VeDRA
Verband deutscher Film- und Fernsehdramaturgen e.V
¬ 13 | JULI 2007 NEWSLETTER

in memoriam Dagmar Benke
¬ Script Development [Einleitung]
von Dagmar Benke

¬ Authentisches Erzählen
ein Nachruf von Inka Fromme

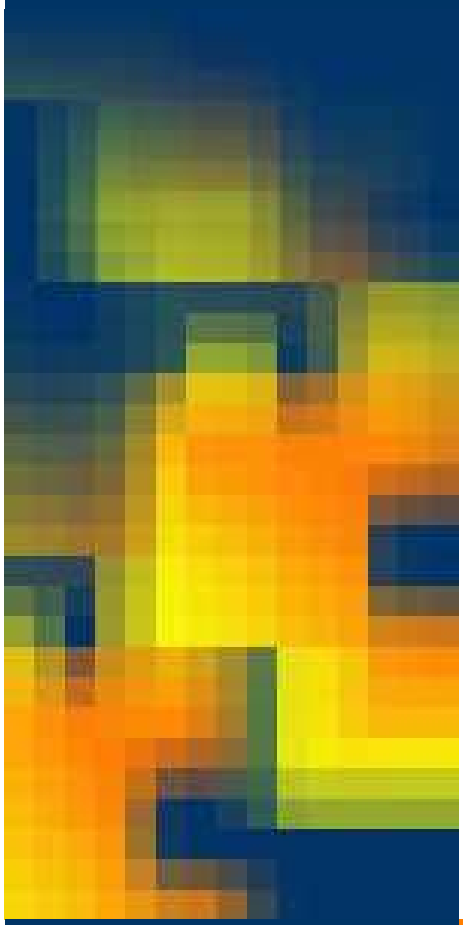
Werkstattbericht
¬ Charlies Ellipsen
von Eva-Maria Fahmüller

Dramaturgische Debatte
¬ Die Zehn Gebote der Dramaturgie
von Roland Zag

Rezensionen
¬ Ulrich Herrmann: Stoff.
von Kyra Scheurer

¬ Jochen Brunow (Hg.): Scenario 1
von Rüdiger Hillmer

Verband
¬ Fragebogen
¬ Mitgliederentwicklung



Liebe Leser

kurz vor der Sommerpause kommt der Newsletter Nr. 13, etwas umfangreicher als sonst, nehmt's als unseren Beitrag zur Urlaubslektüre.

Diese Ausgabe nimmt unser Selbstverständnis der dramaturgischen Arbeit zum Thema. Zwei Ereignisse veranlassten diese Auswahl: Während der ersten Diskussionen des neugewählten Vorstands kam das Thema auf und mündete in den Thesen von Roland Zag. Das ist nun der aktuelle Beitrag zur *Dramaturgischen Debatte*, der auch im neuen Forum der Webseite steht (s.u.).

Der schmerzliche Verlust von Dagmar Benke war der andere Anlass für das Thema, als auch dafür, eine Rubrik *in memoriam Dagmar Benke* an den Anfang zu stellen. Ihre Einleitung zum Buch SCRIPT DEVELOPMENT (2007, Co-Autor Christian Routh) gibt einen persönlichen Einblick in ihr gewachsenes Selbstverständnis als Dramaturgin. Diesen quasi nachgelassenen Diskussionsbeitrag drucken wir mit freundlicher Genehmigung der UVK Verlagsgesellschaft ab. Inka Fromme hat in dankenswerter Weise unserer Gründungsvorsitzenden einen Nachruf geschrieben. Die Mitglieder, die Dagmar nur aus kurzen Begegnungen im Verband und auf öffentlichen Veranstaltungen kannten, können hoffentlich ihren Eindruck von der herausragenden Kollegin vertiefen.

Der *Werkstattbericht* von Eva Fahmüller über ihre Erfahrungen bei einem Seminar von Kollegen Charlie Möller-Naß (Drehbuch-Werkstatt Rhein/Ruhr) soll auch andere Leser und Leserinnen anregen, von ihren Erfahrungen bei Fortbildungsseminaren zu berichten, das muss ja nicht lang sein!

Die beiden *Rezensionen* setzen unseren Versuch fort, auf aktuelle Neuerscheinungen zu unseren Themen hinzuweisen, und *last not least* hat sich Thilo Röscheisen dem *VeDRA-Fragebogen* gestellt: Unser ehemaliges Vorstandsmitglied in kurzer Selbstdarstellung … leicht lakonisch, geradeaus wie immer.

Auch hier sei auf unser *Forum* auf der Website von VeDRA hingewiesen. Roland Zags Thesen zum Selbstverständnis des Dramaturgen sind angeschlagen und warten auf Widerspruch, Zustimmung, Kommentierung. Die Anmeldung zum Forum, das nur Mitgliedern zur Verfügung steht, ist einfach: Das Passwort für den Mitgliederbereich eingeben (i.d.R. der Familienname, wenn es nicht bearbeitet wurde) und schon kann man, nach einer

Inhalt

Liebe Leser 1
IN MEMORIAM DAGMAR BENKE 3
Script Development 3
Authentisches Erzählen 5
DRAMATURGISCHE DEBATTE 8
Die zehn Gebote der Dramaturgie 8
WERKSTATTBERICHT 14
Charlies Ellipsen 14
REZENSIONEN 16
Ulrich Herrmann: Stoff 16
Jochen Brunow [Hg.]: Scenario 1 17
VERBAND 19
Der VeDRA-Fragebogen 19
Mitteilungen 20
Impressum 21

Überprüfung, online lesen und kommentieren: www.forum.dramaturgenverband.org.

Zum Schluss angemerkt: Der VeDRA-Vorstand hat mir die Redaktion des »Newsletter« übertragen. Eventuelle Kommentare, Vorschläge oder auch Kritik bitte unmittelbar an mich: odenthal@dramaturgenverband.org.

Ich danke allen Autoren und Helfern für ihre Unterstützung, insbesondere Rüdiger Hillmer, der wieder das Layout bewerkstelligt hat.

Schöne Lektüre und einen erholsamen Sommer wünscht

René Odenthal

[Der Autor Wolfgang Kohlhaase zu seiner Zeit als Assistent in der Dramaturgie der DEFA, Anfang der 1950er Jahre.]

Frage: Und Dramaturgien im Sinne von Aristoteles, Hamburger Dramaturgie, Gustav Freytag oder so etwas, das spielte überhaupt keine Rolle?

Für mich nicht, als ich anfing. […] Vorher schon da und geblieben war Frau Dr. Marie-Luise Steinhauer .[…] Sie war die Grande Dame der Dramaturgie mit gesichertem bürgerlichem Hintergrund in Westberlin, und die besseren Autoren landeten automatisch bei ihr. Durch sie begriff ich etwas Wichtiges über Dramaturgie als Institution: Gut gelaunte Autoren schreiben besser als schlecht gelaunte. Bei Frau Dr. Steinhauer gab es immer einen kleinen Schnaps. Und da sie selbst Zigarren rauchte, konnte man mitrauchen. Von ihr habe ich zum ersten Mal gehört, dass es so etwas wie eine Exposition gibt. […] Und in dem Zusammenhang sagte Frau Dr. Steinhauer dann noch: »Eine Exposition verpflichtet einen aber auch, denn wenn man ein Gewehr an die Wand hängt, muss am Ende mit ihm geschossen werden, sonst darf es nicht an der Wand hängen.« Das hat mir schlagartig eingeleuchtet.

aus: Jochen Brunow [Hg.] (2007). *Scenario* 1. S. 26f.

in memoriam Dagmar Benke

Script Development

von Dagmar Benke

Im Herbst letzten Jahres stellte Dagmar Benke auf einer Veranstaltung des SCRIPTFORUM *das ihr gemeinsam mit Christian Routh geschriebenes Buch* SCRIPT DEVELOPMENT *vor. Es enthält – wie wir finden – in der Einleitung einen sehr schönen Text, der ihren Werdegang und ihr Selbstverständnis noch einmal deutlich macht.*

Wird auf irgend einem Formular eine Berufsbezeichnung verlangt, trage ich »Film- und Fernsehdramaturgin« ein. Es ist der Beruf, den ich seit über 20 Jahren ausübe, in verschiedenen Funktionen. Gewählt habe ich diesen Beruf nicht – das wäre auch gar nicht möglich gewesen. Als ich anfing, dramaturgisch zu arbeiten, gab es keine Film- und Fernsehdramaturgen, zumindest nicht in der Bundesrepublik Deutschland, in der meine Ausbildung begann. Und wenn ein Beruf nicht existiert, gibt es dafür auch keine Ausbildung. Wie viele Dramaturgen meiner Generation musste ich mir die auf einem kurvenreichen Weg selbst zusammenstellen.

Angefangen hat alles mit einem Studium der Publizistik, Politik und Geschichte. Erst während dieses Studiums entdeckte ich die Liebe zum Film, aus der dann eine Langzeitbeziehung wurde.

Danach führte mich 1984 eines der ersten Drehbuchseminare in Deutschland als Praktikantin in die Redaktion des »Kleinen Fernsehspiels« im ZDF. Die Redaktion war berühmt für die Entdeckung und Förderung origineller und innovativer junger Filmemacher aus der ganzen Welt. Ich wusste das nicht. Wie auch, ich hatte keinen Fernseher – und das, obwohl meine Familie eine der allerersten war, die in den frühen 60er-Jahren einen monströsen Schwarzweißfernseher zum Zentrum des Wohnzimmers gemacht hatten. Meine Kindheit in der Provinz wäre ohne LASSIE, FLIPPER, FURY, SKIPPY und die Männerwohngemeinschaft aus BONANZA nicht denkbar gewesen. Aber seit ich in Berlin studierte und selbst in Wohngemeinschaften wohnte, hatte ich Wichtigeres zu tun als fernzusehen: Ich musste das Kino entdecken, das in meiner Jugend unerreichbar weit weg war. Im Vergleich zu dem Kosmos, der sich da öffnete, schien Fernsehen langweilig zu sein.

