Szene: Wer schafft es, dazuzugehören?

Drei Filme stelle ich etwas ausführlicher vor:

KROKO ist das Langfilm-Debüt von Sylke Enders: Kroko ist ein strohblonder Teenie, „die Femme Fatale der Weddinger Seitenstraßen, das blonde Gift der Hinterhöfe". Die Hierarchien sind klar: Aus den stets halbgeschlossenen Augen des Mädchens blickt nichts als dummdreiste Arroganz. Sie kann am besten austeilen, sie hat die längsten Fingernägel und die größten Ohrringe. Sie trägt rosa oder hellblau, gern als enganliegende Polyesterfellchen. Kroko ist zunächst integriert. Sie hat kein Problem. Als sie jedoch mit einem geklauten Wagen einen Passanten anfährt, wird sie zum Sozialdienst in einer Behinderten-WG abkommandiert. Ihre Mutter setzt sie vor die Tür, das männliche Alpha-Tierchen der Clique sucht sich eine andere. Kroko wird heimatlos. Doch der Film ist keine sentimentale Entwicklungs-Geschichte. Kroko springt mit den Behinderten genauso derb um, wie sie es von den abgezockten Kids auf der Straße gewohnt ist. Erst nach langem Kampf findet sie bei den „Spastis" und ihrem lässigen Birkenstock-Betreuer etwas, das ihr bislang gefehlt hat. Dabei bleibt sie sich als coole Göre treu. Und die Behinderten sind alles andere, als besonders charmante Kindsköpfe, die es nur zu

entdecken gilt. Für Kroko wird das Leben nicht einfacher. Die Geschichte hat viel Platz für Konflikte und Humor. Das Ende bleibt offen.

OSAMA ist der erste, internationale Spielfilm, der im Nachkriegs-Afghanistan gedreht wurde. Der Film ist in Bezug auf die schwierigen Drehbedingungen vor Ort, die Arbeit mit Laienschauspielern usw. ganz erstaunlich professionell umgesetzt. Die Handlung nimmt jedoch manchmal etwas holzschnittartig inszenierte Wendungen. Siddiq Barmak hat ebenfalls ein junges Mädchen zur Hauptfigur gemacht. Doch seine Geschichte aus der Taliban-Zeit ist tragisch: Es ist den Frauen verboten, ohne männliche Begleitung das Haus zu verlassen. Für Witwen, Verstoßene und Frauen, die keinen Sohn zur Welt gebracht haben, bedeutet das: keine Arbeit, kein Geld, kein Essen. Deshalb entschließt sich eine Alleinstehende, ihre zwölfjährige Tochter als Jungen zu verkleiden. Das Mädchen findet zunächst Arbeit und kann Mutter und Oma ernähren. Doch dann wird sie von den Taliban in eine Koranschule verschleppt. Unter hunderten von Jungs, unter den Augen strenger Mullahs gelten neue, fremde Gesetze. Umgangsregeln, die sie als Mädchen nie gelernt hat. Die Tarnung lässt sich kaum aufrecht halten. Trotz aller Bemühungen wird sie entdeckt. Sie kommt ins Gefängnis, ihr droht der Tod durch Steinigung…

LOS LUNES AL SOL (MONTAGS IN DER SONNE) erzählt die Geschichte des Arbeitslosen Santa und seiner Freunde. Nach Schließung der Werft in einer spanischen Hafenstadt treffen sie sich Tag für Tag in Ricos Bar. Sie finden sich in einer Welt ohne Arbeit und Anerkennung nicht zurecht. Die Geschichte zeigt Santas bissiges Aufbegehren mit viel ironischem Witz. Obwohl es darum geht, dass im Leben der Freunde nichts mehr passiert, dass eine drückende Lähmung über allem liegt, gilt es, jeden Tag neue Entscheidungen zu treffen. Der bärtige, grobe Santa ist ein trotziger Lebenskünstler: mit riesiger Klappe im Hier und Jetzt.

Kurzfilme mit schwerwiegenden Themen

Die meisten Kurzfilme widmen sich großen, schweren Sinn- und Gefühlsfragen. Es geht um Leben und Tod, um Jugend und Alter, um Wahrheit und Fiktion, um Liebe, Angst und Verrat. Hier ist nur wenig Alltagsbezug zu entdecken. Viele Bilder sind symbolisch aufgeladen, um die Aussage der Geschichte deutlich zu machen. Lachen kann man selten, außer in:

GROUNDED von Christian Ditter: Es geht um den Wertekonflikt Höflichkeit versus Terror-Angst. Protagonist ist ein Siebzehnjähriger. Nicht gerade der weltgewandte Typ. Er tritt die erste Flugreise seines Lebens an. Viel zu früh am Flughafen und gut genug erzogen, um kurz auf den Koffer einer alten Dame aufzupassen. Als sie nicht wiederkommt und ihm der Koffer langsam unheimlich wird, reagiert er hilflos, macht sich in höchstem Maße verdächtig. Sicherheitsleute umstellen ihn, nehmen ihn in die Zange und fordern ihn auf, ‚sein' Gepäckstück selbst zu öffnen. Der Film glänzt mit szenischen Einfällen und Überraschungen.

