VeDRAY

Verband für Film- und
Fernsehdramaturgie e.V.

TOP THEMA

Transmedia – Inhalt ohne Grenzen

WEITERE THEMEN:

Rückschau FSE 2012 // Vogler in London //
Die letzte Einstellung // Das Dramaturgische Enneagramm (Teil 2)

Newsletter N°25 | Februar 2013

Liebe Leserinnen und Leser,

unser Verband mausert sich zu einer wahren Wundertüte der Erzählwelten: Die Beiträge, die unsere beharrlichen Redakteure Katrin Merkel und Robert Pfeffer zusammengetragen haben, zeigen die große Vielfalt dramaturgischer Ansätze und Arbeitsfelder, die wir mittlerweile in unserem Verband zusammenführen konnten.

Gleich vier Beiträge untersuchen geradezu generationenübergreifend die Herausforderungen an das zeitgenössische Erzählen, das wir gelernt haben, unter dem Stichwort „transmedial" zusammenzufassen. Zunächst gibt Egbert van Wyngaarden einen einordnenden Überblick, Katrin Merkel widmet sich diversen Ansätzen transmedial erzählter Projekte und was sie für die Stoffentwicklung bedeuten (könnten), Alfred Behrens, schon immer ein Wanderer zwischen den Erzählwelten, beschreibt seine Sicht auf die Entwicklung seiner „Schreibwerkzeuge". Und Lukas Wosnitza liefert schließlich seine kritische Auseinandersetzung mit den Games zu Hobbit, Elfen & Co.

Wie schön, dass diese Beiträge durch Themen ergänzt werden können, die sich mit spannenden Detailfragen der Dramaturgie beschäftigen. Kyra Scheurer fragt nach der dramaturgischen Bedeutung der „letzten Einstellung" eines Films, Martin Muser plädiert en passant für die Schönheit der Stationen-Dramaturgie und Silke Cecilia Schultz erläutert im zweiten Teil ihres aufschlussreichen Beitrags die Stärken des Dramaturgischen Enneagramms. Als Nachklapp zu FilmStoffEntwicklung liefert Korinna Schadt noch einen ganz persönlichen Blick auf unsere Tagung, die am 10. November 2012 in Berlin stattfand. Man kann nie sicher sein, was einem aus einer Wundertüte so entgegenspringt. Ich hoffe, dass unsere Beiträge Sie anregen, mit viel Freude über Dramaturgie nachzudenken und mit Kollegen über die vielfältige Welt des Erzählens zu debattieren!

Viel Spaß beim Lesen wünscht
Rüdiger Hillmer
Vorstandsvorsitz. VeDRA

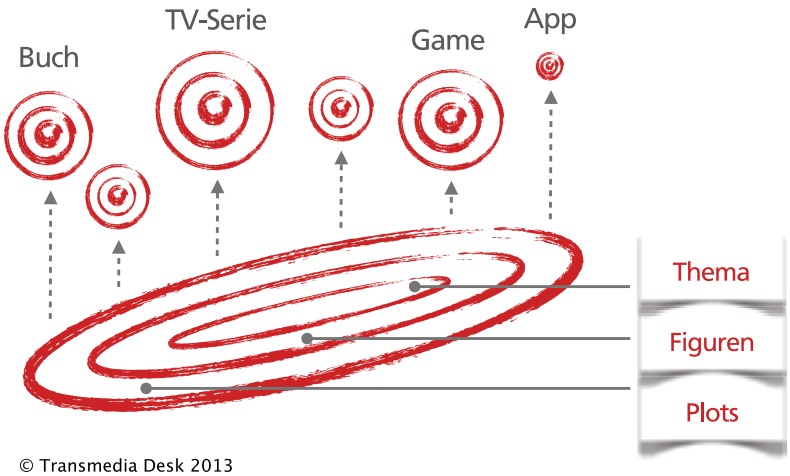
Inhalt | ➔ Direkte Links

POINT OF VIEW: Transmedia - eine Einführung ..... ➔ 3
POINT OF VIEW: Transmediale Stoffentwicklung ..... ➔ 5
DIGITAL TEENS: Expanded Writing ..... ➔ 8
FIRST LOOK: Die Kunst der Filmregie ..... ➔ 11
POINT OF VIEW: The last cut is the deepest ..... ➔ 12
SEMINAR-CHECK: Vogler in London ..... ➔ 16
DRAMATURGEN IN AKTION: FSE 2012 - Rückschau ..... ➔ 19
DRAMATURGIN IN AKTION: Das Dramaturgische Enneagramm (Teil 2) ..... ➔ 24
OLD VEDRA-BOY: Oh Boy! ..... ➔ 28
KOLUMNE: Spiel/Film 6.0 ..... ➔ 30
VeDRA-PROFILE: Angela Heuser ..... ➔ 31
VEREINSHEIM: Wer macht was? ..... ➔ 33
VEREINSHEIM: Termine ..... ➔ 35
Impressum ..... ➔ 36

Transmedia –
die Unterhaltung der Zukunft

Egbert van Wyngaarden (VeDRA)

Zusammenfassung der Antrittsvorlesung von Prof. Egbert van Wyngaarden an der MHMK München.



© Transmedia Desk 2013

Die klassischen Medien Film und Fernsehen machen momentan einen rasanten Wandel durch. IRON SKY: Ein junger Regisseur bildet eine Online-Community, um seinen nächsten Film zu finanzieren und lässt nebenbei die kreativen Ideen seiner Fans in das Projekt mit einfließen. TATORT: Fernsehzuschauer gehen im Internet auf Mördersuche und helfen einer Kommissarin, ihren Kriminalfall zu lösen. MAD MEN: Liebhaber der Serie, die um 1960 spielt, schlüpfen anno 2011 in die Haut der Charaktere und twittern bei laufender Sendung über ihre Gefühle und Gedanken. So verschieden diese Phänomene sein mögen, sie weisen alle auf eine grundlegende Veränderung der Unterhaltungsbranche hin.

Bedingt durch die neuen digitalen Medien, lassen sich Bücher, Filme, Fernsehsendungen wie auch Musik und Games nicht mehr auf ihre herkömmlichen Formate und Distributionswege beschränken. Die heutigen Mediennutzer wandern mühelos zwischen verschiedenen Plattformen und Endgeräten hin und her und erwarten, dass ihre Unterhaltung das auch tut. Die Grenzen zwischen Autor und Publikum, Erzählung und Werbung, Illusion und Wirklichkeit lösen sich allmählich auf. Der Ansatz, der diese Trends für innovative Erzählformen nutzbar zu machen versucht, nennt sich *Transmedia*.

Es ist im Grunde genommen ganz einfach. Transmedial erzählen meint nichts anderes, als dass man fiktionale oder dokumentarische Inhalte systematisch über verschiedene Medien und Plattformen hinweg verbreitet. Ziel dabei ist, dem Publikum umfassende, inspirierende, 360° Medienerlebnisse zu bieten. Jedes Medium – Kino, TV, Radio, Internet, der Roman, das Handy und die Spielkonsole – soll das machen, was es am besten kann, und einen unverwechselbaren Beitrag zur gesamten Erzählwelt liefern. Verschiedene Genres, Formate und Verbreitungskanäle sprechen unterschiedliche Zielgruppen an und laden sie zur aktiven Teilnahme ein.

Ist das wirklich neu? Hollywood macht doch schon seit Jahrzehnten Kasse mit Franchises wie HARRY POTTER, INDIANA JONES oder HERR DER RINGE. Romane werden verfilmt, Filme zu Games adaptiert. Der Trick daran ist, ein und dieselbe Geschichte mehrfach, in verschiedenen Medien, auszuwerten. Da sieht zwar jede Adaption anders aus, ist vom Inhalt her aber immer gleich. Typisch für das Franchise-Modell ist die strikte Kontrolle, die von den Rechteinhabern ausgeübt wird. Für die aktive und kreative Beteiligung der Zuschauer bzw. User ist kein Platz, denn sie könnte der lukrativen Verwertung des Franchise schaden.

Es wird selbstverständlich auch in Zukunft erfolgreiche Franchises geben. Die Entwicklung tendiert aber in eine andere Richtung – weg von der Kontrolle, hin zur Interaktivität und Teilnahme. Aufbauend auf der Konvergenz alter und neuer Medien sowie auf den Austauschmöglichkeiten des Internets, sucht Transmedia das Engagement des Publikums. Das ist tatsächlich neu, und in diesem

Sinne stellt das transmediale Erzählen eine faszinierende Herausforderung für Filmemacher und andere Content-Schaffende dar, welche die Medienwelt möglicherweise eingreifend verändern wird. Wie funktioniert diese neuartige Form des Erzählens?

Eine erste Variante ist die transmediale Erzählwelt. George Lucas hat mit STAR WARS ein endlos erweiterbares Universum erschaffen, aus dem er die unterschiedlichsten Figuren und Geschichten schöpfen kann. Die STAR WARS-Filmreihe, TV-Serien wie DIE EWOKS und CLONE WARS, mehrere Videospiele, Romane, Magazine und ein *Jedipedia* kreisen alle um das zentrale Thema Gut gegen Böse, bedienen konsequent das Genre Science Fiction und verwenden ausnahmslos formatübergreifende Markenzeichen wie z.B. das Laserschwert. Das Publikum kann über verschiedene Eintrittspunkte in das Universum einsteigen und über jede Geschichte sein Verständnis der „Storyworld" erweitern.

Alles hängt mit allem zusammen, und um zu verstehen, wie, sollen sich die Fans intensiv mit der Erzählwelt auseinandersetzen. MATRIX, POKEMON und LOST folgen diesem Modell, das bei Projekten bescheideneren Umfangs aber genauso gut funktioniert, wie es die Webdokus PRISON VALLEY und LEBT WOHL, GENOSSEN oder die Webserie ADDICTS (arte) erfolgreich gezeigt haben. Eine transmediale Erzählwelt bietet die Chance, Themen differenziert – weil in unterschiedlichen Formaten mit eigenen Schwerpunkten – darzustellen und dabei genau auf die medialen Vorlieben und Nutzungsgewohnheiten von verschiedenen Zielgruppen einzugehen.

Auch einzelne Geschichten lassen sich transmedial erzählen, indem man ihre Handlung wie ein Puzzlespiel über verschiedene Medien und Plattformen verteilt. Zu dieser Form gehören trimediale Formate wie ALPHA 07 (SWR) sowie der Internetkrimi WER RETTET DINA FOX (ZDF). Bei diesen „partizipativen Dramen" kann der User aktiv zur Lösung eines Rätsels beitragen und sich mit anderen zusammenschließen, um bestimmte Aufgaben kollektiv zu bewältigen. Transmediale „Storylines" bieten den Vorteil, verschiedene Kanäle gleichzeitig bespielen zu können und dadurch äußerst intensive Medienerlebnisse zu kreieren.

Die beiden Varianten – die transmediale Erzählwelt und der transmediale Plot – werden künftig entscheidend zum Erfolg von Unterhaltungsangeboten beitragen, nicht zuletzt auch als Marketing-Instrument. Die Werbekampagne *Why so serious* für den Batman-Film THE DARK KNIGHT oder das von Nokia finanzierte „Alternate Reality Game" CONSPIRACY FOR GOOD zeigen sowohl die mobilisierende Kraft von transmedialen Erzählungen als auch die ethischen Dimensionen, die bei solch packenden und massenwirksamen Formen des Entertainments nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Noch befindet sich Transmedia in der Experimentierphase. Das Potenzial dieser besonderen Art, Inhalte und Medien zu verknüpfen, wird aber zunehmend erkannt.

Das Verfolgen eines transmedialen Ansatzes muss nicht unbedingt teuer sein (siehe THE BLAIR WITCH PROJECT) und kann auch in kleinerem Umfang großen Mehrwert bieten. Wichtig ist nur, dass man die verschiedenen Möglichkeiten von Anfang an mit einplant und die Produktion der Inhalte (ob das nun ein Film, eine Fernsehserie, ein Buch oder ein Videospiel ist) gezielt darauf abstimmt. Das erfordert interdisziplinäre Teams, welche die angedachten Formate und Plattformen inhaltlich, künstlerisch und technisch koordinieren können. In der Finanzierung ist ebenfalls die nötige Kreativität gefragt. Es gibt für transmediale Formate noch keine fest etablierten Erlösmodelle.

Egbert van Wyngaarden *(1967) studierte Jura, Philosophie und Medienmanagement in Leiden, Edinburgh und Paris. Nach internationalen Produktionstätigkeiten beim Festival von Avignon, Gaumont Télévision und Kirch New Media, wandte er sich 2004 dem Drehbuchschreiben zu und arbeitet seitdem als freier Autor und Dramaturg in München. Im September 2011 wurde Egbert van Wyngaarden zum Professor für Drehbuch und Kreatives Schreiben an die MHMK München berufen. 2012 hat er das auf digitales Erzählen und multimediales Design spezialisierte Büro Transmedia Desk gegründet.* www.transmediadesk.com

Transmedial total –

Neue Impulse für die Stoffentwicklung | Katrin Merkel (VeDRA)

Der Einzug der ‚transmedialen Dimension' in die Film- und Fernsehbranche hat natürlich auch Einfluss auf den Prozess der Stoffentwicklung. Für die meisten Programmhersteller erschöpft sich ihr Engagement in der Bereitstellung der Formate zum (Kauf-)Abruf auf der hauseigenen Internetseite und (wenn es hoch kommt) im Anlegen von begleitenden Internetseiten. Neuere, moderne Produktionen beziehen die Kommunikation via Internet schon vor Sendestart in ihre Konzeption mit ein, sie sind von Anfang an Teil der Vermarktungsstrategien. Und der Aufwand, den es bedeutet, mit den Zuschauern in Dialog zu treten, scheint sich zu lohnen ...

Die totale Kommunikation

... das scheint beispielsweise der Sendestart der Vorabend-Soap KÖLN 50667 zu beweisen. Ein Eintrag bei Facebook – in der Regel ein Foto von einem der Darsteller mit persönlichem Kommentar – hat nach 2 Stunden über 2.120 ‚likes' und 75 Kommentare. Das ist eine Virulenz, von der andere nur träumen können. Offensichtlich wird sie auch gar nicht angestrebt – selbst die Facebook-Seiten etablierter Serien bei großen Privatsendern begnügen sich häufig mit fantasielosen Ankündigungen der nächsten Sendung; die öffentlich-rechtlichen Sender können den staubtrockenen Duktus der jeweiligen Sendersprech sowieso kaum kaschieren. Erstaunlicherweise hat selbst eine brandneue, formal wie inhaltlich innovative Serie wie ADD A FRIEND, die die Kommunikation in sozialen Netzwerken zum Thema hat, sich nicht die Mühe gemacht, ihren Internetauftritt entsprechend aufzurüschen. Ignoranz oder Konzept? Wie man mit der Zielgruppe sprechen muss, haben andere längst verstanden: Bei KÖLN 50667 wird nicht aus Sendersicht bzw. der Position eines neutralen Kommentators kommuniziert, der einen am Ende doch wieder nur zum Einschalten auffordert. Stattdessen sind es die Figuren selbst, die in ihrer Rolle mit den Zuschauern in Kontakt treten – und das natürlich genau in der Sprache, in der die Zielgruppe sich auch unterhält.