Das Erste, was ich in der Redaktion des Kleinen Fernsehspiels zu sehen bekam, war die Feinschnittabnahme von STRANGER THAN PARADISE von Jim Jarmusch. Ich war bezaubert, verwirrt und enthusiastisch. Wenn man das im Fernsehen machen konnte, dann wollte ich dabei sein! Ein paar Monate später war ich feste freie Redakteurin. Von meinem ersten Gehalt kaufte ich einen gebrauchten Farbfernseher, damit ich das Programm, das wir machten, auch sehen konnte.

Die Ernennung zur Redakteurin hatte mich gleichzeitig zum Talent Scout, zur Entscheiderin und vor allem zur Dramaturgin gemacht, der die Entstehung eines Films von der Drehbuchentwicklung bis zum Pressetext anvertraut war. Ich war stolz und bereit, mein Bestes zu geben. Das einzige Problem war, dass ich keine Ahnung hatte, worin dieses Beste eigentlich bestehen sollte. Ich versuchte, mir ein Beispiel an den zum Teil sehr erfahrenen Kolleginnen und Kollegen zu nehmen, diskutierte die Exposees, Drehbücher, Roh- und Feinschnitte der jungen Filmemacher mit Intuition und gutem Willen und hoffte, dass diese kraft ihres künstlerischen Genies schon den richtigen Weg finden würden.

Die Autorenfilmer, mit denen ich arbeitete, schienen mit dieser Strategie zufrieden. Und doch beschlich mich nach und nach das Gefühl, dass es vielleicht

mehr geben müsste als Bauchgefühl und gut gemeinte Ratschläge, so etwas wie kollektive Erfahrung, allgemeines Wissen, Handwerkszeug. Das war mein Einstieg in die Welt der Dramaturgie und der Anfang eines langen Weges.

Er begann, bevor Syd Fields HANDBUCH ZUM DREHBUCH deutschen Filmschaffenden das Paradigma der Drei-Akt-Struktur nahe brachte, bevor die deutsche Wiedervereinigung den Weg zur nur 30 Minuten entfernten Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolff in Babelsberg öffnete, wo »Diplom-Film- und Fernsehdramaturgen« ausgebildet werden und bevor diverse Institutionen Kurse für »Script Consultants« oder »Script Editoren« anboten.

Auf diesem Weg gab es viele Bücher, sehr viele Filme und riesige Mengen Drehbücher, die ich seitdem ständig mit mir herumschleppe, eine Ausbildung zum Script Consultant bei Linda Seger, Unterricht, den ich bei anderen berühmten Drehbuchlehrern in den USA und Deutschland genommen habe und Unterricht, den ich selbst gegeben habe.

Eine meiner ersten Lehrtätigkeiten war Ende der 80er-Jahre eine Stelle als Assistentin für Dramaturgie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Meine Aufgabe war die dramaturgische Beratung studentischer Projekte, ein fakultatives, kein obligatorisches Angebot. Ab und zu schaute ein Student in mein winziges Büro und sagte etwas wie: »Ich hab ja keine Ahnung, was Dramaturgie eigentlich ist, aber ich dachte, ich guck's mir mal an.«

Seitdem hat sich viel verändert: Dramaturgie und Drehbuchschreiben gehört heute zum Lehrplan aller Film(hoch)-schulen, die Zahl der Bücher zum Thema ist unüberschaubar geworden und alle, die in der Filmbranche etwas auf sich halten, haben mindestens ein Drehbuchseminar besucht. Dramaturgische Beratung ist als Kalkulationsposten im Filmbudget keine unbekannte Größe mehr und wird von Filmförderern finanziert – meist nicht ausreichend, aber ein Anfang ist gemacht. Ich habe – nach einem Exkurs in die Filmförderung – 1997 mit Kollegen Script House, die erste Development-Agentur Deutschlands, und 2002 mit anderen Kollegen VeDRA, den Verband deutscher Film- und Fernsehdramaturgen, gegründet. Ich habe Berufsbilder beschrieben und Ausbildungsprogramme für künftige Script Editoren und Dramaturgen entwickelt, unter anderem für das Binger Filmlab in Amsterdam. Ich lebe von meinem Beruf. Und ich liebe meinen Beruf.

Als Dramaturgin war ich an der Entwicklung von hunderten von Filmgeschichten beteiligt. Nicht alle haben den langen Weg bis zur Realisierung geschafft, andere sind zu Filmen geworden, die das Publikum begeistert, Geld verdient und internationale Preise gewonnen haben. Ich arbeite mit Autoren und Produzenten aus vielen Ländern zusammen, deren Sicht auf die Welt sich in ihren Geschichten spiegelt. Jedes Mal, wenn ich anfange, mich mit einem neuen Projekt zu beschäftigen, beginnt für mich ein neues Abenteuer. Jede Entwicklung ist eine Suche nach dem verborgenen Schatz, der den besonderen Wert dieser speziellen Geschichte ausmacht. Für jeden neuen Stoff gilt es, die Form zu finden, die für diese Geschichte die beste ist. Jedes Mal geht es darum, das Herz und die Seele des Projekts zu entdecken. Jede Begegnung mit einem Autor oder einer Autorin ist neu. Jedes Mal ist es spannend, wenn ich, manchmal nach vielen Jahren, den fertigen Film endlich im Kino oder auf dem Fernsehschirm sehe. Und jedes Projekt macht mir bewusst, wie vielfältig Script Development wirklich ist.

Und trotzdem: Wenn ich als Berufsbezeichnung wieder einmal »Film- und Fernsehdramaturgin« angebe, folgt oft immer noch ein kurzes Zögern und dann die unsichere Frage: »Und was machen Sie da eigentlich – genau?« Um diese Frage zu beantworten, Ihnen auf Ihrem Weg zur dramaturgischen Arbeit ein paar Umwege zu ersparen, Sie bei der Entwicklung künstlerisch und kommerziell erfolgreicher Projekte zu unterstützen und Ihnen hoffentlich etwas von der Begeisterung zu vermitteln, die mich mit diesem Beruf verbindet, habe ich dieses Buch gemeinsam mit Christian Routh geschrieben.

Authentisches Erzählen

Zum Tod von Dagmar Benke

von Inka Fromme

Zum ersten Mal bin ich Dagmar Benke im Jahr 2001 begegnet. Auf einem Treffen zur Gründung von VeDRA, der damals seinen Namen noch nicht hatte. Dagmar Benke eilte ein großer Ruf voraus: die beste Dramaturgin Deutschlands. Während ich mich dadurch verunsichert mit Fragen ablenkte, wie: Was ziehe ich an? Wie vertusche ich am besten, dass ich von dem Beruf, zu dem wir einen Verband aufbauen, gerade nicht leben kann? Und: Wie gehe ich eigentlich mit dem hässlichen und doch da seienden Gefühl namens Neid um? Während ich im Geiste also überall war, nur nicht beim inhaltlichen Anliegen unserer Zusammenkunft, tat Dagmar, was sie so hervorragend konnte: direkt auf den Punkt zu kommen!

Für den zu gründenden Verband bedeutete das die konkrete Anwendung der bekannten dramaturgischen W-Fragen an ein Drehbuch: »Wer will was wann wie und zu welchem Zweck erreichen?« Die Antworten auf diese Fragen finden sich heute auf der Web-Site unseres Verbandes: »VeDRA bildet ein Netzwerk für Stoffentwickler, um deren Arbeit wirksam zu unterstützen und ihre Interessen zu vertreten.« Dagmar Benke hat durch ihre genaue Beschreibung der einzelnen Berufsbilder so sinnvoll aufgeschlüsselt, was Stoffentwickler eigentlich sind. Ihre Definitionen der Berufsbilder sind bis heute wesentlicher Bestandteil des Fundaments auf dem sowohl die Satzung des Verbandes als auch die Formulierung seiner Ziele fußen.

Diese Vorgehensweise, dramaturgische Methoden wie Zeitmanagement, Klärung von Handlungsmotiven, Zusammenspiel von Form und Inhalt, auf konkrete Lebens- und Arbeitssituationen zu übertragen, als auch unmittelbares Erleben und Analysieren des menschlichen Miteinander, in die Filmdramaturgie einzubeziehen, ist mir in der Zusammenarbeit mit Dagmar Benke eindrucksvoll begegnet. Filme haben mit Menschen zu tun und Menschen mit Filmen. Diese schlichte Erkenntnis stand für mich einzigartig hinter Dagmars Arbeit: Ihr Einsatz für *authentisches Erzählen*.

Dies bedeutet für mich, dass sich das Besondere einer Geschichte aus der Einzigartigkeit des Autors und seiner spezifischen Sicht auf die Welt speist. Hier geht es nicht darum, Filme in Genres oder andere gültige dramaturgische Wirkmechanismen einzupassen. Das individuelle Thema des Autors, seine Botschaft, die sich in Inhalt und Form der Geschichte zeigt, bildete das Zentrum der dramaturgischen Beratungen von Dagmar Benke.