KITTY von Patrick Gillies ist „die haar- und nackensträubende Geschichte eines unkonzentrierten Autofahrers – und dessen Ende." Erzählt im trashigsten B-Movie-Stil mit viel Witz und großartig schlechten Special Effects.

Geld

Herr Badewitz bemerkte des Öfteren, dass es im Moment noch kein Geldproblem gibt, dass aber ein Solches zu befürchten sei. Neben der Förderung von Staat, Land, Bezirk und Stadt (alle müssen noch mehr sparen usw. usf.) ist « arte » der Hauptsponsor der Filmtage. Die Kodak GmbH verleiht jedes Jahr den « Eastman-Preis für Nachwuchstalente. » Aber auch viele regionale Unternehmen unterstützen die Filmtage, es gibt einen festen Förderkreis.

Einige Geschäftsleute haben sich jetzt zur « Unternehmerinitiative Hochfranken » zusammengeschlossen und sich bereit erklärt, zur Finanzierung der Filmtage langfristig beizutragen. Dadurch wird die Zukunft der Filmtage sicherer. An Besuchern und Zuspruch mangelt es jedenfalls nicht.

Top Ten

Da Lektorate auf Ankreuz-Listen und Bewertungs-Skalen hinauslaufen, hier meine persönlichen Langfilm-Top-Ten in entsprechender Aufreihung:

(Ich habe natürlich nicht alle Filme gesehen. Es kann auch sein, dass ich in dieser Liste den einen oder anderen Film vergessen habe – es waren einfach zu viele: fünf Mal am Tag ins Kino, vier Tage lang.)

- KROKO von Sylke Enders, Deutschland 2002
- DIE KINDER SIND TOT von Aelrun Goette, Deutschland 2003
- LOS LUNES AL SOL von Fernando Léon de Aranoa, Spanien 2002
- OSAMA von Siddiq Barmak, Afghanistan 2002
- SKAGERRAK Søren Kragh-Jacobsen, Dänemark 2002
- KITCHEN STORIES von Bent Hamer, Norwegen 2003
- REAL WOMEN HAVE CURVES von Patricia Cardoso, USA 2002
- SCHUSSANGST» von Dito Tsintsadze, Deutschland 2003
- DER GLÄSERNE BLICK von Markus Heltschl, Deutschland 2003
- URBAN GUERILLAS von Neco Celik, Deutschland 2003

SERVICE

News & Links

News | Termine

Wir haben auch solche Veranstaltungen mit aufgenommen, deren Anmeldeschluss kurz vor Erscheinen des Newsletter liegt, da erfahrungsgemäß doch noch der eine oder andere Platz frei ist.

nordmedia

- Ihre Ansprechpartner im script & development lab:
  Dorota M. Paciarelli, Leiterin script & development lab
  Tel.: 0511-123456-71
  Fax: 0511-123456-29
  d.paciarelli@nord-media.de

Talents 2004

- 01.03.2004 bis 18.11.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Script Analyse und Development II

- 04.03.2004 bis 18.11.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Workshop „How to work with Genres“

- 04.03.2004 bis 16.03.2004
  Seminar: Unterscheidung von Genres, Leitung Phil Parker

- 29.04.2004 bis 04.05.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Szenisches Schreiben Praktische Übungen mit Schauspielern zur Ausarbeitung von Charakteren, Konflikten und Motivationen

- 05.05.2004 bis 06.05.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Script Analyse und Development III

- 11.10.2004 bis 14.10.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Script Analyse und Development IV

- 16.11.2004 bis 17.11.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Pitching Training

- 18.11.2004
  Talents 2004 TV- und Kinospielfilm
  Script Market der nordmedia

Medien- und Kulturarbeit Hamburg

- Drehbuch: Das Exposé, Leitung Eckhard Theophil
  6.-7.3.2004
- Drehbuch: Entwicklung von Charakteren, Leitung Eckhard Theophil
  24.-25.4.2004
- Info@medienundkultur.hamburg.de
- www.medienundkultur.hamburg.de

Drehbuchwerkstatt Hamburg

- Dialoge: Wie transformiert man die gesetzten Fakten einer Szene in Handlungen und Dialoge?
  Leitung: Gabriel Bornstein
  02.-22.02.2004
- www.drehbuchwerkstatt-hamburg.de

Master School Drehbuch

- Schreibstudio Aufbaukurs: Der Weg zum wirklich guten Drehbuch, Modul 2
  10.2.-23.3.2004
- Schreibstudio Aufbaukurs: Der Weg zum wirklich guten Drehbuch, Modul 3
  18.2.-19.5.2004
- Weitere Informationen zu den Seminaren unter www.masterschool.de