Die totale Exposition

Nun ist es aber nicht so, dass die Macher von BERLIN TAG & NACHT und KÖLN 50667 die transmediale Selbstdarstellung erfunden haben. Bereits vor 2 Jahren stellten beispielsweise mehrere KHM-Absolventen ihre Web-Serie DIE EXPOSITIONSMASSNAHME NACH VERBIER auf der Cologne Conference vor. Mit erkennbarem Spaß am Ausloten der Grenzen zwischen Fiktion und Realität wurde hier zunächst der fiktive Charakter des selbsternannten Psychotherapeuten Dr. Hanno Verbier (Hanns Zischler) aufgebaut. Verbier präsentierte sich – und vor allem die von ihm entwickelte Therapieform zur Heilung von Angstneurosen – auf einer Internetseite, bei Twitter, Youtube und auf Facebook. Auch hier war die totale Verschmelzung mit dem Netz in gewisser Weise systemimmanent: Zentraler Bestandteil der ‚Expositionsmaßnahme' ist die (zeitgemäße) totale Selbstdarstellung in der ultimativen Öffentlichkeit – dem World Wide Web. Das gesamte Projekt präsentierte sich mit sympathischem, selbstironischem Augenzwinkern: Für das ‚reifere' Zielpublikum findet sich neben Weintipps unter ‚Links' auch der freundliche Hinweis auf eine „sehr gute Suchmaschine für das Internet www: google.de". Die schmerzhaft komischen Sitzungen mit Patient 0 (Piet Fuchs) wurden der Expositionsmethode entsprechend aufgezeichnet und bilden die eigentliche Serie – zu sehen auf *www.drverbier.de*. Das Projekt war für eine Fortsetzung im TV konzipiert, bedauerlicherweise fand sich in den Redaktionsstuben der in Frage kommenden Fernsehanstalten kein ausreichendes Interesse bzw. Experimentierbereitschaft. Möglicherweise ein generelles Problem ...

Die totale Zusammenarbeit

An den Hochschulen jenseits der konventionellen Film- und TV-Produktion fehlt es daran erfreulicherweise nicht. Während die Macher der EXPOSITIONSMASSNAHME NACH VERBIER die Episoden-Drehbücher noch ganz klassisch entwickelt und geschrieben haben, suchen andere nach neuen Erzählstrukturen und Dramaturgien. Die Gruppe 206TV beispielsweise hat sich auf ihrer digitalen Plattform *www.hooplay.tv* vorgenommen, erprobte Methoden der klassischen Stoffentwicklung fortzuentwickeln und neue, eigene Prozesse inhaltlicher Kollaboration zu entdecken. Sie öffnen sich ganz explizit experimentellen Formen der Stoffentwicklung, indem sie Dramaturgie, klassisches

www.drverbier.de

www.hooplay.tv

Erzählen, schauspielerische Impro-Techniken und das Internet zu einer Art writers' room 3.0 verbinden. Die Grundidee ihrer Web-Serie NASSE SACHEN beruht auf der (wahren) Geschichte einer arbeitslosen alleinerziehenden Mutter, die 2001 angesichts der Kürzungen im Sozialbereich zu einer lukrativen Geschäftsidee griff: Sie machte sich als Profi-Killerin selbstständig. Zu dieser Story gibt es auch einen sehenswerten ‚dokumentarischen' Spielfilm (*www.hooplay.tv/nasse_sachen_der_film*), der ebenfalls in dem von der Gruppe 206 entwickelten Stoffentwicklungsverfahren erarbeitet wurde:
Ausgehend von der Grundidee wurden in der Gruppe – bestehend aus Schauspielern und Regisseur_innen – die Figuren entworfen, das heißt improvisiert; und mit diesem Grundgerüst der Figuren ging es dann direkt in die Produktion. Bei der Aufzeichnung auf einer Theaterbühne wurden die Episoden ebenfalls komplett improvisiert, ‚live on stage' sozusagen. Sie wurden während ihres Entstehungsprozesses per Livestream im Internet übertragen. Für die Zuschauer gab es auf der Webseite ein Kommunikationsfenster – ähnlich dem eines Twitter-Fensters – wo sie das Geschehen kommentieren und auch beeinflussen konnten. Darüber hinaus waren die Netz-Zuschauer aufgefordert, nach der Aufzeichnung zu kommentieren, Fragen und Erzählanstöße zu geben, den Fortgang der nächsten Episoden zu diskutieren oder Vorschläge zu machen. So wurde der gruppendynamische Prozess auch während der Produktion fortgesetzt. Bei der Aufzeichnung überließ man die Gruppe aber nicht vollständig sich selbst: Es gab einen ‚Maître du Jeu' (Regie), der die Figuren befragen, die Motive anhalten oder Szenen wechseln konnte. Dadurch sollte verhindert werden, dass wichtige Plotfragen ‚vergessen' wurden und lediglich eine Nummernrevue ohne Kausalität und ohne narrativen Zusammenhalt entsteht – wie es zum Beispiel für ein Format wie SCHILLERSTRASSE charakteristisch ist. Die Qualität der Improvisation beruht dabei auf den Erzähltechniken und -kenntnissen der beteiligten Schauspieler/Akteure und ist naturgemäß figurenorientiert – den Plot kennt zum Zeitpunkt der Aufzeichnung noch niemand. Diese Aussicht mag für einen Produzenten eine Horrorvision sein, doch Improvisation ist auch auf Plotebene ein nutzbares Instrument. Denn es entsteht immer eine Kausalkette – aus dem einen folgt das andere, alles ist immer eine Reaktion aufeinander. Das beschriebene Verfahren ist somit eine Art interaktiver Writers' Room. Es verlässt sich auf die Schwarmintelligenz seiner Akteure, ist aber auch Endprodukt: 3 der 5 Episoden sind in transkribierter Form ebenfalls auf der Seite abrufbar.
Auch wenn das Ergebnis bislang eher experimenteller Natur ist – das Verfahren ist durchaus als impulsgebendes Figuren- und Stoffentwicklungstool vorstellbar (zum Beispiel für lang laufende Serien) und auch wirtschaftlich nicht uninteressant. Die Plots einer Serienstaffel können theoretisch in sehr

konzentrierten Zeiträumen entwickelt, Figuren mit neuen Facetten ausgestattet werden. Zudem wären die so entwickelten Plots bereits viral von einem (beliebig auswählbaren) Publikum getestet.

Die totale Öffnung

Dass sich ein ‚viraler Pre-Launch' bei entsprechend konsequenter Durchführung beeindruckende Effekte liefern kann, hat KÖLN 50667 eindrücklich bewiesen. Vor allem die jungen Zuschauer scheinen die Lust an der aktiven Teilnahme am Fernsehprogramm gerade erst so richtig entdeckt zu haben. Spannend zu beobachten ist nun auch der Start des neuen ‚Social-TV'-Senders JOIZ, der die Beteiligung des Zuschauers gleich ganz zum Konzept erhoben hat. Sicherlich – die Kompatibilität mit dem Zielpublikum muss berücksichtig werden. In Bezug auf das anhaltende Scheitern konventionell entwickelter und produzierter (Serien-) Formate im deutschen Fernsehen, darf nicht immer nur über die Steigerung von Quoten bei gleichzeitigen Einsparungen nachgedacht werden. Vielmehr muss auch in die Entwicklung neuer Konzeptionen und Denkansätze investiert werden. Dabei müssen sich aber nicht nur die Entscheider (meint: Bezahler), sondern auch die Schöpfer von fiktionalen Inhalten neuen Impulsen öffnen – kreativen wie technischen.

Katrin Merkel *arbeitet als Dramaturgin, Autorin und Lektorin in Köln. Sie leitete jahrelang das RTL-Lektorat und betreute anschließend diverse TV-Serien als Dramaturgin. Nun unterstützt sie Produzenten und Autoren bei der Stoffentwicklung und hat gerade ihr aus einem Kurzfilm entwickeltes Kinderbuch IDAS REISE INS SOCKENPARADIES veröffentlicht.*
www.merkelscripts.de

Expanded Writing | von Alfred Behrens (VeDRA)

Caméra–Stylo: Die Kamera als Federhalter

Wir durchleben eine Zeit epochaler Veränderungs-Prozesse. Marshall McLuhan war der erste, der uns darauf aufmerksam gemacht hat, dass wir die Gutenberg-Galaxie verlassen. Das war damals, als wir noch mit weißem Fettstift Synchron-Kreuze gemalt haben auf den physisch anfassbaren Filmstreifen, die physisch existierenden Tonbänder. Heute drehen wir mit einer DV- oder HD-Kamera, den ReShoot mache ich mit meiner SmartPhone-Cam. Oder mit meiner neuen Projektor-Kamera. Dem Erzähler standen noch nie so viele Werkzeuge zur Verfügung wie in diesen Jahren der akzelerierten Halbwertzeit aller Daten-Träger, allem Procedere der „Beschriftung". Das ReWrite verändert sich, wenn der Daten-Träger „rewritable" geworden ist. Das Erzählen verändert sich, wenn die Werkzeuge der Narration immer zur Verfügung stehen – und nicht nur an 20 oder 30 knapp kalkulierten Drehtagen. Meine Projektor-Kamera passt in die linke Tasche meiner Lederjacke. In der rechten habe ich in meinem Smartphone zwei weitere Immer-Dabei-Kameras. McLuhan war nicht der einzige Prophet mit hoher Treffer-Quote. Alexandre Astruc hat bereits 1948 als *Caméra-Stylo* vorhergesagt, was heute reale Möglichkeit geworden ist: „Die Kamera als Federhalter."

Expanded Writing – darunter verstehe ich die transmediale Ausweitung des Schreib-Prozesses, des Erzählens über unterschiedliche, sich ergänzende Plattformen hinweg. Man kann das auch „Transliteracy" nennen – nach Sue Thomas die Fähigkeit, sich über eine ausgeweitete Palette von Träger-Medien hinweg in Sprache und Schrift auszudrücken, sprechend und schreibend, vom klassischen Buchdruck über das Fernsehen, das Radio und den Film bis hinein in die digitalen sozialen Netzwerke. Wenn die Maschinen sich verändern, dann verändert sich auch der Mensch. Wenn die Maschinen des Erzählens sich verändern, dann gibt es auch Änderungen an der Schnittstelle Mensch-Maschine. Im Journalismus ist es bereits deutlich sichtbar: Der digitale Zeitungs- und Zeitschriften-Mitarbeiter schreibt nicht mehr nur seinen „Gutenberg-Text" – er/sie macht Tonaufnahmen, fotografiert und videografiert. Ich sehe in der jetzt tatsächlich sich realisierenden Konvergenz neue Möglichkeiten, neue Chancen des Erzählens. Als dokumentarischer Regie-Autor, als Video-Essayist, als Hybridfilm-Realisator kann ich mit immer kleiner werdenden Erzähl-Maschinen zu Hause am Schreibtisch Sachen machen, für die ich früher ins Kopierwerk gehen musste.

Als ich 16 Jahre alt war und angefangen habe zu schreiben – da hatte ich weiter nichts als ein kariertes Heft, ein dünnes Rechenheft und einen Kugelschreiber. Im Hause meiner Eltern hingen keine Gainsboroughs, kein Turner, kein Liebermann. Wir hatten nur den Foto-Kalender des Kohlenhändlers C.C. Hass an der Ecke Friedensallee/Bahrenfelder Kirchenweg. Ich möchte trotzdem sagen: Im Anfang war das Bild. Wenn ich einen Film schreiben will, dann muss ich Bilder schreiben. Mit dem Fotoapparat. Mit der Videokamera. Mit der Telefonkamera.

Ich war 20 Jahre alt, als ich mir in Berlin-Kreuzberg beim Trödler die erste Schreibmaschine kaufen konnte, eine alte Underwood. Ein Jahr später kaufte ich mir die erste Bild-Schreibmaschine, den ersten Image-Writer. Eine Spiegelreflex-Fotokamera aus der DDR, eine EXA 2b. Es folgten: 1967 Anschaffung einer Olympia-Schreibmaschine / 1968 Adler-Tippa Reise-Schreibmaschine / 1970 Quelle Super 8-Kamera / 1971 Pentax-Spiegelreflex-Fotokamera und Nizo-Super 8 / Philips Cassetten-Recorder / 1976 Uher Report Stereo / 1980 Canon A-1 Spiegelreflex-Fotokamera / 1986 Sony Walkman Professional / 1989 erste Brother-Diskettenlaufwerk-Schreibmaschine / Mitte der 90er-Jahre

Bild: Lange/wikipedia.com

Francesco Mazzola genannt Parmigianino – Selbstportrait, 1524, Kunsthistorisches Museum Wien – Foto: wikipedia.com

MacLaptop No.1 / 1997 Sony DAT-Walkman / 2003 Canon XM-2mi-niDVDigitalVideo Kamera / 2004 Nikon D-70-Digital-Spiegelreflex-Fotokamera / H2 HandyCarryCorder / 2007 Telefon-Kamera-Sony-Ericsson / 2010 iPod-Fünfte-Generation mit eingebauter Kamera / 2011 iPhone 4s mit eingebauter HD-Kamera / 2012 Sony HD-Kamera mit eingebautem Projektor. Diesen Text schreibe ich am 27. Dezember 2012 auf meinem dritten iMac. Der „Piktoriale Autor" arbeitet sich sein ganzes Schreib-Leben lang an einer Reihe wiederkehrender Bilder ab, die ihn verfolgen/die er verfolgt. Der Stoff schreibt den Kameramann – das ist das obsessive Schreiben, das kein Ende findet. Wenn wir mit der Kamera schreiben, dann müssen wir uns bewegen. Oder wie Godard gesagt hat: „Man muss sich rumtreiben mit der Kamera." Wenn wir mit dem Kamerafederhalter schreiben, dann erarbeiten wir uns eine Aufmerksamkeit für die physische Realität, für die Bewegung der Figuren im Raum.