Von Dagmar Benke beratene Autoren bestätigten mir, dass sie immer nach dem authentischen Kern der Arbeit suchte: »Dagmar war offen in jeder Hinsicht, zwischenmenschlich und in Hinblick auf alle möglichen Erzählweisen!« Und: »Dagmar hakte in unseren Gesprächen zum Thema so lange nach, bis ich endlich Ja sagte. Sie machte so lange Angebote, bis ein Funkeln in meinen Augen verriet, dass wir haben, worum es geht!« Oder: »Durch die Beratung haben wir ein Gefühl bekommen für die Frage: Was machst du da eigentlich? Du erfährst von ihr, gegen die eigene Blindheit, worum es geht – was du erzählst.«

Von der pragmatischen Warte aus betrachtet, lässt sich Dagmars Herangehensweise wohl in dem Satz zusammenfassen: Der Autor wird dann das beste Buch schreiben, wenn es seins ist! Genau. Und diese Art der Beratung hat neben dem pragmatischen Ansatz was mit unbedingtem Respekt vor dem schreibenden Individuum zu tun. Dazu gehört für den Drehbuchberater auch, vollkommen ehrlich das Mandat abzufragen und offen zu klären, welche Art Intervention gefragt ist, also feinfühlig neben den kreativen Potenzialen auch die Grenzen der Autoren in der Situation auszuloten. Keine leichte Übung, deren bestes Ergebnis

wohl die Fähigkeit ist, Kritik zu üben, ohne zu verletzen. Dagmar Benke gelang dies in den meisten ihrer Arbeiten. Sie verhalf ihren Autoren dadurch ihre eigenen Geschichten zu erzählen, und dies auch dann, wenn sie nicht den konventionellen Dramaturgien folgen.

Rückblickend auf die Stationen ihres Berufsweges, kommt es mir vor, als habe Dagmar sich *ringförmig*, um einen von ihr geprägten dramaturgischen Begriff anzuwenden, auf diese Essenz ihres Schaffens hin gearbeitet:

Von 1985 bis 1994 war sie Redakteurin für *Das kleine Fernsehspiel* im ZDF, eine Redaktion, die jungen Autoren eine Plattform für unkonventionelle, so genannte *kleine* Geschichten bietet. Parallel dazu war Dagmar Benke seit 1988 Dozentin für Dramaturgie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, in einer Ausbildungsstätte für die Förderung der individuellen Talente. So auch am Maurits Binger Film Institute, Amsterdam zu, an dem Dagmar Benke ebenfalls unterrichtete.

Weil sich die Arbeit am Drehbuch auf mehr Personen als den Autor erstreckt, und diese Anderen auch für die Förderung des authentischen Erzählens gewonnen werden sollten, unterrichtete Dagmar Benke international Filmdramaturgie für Produzenten, Redakteure, Producer, Dramaturgen, Script Consultants und Filmförderer. Sie gab seit 1994 unter anderem Kurse mit der Master School Drehbuch, Berlin, dem Drehbuch Forum, Wien, sowie Workshops in Zusammenarbeit mit der 1997 von ihr mitbegründeten Development Agentur »Script House«.

Die Zusammenarbeit mit Partnern in Südost-Europa entstand hier. Die eher episch ausgerichtete Erzähltradition der Balkanländer sperrt sich gegen Dramaturgien des so genannten *Mainstream* oder des Genre Films. Hier greifen andere Erzählstrukturen, die Dagmars dramaturgischem Ansatz sehr entgegen kommen. Das hat sie in ihrem 2002 erschienenen Buch FREISTIL herausgearbeitet. Praktisch und *auf den Punkt kommend* nimmt sie sich hier den relevanten Fragen jenseits der klassischen Drei-Akt-Struktur an. Sie analysiert unter anderem das Erzählen des *passiven Helden*, des Wechsels der Hauptfiguren, der Aufhebung der erzählerischen Chronologie und der Integration einer inhaltlichen Metaebene. Sie liefert damit eine äußerst praktische Hilfestellung für alle, die authentisch zu erzählen und gleichzeitig marktfähig zu sein wollen, denn dass die Drehbücher sich am Markt behaupten müssen war wichtiges Ziel der Arbeit von Dagmar.

Als 2006 der Film GRABAVICA von Jasmila Zbanic mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, war Dagmars Freude riesig: Endlich hatte ein von ihr dramaturgisch betreuter Film *es* geschafft hatte: Seine authentische Botschaft erzählt zu haben und gerade dafür ausgezeichnet worden zu sein! Wunderbar.

In ihrem 2006 gemeinsam mit Christian Routh verfassten Fachbuch SCRIPT DEVELOPMENT vertieft Dagmar Benke ihren thematischen Fokus und stellt das von ihr so bezeichnete *Thematische Kreuz* vor, ein dramaturgisches Modell, mit dem sie komplexere Geschichten mit gleichzeitig mehreren Handlungssträngen systematisiert. Sie kristallisiert dabei thematische Gegensatzpaare heraus und ermöglicht so einen klar strukturierten Blick auf komplizierte Geschichten, ohne sie dabei unangemessen zu vereinfachen. Inhaltlichen Tiefgang, Klarheit und Verständlichkeit miteinander zu kombinieren war eine von Dagmar Benkes großen Stärken, mit denen sie das *authentische Erzählen* unterstützte und die sie nicht vom realen Leben abkoppelte.

Mich hat sehr beeindruckt, mit welcher Klarheit und Ehrlichkeit Dagmar uns Kollegen ihre Erkrankung und später die Vorbereitung auf ihren Tod kommunizierte.

Eine Autorin sagte über Dagmar: »Frau und Werk machen Mut!« Ich verstehe darunter den Mut, unsere eigenen originären Geschichten zu erzählen und unsere eigenen Leben zu leben. Überflüssig zu sagen, dass beides einander bedingt. Oder, um es in der Mundart meiner norddeutschen Verwandten zu formulieren: »Wenn das eine läuft, klappt das andere auch gleich viel besser!« Genau.

Das ist es, was Dagmar Benke für mich zu einer der besten Dramaturginnen Deutschlands machte. Sie lebte, was sie lehrte und ermöglichte so allen an der Stoffentwicklung Beteiligten einen klaren Blick auf die eigenen Geschichten – auf dem Papier und im Leben.

Originalbeitrag für diesen Newsletter
Kontakt: fromme@dramaturgenverband.org

Die dramaturgische Arbeit war gut, wenn die Autoren am Ende inspiriert nach Hause gehen, ihre Vision im Kopf und im Herzen, und mit neuer Energie und neuen Ideen weiterarbeiten können. Und sie war gut, wenn es – gemeinsam mit den Autorinnen, den Produzenten, vielleicht den Regisseuren – gelungen ist, diese individuelle Geschichte nicht mit Gewalt in irgendeine Form zu pressen, sondern die besondere Form zu finden, die für diese Geschichte die richtige ist. […]

Schlecht ist die dramaturgische Arbeit immer dann, wenn die Dramaturgen versuchen, den Autoren zu ihrem vermeintlichen Besten die eigene Vision des Stoffes aufzudrücken. Hier halte ich mich an einen Leitsatz der amerikanischen Drehbuchlehrerin Linda Seger: »Keep your ego out!« – Halte dein Ego raus! Nimm dich selbst zurück! Die Dramaturgie ist nichts für Egomanen, sie verlangt, dass man die eigene Kreativität, die eigene Originalität in den Dienst der Vision des jeweiligen Autors stellt. Wenn man das nicht kann, sollte man in diesem Beruf nicht arbeiten. Und wenn einem das nicht genügt, muss man dem Ego andere Betätigungsfelder bieten.

aus: *D. Benke (2002). FREISTIL. S. 16f.*

Dramaturgische Debatte

Die zehn Gebote der Dramaturgie

10 gute Gründe mit Dramaturgen zu arbeiten.

von Roland Zag

Die Debatte über zentrale Anliegen der Dramaturgie muss immer wieder einmal angeschoben werden. Roland Zag hat sich einmal Gedanken gemacht, was seiner Meinung nach ein »Leitbild« für unseren Berufsstand sein könnte. Seine Thesen wenden sich einerseits nach innen – also an uns als Dramaturgen. Sie stoßen damit vielleicht eine Art »Leitbildprozess« an, wie er mittlerweile in allen möglichen Firmen und Organisationen gang und gäbe geworden ist. Auf der anderen Seite jedoch wenden sich Roland Zags Thesen auch nach außen und sollen Argumentationshilfe leisten, warum es sinnvoll ist, Geld für dramaturgische Fachberatung auszugeben. Wie das bei prozesshaft zu verstehenden Diskussionen der Fall ist, sind die Thesen bewusst pointiert formuliert.

DIE ZEHN GEBOTE DER GELUNGENEN DRAMATURGIE

1 DU SOLLST DEINEM GEFÜHL TRAUEN
2 DU SOLLST VORSCHLÄGE MACHEN, ABER NICHTS ERZWINGEN WOLLEN
3 DU SOLLST DAS BESTMÖGLICHE WOLLEN, ABER ES NICHT BESSER WISSEN
4 DU SOLLST GEMEINSAMKEIT HERSTELLEN
5 DU SOLLST DIE THEORIEN KENNEN, SIE ABER NICHT ALS KEULE VERWENDEN
6 DU SOLLST DEN AUTOREN SCHÜTZEN
7 DU SOLLST UNABHÄNGIG BLEIBEN
8 DU SOLLST KEINE RECHTE AM GANZEN WERK EINFORDERN
9 DU SOLLST VERSCHWIEGEN SEIN
10 DU SOLLST DICH NICHT UNTER WERT VERKAUFEN

0 Vorbemerkung

Ich habe diesen Text selbstverständlich zunächst aus meiner persönlichen Warte geschrieben, würde mich aber freuen, wenn er durch Diskussionsbeiträge so lange modifiziert und angereichert wird, dass er irgendwann einmal als eine Art Grundsatzpapier veröffentlicht werden kann. Letztlich sehe ich darin eine Art Manifest, das für alle Filmschaffenden - Autoren, Produzenten, Redakteure, Regisseure usw. - als eine Art Werbebroschüre für mehr Aufmerksamkeit gegenüber unserem Beruf verhilft. Insofern wünsche ich mir und uns hiermit verstärkte und verschärfte, aber bitte sachliche Kritik und Resonanz.