Pygmalion 2004

- Das Stoffentwicklungsprogramm für Kinder- und Jugendstoffe geht ins 5. Jahr! Bearbeitung von Spielfilmvorlagen, TV Serien, Animations- und Multimedia-Projekten.
- Anmeldungsschluss: 12. März 2004

Step by Step 2004

- Das europäische Stoffentwicklungsprogramm für Produzenten und Autoren.
- Entwickeln Sie Ihr Drehbuch bis zur realisierbaren Filmfassung – zusammen mit erfahrenen Dramaturgen!
- Anmeldungsschluss: 26. März 2004. Anmeldeformulare hier.

EPI-Medieninstitut

- Termine: www.epi-medieninstitut.de
- Kontakt: Jürgen Schepers mail@epi-medieninstitut.de

.1.1.1.1.1 „Dieses Drehbuch ist nicht zu empfehlen - Warum? Weshalb? Wieso?“

- Dieser Workshop soll bereits vorhandene Kenntnisse über Lektorate vertiefen, um die Kommunikation zwischen Lektoren und ihren Auftraggebern zu verbessern. Die Teilnehmer erhalten vorab ein Drehbuch und schreiben ein entsprechendes Lektorat.
- Gebühr: 120 Euro
- Dozent: Leah Hecker, Producerin Studio Hamburg, zuvor Redakteurin TV-Movies bei ProSieben

MEDIA

„get trained!“ – MEDIA geförderte Seminare

- Für folgende von MEDIA unterstützte Trainingsmaßnahmen können Sie sich noch bewerben:

European Animation Masterclass

- Die fünfmonatige hochrangige Weiterbildung im Bereich Animation von der Fernseh-Akademie Mitteldeutschland vermittelt Kenntnisse in den Bereichen Storyboard, Layout, klassische Animation und 3D-Animation. Im Laufe des Lehrgangs erstellt jeder Teilnehmer einen etwa einmütigen Kurzfilm, der vor öffentlichem Publikum gezeigt wird.
- Termin:
  2. Februar - 2. Juli 2004 Kurs
  6. Juli - 28. August 2004 Praktikum in einem europäischen Studio
- Kosten: kostenlos
- Anmeldeschluss: 30. November 2003
- Weitere Informationen: www.f-a-m.tv

Internationale Filmschule Köln

- Termine: www.filmschule.de
- Jilia Grünewald gruenewald@filmschule.de

Script House

- Informationen: www.scripthouse.de

Sources2 – Drehbuchworkshop

- Der Workshop richtet sich an europäische Autoren, vorzugsweise an Autoren-Produzenten-Teams, die sich mit einem Treatment für einen Kino- oder TV-Film bewerben, das während des Seminars zusammen mit internationalen Lektoren, Dramaturgen und Regisseuren in kleinen Arbeitsgruppen weiter entwickelt wird. Das Seminar schließt mit einem eintägigen individuellen Tutorial, das etwa zwei bis drei Monate nach dem Workshop stattfindet. Zusätzlich hat jeder Teilnehmer in der Überarbeitungs-Phase die Möglichkeit, seinen Tutor zu konsultieren.
- Termin:
  26. März - 3. April 2004 in Riga, Lettland
- Kursgebühr: 100 Euro Anmeldegebühr; 1.800 Euro pro Projekt u. Autor; 900 Euro für jeden weiteren Beteiligten am Projekt
- Anmeldeschluss: 15. Dezember 2003
- Weitere Informationen: www.sources2.de

Moonstone Screenwriters' Lab

- Ausbildungsprogramm, das nach dem Prinzip des von Robert Redfort gegründeten Sundance Institut projektorientierte Seminare für erfahrene Drehbuchautoren anbietet. Die Teilnehmer arbeiten auf One-to-one-Basis mit verschiedenen renommierten Drehbuchautoren und Filmemachern an einem geplanten Kinoprojekt, das sie als Drehbuch in englischer Sprache vorlegen müssen.
- Termin: 19. bis 25. April 2004 in Frankreich
- Kursgebühr: 870 Euro inkl. Unterkunft und Verpflegung
- Anmeldeschluss: 16. Januar 2004
- Weitere Informationen: http://www.moonstone.org.uk/

Drehbuchwerkstatt München

- Informationen: http://www.drehbuchwerkstatt.de

Impressum

- Die einzelnen Beiträge geben die Meinungen der Autoren wieder, nicht die des Verbandes oder Vorstandes.
- Die von externen Veranstaltern angegebenen Termine können von uns in der Regel nicht überprüft werden. Wir übernehmen daher keine Gewähr.
- Vorschläge, Kritik, Veranstaltungshinweise bitte an gruenberg@dramaturgenverband.org.
- V.i.S.d.P. Andreas Grünberg