Wenn wir uns im Spiegel drehen, können wir in der Geschichte des Selbst-Porträts bis zu Parmigianino zurückgehen, der um 1523/1524 sein Selbstbildnis im Konvexspiegel gemalt hat. Die Geschichte der literarischen Selbst-Beobachtung beginnt mit Montaigne, Erfinder (auch) des essayistischen Schreibens. Er notierte im Jahre 1580: „Ich bin selbst der Gegenstand meines Buchs." Gut 300 Jahre später sagt Rainer Maria Rilke über seinen Roman-Helden Malte Laurids Brigge: „Er war mein Ich und war ein anderer."

Der Essay-Film, an dem ich zur Zeit arbeite – DER SCHATTEN DES KÖRPERS DES KAMERAMANNS – wird ein Film über das Digitale Schreiben und das Elektrische Durch-Streichen. Das Weg-Werfen per Maus-Klick. Das piktoriale Überschreiben und das akustische ReWrite – On, Off und Over. iManus/Das-Immer-Dabei-Manuskript – Irmgard M. Wirtz beschreibt in einer editorischen Notiz zu MALTE LAURIDS BRIGGE Rilkes inhaltlich am Entwurf, formal am Notizbuch (14,4 x 8,2 cm) sich orientierende Schreibtechnik als „tentativ". „Je kleiner das Aufzeichnungsmedium ist, desto enger am Körper konnte es mitgeführt werden." „Tentative Writing" heißt: versuchend, versuchsweise, sondierend, vorsichtig, zögernd, als Versuch (Langenscheidts Großwörterbuch). So kann man heute auch drehen. Der Digitale Kamerafederhalter kann genauso eng am Körper mitgeführt werden wie das kleine schwarze Buch des Rainer Maria Rilke. Von Marcel Proust wissen wir, dass er seine Manuskriptseiten und auch die Fahnenabzüge aus der Druckerei noch intensiver überschrieben hat als Rilke: „Die Ereignisse erzählen, heißt die Oper nur über das Libretto vermitteln; schriebe ich jedoch einen Roman, würde ich versuchen, die Musik eines jeden Tages herauszuarbeiten."

Das klassische Palimpsest war eine Pergament-Handschrift, ein älteres Schriftstück (zumeist aus dem 4.–7. Jahrhundert), von dem der ursprüngliche Text abgeschabt – griech. „palimpsestos/wieder abgeschabt" – wurde und das danach (meist im 8. und 9. Jahrhundert) neu beschrieben worden ist. Im digitalen Palimpsest kann der Regie-Autor, der Regie-Kameramann heute mit seinem CamWriter abschaben und überschreiben. Der Digitale ReShoot ermöglicht Zweit-Belichtungen, mit deren Hilfe

Codex Ephraemi (rescriptus) – um 450 – eine Handschrift der griechischen Bibel aus dem 5. Jahrhundert, die im 12. Jahrhundert abgeschabt und mit einem asketischen Text des Kirchenvaters Ephräms des Syrers wieder beschrieben wurde – ein Palimpsest. Bibliothèque nationale de France – Foto: wikipedia.com

geschnitten werden kann; wir können im ReShoot allem widersprechen, was wir bei der Erstaufnahme als Running Commentary auf das Bild gesprochen haben. 2nd- and 3rd-Generation-ReShoots ermöglichen einen neuen Kubismus in der Bildgestaltung, ermöglichen die neokubistische Tonspur, den Remix am Schreibtisch.

Ich vermute, dass der *Digitale Caméra-Stylo* neue Filme schreiben wird, dass der Video-Roman den Drehbuchautor, den Regisseur, den Regie-Autor, den Autor-Produzenten in die Lage versetzen wird, „die Musik eines jeden Tages“ als Bild-Ton-Erzählung zu „schreiben“. Ich vermute, dass der Digitale Kamera-Federhalter direktere Filme,Video-Filme mit mehr Dreh-Tagen und längeren Montage-Prozessen hervorbringen wird. Film-Erzählungen mit weniger Personal hinter der Kamera und kürzeren Wartezeiten abseits von Kamera und Mikrofon als im herkömmlichen Produktionsablauf der „taylorisierten“ Dreh-Prozesse. Ich vermute, dass die fortschreitende Mikro-Minituarisierung der Aufnahme-Technik Filme mit niedrigeren Herstellungs-Kosten ermöglichen wird. Video-Filme für neue Vertriebs-Wege. Filme für das Fernsehen und für das WorldWideWeb. Newspaper Movies – die New York Times arbeitet daran, die taz auch. Unter Genre-Bezeichnungen wie „Visual Journalism“ und „Audio Slide Show“.

In Babelsberg arbeiten wir ebenfalls daran; sowohl an der HFF als auch im Medieninnovationszentrum (MIZ), unterstützt von der Medienanstalt Berlin-Brandenburg, unter der Überschrift ANIMATED AUDIO ART/VISUELLHÖRSPIEL/VISUAL RADIO. Vielleicht werden auch Filme für ein neues Kino entstehen. Filme für ein Kino, von dem wir noch nicht wissen, wie es aussehen wird. Vielleicht wird das Kino von Morgen ein Ort, der sich nicht mehr länger nur auf statische Projektion beschränkt. Sondern zum Lokal einer räumlichen Filmkunst wird, in der sich der Rezipient bewegt, anstatt sie nur zu betrachten. Unter Einbeziehung der aktuellsten Entwicklungen im Filmton/Kinoton (Beispiel: Wellenfeldsynthese), wird ein neues, immersives Erzählen denkbar. Dazu wäre eine Dramaturgie, eine Poetik einhüllender, „non-imperialer“ Erzählweisen zu entwickeln.
One-Liner: *We don’t want to be dominated by the picture – we want to be engulfed by the sound.*

Alfred Behrens *arbeitet seit 1968 als Regisseur, Autor, Dramaturg, Übersetzer und Journalist. Seit 1986 lehrt er vor allem im Bereich Drehbuch bzw. Dramaturgie, u.a. am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, an der Master School Drehbuch, am Grinnell College of Liberal Arts und vor allem an der HFF Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Behrens erhielt zahlreiche bedeutende Auszeichnungen, u.a. den Deutschen Filmpreis, den Deutschen Drehbuchpreis und den Adolf-Grimme-Preis.*

Drama Blog

Neues, Spannendes und Kontroverses zum Thema Drehbuchschreiben, Dramaturgie und Film.

www.drama-blog.de

Die Kunst der Filmregie

gelesen von Ines Häufler (VeDRA)

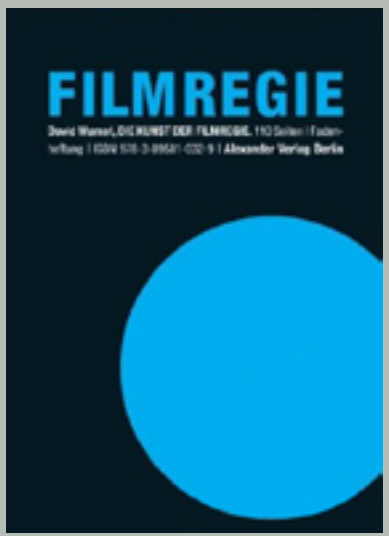
Die Momente, die mich inhaltlich als Filmdramaturgin wirklich weiter gebracht haben, sind oft genau dann passiert, wenn ich über meinen eigenen dramaturgischen Tellerrand hinausgeblickt habe – am Schnittplatz, beim Textlernen mit einem Schauspieler, oder am Set neben der Regisseurin. Und es ist ausgerechnet ein Werk mit dem Wort „Regie“ im Titel, das seit vielen Jahren zu meinen Lieblingsbüchern über das Drehbuchschreiben zählt: DIE KUNST DER FILMREGIE basiert auf einer Vorlesungsreihe, die der Autor und Regisseur David Mamet 1987 an der Filmschule der Columbia University abgehalten hat. Das nur 110 Seiten kurze Buch ist polemisch, radikal und unorthodox, was die Lektüre wunderbar unanalytisch und niemals zu trocken werden lässt.

In einem kurzen Einleitungskapitel erklärt David Mamet seine Grundsätze des filmischen Erzählens. Für ihn sind gute Filme mit Träumen zu vergleichen, in denen „neutrale“ Bilder nebeneinandergestellt werden und in ihrem Kontrast zueinander die Geschichte erst im Kopf des Zusehers auslösen. Der Schnitt erzählt die Geschichte. Das Hauptkapitel besteht dann aus einem Frage-Antwort-Spiel, das Mamet mit seinen Studenten führt. Ausgehend von einer einfachen Situation – eine Handvoll Leute kommt zu einem Kurs zusammen – entwickelt er einen Film. Aus welchem Blickwinkel filmt man die erste Einstellung? „Das kommt darauf an worum es in der Szene geht“, antwortet ein Student. Und um draufzukommen, was das ist, fragt Mamet danach, was der Protagonist will und was die übergeordnete Idee (z.B. das emotionale Thema) der Szene ist.

Und schon sind wir wieder beim Drehbuchschreiben, denn genau das, was Mamet hier seine Studenten fragt, macht man im Idealfall bereits beim Schreiben. Durch das radikale Hinterfragen, ob man ein Bild/eine Szene/eine Kameraeinstellung nur deshalb verwendet, weil es für sich gesehen „interessant“ ist (also bis zu einem gewissen Grad auch aus persönlicher Eitelkeit heraus), oder ob es ausschließlich dem reinen Erzählen der Geschichte dient, kommt Mamet zu einem einfachen Schluss: Keep it simple, stupid. Oft ist der einfachste Weg die beste Lösung. Aber wie schwer es ist, sie zu finden, das illustriert der Dialog mit den Studenten. David Mamet geht dann auch noch auf die Vorproduktion und die Arbeit mit den Schauspielern ein. Aber der Kern bleibt immer derselbe: Was bleibt übrig, wenn man alles Schmückende, alles Erklärende und das bewusst Bedeutungsschwangere in den Worten und Bildern wegnimmt? Es ist die pure Geschichte. Wie man zu dieser Essenz kommt (egal ob beim Schreiben oder beim Inszenieren), das ist der Inhalt dieses Buches. Und letztlich ist es eine Reflexion darüber, was filmisches Erzählen überhaupt bedeutet. Die Dialogform, in der das Buch geschrieben ist, ist übrigens eine gute Wahl. Denn man fängt beim Lesen unweigerlich an mitzudenken und Mamets Fragen selbst zu beantworten. Der Lerneffekt stellt sich hier auch ohne „Worksheets“ und Aufgabenstellungen an den Leser ein, nämlich indem man einfach nur im ‚Seminarraum‘ sitzt und David Mamet zuhört.

David Mamet
DIE KUNST DER FILMREGIE

Alexander Verlag Berlin, 2009 (5. Aufl.)
ISBN 978-3895810329
Preis 16,90 €



The last cut is the deepest | von Kyra Scheurer (VeDRA)

Die dramaturgische Kraft der letzten Einstellung

Eine alte Faustregel besagt: Während beim Drehbuch die ersten 15 Seiten die wichtigsten, weil über Produzenteninteresse entscheidenden, sind, zählen beim fertigen Film vor allem die letzten 15 Minuten: Erst ein begeistert aus dem Kino kommendes Publikum sorgt für die nötige Mundpropaganda und damit für ein erfolgreiches Box Office.

Besonders zentral ist dabei die letzte Einstellung. Hier kann noch einmal eine Pointe gesetzt (SOME LIKE IT HOT), eine in den Zitate-Kanon einzumeißelnde Dialogzeile angebracht (CASABLANCA), ein unvergessliches Bild geschaffen (FIGHT CLUB), eine Stimmung kreiert (OUT OF AFRICA), einer Autorenhaltung Ausdruck verliehen (ALICE IN DEN STÄDTEN), eine überraschende Information gegeben (PLANET OF THE APES) oder einfach das Genre bedient werden (JAMES BOND – CASINO ROYALE). Im Idealfall werden natürlich mit einer letzten Einstellung zahlreiche dieser Aspekte zugleich erfüllt, wie einige der genannten Beispiele zeigen. Doch nicht jeder Autor und/oder Filmemacher ist ein solcher Meister der letzten Einstellung wie etwa Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Michelangelo Antonioni oder Michael Haneke. In Hollywood, wo Drehbucharbeit schon immer arbeitsteiliger war als hierzulande, gibt es eigens Berater und Autoren, die darauf spezialisiert sind, Filmanfänge und -enden zu überarbeiten. Oft entscheiden auch Testscreenings (THELMA AND LOUISE) oder erste Reaktionen bei Filmfestivals (DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI) darüber, ob eine andere letzte Einstellung im Schneideraum gefunden (BLADE RUNNER) oder sogar nachgedreht (PRETTY WOMAN) werden muss, manchmal variieren die letzten Einstellungen desselben Films sogar je nach internationalen Auswertungsmärkten. Es gibt die aus filmästhetischer Sicht herausragenden und innovativen letzten Einstellungen, die Filmgeschichte schrieben (PROFESSIONE: REPORTER) und sogar zitierte letzte Einstellungen, wie beispielsweise den legendären Schuss direkt in die Kamera aus THE GREAT TRAIN ROBBERY von 1903, dem die letzte Einstellung von GOOD FELLAS huldigt.

Für Autoren und Dramaturgen steht eine Einstellung als kleinste filmische Erzähleinheit zunächst einmal selten im Mittelpunkt des Interesses: Man sucht Plot Points, spürt Figurenentwicklungen nach, spannt Handlungsbögen, sucht Erzählkontraste und Konflikte, gestaltet die Szenen- und Schauplatzdramaturgie und schließlich – leider viel zu selten – findet man einzelne visuelle Entsprechungen für all diese inneren Zustände, gefällten Entscheidungen, für Autorenhaltung und Publikumsemotionen. Und genau dann ist man bei der zentralen Besonderheit des Schreibens für den Film angelangt, dem Bild. Pascal Bonitzer beschreibt im Kapitel „Das Bild erzählt“ seiner PROBLEME DES DREHBUCHSCHREIBENS sehr treffend die Herausforderung aller Filmautoren, weder umständlich in die Prosa gleitende, dramatische Wendungen für innere Zustände zu formulieren, noch zu viel der Regie und Schauspielführung zu überlassen: Das Bild erzählt die Geschichte. Das entscheidende hinter jedem Bild aber sei die Idee, eine Idee von Angst etwa, die dann dem Bild sein Gefühl verleiht – und das Gefühl treibt die Dinge voran, führt die Ereignisse herbei. Die letzte Einstellung setzt das letzte Gefühl, und genau deswegen stellt sie eine der ganz großen Herausforderungen des Drehbuchschreibens und zugleich eine der wichtigsten Chancen dar. Bonitzer beschreibt, wie man mit wenig Aufwand bereits im Drehbuch die Akzente für das zentrale Gefühl eines Bildes setzen kann: Während „Keiner von Ihnen macht einen Schritt. Sie sehen sich an. Sie lächelt ihn an“ mechanisch und lieblos wäre, markiert der leicht veränderte letzte Satz „Und dann lächelt sie ihn an“ eine emotionale Wendung in der Szene.