Roland Zag

1 Du sollst deinem Gefühl trauen

Der Dramaturg vertritt den Zuschauer. Von Moliere wird berichtet, dass er seine Stücke als erstes seiner Putzfrau vorlas. Bei ihr konnte er sicher gehen, auf keine verkopften Vorurteile zu treffen. Sie vertrat diejenigen, denen sein Stück später gefallen sollte. Sie urteilte, neudeutsch gesprochen, »aus dem Bauch heraus«.

Das politisch unkorrekte Wort vom »Putzfrauentest« wird seither meist eher abfällig verwendet. Richtiger aber wäre es, zu sagen: die uns unbekannte Putzfrau Molières war, zumindest in einer bestimmten Hinsicht, vielleicht die erste Dramaturgin der Weltliteratur – und obendrein eine äußerst einflussreiche.

Denn eine wichtige Funktion dieses Berufsstandes besteht darin, immer wieder und gleichsam systematisch den Blick des unbefangenen Zuschauers einzunehmen. Auch bei der 18. Fassung desselben Stoffes – es ist Pflicht des Dramaturgen, sich dem Drehbuch so auszusetzen, als läse er es das erste mal.

Diese Qualität ist unschätzbar. Denn Drehbucharbeit findet im Kraftfeld von Menschen statt. Sie alle wollen etwas Neues hervorbringen. Dieses Neue kennt aber noch niemand. Alle haben ein bestimmtes Bild im Kopf, aber niemand weiß, ob das Drehbuch tatsächlich schon so wirkt, wie es beabsichtigt war. Im Dickicht der Meinungen, Machtkämpfe, unterschiedlichen Visionen ist es schwer, den Kopf klar zu behalten. Wer einen Dramaturgen hinzuzieht, kommt in den unschätzbaren Genuss einer unverstellten Reaktion, die für alle weiteren Schritte von Bedeutung sein kann.

2 Du sollst Vorschläge machen, aber nichts erzwingen

Der Dramaturg macht Vorschläge, beharrt aber nicht auf ihnen. Leider ist nicht überliefert, ob Molières Putzfrau auch konkrete Vorschläge machte, wie und warum sich die beabsichtigte Wirkung eines Buches an diesem und jenem Punkt noch verbessern ließe. An diesem Punkt unterscheidet sich dann die Dame vermutlich doch vom kompetenten Dramaturgen unserer Zeit.

Denn nach der so entscheidend wichtigen ersten, unverstellten emotionalen Reaktion erfolgt der zweite, in der Regel anspruchsvollere Job des Drehbuchberaters. Er soll nicht nur sagen, DASS ihm eventuell etwas nicht gefallen hat, sondern WARUM sich diese und jene vermutlich beabsichtigte Wirkung vorläufig noch nicht einstellt – und, vor allem, welcher Weg eventuell eher zum Ziel führt.

Kurzum: der Dramaturg mischt sich kreativ ein. Das kann kritisch werden. Viele Autoren, aber auch Produzenten mögen sich bedroht fühlen, wenn plötzlich von der Seite eines unbeteiligten Dritten ganz neue Ideen auftauchen. Zum einen kann das den berechtigten Stolz der Beteiligten auf das bereits Erreichte kränken, und zweitens vermag die neue Idee eventuell das Kartenhaus des bisherigen Drehbuchprozesses ins Wanken zu bringen.

Daher sind die Vorschläge, die kompetente Dramaturgen einbringen, immer nur unverbindliche Denkanstöße. Selbstverständlich ernst gemeinte, wohl durchdachte, gut begründete Denkanstöße. Aber eben nur Angebote, keine Vergewaltigungen. Unter diesen werden sicherlich auch welche sein, die den Autoren oder Produzenten nicht gefallen oder die in der Chemie des Prozesses vorläufig einfach nicht zur Entfaltung kommen können. Im Sinne eines Brainstormings ist es trotzdem hilfreich, kontroverse, unerwartete, vielleicht auch geniale Varianten ins Spiel zu brin-

gen, die möglicherweise auch ins Abseits führen. Auf ihre Art treiben auch sie den kreativen Prozess weiter. Vielleicht kommt dann ein Gegenvorschlag zustande, der des Rätsels Lösung beinhaltet.

Der verantwortungsvolle Dramaturg hält sich hier in seiner Eigenliebe zurück. Er hat ja zunächst selbst ganz natürlich den Impuls, sich möglichst kreativ zu zeigen. Auch er will sich wichtig, geachtet und bedeutend fühlen. Aber er hat gelernt, zurück zu treten. Sobald hingegen ein Dramaturg beginnt, die eigenen Ideen als die *besseren* zu verteidigen, gerät der gesamte Prozess in Gefahr.

Jede Idee eines Dramaturgen ist nur so gut, wie sie dem Autoren oder den übrigen Beteiligten einleuchtet und sich tatsächlich vermitteln lässt. Die *Chemie* muss stimmen. Tut sie das, kann ein Team mit Dramaturg unschlagbar sein.

3 Du sollst das Bestmögliche wollen, aber es nicht besser wissen.

Der Dramaturg will das bestmögliche Drehbuch, weiß es aber nicht besser. Selten setzt sich ein Originalgenie an den Tisch und gibt eine Drehbuchfassung ab, die dann auf Anhieb zum Erfolg führt. Fast immer ist der Prozess lang und anstrengend – auch zwischenmenschlich.

Das, was bei der Drehbucharbeit entsteht, ist immer das Produkt von Synergien zwischen den Beteiligten: man einigt sich. Die Fassung, die dabei entsteht, ist nicht unbedingt die *beste* – aber idealerweise die in diesem Kontext bestmögliche. Das Ideal ist dann erreicht, wenn ein Drehbuch alle Beteiligten im Moment der Fertigstellung befriedigt. Ob das dann auch ein *guter* Film wird, bleibt unwägbar. Aber erst die Außenwahrnehmung des Dramaturgen kann die Beteiligten davon überzeugen, wirklich beim bestmöglichen Ergebnis angekommen zu sein.

Jeder Dramaturg weiß, dass es zu Beginn jeder Zusammenarbeit eine kritische Phase gibt, in der man als unabhängige neue Kraft mit Misstrauen betrachtet wird. Das Schlechteste, was er da mit einbringen kann, ist eine fest gefasste Meinung. Wer zu wissen glaubt, was an dem Drehbuch *gut* und was noch nicht *gut* ist, schadet mehr, als dass er nützt. Qualitätsurteile sind zwar gang und gäbe, aber in Wahrheit meistens destruktiv. Niemand weiß, was ein objektiv *guter* Film ist. Daher sind hier nur Streits programmiert, die lähmen, aber nichts bewegen.

Zur Disziplin des Dramaturgen gehört es vielmehr, zu lernen, sich selbst zurückzunehmen. Die Spielarten der Beurteilung sind unermesslich vielfältig. Es muss also das Ziel jedes professionellen Beraters sein, sich anders lautende Meinungen als die seinen ruhig anzuhören und sie zu respektieren oder aus ihnen zu lernen. Nur so findet sich der Weg zum Konsens.

Erst wenn ein Dramaturg hinzutritt, dürfte es gelingen, das Potenzial des entstehenden Buches dergestalt auszureizen, dass die Wünsche aller möglichst integriert werden können. Der Dramaturg ist angehalten, zwischen allen Beteiligten die Kommunikation in Gang zu setzen. Blockaden zwischen den Beteiligten, Differenzen, Konflikte sollten benannt und Schritt für Schritt durch Lösungsvorschläge abgebaut werden. Die Rolle des Dramaturgen ähnelt manchmal der des Gruppentherapeuten, bisweilen auch der des Mediators. Hier braucht es Erfahrung und Fingerspitzengefühl, die man nicht lehren kann. Die Voraussetzung für ein gedeihliches Arbeiten ist dann gegeben, wenn der Berater sich in der Rolle desjenigen sieht, der etwas *ermöglichen* will. Dahingegen wäre das Erzwingen-Wollen fatal.

4 Du sollst Gemeinsamkeit herstellen.

Der Dramaturg hilft, sich auf das gemeinsame Ziel zu fokussieren. Eine der wichtigsten Fragen, die im Zentrum der Drehbuchentwicklung steht, richtet sich auf das Genre des Films, der entstehen soll. Dabei wird, bewusst oder unbewusst, immer auch über das Zielpublikum verhandelt. Diese Diskussion gilt vielfach als anrüchig (»Kunst ist autonomer Selbstausdruck«), doch wer sich nichts vormachen will, weiß: Film ist ein teures Medium, das den Markt suchen und finden muss. Daher ist es immer entscheidend, sich darauf zu einigen, welche Menschen man mit dem Film wie erreichen will.

Sobald der Dramaturg ins Boot geholt wurde, ist es eine der zentralen Anforderungen an ihn, herauszufinden, was die Beteiligten eigentlich *wirklich* wollen. Denn oft gehen hier die Vorstellungen auseinander. Die Aufgabe besteht nun darin, den möglichen Dissens hinsichtlich der Zielgruppe aufzuspüren, zu benennen und, wenn möglich, in eine gemeinsame Formel zu überführen, auf die sich alle Beteiligten einigen können.

Hier ist es ratsam, sich auf Vergleichsfilme zu einigen. Es hilft, sich immer wieder auf Referenzmodelle zurückzuziehen, um im Prozess zu erkennen, ob man noch am gleichen Strang zieht. In der Regel heißt das: ob man noch an dieselbe Zielgruppe denkt. Hier gilt es, immer wieder den Austausch in Gang zu halten und sich von Seiten der Autoren und Produzenten rückzuversichern, ob man noch am selben Weg ist. Nur ein Dramaturg kann diese Rolle wirklich erfüllen.

5 Du sollst die Theorie kennen, Sie aber nicht als Keule verwenden.

Der Dramaturg verfügt über theoretisches Wissen, das dem kreativen Prozess zu Gute kommt. Eines der verbreiteten Ressentiments von Autoren und anderen Kreativen gegenüber Dramaturgen liegt in der Angst begründet, dass das eigene, organisch gewachsene Werk über den Leisten irgendeiner Drehbuchlehre geschlagen werden soll.

Diese Angst ist verständlich. Künstlerische Arbeit ist ein komplizierter Wachstumsprozess. Die Vorstellung, dass ein sensibles Gebilde wie ein Drehbuch mit Messlatten und Regelwerken traktiert wird, ist für viele Kreative ein Horror. Daher wäre das Verkehrteste, was ein Dramaturg machen kann, der Rekurs auf irgendein *Rezept*.

Das heißt aber nicht, dass er die umfangreiche Literatur zum Drehbuchschreiben nicht kennen sollte. Im Gegenteil. Die Theorie hält ein äußerst umfangreiches Kompendium von Hilfsmitteln, Konzepten und Modellen bereit, auf die Molières Putzfrau noch nicht zurückgreifen konnte. Drehbuchberater sollten die wichtigsten kennen und auch *drauf haben*. Aber sie sollten ihr Wissen bei sich behalten. Kein Autor will mit der theoretischen Keule erschlagen werden. Hingegen kann aber der Rekurs auf gute Literatur dem Dramaturgen gerade die Aspekte eröffnen, die im augenblicklichen Stand der Drehbucharbeit helfen, über Krisen hinweg zu kommen.

Es nützt nichts, Autoren oder Produzenten gegenüber als Besserwisser mit erhobenem Zeigefinger aufzutreten. Jeder, der das Wachstum der Arbeit im Auge hat, wird versuchen, sich auf die *momentane* Verfassung der Autoren bzw. des Buches einzulassen. Theoretische Kenntnisse sind unverzichtbar. Die Kunst des intuitiven und sensiblen Dramaturgen besteht darin, sie in den richtigen Momenten konkret hilfreich einzubringen.

6 Du sollst den Autor schützen.

Der Dramaturg versteht sich als Partner der Autoren. Im Prozess der Filmherstellung ist der Autor (bzw. das Autorenteam) in der einsamsten und ungeschütztesten Position. Während Regisseure und Produzenten stets mit einer Vielzahl von Partnern und Anspielstationen zu tun haben und über eine Menge *Hinterland* verfügen, also Unterstützung von außen, sind Autoren prinzipiell allein. Daher fühlen sie sich oft unterschätzt (meistens zurecht – die Ignoranz etwa der Filmkritik gegenüber der Rolle des Drehbuchs muss als lächerlich und skandalös bezeichnet werden). Gleichzeitig kann das Drehbuch ständig geändert werden und hat daher gegenüber der unwiderruflichen Arbeit des Regisseurs den schlechteren Stand.

Wenn nun ein Dramaturg hinzugezogen wird, verstärkt sich der Druck automatisch. Ein Autor *muss* misstrauisch sein, wenn ihm ein Partner vor die Nase gesetzt wird, den er oft nicht kennt und womöglich auch nicht selbst gewollt hat.

Die wichtigste Anforderung an den Berater ist hier die, sich nicht als Feind, sondern als Vertrauensperson zu positionieren. Die Arbeit mit Dramaturgen hat nur dann einen Sinn, wenn der Autor sich bereichert und inspiriert fühlt. Bisweilen ist das von vornherein unmöglich – dann sollte der Dramaturg die Arbeit wieder abbrechen. Gegen den Widerstand des oder der Autoren ist kein gedeihliches Arbeiten möglich.

So ist der Dramaturg eigentlich dazu da, den Autoren zu unterstützen. Er steht ihm als Ansprechpartner zur Verfügung, als Probeleser, als Sparringspartner. Ein geduldiges Ausprobieren, das zwischen Autor und Produzent nur zu Ungeduld und Missfallen führen würde, wird zwischen Autor und Dramaturg möglich und produktiv. Konkret: der Dramaturg erspart Produzenten Zeit, die sie sonst selbst in die Entwicklung stecken müssten.

Die Empfindlichkeit von Autoren ist unermesslich. Eine gar nicht wichtig genug zu nehmende Regel lautet daher: Du sollst loben, was da ist, bevor du tadelst, was noch fehlt. Wie leicht ist es, Autoren zu enttäuschen und zu demotivieren, indem man sofort unsensibel auf die Schwachpunkte losgeht! Wer je selbst Stoffe verfasst hat, weiß, wie dünnhäutig man wird.

Auch hier kann der Dramaturg mit seiner konstanten Rückendeckung den Autoren stärken, denn das, was er von Seiten der Regisseure, Finanziers, Verleiher usw. oft zu hören kriegt, kann rüde und destruktiv sein. Wohl dem Autoren, der hier einen sensiblen Vertrauten an seiner Seite hat.

7 Du sollst unabhängig bleiben.

Der Dramaturg ist ein unabhängiger Vermittler in Krisensituationen. Obwohl der Dramaturg grundsätzlich dazu da ist, den Autoren zu unterstützen, ergibt sich leicht die Situation, dass er zwischen die Fronten gerät. Der Produzent will dies, der Autor das – und da der Produzent meistens in der stärkeren Position und auch derjenige ist, der den Dramaturgen womöglich ein weiteres mal engagiert, ist die Versuchung groß, sich in den Schutz des finanzstarken Arm des Auftraggebers zu flüchten.

Nichts wäre fataler. Der Autor wird es als Verrat verbuchen, wenn der Drehbuchberater aus eigennützigen Gründen die Sache des Auftraggebers vertritt. Er vermittelt, ergreift aber nicht Partei.

Zeichnen sich Frontstelllungen und Verwerfungen ab, so ist der Dramaturg im Gegenteil angehalten, sich *nicht* auf eine Seite ziehen zu lassen. Sein wichtigstes Motiv muss sein, den Konsens aller Seiten so weit wie möglich (wieder) herzustellen. Denn mehr als alles andere wird er wünschen, dass das Drehbuch realisiert wird. Dazu soll und wird er unabhängig sein und bleiben. Für den Prozess der Drehbuchentwicklung ist das von unschätzbarer Hilfe.

8 Du sollst keine Rechte am ganzen Werk einfordern.

Der Dramaturg hilft dem Drehbuch, beansprucht aber keinen Urheberschutz. Eine große Versuchung für den Berater liegt darin, sich und seine Rolle zu überschätzen. Es mag vorkommen, dass ein Dramaturg eine *geniale* Idee hat, die den ins Stocken gekommenen Prozess wieder ins Fließen bringt. Auf solch eine Idee kann man getrost stolz sein. Dennoch ist die Arbeit des Beraters grundsätzlich auf einer anderen Ebene angesiedelt als die des Autoren.

Denn er bewegt sich auf einer analytischen Ebene. Er betrachtet etwas, das bereits da ist (das Drehbuch bzw. die Vorarbeiten dazu), und vergleicht es mit dem, was er sich erwartet hatte. Diese Aufgabe ist prinzipiell von der unterschieden, die der Autor zu leisten hat, der etwas schaffen soll, das buchstäblich aus dem Nichts kommt. Es ist hier unbedeutend, was *leichter* oder *schwerer*, *wertvoller* oder *unwichtiger* ist. Es handelt sich um zwei grundverschiedene Vorgänge.

Deshalb mag auch der genialste Einfall eines Dramaturgen nicht das anzutasten, was der Autor bis dahin bereits geleistet hat. Und deshalb wäre es fatal, wenn der Dramaturg mit dem Autoren in Konkurrenz treten und sich dessen *Baby* mit einverleiben wollte. Der Dramaturg hilft, beansprucht aber kein Eigentumsrecht.

Ein Dramaturg sollte nie vergessen, dass nicht ER das Buch geschrieben hat, sondern der Autor oder das Team. Daher gibt der Dramaturg prinzipiell alle Rechte an seiner Arbeit an den Produzenten oder Autoren ab.

9 Du sollst verschwiegen sein.

Der Dramaturg garantiert Respekt und Vertraulichkeit. Aus den bisherigen Kommentaren wurde schon klar, dass der Dramaturg in vieler Hinsicht dem Anwalt, vielleicht auch dem

Arzt oder Therapeuten gleicht. In all diesen Fällen gilt eine Verschwiegenheitspflicht, die beide Seiten – Auftraggeber wie Auftragnehmer – schützen soll. Eine Vertrauensbasis kann sich nur einstellen, wenn die beteiligten Personen sich darauf verlassen können, dass bestimmte Informationen beim Adressaten bleiben.