Ein Meister dieser unauffälligen Präzision im Herstellen des „letzten Gefühls“, der letzten Einstellung bereits im Drehbuchstadium, war Billy Wilder. Als Krönung aller Turbulenzen bietet hier SOME LIKE IT HOT genregerecht einen finalen Gag und endet nicht auf dem echten Liebespaar, sondern bei dem sich entnervt als Mann enttarnenden Jerry und seinem unerschrockenen Verehrer Osgood. Indem dieser als Abschluss des Wiederholung/Variations-Schemas noch einmal breit grinsend „Nobody’s perfect“ entgegnet, wird aber mehr als nur ein Gag platziert. Hier wird en passant noch einmal die Autorenhaltung zum Grundthema des Films klar: Die mehrere Ebenen betreffende Maskerade der beiden Protagonisten, die nach Perfektion suchende Sugar, die ihrerseits über ihre Herkunft lügt – das einzige Gegenkonzept zu all der Selbstverleugnung und -suche ist der ebenso

Nobody's perfect Foto: empireonline.com

entwaffnend komische wie authentische Osgood. Den Kern dieser Autorenhaltung zeigt auch Billy Wilders letzter Drehbuchsatz, der in Richtung homosexuelle Liebe zielte – was im damaligen Hollywood jedoch kaum offen zu erzählen war: *„Nobody's perfect. But that's another story – and we're not quite sure the public is ready for it."* Filmsprachlich wurde diese Aussage durch einen üblicherweise für Liebespaare reservierten, kreisrunden fadeout umgesetzt.

Im Einklang mit der andersartigen Grundtonalität von Billy Wilders leiser, menschlich tiefgründiger Komödie THE APARTMENT gestaltet sich auch deren letzte Einstellung visuell komplett unspektakulär, emotional aber ungeheuer befriedigend: Nachdem Ms. Kubelik am Silvesterabend bei Bud Baxter angekommen und somit das eigentliche Happy End erzählt ist, folgt als letzte Einstellung eine ungeschnittene Szene im titelgebenden Apartment, die Raum für das Besondere in der Beziehung der beiden, für die feinen Zwischentöne menschlicher Annäherung lässt: Man fällt sich nicht zum „kiss off" in die Arme, kein Zug rauscht metaphernschwanger in einen Tunnel (z.B. NORTH BY NORTHWEST). Es werden alltäglich die Karten zum Spiel gezückt, scheinbar beiläufig der Single-Status dialogisch thematisiert, selbst sein Liebesgeständnis unterbricht nicht ihre Routine des Kartengebens nebeneinander auf dem Sofa. Im Bild genau das, was beide sich wünschen: eine Beziehung auf Augenhöhe für jeden Tag, ohne große Gesten. Das große Gefühl hinter dem „kleinen Glück" dieser letzten Einstellung mit seinem märchenhaften Subtext „und wenn sie nicht gestorben sind, dann mischen sie noch heute" ist nicht nur im Film zu sehen, sondern bereits in Wilders Drehbuch festgeschrieben: *„Bud, a look of pure joy on his face, deals – and deals -- and keeps dealing. And that's about it. Story-wise."*

Soviel zur Meisterschaft des „Wies" einer letzten Einstellung im Drehbuch – aber auch auf funktionaler Ebene kann die letzte Einstellung eines Films eine echte Keimzelle erzählerischer Kraft sein und kondensiert Wesentliches vermitteln. Am einprägsamsten ist hier auf den ersten Blick die „dramaturgische Klammer", ein Bezug zwischen erster und letzter Einstellung. Diese Erzähltechnik kann verschiedene Funktionen erfüllen: NACH FÜNF IM URWALD beginnt mit einer statischen Einstellung – eine bürgerliche Familie wird für die politische Kampagne des Vaters fotografiert. Die letzte Einstellung spiegelt diese Situation, nur zeigt dieses Foto nun deutlich, wie sehr mittlerweile Chaos statt familiärer Ordnung herrscht. Die dramaturgische Klammer dient hier dazu, die Entwicklung von Hauptfigur und familiärem Figurengefüge komprimiert zu verdeutlichen und so ein letztes visuelles Ausrufezeichen hinter die hier in einem Bild zusammengefasste Filmhandlung zu setzen.

Eine gänzlich andere Funktion haben dramaturgische Klammern in letzten Einstellungen bei Filmen, die nonlinear erzählen. PULP FICTION zeigt etwa, wie durch die Bedienung zahlreicher bereits angesprochener Wirkebenen von letzten Einstellungen auch in einer dramaturgischen Klammer deutlich mehr als ein „Ringschluss der Erzählebenen" erreicht werden kann: Auf Plotebene betrachtet, knüpft das Filmende an den Überfall vom Anfang an. Vincent ist hier noch nicht tot, die beiden gehen gemeinsam zum Ausgang und in eine Filmhandlung hinein, die der Zuschauer nun schon kennt und deren gebrochen chronologische Erzählstruktur Filmgeschichte schreiben wird. Aber auch auf der Gefühlsebene birgt die letzte Einstellung von PULP FICTION gekonnt all das, was diesen Film zum Kult macht: Sie setzt einen starken Kontrast zur spannungs- und bibelzitatgeladenen Monologszene von „Shepard" Jules und setzt durch einen coolen verbalen Schlagabtausch eine dynamische Aufbruchsstimmung und wechselt

Planet der Affen Foto: the carillion.com

zur eigentlichen Erzählstruktur, dem Buddy-Movie. Die letzte Einstellung zeigt mit Einsatz der charakteristischen Musik (ein eigenes Feld für letzte Einstellungen ...) den Gang der Gangstas durch das Diner, und obwohl es höchste Zeit ist („I think we should be leaving now" – „Yeah that's probably a good idea") geht man lässig wippend (auch mit Travoltas Filmvergangenheit wird hier gespielt), steckt synchron die Wummen weg (Genre!!!) und öffnet dann gemeinsam (Buddy-Alarm) die Tür ins strukturbedingt beginnende Filmabenteuer.

Eine andere strukturell anknüpfende letzte Einstellung, die allerdings keine dramaturgische Klammer zum Anfang bildet, findet sich in Hitchcocks Klassiker PSYCHO: Während die meisten Zuschauer sich an die gefühlsmäßig deutlich stärkere vorletzte Einstellung von Bates erinnern werden (dessen Mutter-Monolog in der Zelle von einer Totenkopfüberblendung begleitet wird) zeigt die letzte Einstellung des Films wie der Wagen mit Marions Leiche aus dem See geborgen wird. Nach der revolutionären Drehbuchentscheidung, in der Mitte des Films die Hauptfigur zu wechseln, knüpft die letzte Einstellung also noch einmal an diesen ersten Erzählstrang an und verhindert so auf den letzten Zentimetern Celluloid eine mögliche Reaktanz beim Publikum, die durch unbefriedigend offen gelassene „lose Enden" entstehen könnte.

Die dramaturgische Macht der letzten Einstellung kann aber auch darin liegen, bewusst als furiosen Schlussakkord noch einmal eine Information zu liefern, die die Sichtweise des Publikums rückwirkend bzw. für ein neuerliches Sehen des Films verändern wird. Auch bei linear und konsequent protagonistenbasiert erzählenden Filmen kann die letzte Einstellung also noch eine letzte Plotwendung ergeben. Hier muss man unterscheiden zwischen dem reinen Geben einer zentralen Zusatzinformation für den Zuschauer (wie etwa dem finalen Kameraschwenk auf die Ruine der Freiheitsstatue in PLANET OF THE APES, der in der letzten Einstellung enthüllt, dass der Planet eigentlich die Erde ist) und einem „finalen Twist", der in der Tradition des „unzuverlässigen Erzählens" die gesamte Filmhandlung anders interpretiert bzw. in neuem Licht erscheinen lässt. Das berühmteste Beispiel für einen finalen „Pay off", eine für die Gesamtdeutung wichtige Zusatzinformation ist wohl CITIZEN CANE: Orson Welles selbst hat diesbezüglich von „Groschenroman-Freud" gesprochen – und tatsächlich ist hier die im letzten Bild des verbrennenden Schlittens mit der Aufschrift „Rosebud" vermittelte „Lösung des Rätsels" sehr plakativ an die betont unergründliche Psyche der Hauptfigur gekoppelt.

Im Bereich des „unzuverlässigen Erzählens" ist es zwar oft das Filmende, nicht aber unbedingt direkt die letzte Einstellung, die den Twist bringt. Während zum Beispiel die Montagesequenz in den letzten drei Minuten von THE USUAL SUSPECTS mit der sich vom „verkrüppelten" zum gesund laufenden Keyser Soze in Parallelmontage zu den Erkenntnissen des Detectives visuell äußerst prägnant und erzählerisch verdichtet ist, bleibt die letzte Einstellung – ein der Aufmerksamkeit der Polizei entgehender Protagonist im Auto – eher konventionell und emotionslos. Der französische Paranoia-Thriller LE SECRET (1974) hingegen bleibt seinem Grundgefühl und Thema durchgängig treu und setzt in seinem letzten Bild auch dem kurz zuvor erfolgten Twist der Handlung noch durch die Kombination von Bild- und Tonebene (voice over) eine Krone auf: Während der vermeintlich geisteskranke, letztlich aber nicht einmal das tödliche Staatsgeheimnis kennende Bruder im Gegenschnitt mit dem vermeintlichen Freund, nun aber als Antagonist enttarnten Politiker weggeschlossen wird, hören wir den Satz „Um sich zu schützen hat unsere heutige Gesellschaft

Methoden entwickelt, die manchmal unumgänglich sind. Der Bruder von Julia wusste eigentlich nichts und trotz alledem zuviel und so schlossen sich die Tore auch hinter ihm".

Welche Akzente auch immer man als Autor mit der letzten Einstellung setzen will, man sollte es tun und man sollte es bewusst tun. Langes Überarbeiten kann hier ebenso sinnvoll sein wie ein gemeinsames Brainstorming im Stoffentwicklungsteam: Ist es nicht möglich, ein eindrucksvolles letztes Bild und damit eine letzte Idee, ein letztes Gefühl für einen Film zu finden, verweist das oftmals auf Probleme, die das gesamte Buch unterschwellig prägen. Unsicherheiten in der Autorenhaltung dem Thema gegenüber, keine klare Genreentscheidung, eine nicht abgeschlossene oder nicht erfolgte Entwicklung von Figuren – die letzte Einstellung birgt viel Potenzial für kleine Bomben, die dem Autor um die Ohren fliegen bzw. auf offene Wunden verweisen können. Sich deshalb davor zu drücken, mit der letzten Einstellung auch eine „letzte Einstellung" zu vermitteln hieße aber, auf die dramaturgische Kraft dieses zentralen filmischen Moments zu verzichten.

Kyra Scheurer *(MA Kommunikationswissenschaft und Psychologie, ausgebildete Script Consultant) arbeitet in Berlin und Köln als freie Dramaturgin, Publizistin und künstlerische Leiterin des Schnitt-Festivals „Filmplus". Seit 1997 Arbeit als freie Lektorin von Drehbüchern und Adaptionsvorlagen, seit 2002 vorrangig als Filmdramaturgin mit den Arbeitsschwerpunkten Literaturadaption, Biopic und Debütfilm tätig. Seit Februar 2007 ist Kyra Mitglied im Vorstand von VeDRA, dem Verband für Film- und Fernsehdramaturgie.*

Vogler in London | von Norbert Maass (VeDRA)

Die Heldenreise als Allheilmittel

Es gibt wohl kaum eine Methode in der Dramaturgie, die eine ähnliche Bekanntheit und Verbreitung gefunden hat wie Voglers ‚Reise des Helden'. Erfolgreiche Filmemacher wie Fatih Akin sehen sie als allgemein gültiges Modell, das allen ihren filmischen Erzählungen zugrunde liegt.

Die Frage nach einer klassischen, allgemeingültigen Formel ist für den US-Drehbuchberater und -lehrer Christopher Vogler seit vielen Jahren beantwortet: Jeder Wunsch, den eine Hauptfigur verfolgt, löst demnach eine äußere und eine innere Reise aus. Deren Stationen sind durch starke, von extremen Oppositionen verursachte Konflikte sowie sich steigernde Hindernisse bestimmt. Dabei lässt sich vor allem die Polarität zwischen äußerer und innerer Reise effektiv nutzen. Zu Voglers Bestimmung der unerlässlichen Bestandteile einer Story gehört dabei, dass der Held dieser Reise es ermöglicht, dass man sich als Zuschauer mit ihm identifiziert. Dafür muss er das Opfer eines unverdienten Unglücks sein, in Gefahr gebracht werden oder ihm etwas Lebenswichtiges fehlen. Das Thema ergibt sich aus dem, was der Held über den anfänglichen Wunsch hinaus zwingend braucht. Den Grund für diese unbedingten Forderungen Voglers leitet er aus dem fragilen Vertrag zwischen Autor und Publikum ab. Die Hauptaufgabe von Unterhaltung besteht seiner Ansicht nach darin, die Aufmerksamkeit menschlicher Gruppen hoch zu halten – nicht nur ihr Gehirn zu erreichen, sondern regelrechte physische Reaktionen zu bewirken.

Um dieser anspruchsvollen Anstrengung gerecht zu werden, ist es notwendig für Autoren, sich ständig zu steigern. Wie wichtig laut Vogler der Wettkampf fürs Geschichtenerzählen ist, zeigt sich an den Begriffen Protagonist und Antagonist. Der gemeinsame Wortstamm -agon bedeutet *Kampf* oder *Wettstreit*. Aus dem größtmöglichen Kontrast zwischen den beiden Seiten lässt sich enorme Kraft entwickeln und erst in diesem Stadium die Aufmerksamkeit des Publikums derart gewinnen, dass es einer Geschichte nicht mehr widerstehen kann, weil sie ein menschliches Grundinteresse aufgreift. Bevor Vogler in seinem Seminar jedoch näher auf die berühmte Heldenreise eingeht macht er deutlich, wie wichtig ihm die emotionale Wirkung auf den Zuschauer ist. Es geht ihm sowohl um das Gestalten von Verbindungen innerhalb der Geschichte als auch zwischen dieser und dem Publikum. Sein größtes persönliches Desaster in dieser Hinsicht war der von ihm beratene Film JOHN CARTER – ZWISCHEN ZWEI WELTEN aus dem vergangenen Jahr. Schon das Plakat verbirgt die Augen der Protagonisten und rückt sie damit in eine gewisse Distanz. Aber noch viel entscheidender war seiner

London – Sonnenuntergang an der Themse

Foto: David Illif/wikipedia.com

(c) Disney

Meinung nach der Abbruch der Verbindung zwischen dem Helden und seinen Zuschauern. Diesen schlimmstmöglichen Zustand nennt er „disinvolvement". Vogler folgert daraus umso entschiedener, dass dieser Zustand unbedingt vermieden werden muss und der Kontakt niemals endgültig abbrechen darf. Denn der Effekt von geteilten kollektiven Gefühlen ist nicht nur für einzelne Filme, sondern für das Kinoerlebnis ganz allgemein von entscheidender Bedeutung.

Christopher Vogler nennt außerdem die Namen derjenigen, aus deren Werken er (neben dem Lesen von zehntausenden von Drehbüchern) diese Erkenntnisse gewonnen hat. Den Hauptanteil nimmt der Mythenforscher Joseph Campbell ein, der den Begriff der Heldenreise mit seinem Buch *The Heroe's Journey* geprägt hat und dem in Voglers Vortrag an zwei Tagen ein ganzer Vormittag gewidmet wurde. Als wesentliche Gemeinsamkeit mit seinem großen Vorbild betrachtet er das Interesse für die Ähnlichkeiten im internationalen Geschichtenerzählen, wohingegen andere stärker an den Unterschieden interessiert sind. Auch Syd Field dankt Vogler ausdrücklich dafür, als erster die ungeschriebenen Gesetze des Drehbuchschreibens aufgeschrieben zu haben.

Das nicht geringe Verdienst Voglers besteht aber eindeutig darin, sein Hauptwerk von 1998 *The Writer's Journey* zu nennen. Er lenkt damit den Fokus dahin, wo die Geschichten und Drehbücher entstehen. An jedem Punkt und in jeder Szene der Heldenreise gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten, verloren zu gehen oder sich den Monstern in der eigenen unbewussten Welt zu stellen. So ist es auch Voglers Bestreben, in erster Linie jedem schreibenden Menschen hilfreiche Orientierungen zu geben. Sie sollen nicht verloren gehen und an ihrer Hauptaufgabe scheitern, die Rätsel, Mysterien oder Metaphern ihrer Geschichte zu erkennen und zu lösen. Um interessante Konstellationen und Lösungshinweise zu finden, nimmt Vogler mitunter selbst die Hilfe von Tarot-Karten in Anspruch. Jede Figur – und vor allem der Held – muss bei ihm ein klares Ziel verfolgen, das mit nachvollziehbaren Wünschen und Bedürfnissen verbunden ist.

Nach solchen Vorüberlegungen kommt Vogler dann auf die Heldenreise selbst zu sprechen. Er versteht sie als eine allgemeingültige Karte für Autoren, die ihnen als Richtschnur auf ihrer eigenen Reise dienen soll. Die einzelnen Elemente überdauern alles und sind selbst dort zu finden, wo es augenscheinlich keine Heldenreise gibt. Vor allem aber sind sie derart in die Wahrnehmung von menschlichen Zuschauern eingebrannt, dass diese sie selbst dort reinlegen, wo sie in der Geschichte fehlen. Eine Steigerung dieser selbsterklärten Gültigkeitsreichweite erscheint nicht mehr möglich. Aber tatsächlich ist schon die Aufteilung in zwei Welten von augenscheinlich weitreichender Bedeutung. Das allererste Bild muss laut Vogler den Blickwinkel und die Gestalt der gewohnten Welt deutlich machen. Daraufhin kann sie mit

Christopher Vogler
Foto: christophervogler.com

einer polaren, besonderen Welt in Kontrast gesetzt werden. Sie steht mit Ängsten, Zielen oder Konflikten des Helden in enger Beziehung, die ihn aber zunächst zögern lassen. Vogler versteht auch jede Liebesgeschichte als den Schritt von der bekannten in eine unbekannte Welt. Besonders der bekannte Verlauf in der „special world" muss für ihn den Charakter von ‚emotionalem Bungee Jumping' aufweisen: Entlang von mal robusten und dann wieder elastischen Bindungen werden der Held wie das Publikum zu den höchsten und dunkelsten Momenten katapultiert, wobei der Midpoint entweder die Begegnung mit der größten Angst (etwa dem Tod) oder dem größten Glück bringen soll.

Bei jeder Tätigkeit in Bezug auf Drehbücher – sei es Lehren, Schreiben oder Lesen – strebt der akademisch erscheinende Vogler eine schwer zu beschreibende Balance aus der Befolgung von fundamentalen Regeln und spielerischer Flexibilität an. So muss für ihn jede Szene mit dem größtmöglichen Gewicht aufgeladen sein und notwendigerweise nach den Gesetzen von Ursache und Wirkung die nächste auslösen. In der Gestaltung der Reise und der verschiedenen Archetypen sind aber unzählige Varianten möglich. Als erfahrener Berater von Studios wie Disney gibt er indes zu bedenken, dass viele davon kommerziell weniger befriedigend sein können und mehr als mentaler Versuch denn als emotionales Ereignis erlebt werden. Für ihn geht es im Kern immer darum mit Hilfe der mythischen Kraft von Geschichten am Gehirn vorbei direkt die inneren Organe von Menschen zu erreichen. Das Schreiben von Analysen erfordert allerdings ein anderes Vorgehen. Bei dieser unverzichtbaren Vorstufe geht es darum, immer positiv anzufangen, um dann kritisch, bescheiden und rechtfertigend den Stand der Dinge zu diagnostizieren sowie Lösungen vorzuschlagen, die konstruktiv zur Verbesserung beitragen. Sätze wie *„Make them allways feel honoured"* oder *„It is better to be clear than pretty"* bleiben als dramaturgische Grundsätze noch lange in Erinnerung.

Norbert Maass *studierte u. a. Produktion und Medienwirtschaft an der HFF München. Daneben war er als Rundfunkjournalist tätig und arbeitete verantwortlich bei zahlreichen, auch internationalen Filmproduktionen mit. Von 1998 an ist er – bei Firmen wie Bavaria, Senator, Amberlon oder BoomtownMedia – im internationalen Filmrechtehandel aktiv. Seit 2004 berät er zudem zahlreiche Filmfirmen und Filmemacher in Bezug auf Projekteinschätzungen, Vermarktungspotential und Dramaturgie.*

Rückschau FSE | von Korinna Schadt (VeDRA)

Die VeDRA-Tagung FilmStoffEntwicklung ist jedes Mal eine kleine Herausforderung. Dieses Mal wollte ich gut vorbereitet sein, um diesem so schönen wie vielseitigen Tag gewachsen zu sein. Dachte, wollte. Es kam anders – weil das „Familientreffen" der deutschen Dramaturgen bereits eine (lange) Nacht früher begann, in irgendeiner Bar im Osten der Stadt, ebenso unerwartet wie zufällig. Das sind die besten Nächte ...

Das Gute daran war, dass am eigentlichen Tag der FilmStoffEntwicklung nun mehr Raum war auch neue Kontakte zu knüpfen, zeitlich gesehen. Der Besucheransturm (so muss man das schon nennen) war groß, größer in jedem Fall als die Räume. Ein Luxusproblem – doch ich warf meine ursprüngliche Programmplanung über den Haufen und wählte neben inhaltlichen Interessen auch raumstrategisch aus. Nur bei den spezifisch dramaturgischen Veranstaltungen konnte ich keine Ausnahme machen – auf die freue ich mich in jedem Jahr am meisten. Den anderen Teilnehmern schien es ähnlich zu gehen, was sich an der Raumfülle etwa während des Vortrags von Roland Zag zeigte.

Meine Erwartungshaltung an die inhaltliche Qualität der Veranstaltungen wurde nicht enttäuscht. Anhand von Ausschnitten aus aktuellen Kinofilmen wie MELANCHOLIA, NADER UND SIMIN und ZIEMLICH BESTE FREUNDE analysierte Roland Zag in seiner Veranstaltung „Die Ausnahme und die Regel" deren dramaturgischen Aufbau und stellte präzise und unaufwendig die wichtigsten Unregelmäßigkeiten und Abweichungen von der „klassischen Erzählweise" vor. Dies galt aber nur als Mittel zum Zweck – um den Blick für Faktoren jenseits der klassischen Dramaturgie-Standards zu öffnen, die die Wirkungsweise eines Films bedingen. In seinem ebenso informativen wie unterhaltsamen, mit schön subtilen Spitzfindigkeiten unterfütterten Vortrag arbeitete Roland Zag Step by Step die Gemeinsamkeiten heraus, die einen Film fürs Publikum anziehend machen: Vom Genre, Setting und der Erzählform höchst unterschiedlich, behandeln die Filme im Kern ein „großes Thema" und waren trotz ihrer unorthodoxen Erzählweise im Kino sehr erfolgreich. Das macht Mut und ist sinnstiftend

Volles Haus und gespannte Aufmerksamkeit

Alle Fotos: Christine Kisorsy

Die wunderbare Welt des Kinderfilms:
Nicole Kellerhals, Dr. Rüdiger Hillmer, Margret Albers

Innovatives Erzählen in der modernen TV-Serie:
Dr. Bernhard Gleim (NDR) und Thomas Biehl (Sat1)

Das Dramaturgische Quartett mit D. Brüggemann (links)

Faszination US-Fernsehen: Oliver Schütte

– nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für den Geschichtenerzähler als Zuhörer im Raum.

Das Werkstattgespräch „Der Mut, was zu riskieren“ schloss sich dieser Stimmung wunderbar an. Ich kannte bislang zwar nur eine der drei Produktionen des Dokumentarfilmers Peter Dörfler, das war aber nicht schlimm, da – was eine gute Idee war – die Filmausschnitte lang waren und ein ausreichendes Gespür für die Arbeitsweise des Regisseurs vermittelten. Besonders spannend fand ich die Hintergründe des Filmemachers für die Auswahl der Protagonisten – allesamt streitbare, unbequeme, und gerade deshalb faszinierende Persönlichkeiten. Ihre Lebenswege und -ziele scheinen abseitig, aber der vordergründig kriminellen Energie liegt etwas zutiefst Menschliches zugrunde: die Hoffnung auf ein Leben, das sie als das beste für sich betrachten, auch wenn es bedeutet, sich abseits der gesellschaftlichen Norm zu bewegen. Ich ertappte mich zwar dabei, dass ich mich fragte, wie sich das Gespräch konzeptionell in den Tag der Stoffentwicklung einfügte, da diese eine eher untergeordnete Rolle spielte. Doch die Motivation des Filmemachers zum Filmemachen war schön zu sehen.

Was mich schon beim Vortrag von Roland Zag „beeindruckt“ hatte, setzte sich beim folgenden Vortrag von Oliver Schütte zur „Faszination von US-Fernsehen“ fort: Obwohl es keinen Kubikmillimeter Luft im Raum gab, standen die Besucher auch noch bei geöffneter Eingangstür in dritter Reihe. Mag man eine Tendenz daraus ableiten, könnte man vermuten, dass sich auch hier die Suche nach neuen Ansätzen zeigte. Da ich ein absoluter Fan von US- (vornehmlich HBO) Serien bin – und ja, natürlich schaue ich sie mir heimlich im Internet an, auch wenn ich mich (natürlich) nicht als illegale Userin geoutet habe – war die Vorfreude groß. Oliver Schütte gab einen informativen historischen Überblick über die wichtigsten Produktionen der vergangenen Jahrzehnte und stellte ihre spezifischen Besonderheiten in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext ihrer Entstehungs-Epoche. Leider blieb danach wenig Zeit für einen Ausblick darauf, was wir aus dieser Entwicklung in der Gegenwart lernen können. Neben inhaltlichen Gründen für die Faszination und den Erfolg von US-Serien, wie der Mut zu kontroversen Settings, Charakteren und Sujets, benannte er einige

Speeddating

wichtige Unterschiede beim Stoffentwicklungsprozess in den USA und in Deutschland. Vor allem betonte er – für Autoren sicher ein Highlight – dass in den USA die Serien von Drehbuchautorenteams und starken Headautoren entwickelt werden (und nicht von Produzenten oder Redakteuren).

Vergleichsweise wenige Tagungsteilnehmer interessierten sich für die Panel-Diskussion über „Die wunderbare Welt des Kinderfilms“, was hoffentlich als symptomatisch für die Vergangenheit des Kinderfilms gewertet werden kann. Denn der positive, zukunftsweisende Grundton der Veranstaltung hat mich außerordentlich gefreut. Nach vielen Jahren des Engagements von Institutionen wie dem Förderverein Deutscher Kinderfilm und der Kinderakademie für Medien ist den Programmverantwortlichen offenbar endlich aufgefallen, dass das Genre in den vergangenen Jahren vernachlässigt wurde. Nun muss einiges dafür getan werden, um im Kinderfilmbereich neben der Adaption von Bestsellern besonders die Originalstoffe zu stärken. So soll u.a. ein neuer Sendeplatz bei den öffentlich-rechtlichen Sendern für den „besonderen Kinderfilm“ eingerichtet werden. Dies ist auch in Hinblick auf das Erzählen und den Umgang mit Inhalten für Kinder erfreulich. Anhand von Filmbeispielen aus skandinavischen Produktionen wurde anschaulich und unterhaltsam präsentiert, wie vermeintlich „schwere“ Themen rotzig und humorvoll erzählt werden können, so dass sie die Alltagsperspektive der Kinder und deren ganz eigenen Blick auf die Welt auch wirklich bedienen.