Diese Pflicht sollte nicht vernachlässigt werden. Dramaturgen gleichen im Garten der Filmwirtschaft den fleißigen Bienen, die von Pflanze zu Pflanze fliegen und Informationen verbreiten können – nicht unbedingt zum Vorteil oder im Interesse ihrer Kunden.

Ein ähnlich gelagerter Konflikt kann sich einstellen, wenn man gleichzeitig für zwei Projekte gebucht wird, die sich am Markt unmittelbar als Konkurrenten gegenüberstehen.

Wenn man nun beim Bild des Anwalts oder Therapeuten bleibt, muss man aber streng so argumentieren, dass es niemanden etwas angeht, ob er zeitgleich zwei Fälle berät, die sich eventuell am Markt die Butter vom Brot nehmen könnten. Der verantwortungsvolle Dramaturg hilft beiden Projekten, so gut er kann, und wird keines von beiden bevorzugen.

Letztlich sollte man einen Fall aus Befangenheit nur dann ablehnen, wenn man für sich selbst weiß, dass man das eine Projekt innerlich deutlich weniger unterstützt als das andere. Doch generell steht der Schutz der Information der Kunden über allen anderen Interessen.

10 Du sollst dich nicht unter Wert verkaufen.

Die Arbeit des Dramaturgen hat ihren Preis. Es sollte aber möglich sein, diesen erfolgsabhängig, also auf Rückstellungsbasis zu vergelten.

Wie oben bereits angedeutet, genießt der Dramaturg zumindest in Deutschland nicht die Achtung, die er verdient. Viele Drehbuchberater sind hoch gebildete, fähige, kompetente Filmschaffende. Trotzdem ist man immer in Versuchung, seine Haut zu billig zu Markte zu tragen. Das ist bedauerlich, aber Teil der Realität.

Hier wäre es fatal, entsprechend auch mit eingezogenem Schwanz aufzutreten und sich als scheinbar *überflüssiges* Glied in der Nahrungskette selbst zu marginalisieren – sprich: für einen Hungerlohn zu arbeiten. Im Gegenteil: die Arbeit eines Dramaturgen ist nur dann wertvoll, wenn die Auftraggeber – meistens die Produzenten – deren Wert auch wirklich zu honorieren bereit sind. Entsprechend auf Augenhöhe mit den Auftraggebern sollte der Berater dann auch seine Arbeit verrichten.

Allerdings ist in der deutschen Kinolandschaft der Produzent in den seltensten Fällen so finanzstark, dass er für einen entstehenden Film gleich tief in die Tasche greifen könnte. Man fährt – jedenfalls nach meiner Erfahrung – als Dramaturg gut damit, einen Teil der eigenen Arbeit erfolgsabhängig, also auf Rückstellungsbasis zu leisten. Während ein gewisses Grundgehalt unverzichtbar ist, scheint es mir nur fair, ein Teil des Risikos, das Autor und Produzent tragen, mit zu teilen und sich die volle Höhe des Honorars erst dann auszahlen zu lassen, wenn die Arbeit wirklich Früchte getragen hat, also der Film realisiert wird.

Fürs Fernsehen gelten andere Gesetze. Dort werden allerdings Dramaturgen in der Regel fest angestellt und nur in Ausnahmefällen frei hinzugezogen. Trotzdem gilt dort sinngemäß dasselbe: nicht jedes Drehbuch wird auch verfilmt. Hat der Dramaturg an einem Flop mitgearbeitet, ist das sein Berufsrisiko, von dem er ruhig auch einen Teil selbst mit tragen sollte.

Für die Stärkung der Rolle des Dramaturgen ist der 2002 gegründete Verband VeDRA von entscheidender Bedeutung. Nur die Organisation in einem geschlossenen und schlagkräftigen Verbund verspricht eine wirklich dauerhafte Aufwertung unserer Tätigkeit. Daher ergeht an dieser Stelle der Aufruf, sich diesem Verband anzuschließen und gemeinsam stärker aufzutreten.

Kontakt: www.forum.dramaturgenverband.org

Werkstattbericht

Charlies Ellipsen

Charlie Möller-Naß in der Drehbuchwerkstatt Hamburg

von Eva-Maria Fahmüller

Vom 8. bis 10. Juni fand in der Drehbuchwerkstatt Hamburg ein von Dr. Karl-Dietmar (Charlie) Möller-Naß zum Thema »Filmsprache« statt. Eva-Maria Fahmüller war dabei und berichtet hier über Ellipsen und andere Möglichkeiten, sich auszudrücken.

Freitagnachmittag in einer verstaubten Dachgeschosswohnung in Hamburg-Ottensen: Die sieben Teilnehmer des Seminars »Filmsprache«, veranstaltet von der Drehbuchwerkstatt Hamburg, sitzen auf zwei alten Sofas, zwei Stühlen und einer Bank. Sie beobachten einen älteren Herrn mit weißem Bart. Dr. Karl-Dietmar Möller-Naß, genannt Charlie, zeichnet verschiedene Prinzipien der Alternation mit wenigen prägnanten Strichen an die Flip-Chart.

Es geht um den regelmäßigen Wechsel von Kamera-Einstellungen. So wie in THE COTTON CLUB (USA 1984, B: William Kennedy, Francis Ford Coppola; R: Francis Ford Coppola): Eine Gruppe von Männern wird aus dem Club geworfen. Ein Anruf, dann macht ein Killer ihren Leben ein Ende. Immer wieder dazwischen geschnitten ist der rasante Stepptanz eines Schwarzen auf der Bühne des Clubs, der mit dem Kugelhagel des Killers seine größte Steigerung erfährt. Die dominante Handlung wird durch den Tanz betont.

Eine andere Variante beim Wechsel der Einstellungen ist der Einsatz von Kontrasten. In der Komödie EIN PYJAMA FÜR ZWEI (USA 1961, B: Stanley Shapiro, Paul Henning; R: Delbert Mann) kämpft Doris Day als Arbeitsbiene Carol um einen Werbeauftrag für Bohnerwachs gegen ihren faulen, charmanten und ungeheuer erfolgreichen Konkurrenten Jerry (Rock Hudson). Jede Szene, die eine Fleißarbeit von ihr zeigt, ist gegen eine Finte des Sunnyboys Jerry geschnitten.

Charlie Möller-Naß orientiert sich bei seinen Ausführungen über verschiedene Montage-Techniken an der Theorie von Christian Metz. Der französische Strukturalist hat Ende der 60er Jahre eine Art Stammbaum, eine tabellarische Übersicht filmischer Syntagmen erstellt. Wichtig dabei: Für Metz ist die kleinste Einheit die Kameraeinstellung. Die nächstgrößere, die Sequenz, besteht aus mehreren Einstellungen, die gemeinsam einen inhaltlichen Zusammenhang bilden.

Die in der Dramaturgie geläufige Einteilung in Szenen spielt bei Metz keine wesentliche Rolle. Sein Ansatz ist nicht dramaturgisch, sondern filmwissenschaftlich. Denn im Gegensatz zum Drehbuch kann der fertige Film aufgrund der Aneinanderreihung von Einstellungen und Schnitten analysiert werden.

Das ist für Stoffentwickler ungewohnt. Allerdings schließt die Theorie von Christian Metz die Verknüpfung zweier Szenen nicht aus. So kommt die von Charlie Möller-Naß erläuterte Wirkung von Kontrasten, Vergleichen, Auslassungen etc. nicht nur zwischen Einstellungen, sondern genauso zwischen einzelnen Szenen zum Tragen. Darüber hinaus kann es sinnvoll sein, bereits bei der Stoffentwicklung, die Montagemöglichkeiten des Schnitts mitzudenken.

Auch durch eine Übung wird der Bezug zur Schreibpraxis wiederhergestellt. Alle Teilnehmer – ausschließlich angehende oder praktizierende Autoren und ich – entwickeln gemeinsam die wesentlichen Eckdaten und einen Filmanfang zu der Prämisse: »Es ist verboten, Bücher zu lesen.« Nachher ist einsichtig, warum der Film FAHRENHEIT 451 (GB 1966, B: Ray Bradbury, Jean-Louis Richard; R: François Truffaut), der von genau dieser Prämisse ausgeht, en detail so und nicht anders beginnt.

In Zusammenhang mit den oben genannten Syntagmen befasst sich das Seminar auch

sehr ausführlich mit verschiedenen Techniken, die eine Handlung verdichten. So führt Charlie Möller-Naß eine ganze Reihe verschiedener Ellipse-Varianten vor. Er erläutert deren komische, lakonische oder überraschende Wirkung.

Eine der gängigsten ist die vom Dozenten so benannte *Knastellipse*. Eine Figur plant einen angeblich todsicheren Coup. Diesmal kann einfach nichts schief gehen … In der nächsten Szene sitzt sie bereits hinter Gittern. Hier kennt der Zuschauer den Plan, erlebt aber die Ausführung nicht mit. Während er noch den Vollzug des Coups erwartet, wird er bereits mit dem Ergebnis konfrontiert.

Ebenso zackig, bezüglich ihrer Struktur aber genau gegenteilig, funktioniert die Planausführungsellipse. Eine Figur hat ein Problem. Doch der Plan zur Lösung desselben wird ausgespart. Zur Überraschung des Zuschauers beginnt die Figur nach einem kurzen Zeitsprung zielstrebig mit der Ausführung desselben. Den Zuschauer beschäftigt nicht nur die dramatische Frage: Was tut sie da? Was hat sie vor? Er lässt gleichzeitig von der Entschlossenheit, der Klugheit oder Originalität der Figur beeindrucken.