Gegenstand des diesjährigen „Dramaturgischen Quartetts“, der letzten Veranstaltung meines FSE-Tages, war der Ensemblefilm 3 ZIMMER/KÜCHE/BAD von Dietrich Brüggemann. In gewohnt offener, kritischer Haltung diskutierten die Podiumsgäste kontrovers über die gelungene – oder nicht gelungene – Inszenierung des Originaldrehbuchs, das der Regisseur mit seiner Schwester geschrieben hat. So kontrovers gar, dass es schön war mitzuverfolgen wie engagiert der Hauptdarsteller Jan Henrik Stahlberg sowohl die Vorlage als auch den entstandenen Film verteidigte. Da es ein Autorenfilm war, wäre in diesem Fall die Sichtweise des – ebenfalls im Publikum anwesenden – Regisseurs vielleicht nicht nur spannend sondern gar nicht so sehr vom Konzept abweichend gewesen.

Der Tag der Stoffentwicklung endete wie er in der Nacht zuvor begonnen hatte, mit einem Glas in der Hand, das ich gern hob, um mit den Vorstandsmitgliedern das 10-jährige VeDRA-Bestehen zu feiern. Sie sahen müde aus aber auch glücklich über den gelungenen Tag und die Arbeit, die hinter ihnen lag. Zu Recht, wie ich fand. Und freute mich ein bisschen mit ihnen.

Korinna Schadt *hat in Hamburg u.a. bei Michael Ballhaus studiert und arbeitete im Anschluss als Produzentin und Redakteurin. Seit 2005 ist sie als freie Autorin, Dramaturgin und Lektorin mit dem Fokus auf Kinder- und Jugendfilm tätig.*

Auszüge aus Presse, Blogs und Gästebuch:

„Autoren sitzen bekanntlich meistens nur rum. Nicht so, wenn VeDRA, der Verband der deutschen Dramaturgen, zum Tag der Dramaturgie nach Berlin ruft.“ (www.serieasten.tv)

„Beim Schreiben ans Publikum denken – die Rolle der Verleihfirmen war mir bislang nicht so bewusst. Es ist natürlich ein Idealfall, wenn AutorInnen, ProduzentInnen und VerleiherInnen bereits zum Beginn der Realisierung einer Filmidee zusammenarbeiten, damit sollte der gesamte Entstehungsprozess viel kompakter und zielgerichteter (bzw. auch erfolgversprechender sein).“ (Armin Pecher, Autor)

„Der Zulauf zur Tagung war beachtlich. Bei manchen Programmpunkten wie etwa dem Vortrag des Dramaturgen Oliver Schütte über die Faszination von US-Serien platzten die Veranstaltungsräume geradezu aus allen Nähten. Szenen, die einen an überlaufene Uni-Hörsäle erinnern konnten. Dabei hatte die VeDRA im vergangenen Jahr mit den Verlagsräumen des Tagesspiegels bereits eine gegenüber den Vorjahren größere Location gewählt. Angesichts der Erfahrungen in diesem Jahr wird man wohl erneut über einen Umzug nachdenken müssen, was angesichts gekürzter Fördergelder kein leichtes Unterfangen sein wird. Dabei zeigt der große Zuspruch, den die Tagung erfährt, doch eigentlich nur zu deutlich, dass die „FilmStoffEntwicklung“ eine Lücke schließt, welche die „großen“ Medienkongresse in Deutschland zumeist offen lassen: Nämlich die intensive Diskussion inhaltlicher und dramaturgisch-gestalterischer Fragen.“ (Christian Junklewitz, serienjunkies.de)

„... Spürbar wurde aber auch, dass der im Vereinsnamen an erster Stelle stehende Film gegenüber dem Fernsehen für den Verband wie für die Besucher an Attraktivität immer mehr einbüßt. „Beim Schreiben ans Publikum denken!“ hieß zwar eine der Panel-Diskussionen, in der die Filmverleiher Jürgen Fabritius (3 Rosen) und Benjamin Herrmann (Majestic) Aufschlussreiches über das Zusammenspiel von Marketing und Stoffentwicklung berichteten. Der Kameramann und Dokumentarfilmer Peter Dörfler wählte ein Zitat eines seiner Protagonisten zum Motto seines Werkstattgesprächs: „Mut, was zu riskieren.“ Bei der Mehrzahl der Besucher schien die Risikobereitschaft wenig ausgeprägt. Ihr Denken richtete sich eher auf die etablierten Dramaturgen und TV-Redakteure, und entsprechenden Andrang gab es dann auch beim 30-minütigen ‚Speed Dating‘.“ (Hans-Günther Dicks, Cinearte)

„Super! Viel gelernt – wie immer; gerne mehr Zeit einplanen für Fragen.“ (R.O.)

„Viele Themen kamen zur Sprache. Der Sog amerikanischer Serien, das Dramaturgische Enneagramm als Hilfsmittel in der Entwicklung von Figuren sind nur zwei Beispiele. Roland Zag hat mit seinem Vortrag über „Ausnahmen und Regeln“ in besonderem Maße angesprochen.“ (Tine Moeller, wordpress.com)

„Speed-Dating. Es wäre schön die Profession noch auf’s Namensschild zu drucken, z.B. eine Autorenreihe bilden wäre dann möglich & 2 Minuten Zeit ist zu wenig. Danke!“ (K. Kress)

„Mein jährlicher kleiner Bildungstag!“ (Anna R.)

„Aber ob so was in Deutschland möglich ist? „Hmm“, lässt sich die Aussage von Bernhard Gleim zusammenfassen, Redaktionsleiter beim NDR und damit mitverantwortlich für den unkonventionellen TATORTREINIGER: Traditionell beruhe die deutsche Serie auf einer Mittlerfigur, einem Arzt oder Lehrer zum Beispiel, die ins Geschehen eingreift, alle Probleme löst und zur starken Identifikation einlädt. Das gilt es erst einmal zu überwinden.“ (Otto Hildebrandt, Die Welt)

„Der Vortrag von Eva-Maria Fahmüller und Norbert Maass über die filmische Darstellung von psychischen Erkrankungen hat mir besonders gut gefallen, weil er sehr genau die dramaturgischen Probleme, auch die Ausarbeitung der Nebenfiguren, analysiert hat. Dabei haben die Vortragenden z.T. auch ihre persönlichen Präferenzen offenbart und Lösungsmöglichkeiten angesprochen, so dass die praktische Seite jenseits der

[SCRIPTMAKERS]

DIE AUTORENFINDER

PRODUZENTEN: Hier finden Sie Autoren für spezifische Inhalte und Aufträge.
AUTOREN: Hier finden Sie heraus, was Produzenten suchen.
Seien Sie dabei.

www.scriptmakers.de info@scriptmakers.de

Theorie nicht zu kurz kam. Einen interessanten Abschluss bildete die von Kyra Scheurer geleitete Podiumsdiskussion über den Kinofilm DREI ZIMMER/KÜCHE/BAD. Trotz Anwesenheit des Regisseurs wurde kein Blatt vor den Mund genommen, sondern konsequent und zielgerichtet über inhaltliche Fragen diskutiert." (Juliane Hahn, Autorin)

„Von Ausnahme und die Regel – Dramaturgie jenseits des Standards war ich besonders beeindruckt, Roland Zag zeigte anhand von guten Filmbeispielen wie z.B. THE TREE OF LIFE, MELANCHOLIA oder NADER UND SIMIN, dass neben der klassischen Drei-Akt-Struktur, ein „Genremix" oder „Genre-Amalgam", also das Vermischen der Filmgattungen in einem unkonventionellen dramaturgischen Filmaufbau möglich ist." (Elizabeth Ok, Regisseurin und Produzentin)

„Nächstes Jahr bitte 2 Tage." (AB)

„Flug hat sich gelohnt. zu viele interessante Themen parallel. Der Tag könnte länger sein. Danke. War super. Transkriptionen wären klasse." (Birgit B.)

„zu viel spannendes parallel!! es wäre schön, wenn es dann zumindest ein Video / Voice-file zum späteren [Gruß] gäbe! + Bitte wieder eine Garderobe mit Bewachung" ([Herz])

„Die Mischung aus Show-Case, Vorträgen, Panels und der sehr praktischen und angenehmen Gelegenheit in der Kaffeepause das Gespräch mit Berufskollegen zu suchen, macht den „Tag der Stoffentwicklung" für mich zu einem festen Termin in meinem Jahres-Kalender. Die Resonanz war 2012 groß, so groß, dass man leider in manche Veranstaltung wegen Überfüllung gar nicht mehr hinein kam. Schade, aber auch ein Kompliment an die Veranstalter, die mit ihrem Programm den Nerv der Zeit zu treffen scheinen! Im Werkstattgespräch (mit Peter Dörfler) ging es beispielsweise um den „Mut, was zu riskieren" – ein Tagungspunkt, der ein aktuelles Dilemma im deutschen Fernsehen beschreibt und von dem ich mir wünschte, dass er sich als Motto für den Tag der Stoffentwicklung weiter durchsetzt und Veranstalter, Panelteilnehmer und Zuschauer auch in Zukunft dazu ermuntert, sich weiter für gute Geschichten und ihre Entstehung zu engagieren. Man kann aber auch sehr viel von denen lernen, die es nicht schaffen und scheitern, was viel häufiger vorkommt als umgekehrt – vielleicht eine Anregung für den nächsten Tag der Stoffentwicklung?" (Susanne Dietz, Produzentin)

Das Dramaturgische Enneagramm (DDE)

Teil 2: Komplexe Charaktere und ihre Beziehungsdynamiken als spannungsstrukturierende Elemente

von Silke Cecilia Schultz (VeDRA)

Aus der Figurenperspektive – über die wir uns beim dramaturgischen Enneagramm einem Stoff primär nähern – machen nicht allein charakterliche Widersprüchen eine Geschichte spannend, sondern vor allem die Beziehungsgegensätze und -dynamiken ihrer Charaktere. Abgesehen von den Genres, in denen auf sich allein gestellte Einzelkämpfer mit materiellen Antagonisten kämpfen (z.B. in Katastrophenfilmen), gilt dies genreunabhängig – von ZIEMLICH BESTE FREUNDE bis MARVELOUS: THE AVENGERS. Und natürlich trifft dies auch auf THE KING'S SPEECH zu, an dessen Beispiel ich im vorherigen Newsletter (N° 24) Aspekte des Charakter- und Stoffentwicklungs-Instruments „Das Dramaturgische Enneagramm" (DDE) vorgestellt habe. Auch in diesem zweiten Teil soll THE KING'S SPEECH Folie für die Vorstellung der dramaturgischen Möglichkeiten des DDE sein. Habe ich mich beim letzten Mal mit der Perspektive des DDE auf komplexe Charaktermuster beschäftigt, soll nun die Sicht des DDE auf Spannungselemente charakterlicher und beziehungsdynamischer Gegensätze vorgestellt werden.

Zunächst ist jede Art von Beziehung bekanntlich eine Herausforderung: Man muss ständig die eigenen Besonderheiten wie auch die Eigenarten des/der Anderen wahrnehmen, beobachten und sich dazu verhalten. In fiktionalen Erzählformen gilt dies sogar für Tiere, Geister, Außerirdische usw. und führt für alle Beteiligten im positiven Sinne zu Austausch, Empathie, Wertschätzung, Verbundenheit, (Selbst-)Reflexion, (Selbst-)Erkenntnis, Wissens- und Erfahrungserweiterung, Entwicklungs- und Reifeprozessen – im negativen Fall zu deren Gegenteil. Diese Wechselbeziehungen und Einflussnahmen, die auch die Dynamiken des Ennagramms bestimmen, bewirken Spannungen – auf charakterlicher, zwischenmenschlicher und sozialer Ebene. Jenseits des klassischen suspense à la Hitchcock entsteht Spannung durch dramatische Konflikte, in der gegensätzliche Kräfte die Charaktere bestimmen. Sie ist ferner eine Folge von Dilemmata, die aus der größtmöglichen, existenziellen Not einer Figur entstehen. Und schließlich ist Spannung ein Ergebnis dessen, wie subtil, nuanciert und pointiert notwendige Informationen über Charaktere und Geschichte offenbart werden bzw. wie stark der Empathiegrad beim Publikum ist.

Um nun zusätzliches Spannungsmaterial durch die Widersprüche der Charaktere und Gegensätze der Beziehungsstile wirkungsvoll einsetzen zu können, helfen die neun Charaktermuster und deren Beziehungsstile des Enneagramm-Ideen-Systems, die ich als *Charakterbrille* und *Beziehungsfilter* bezeichne. Zur Erinnerung: Die Charakterbrillen beschreiben die Selbst- und Weltbilder, durch die ein Charakter sich selbst, seine Mitmenschen und seine Umwelt wahrnimmt. Um die Beziehungsfilter der Filmcharaktere aus THE KING'S SPEECH besser zu verstehen, zeige ich hier eine vereinfachte Übersicht der Charakterbrillen (Abb. 1).

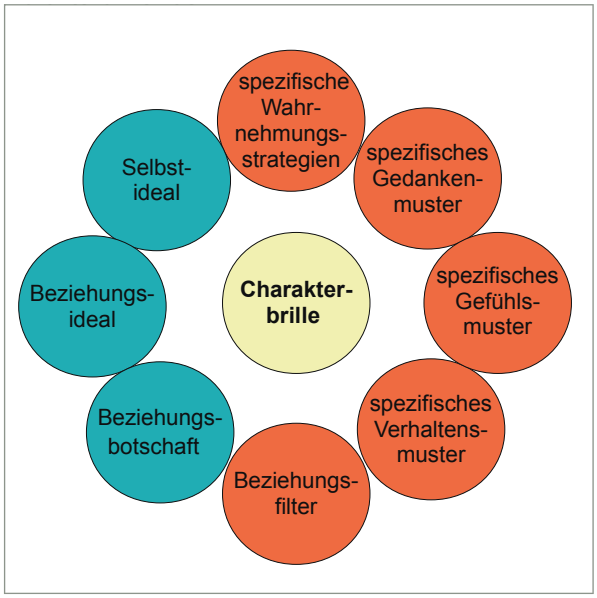


Foto: www.kingsspeech.com

Abb. 1:
Charakterbrille nach DDE

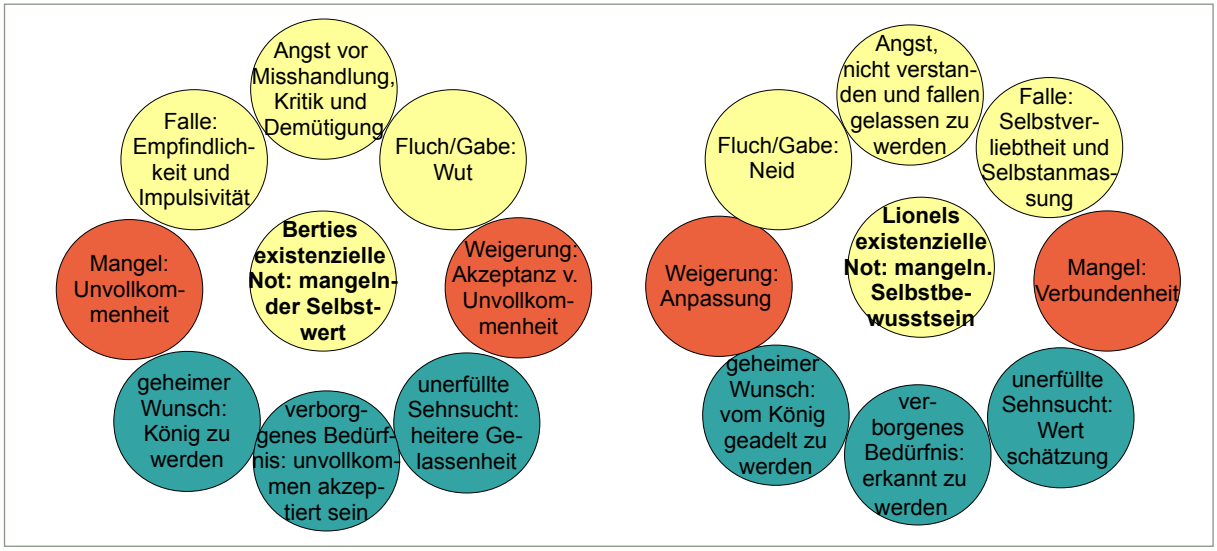


Abb. 2: Berties und Lionels gegensätzliche Charakterbrillen

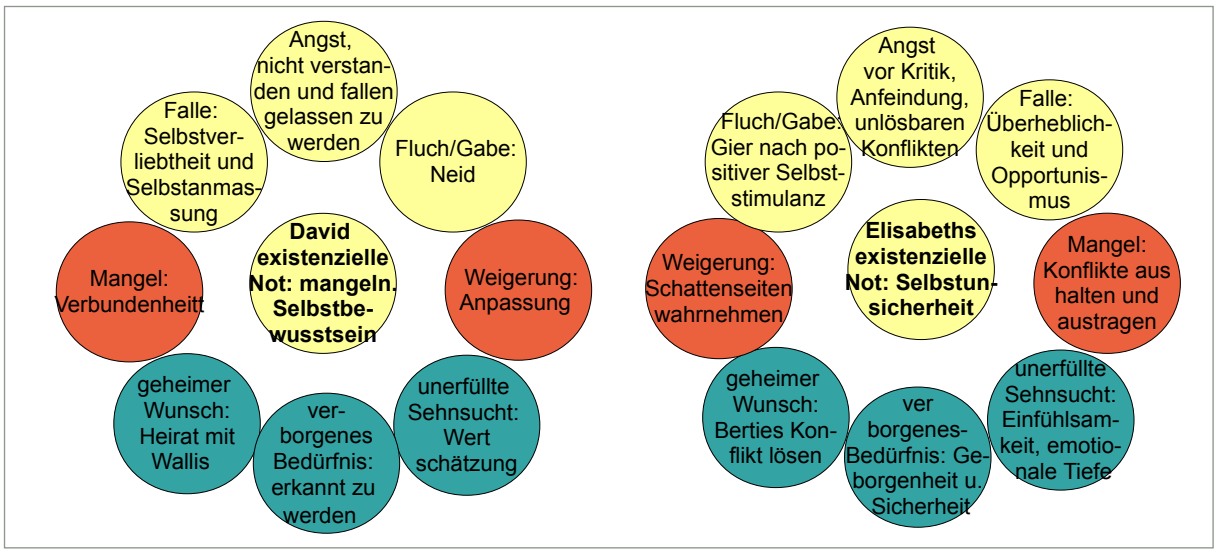


Abb. 3: Elisabeths und Davids gegensätzliche Charakterbrillen

Gerade die charakterlichen Gegensätze der Filmfiguren sorgen für eine Vielzahl von spannungserzeugenden Elementen – da jeder Charaktertyp völlig andere Probleme zu lösen hat – Abb. 2 & 3.

Nach DDE erwächst aus der existenziellen Not das Dilemma einer Figur, und dieses erzeugt die Marker *Angst & Falle*, aber auch *Fluch & Gabe* des Charakters. Gleichzeitig verhindert das Dilemma die Erfüllung von *Sehnsucht*, *verborgenen Bedürfnissen* und *geheimen Wünschen*. *Fluch & Gabe* helfen aber, *Wunsch & Sehnsucht* zu erfüllen. Mit der Erfüllung von *Sehnsucht & Wunsch* löst sich schließlich das *verborgene Bedürfnis*, was wiederum eine Lösung des Dilemmas ermöglicht.

Aus der inneren Dynamik des Enneagramm-Ideen-Systems lässt sich aber noch weiteres Spannungsmaterial gewinnen. Das System verbindet jeden Charakter über Pfeile unterschiedlicher Richtungen mit zwei Charaktergegensätzen: den sogenannten *Trost- und Stresspunkten* eines Charakters, die zwei unterschiedliche Gangarten zu dessen (Weiter-) Entwicklung markieren. So ergeben die spannungserzeugenden Beziehungsdynamiken ein Beziehungs- bzw. Spannungsdreieck - Abb. 4.

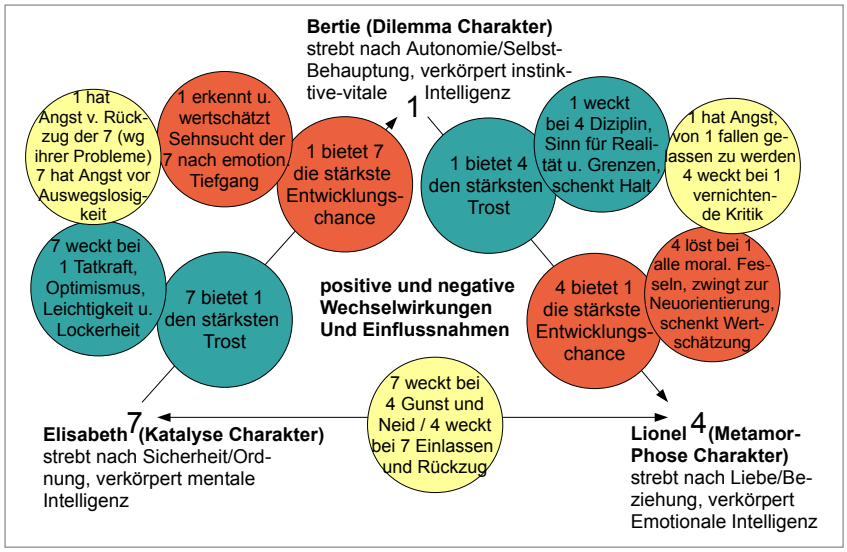


Abb. 4: Beziehungs- bzw. Spannungsdreieck Bertie – Lionel – Elisabeth

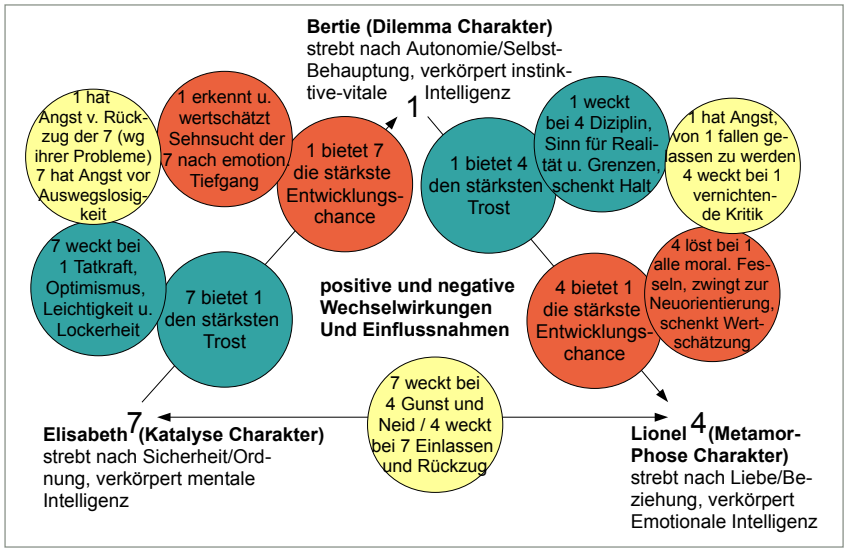


Abb. 5: Beziehungsfilter von Bertie, Lionel und David

Der Protagonist (und gleichzeitige Antagonist) Bertie findet durch seine Ehefrau Elisabeth tröstliche Lösungsansätze für sein Dilemma. In den Worten des DDE ist Elisabeth der *Katalyse Charakter*. Berties Sprachtherapeut Lionel Logue ist der *Metamorphose Charakter*. Berties Bruder David – sein *Alter Ego* – versetzt Bertie am stärksten unter positiven wie negativen Stress. Das macht ihn zum *Dilemma Charakter*. Dieser ist den meisten Erwartungen, Herausforderungen und Entscheidungszwängen im Charakterensemble der Geschichte ausgesetzt. Seine Entwicklungsschritte bilden die dramaturgische Struktur und den Spannungsaufbau der Geschichte. Dabei verwandelt der *Metamorphose Charakter* (Lionel) die Schwächen des *Dilemma Charakters* (Bertie) in Stärken und setzt selbstbewusst und provozierend dessen starre Moralvorstellungen und Grenzen außer Kraft, um ihm die Möglichkeit der Neuorientierung und der aufrichtigen Suche nach Wegen aus seinem Dilemma zu ermöglichen. Der *Metamorphose Charakter* ist für den *Dilemma Charakter* also der Weg des **stärksten inneren Widerstandes**. Das *Alter Ego* (David) verstärkt hingegen Berties antagonistische Kräfte, die sich in seiner Angst und seinem Dilemma ausdrücken. Sie verhindern seinen geheimen Wunsch, seine unerfüllte Sehnsucht und die Erfüllung seines verborgenen Bedürfnisses. In der selbstgerechten, anklagenden und demaskierenden Art des Alter Ego David offenbart sich gleichzeitig eine tiefere Dimension des Enneagramms, die *Seelenkind* genannt wird. Der Aspekt des Seelenkindes spiegelt die unbewussten, zumeist unterdrückten negativen Eigenschaften des *Dilemma Charakters* wider und ist der unreife Seelenanteil, der die Entwicklung des Charakters hemmt. David verkörpert für den *Dilemma Charakter* Bertie also den Weg des **stärksten** äußeren Widerstandes. Der *Katalyse Charakter* Elisabeth hingegen unterstützt und lenkt Bertie mit Charme, Optimismus und verständnisvoller Engelsgeduld in neue Richtungen. Sie hilft ihm dabei, sich aus seiner hilflosen Passivität zu befreien und trotz unzähliger Erfahrungen des Scheiterns neue Hoffnung und Erfahrungen zu sammeln. Insofern stellt der *Katalyse Charakter* für den *Dilemma Charakter* den Weg des **geringsten** Widerstandes dar. – Abb. 5.

Mit Hilfe der Beziehungsfilter können die Spannungen und Gegensätze in den Beziehungsdynamiken der Charaktere präziser betrachtet und auch bearbeitet werden. An unserem Beispiel: Obwohl Berties Therapeut Lionel und sein Bruder David dieselben Charaktertypen sind, gibt es natürlich charakterliche Unterschiede zwischen ihnen, u.a. in ihrer Beziehungsbotschaft und in ihrem Beziehungsverhalten. Das Enneagramm ist auch in diesem Punkt äußerst komplex: Neben den Wechselwirkungen zwischen benachbarten und gegenüberliegenden Charakterphänomenen verfeinern jeweils drei verschiedene Subtypen und Entwicklungsgrade die Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensstrategien eines Charakters.
Über die charakterlichen Beziehungsfilter (Abb. 6) lässt sich nach der DDE-Methodik weitaus mehr sagen als bislang vorgestellt. So nimmt jeder Charakter weitere vielfältige Beziehungsbilder durch seine Charakterbrille und seine spezifisch gefärbten Denk-, Fühl- und Verhaltenserfahrungen wahr. Drei davon möchte ich mit ihren positiven oder negativen Wechselwirkungen zwischen den Beziehungspartnern kurz vorstellen:

- Der *unsichtbare Dritte* im Bunde einer Beziehung verkörpert eine besonders prägende, in der Beziehungssituation nicht gegenwärtige Person aus dem Leben eines Charakters. Der Charakter nimmt sie z.B. in der Gestik oder Mimik des Beziehungsgegenübers unbemerkt wahr und verfällt in ein Muster, das sich nicht mehr auf sein Gegenüber bezieht, sondern vielmehr auf den unsichtbaren Dritten reagiert. Tragisch-komisch wird es für alle Beteiligten, wenn jeder mit seinem unsichtbaren Dritte im Bunde statt direkt aufeinander bezogen kommuniziert.
- Die *rosa Brille, blind vor Liebe* oder *Flöhe husten hören* u.ä.: Sprachbilder verfärben die Wahrnehmungen eines Charakters besonders positiv oder negativ und verraten mehr über die Angst, das Dilemma oder den geheimen Wunsch eines Charakters, als über den/die Auslöser/in ihrer Projektion.
- Die *Vogelperspektive* lässt einen Charakter alle Wahrnehmungs- und Verhaltensstrategien seines Beziehungsgegenübers oder gleich mehrerer Charaktergegensätze wahrnehmen. Im positiven Fall schafft das einen gewissen Grad an Objektivität, was auch das Sichtfeld des/der anderen Charakterbrillenträger erweitern kann.
- Im negativen Fall wird das Wahrnehmungsfeld durch die Charakterbrille eingeschränkt; die Vogelperspektive verwandelt sich dann in die *Froschperspektive* und der Charakter gesteht sich und dem/den anderen keine anderen Wahrnehmungen und Verhaltensstrategien als die der eigenen Charakterbrille zu.