Charlie Möller-Naß arbeitet mit einer bemerkenswerten Menge passender Filmausschnitte. Das Seminar durchläuft die Filmgeschichte mit Regisseuren wie Ernst Lubitsch und Charlie Chaplin, mit Alfred Hitchcock, Woody Allen, Martin Scorsese und Robert Altman. Dabei schöpft der Dozent aus seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Filmen. Anhand der Beispiele erläutert er immer wieder auch andere Aspekte des Filmemachens. Die Teilnehmer lernen die Handlungsachse einer Szene kennen und wesentliche Stilmittel der Komödie. Sie erfahren, was heutige Dialoge von früheren unterscheidet, was gute Liebeserklärungen ausmacht und wie man in einer Geschichte die Emotionen des Zuschauers verstärken kann.

Daneben bekommen sie auch grundlegende Ratschläge. So z.B., wie sie sich auf dem Markt positionieren können: Heutzutage würde der Zuschauer mit Filmen überflutet. Doch im Überfluss entwertet sich alles. Autoren und Filmemacher sollten deshalb versuchen, durch etwas Besonderes aus der Menge herauszuragen.

Insgesamt waren die zweieinhalb Tage genauso anstrengend wie lehrreich. Die vorgestellten Techniken helfen, Szenen interessanter zu gestalten und zu verknüpfen. Die Filmbeispiele helfen wiederum, ein gutes Gefühl für die Techniken zu entwickeln. Die Beziehungen zwischen aufeinander folgenden Szenen bzw. den Szenen einer Handlungseinheit ist ein Aspekt, der so detailliert in der klassischen Dramaturgie bislang kaum Beachtung findet: Dramaturgen kennen Ellipsen. Doch welcher Dramaturg weiß so genau, welche Wirkungen sich mit unterschiedlichen Varianten erzielen lassen und wann welche Variante zum Einsatz kommen könnte?

Die Einteilung von Christian Metz, also die »Tabelle der großen syntagmatischen Typen« und »ihre fünf Dichotomien« beinhaltet allerdings einen in meinen Augen übermäßigen Gebrauch an Fremdwörtern. Vor allem aufgrund ihres Ausgangspunktes, den Kamera-Einstellungen, kann sie in der Dramaturgie nicht mehr als ein grober Ausgangspunkt sein, um sich durch die vielen verschiedenen Varianten zu arbeiten.

Die Atmosphäre des Seminars war trotz oder gerade wegen der vielen, zum Teil schwierigen Inhalte sehr nett und lässig. Gegessen wurde in kurzen Pausen oder zwischendurch: Brötchen, Kuchen, Obst. Eines der Sofas lud besonders zum Verweilen und Ausstrecken ein. Ich hatte den Eindruck, dass eine Teilnehmerin dort für einige Zeit geschlafen hat. Bei neun bis zehn Stunden Filmsprache pro Tag konnte ich das Bedürfnis nach einer kleinen, »japanischen Pause« zwischendurch allerdings auch sehr gut verstehen.

Originalbeitrag für diese Ausgabe

Kontakt: fahmueller@dramaturgenverband.org

Rezensionen

Ulrich Herrmann: Stoff.

Von der Idee zum Drehbuch.

Kyra Scheurer

Im Anfang war der Stoff, und der Stoff war beim Autor. Dann kam das Handbuch. Und dahin ging *die Idee*, dahin war der Seelenfrieden des Kreativen … am Regelwerk zerschellt, zwischen Plotpoints aufgerieben, vom archetypischen Helden verschlungen. Dieses neue Buch zum Drehbuchschreiben nun will nichts weniger sein als etwa ein Handbuch – es will mehr sein: ein Anti-Handbuch. Während man sich wundert – schließlich trägt das Buch einen typischen Handbuch-Titel –, beginnt man zu hoffen. Denn im Anfang ist STOFF ein guter Stoff und wie jede gute Droge ein Heilsversprechen. Herausgeber Ulrich Herrmann gebärdet sich dementsprechend nicht als »kleiner Drehbuchtherapeut – in 60 Sekunden zur markttauglichen Story«. Er ist tröstender Prediger, wortgewaltiger Anwalt der Autoren. Gut und neu ist: Zweifel werden beim Namen genannt, für Wildwuchs gibt es Raum und es wird an Autoren so geglaubt wie an ihre Geschöpfe, die Figuren. Und er befragt sie selbst, die Autoren – denn bei aller Omnipräsenz des Herausgebers ist dies eigentlich ein Interviewbuch mit den wichtigsten und eigenwilligsten Drehbuchautoren Deutschlands. Die Auswahl ist gut, auch wenn man einige wie Michael Gutmann vermisst, andere wie Thomas Brussig weniger, auch wenn das vielleicht die ärgerliche Übermacht von Autorenfilmern korrigiert hätte. Doch so interessant die Gesprächspartner auch sind, bald folgt dem Leserausch der Hang-over: Der *Autorenversteher* Herrmanns nervt, Interviews und Zwischentexte sind oft eitel und redundant, außerdem verrät das Anti-Handbuch sein Konzept. Denn auf einmal finden sie sich doch: überflüssige Randgliederungen, ein Kapitel »Taschenspielertricks« und abschließend sogar die typischen Skizzen. Wer Herrmanns Ansatz ernst genommen hat, fühlt sich verarscht, wer an journalistische Interview-Standards gewohnt ist, auch. Vielleicht sollte Herrmann nicht nur Autoren befragen, mit denen er als Dramaturg und Redakteur gearbeitet hat, vielleicht sollte er selbst auf Klammern *»(alle lachen)«* verzichten, von denen er beim Drehbuchschreiben abrät. Auf jeden Fall aber sollte er einen dramaturgischen Leitsatz der von ihm viel zitierten Linda Seger beherzigen: »Keep your ego out!«

Die unerwartete Wendung zum Schluss: Wenn Sie Autor und selbstbewusst genug sind, dieses Buch als Steinbruch zu begreifen, kann es fruchtbare Ermutigung werden. Wenn Sie nicht wissen, dass der Dramaturg auch beim Film ein wichtiger Beruf ist – lesen Sie dieses Buch. Wenn Sie angehender Produzent, Redakteur oder nicht schreibender Regisseur sind: Kaufen Sie dieses Buch und lernen Sie mehr über das wundersame Tier *Autor*, lernen Sie es achten und begreifen Sie, dass auch Ihr Job letztlich genau davon abhängt, vom Stoff.

Herrmann, Ulrich (2005). Stoff. Von der Idee zum Drehbuch. Frankfurt am Main : Verl. der Autoren. 303 S.

Kontakt: scheurer@dramaturgenverband.org

Jochen Brunow [Hg.]: Scenario 1

Drehbuch-Almanach.

Rüdiger Hillmer

Herausgeber Jochen Brunow hatte es geahnt. An Büchern übers Drehbuchschreiben, leitet er sein Vorwort ein, herrsche heutzutage kein Mangel. Warum diesem Berg noch ein gewiss nicht schmales Konvolut von Aufsätzen, Essays und Rezensionen zum Thema hinzufügen? Welcher Bedarf ist da seiner Meinung nach noch nicht gedeckt? Die Antwort gibt Brunow selbst, indem er postuliert, dass hier Autoren für Autoren »über ihre Arbeit, ihr Handwerk und ihre Kunst reflektieren«. Er will mit der jährlichen Erscheinungsweise zu dem seines Erachtens notwendigen, »ebenso heftig wie lustvoll« zu führenden Diskurs darüber beitragen, »was wir gesellschaftlich vom Kino erwarten und […] von den Filmen im Fernsehen«.

Diesem Anspruch sollen die sechs Abschnitte des Sammelbandes gerecht werden, die als ständige Rubriken des Almanachs geplant sind. In einem *Werkstattgespräch* äußert sich diesmal Wolfgang Kohlhaase zu seiner Arbeit in der DDR und der wiedervereinigten Republik. In fünf *Essays* thematisieren die Autoren sich selbst (Christoph Callenberg) oder die Selbststilisierung eines Drehbuchautors (Jochen Brunow über Charlie Kaufman). Einen weiteren Schwerpunkt dieses Bandes liefert das schwierige Verhältnis zwischen Literatur und Film (Wolfgang Kirchner über SEIN BRUDER von Patrice Chéreau), bzw. das zerrüttete Verhältnis zwischen Literaten und Filmbranche (Michael Töteberg). Etwas außerhalb dieses Rahmens bleibt Richard Reitingers Auseinandersetzung mit Fritz Riemanns Psycho-Klassiker GRUNDFORMEN DER ANGST.

Schließlich darf sich Susanne Schneider in ihrem *Journal* »Sommer vorm PC« über Freund und Leid des Autorendaseins ausbreiten.

Der *Geschichte des Drehbuchs* widmen sich drei Beiträge, von denen der 1924 entstandene Aufsatz »Das deutsche und das amerikanische Filmmanuskript« von Willy Haas, wenn nicht eine Trouvaille, so doch ein erhellendes Stück über die unterschiedlichen Wurzeln filmischen Erzählen diesseits und jenseits des Atlantiks ist. Norbert Grob widmet sich gewohnt kenntnisreich und fundiert dem Bild des »klassischen Hollywood« und des Drehbuchautors bei F. Scott Fitzgerald, Harold Pinter und Elia Kazan. Schließlich begibt sich Jochen Brunow auf die historische Spurensuche nach der Position der Drehbuchautoren im Filmbetrieb und findet bei Viktor Shklovsky den schönen Vergleich dieser Spezies mit den als Geister bezeichneten Matrosen, »die irgendwo in der Tiefe des Schiffes bei den Maschinen hausten« und meist vergessen waren. Die Suche endet bei Brunow mit dem programmatischen Aufruf: »Alle Mann an Deck!«

Unter der Rubrik *Lesezeichen* firmieren eine ganze Reihe von Rezensionen zur neueren Drehbuch-Literatur von Dennis Eick über Philip Parker bis Roland Zag sowie über literarische Werke, in denen Film thematisiert wird, von Martin Walser über Christoph Fromm bis Theodore Roszak.

Der letzte bedeutende Abschnitt des Almanachs ist dem *Drehbuch des Jahres* gewidmet. Vorgesehen ist der Abdruck des jeweils im Vorjahr vom BKM prämiierten Preises für das beste unverfilmte Drehbuch. (Wir erinnern uns.) Diesmal handelt es sich um »Dr. Alemán« von Oliver Keidel, der sich in einem Begleittext auch zur Entstehung des Buches äußert.

Jochen Brunow hat sich also eine Menge vorgenommen und eine stattliche Anzahl von Autoren für sein Projekt begeistern können. Bemerkenswert an dem Band, der dabei herauskam, ist vor allem der Eindruck eines tatsächlichen Dialoges, der bereits zwischen den einzelnen Beiträgen entstanden ist. So beklagt Michael Töteberg etwas nörgelig, dass Romanciers und Dramatiker vom Schlage Ingeborg Bachmanns oder Botho Strauß' niemals

wirklich als Drehbuchautoren haben Fuß fassen können und scheint von dieser literarischen Spezies so etwas wie ein Qualitätswunder zu erwarten. Er hält es dabei offenbar mit Helmut Krausser, der Drehbuchautoren mal als geldgeile »masochistische Fuzzis« bezeichnet hat. Gespiegelt wird diese niederschmetternde Fremdwahrnehmung in Susannes Schneiders eigenen Auseinandersetzung mit der grundlegenden Haltung der »Medienautoren« zu ihrem Beruf und dem Diktum der amerikanischen Script Consultant Laurie Hutzler, dass man als Autor/in das abzuliefern habe, was vom Produzenten erwartet werde. (»Die wirkliche Kunst besteht darin, die eigene Arbeit mit Integrität zu leisten und einen Weg zu finden, die Vision des Produzenten zu seiner eigenen zu machen.«[Hutzler]) Auch Jochen Brunows Essay zeichnet beispielhaft das Psychogramm eines Berufsstandes mit eher geringem Selbstwertgefühl nach und spricht von »Momenten der künstlerischen wie psychischen Beschädigungen derer, die Drehbücher schreiben […] ihre künstlerische Enteignung als Urheber, die Missachtung ihres zentralen Anteils an einer kollektiven Arbeit, ihre daraus resultierenden Unsicherheit, Selbstzweifel und ein enormer Anpassungsdruck«. Diese Analyse findet wiederum in Norbert Grobs Aufsatz zu F. Scott Fitzgeralds THE LAST TYCOON eine historische Bestätigung.

Wie schön, dass es auch Biographien wie die von Wolfgang Kohlhaase gibt, der sich zumindest in dem lesenswerten Interview mit Jochen Brunow von solcherlei Schwächlichkeiten nicht angekränkelt zeigt. Er hat vielmehr von der Westberliner Dramaturgin Marie-Luise Steinhauer etwas Zentrales über Dramaturgie als Institution gelernt: »Gut gelaunte Autoren schreiben besser als schlecht gelaunte. Bei Frau Dr. Steinhauer gab es immer einen kleinen Schnaps.« Ganz nebenbei räumt Kohlhaase auf diese Weise auch mit dem wohl romantischen Diktum auf, dass Kunst aus dem Leiden heraus geboren werde. (Aber vielleicht entsteht aus einer Dramaturgie nach der Steinhauerschen Methode auch keine Kunst, sondern das, was »masochistische Fuzzis« so fürs Fernsehen schreiben.)

An den Beiträgen der beiden Drehbuchautoren Callenberg und Schneider wiederum ist ablesbar, unter welchem Druck der Selbstbeschränkung Drehbuchautoren zu stehen scheinen. Endlich bietet sich ihnen einmal der Platz, sich umstandslos auszubreiten und sich vor allem assoziativen Neigungen hinzugeben. Hier wäre ein wenig mehr redaktionelle Beschränkung doch sinnvoll gewesen. Ein Almanach ist eben doch kein *Blog*. Und wenn wir schon bei den kritischen Seiten sind: Es ist schön, dass wir alle so vielsprachig begabt sind, aber der Abdruck längerer englischsprachiger Textpassagen (z.B. Hutzler) ist nicht besonders lesefreundlich. Es zeugt vielleicht eher davon, dass man die Mühe scheut, den fremdsprachig formulierten Gedanken in die eigene Sprache zu »übersetzen«.

Insgesamt jedoch ist ein äußerst interessant zu lesendes Geflecht von Beiträgen entstanden, die eine nahezu durchweg gute Qualität aufweisen. »Heftig und lustvoll« ist das nicht immer, aber lustvolle Diskurse sind vielleicht auch nicht unbedingt erforderlich, wenn es um Drehbücher und Drehbuchautoren geht. Es ist also zu hoffen, dass das Projekt tatsächlich wie geplant, eine Fortsetzung finden wird. Der Selbstvergewisserung der gebeutelten Spezies Drehbuchautor/in kann das nur zuträglich sein. Und wir Dramaturgen lernen auch noch was. (Schnaps!)

Scenario 1. Drehbuch-Almanach. Herausgegeben von Jochen Brunow. Berlin: Bertz + Fischer. 2007. 365 S.

Kontakt: Hillmer@dramaturgenverband.org

Verband

Der VeDRA-Fragebogen

Vernetzung bedeutet auch, dass sich diejenigen, die nach außen agieren, untereinander wissen, mit wem sie es zu tun haben. Dieses Ziel verfolgen wir etwas spielerisch mit dem VeDRA-Fragebogen. – Vielen Dank fürs Mitmachen diesmal an Thilo Röscheisen.

Thilo Röscheisen

Thilo Röscheisen ist Dramaturg und Autor. Er hat zunächst als Script Consultant unter anderem für Script House in Berlin das Dramaturgie-Handwerk erlernt. Anschließend war er als Dramaturg bei der Produktionsfirma Hager Moss Film fest angestellt. Seit ca. 3 Jahren arbeitet er zusätzlich als Drehbuchautor, meist im Team mit der Autorin Kit Hopkins.

Zudem war Thilo Röscheisen seit Gründung des Verbandes 2002 bis 2007 Vorstandmitglied bei VeDRA.

Der Fragebogen

Wo möchten Sie leben?

Wo ich lebe.

Womit beschäftigen Sie sich am liebsten?

Lesen.

Was ist Ihr größtes Laster?

Schlafen.

Was ist Ihre Lieblingstugend?

Ich bin ein tugendloser Mensch.

Was schätzen Sie bei ihren Freunden besonders?

Dass sie mich aushalten.

Welche Fehler entschuldigen Sie am ehesten?

Die aus Leidenschaft begangenen.

Was verabscheuen Sie am meisten?

Krieg und Gewalt.

Wie lautet Ihr Lebensmotto?

Weniger arbeiten, mehr verdienen.

Wie sind Sie zum Film gekommen?

In der vierten Klasse wurden mein Zwillingsbruder und ich von unserem Deutschlehrer während einer Übungsaufgabe zum Pult zitiert. Doch anstatt eine Standpauke abzuliefern, gab er uns eine Anzeige aus der Zeitung: die Bavaria suchte Zwillinge um E. O. Plauens VATER-UND-SOHN-Kurzgeschichten zu verfilmen. Wir haben uns beworben und wurden prompt unter 300 Zwillingspaaren ausgewählt.

Was reizt Sie besonders an der Entwicklung von Drehbüchern?

Dass es äußerst schwierig und nebulös ist.

Was ärgert Sie besonders bei der Entwicklung von Drehbüchern?

Dass es äußerst schwierig und nebulös ist.

Welches Drehbuch hat Ihnen besonders gefallen?

MAGNOLIA, DAS LEBEN DER ANDEREN.

Über welches Drehbuch haben Sie sich besonders geärgert?

Schlechte Drehbücher verdränge ich grundsätzlich so schnell wie möglich.

Gibt es einen Film / eine Fernsehsendung, der/die für Ihr Leben besonders wichtig war?

Nicht, dass ich wüsste.

Welche Film- oder Fernsehfigur hat Ihnen besonders imponiert?

Fred (Christopher Lambert) in Luc Bessons SUBWAY.

Ihr/e Lieblings-Drehbuchautor/in?

Mir geht es wie dem Rest der Menschheit: Ich kann mir Na-

men von Drehbuchautoren nicht merken.

Was hätten wir in der letzten Zeit auf keinen Fall verpassen sollen?

Die EU-Verfassung.

Mitteilungen

zusammengestellt von Rüdiger Hillmer

Mitgliederentwicklung [Aktualisierung]

Zum 01.07.2007 hat der Verband 32 Mitglieder.

Eintritte – 01.07.07

Weber	Regina	Bremen	zum 01.02.2007
Richter	Vera	Berlin	zum 28.02.2007 (*außerordentliches Mitglied*)
Kästner	Ilona	Berlin	zum 01.07.2007

Austritte – 01.07.07

Engelmann	Peter	Berlin	zum 31.12.2006 (*rückwirkend*)
Lenz	Stephanie	München	zum 31.12.2006 (*rückwirkend*)
Kaschuba	Christina	Bielefeld	zum 30.06.2007

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 odenthal@dramaturgenverband.org
- Layout: Rüdiger Hillmer
- V.i.S.d.P. René Odenthal