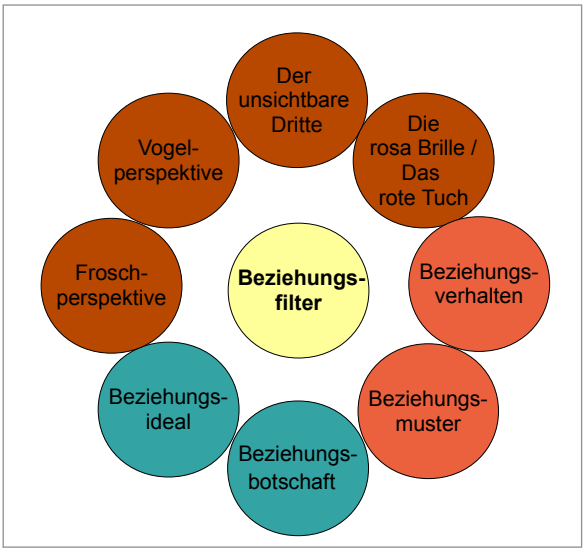


Abb. 6: Erscheinungsformen der Beziehungsfilter

Die hier vorgestellten Ausführungen können die Möglichkeiten des DDE nur andeuten. Festzuhalten bleibt: Die Reduktion auf bestimmte Charakterphänomene führt nicht zum Verlust von lebendiger Vielfalt und Individualität sondern vielmehr zu einer Vielzahl an Möglichkeiten, komplexe Figuren zu gestalten und spannende Beziehungsgeflechte zu entwerfen.

Silke Cecilia Schulz *arbeitet als Autorin, Script Consultant und Writer's Coach. Bei FilmStoff-Entwicklung 2012 führte Silke Cecilia Schulz in die Komplexität von DDE ein und stellte dar, wie das Modell für eine psychologisch fundierte und kreative Charakter- und Stoffentwicklung genutzt werden kann. Außerdem bietet sie ihr Programm in Seminaren und workshop-Reihen an. Weitere Infos unter* www.creative-support.net

Oh Boy! | von Martin Muser

Wie ich einmal ein kleines bisschen Dramaturgie gemacht habe

Mein ehemaliger Student und Produzent Alexander Wadouh (Chromosom Film) hat mich irgendwann im Sommer 2010 gefragt, ob ich ein Drehbuch lesen könne, das er produzieren wolle. Klar, hab ich gesagt. Alexander und ich mögen uns, und ich war neugierig, was er macht. Das Buch, das ich las, war OH BOY von Jan-Ole Gerster. Genauer: die 3. Fassung vom März 2010. Alexander und Jan-Ole kannten sich von der dffb, wo auch ich unterrichtet hatte. Ich las und war hellauf begeistert. Das Buch erzählt einen Tag und eine Nacht im Leben eines Taugenichts. Eines *slackers*, wie die Amis sagen. Die Handlung vollzieht sich als lose Abfolge von einzelnen Stationen. Das Buch war klasse geschrieben. Es hatte einen wunderbaren Humor. Und die Reihe der Nebenfiguren war lang.

Wir trafen uns dann kurz darauf zum Essen. Jan-Ole Gerster, Marcos Kantis von Schiwago Film, Alexander und ich. Ich hielt mit meiner Begeisterung nicht hinterm Berg und erfuhr, dass es wichtige Leute und Entscheider gab, die Schwierigkeiten mit der Geschichte hatten. Weil die Hauptfigur so passiv ist. Weil die Story keinen roten Faden hat. Keinen durchgehenden Spannungsbogen. Ich nickte: Ja, das Buch hat eine Stationen-Dramaturgie, der rote Faden ist versteckt in der Entwicklungsgeschichte der Hauptfigur. Und die ist eher leise erzählt und verläuft relativ flach. Da passiert nicht viel. Aber das ist kein Mangel, weil das Wenige, das mit der Figur passiert, mich berührt. Ich folge ihr gerne durch die Geschichte. Das emotionale Thema ist die Selbstfindung der Figur ... insofern ist OH BOY eigentlich klassisches coming of age ... die Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens, nur halt bei einem in der Studenten-Boheme stecken gebliebenen twenty something ... Also, lasst euch nicht beirren und dreht das genau so. Das Buch ist klasse. So eine Komödie wünsche ich mir für das deutsche Kino. Das ungefähr waren meine Worte. Die drei haben das natürlich gerne gehört (und haben auch das Essen bezahlt). Auch wenn es nicht unbedingt die Antwort war, die sie von einem Dramaturgen erwartet haben. Ich habe dann noch eine Eloge auf die Schönheit von Filmen mit Stationen-Dramaturgie gehalten ... habe die Doinel-Reihe von Truffaut ins Feld geführt ... und habe gesagt, dass ich zum Aufbau des Buches

Foto: X-Verleih

eigentlich nicht viel mehr sagen kann, als wo ich die Abfolge dichter finde und wo weniger dicht. Welche Episoden ich stärker und emotional folgerichtiger finde und welche schwächer und beliebiger. Dass ich das Kaffee-Motiv als running gag gut finde und auch gut als äußere Klammer. Wir sind das Buch dann noch Bild für Bild durchgegangen ... es gab eine tolle Anfangsszene, die es so nicht in den Film geschafft hat ... die MPU-Szene war im Buch schon grandios ... manches erschien mir vielleicht etwas zu lang ... es gab eine kleine Durststrecke nach der Begegnung mit dem Vater usw.

Ende 2011 und Anfang 2012 haben Alexander und Jan-Ole mich noch zweimal zu Rohschnitt-Sichtungen eingeladen. Der Schnitt war alles andere als einfach. Auch hier erwies sich die Stationen-Dramaturgie als eine Erzählform, deren Dynamik aus dem Inneren der Hauptfigur, aus dem emotionalen Kern der Geschichte gespeist wurde. Mir schien es oft so, dass die Erzählung im Grunde einem musikalischen Prinzip folgte ... Kontrapunkte, Kontraste, motivische Variationen bzw. Entsprechungen und Rhythmus waren gestalterisch wichtig.

Einige Stationen wurden im Schnitt länger, andere kürzer. Blicke ersetzen ganze Dialogpassagen. Manches, was im Buch noch im ON war, funktionierte im OFF viel besser, die eingestreuten Berlin-Impressionen wirkten als emotionale Nachklang-Szenen und wurden als rhythmisierendes Element immer bedeutsamer.

OH BOY wurde dann nach erfolgreichem Festival-Lauf von X-Verleih verliehen und hatte mittlerweile über 200.000 Kino-Zuschauer. Und das mit einer passiven Hauptfigur und ohne klassischen äußeren (Ziel)Spannungsbogen, was in den meisten Kritiken als interessant und ungewöhnlich gewürdigt wurde. Hätte man das Erfolgspotenzial ahnen können? Ich glaube, ja. Aber wie sagt der alte Mann am Ende von OH BOY so schön: „Aus heutiger Sicht sieht alles ganz anders aus."

SYNOPSIS:
Nachdem er sein Studium geschmissen hat, lebt Niko (Ende 20, Tom Schilling) in den Berliner Tag hinein – auf Kosten seines strengen Vaters (Ulrich Noethen), der noch immer glaubt sein Sohn würde studieren. Doch schließlich kommt der Tag, der Nikos Leben verändert: Sein Vater dreht den Geldhahn zu, seine Freundin (Katharina Schüttler) verlässt Niko überraschend und sein Psychologe (Andreas Schröders) stellt bei ihm eine „emotionale Unausgeglichenheit" fest. Die Folge: Nikos Führerschein bleibt eingezogen. Für die Probleme seines verzweifelten Nachbarn (Justus von Dohnányi) kann Niko deshalb kein Gespür entwickeln. Der Tag ist ruiniert. Erst als er seine ehemalige Mitschülerin Julika (Friederike Kemptner) wiedertrifft, kommt es zu einer überraschenden Wendung.

Martin Muser *kennt man als Gesellschafter der Drehbuchagentur Script House. Studiert hat er an der HDK Berlin, er arbeitete zunächst als Journalist (u.a. taz, Deutsche Welle), Autor (u.a. DAS OHMSCHE GESETZ) und Lichtbildner, später als Drehbuchautor, Dozent und Dramaturg (u.a. SONGS OF LOVE AND HATE). Martin absolvierte eine Ausbildung zum Script Consultant bei Linda Seger, Jürgen Wolff und Christopher Vogler und gehörte zu den Gründungsmitgliedern von VeDRA.*

Spiel / Film 6.0 | von Lukas Wosnitza (VeDRA)

Zur Zeit kann man wieder ein besonders erfolgreiches Zusammenspiel von Film und Game bewundern – ein Franchise, „sie alle zu knechten“: Mit der dreiteiligen Verfilmung von J.R.R. Tolkiens Roman DER HOBBIT soll die HERR DER RINGE-Reihe nicht nur im Kino, sondern auch auf allen Konsolen fortgeführt werden. Film- und (passende) Games-Reihen sind bei Produzenten gefragter denn je. Kein Wunder – lassen sie sich doch mit dem Erfolg der Vorgängerfilme bzw. -Games optimal vermarkten. Das HERR DER RINGE-Franchise überwindet dabei die Grenzen von Film- und Videospiel-Industrie wie kaum ein Produkt zuvor. Die Filmtrilogie, die zwischen Weihnachten 2001 und 2003 Rekordeinspielsummen erzielte legte den Grundstein. Der Erfolg war jedoch keineswegs vorprogrammiert: bei einem Flop wären drei Filmstudios pleite gewesen.

Aufbauend auf dem Erfolg der Original-Filmtrilogie entstanden bereits ein gutes Dutzend Games, die teilweise die Handlung der Filme nacherzählten, aber auch andere in den Romanen von J.R.R. Tolkien erwähnte Handlungsstränge aufgriffen und sie zum Mittelpunkt des Spielgeschehens machten. Hinzu kommt die Online-Ausgabe von Mittelerde THE LORD OF THE RINGS ONLINE, die bereits drei Erweiterungen nach sich zog und Millionen Spieler begeistert. Offizielle Nutzerzahlen gibt es nicht, aber es soll das am zweithäufigsten gespielte Online-Rollenspiel hinter WORLD OF WARCRAFT sein. 10 Jahre später soll nun der DER HOBBIT-Dreiteiler an den Erfolg anknüpfen. Auch in den Bereich der Social Games will man mit dem Franchise vordringen, und so erschien das erste HOBBIT-Spiel für Smartphones als ‚Spiel für zwischendurch‘. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich bei diesem Ableger allerdings um eine abgewandelte Version eines bereits erschienenen Games: Lediglich Namen, einige Grafiken und einzelne Story-Elemente wurden angepasst. Und auch für die „großen Brüder“ auf der Konsole sind keine bahnbrechenden Neuerungen zu erwarten. Typisch Franchise eben.

Die Kreativität bleibt also nicht nur in Hollywood, sondern auch in der Games-Industrie mitunter auf der Strecke. Andererseits gibt es aber in beiden Bereichen immer auch Gegenbewegungen, die das bloße Spektakel durch neue Wege des Geschichtenerzählens ersetzen wollen. Im Februar 2001 ersann etwa der Game Design-Berater und Autor Ernest Adams, anknüpfend an die legendäre dänische DOGMA-Bewegung, zehn Regeln für die Videospielindustrie: DOGMA 2001 sollte eine Anleitung dafür sein, Games wieder verstärkt auf Gameplay – und damit die spielerische Traditionslinie – zu fokussieren. Eine der Regeln schließt übrigens alle HERR DER RINGE-Games aus, da sie besagt, dass keine Elfen oder andere Wesen mit spitzen Ohren vorkommen dürfen. Nach über 10 Jahren ist allerdings festzustellen, dass der Artikel von Adams nicht viel verändert hat. Zumindest hat er aber ein gewisses Presse-Echo gefunden und immerhin: im März 2002 erschufen 14 Game Designer auf Grundlage der zehn Regeln von Adams im Verlauf des *0th Indie Game Jam* zwölf neue Spiele. Die Welt des Films war für die Game-Designer in diesem Fall also einmal nicht Vorlagengeber für eine Storyworld sondern für eine *Erzähler-Haltung*.

Ebenfalls ganz im Sinne von Adams Thesen (ohne diese wahrscheinlich zu kennen) wurde schließlich JOURNEY entwickelt, das von Kritikern als bestes Game 2012 gefeiert wurde. Es ist simpel gehalten, die Aktionen des Spielers sind auf Laufen, Springen, Singen und die Benutzung eines universell einsetzbaren Schals beschränkt. Nicht Wettkampf oder Spektakel stehen im Vordergrund, sondern die ‚emotionale Reise‘ des Spielers – allein das ist bereits ungewöhnlich und vielen eine willkommene Abwechslung. Die Aufgabe des Spielers besteht ironischerweise darin, die Spielfigur durch eine Wüste zu einem in der Ferne sichtbaren Berg zu führen. Dass der Berg das Ziel ist, ist dann aber auch die einzige Gemeinsamkeit mit dem HERR DER RINGE-Franchise.

Lukas Wosnitza *(*1983) hat seine Abschlussarbeit an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn über Dramaturgie im digitalen Spiel verfasst und beschäftigt sich für uns mit der Schnittstelle von Games und Film. Seine Kolumnen findet man auch unter [www.leckerefelsen.de.](http://www.leckerefelsen.de)*

Der VeDRA-Fragebogen | an Angela Heuser

Angela Heuser (M.A.) studierte Germanistik/Linguistik, Anglistik und Philosophie, arbeitete später u.a. als Redaktionsassistentin, Übersetzerin, Lektorin und nicht zuletzt in der Sat.1-Redaktion. Hier betreute sie TV-Movies und Koproduktionen (u.a. NUR EIN KLEINES BISSCHEN SCHWANGER; DAS ZIMMERMÄDCHEN UND DER MILLIONÄR). Als wissenschaftliche Mitarbeiterin des MINTIFF-Projekts beschäftigte sich Angela danach mit der Möglichkeit, Frauen mit Hilfe von fiktionalen Formaten für naturwissenschaftlich-technische Berufe zu begeistern. Sie ist Vorstandsmitglied von TOP:Talente und arbeitet derzeit als freie Dramaturgin und Coach.

Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Nach dem Studium arbeitete ich zunächst als Klinische Linguistin, dann in einer Feuilletonredaktion. Mein dramaturgisches Erweckungserlebnis war ein Drehbuchseminar bei Frank Daniel. Ich kündigte bei der Zeitung und übersetzte und lektorierte Drehbücher, auch für die Koproduktion bei Sat.1, wo man mir eine Stelle als Redakteurin anbot. Mit der Kirch-Pleite wurde unsere Abteilung aufgelöst, ich betreute dann neben TV-Movies auch die Autoren-Seminare im Sender – bis wieder mal das Unternehmen verkauft und Stellen abgebaut wurden, auch meine. Ich war danach ein Jahr an der TU Berlin beim MINTiFF-Projekt und bin seitdem freie Dramaturgin. Der rote Faden in diesem Berufsweg – anderen zu ihrem eigenen Ausdruck zu verhelfen – brachte mich darauf, eine Coaching-Ausbildung zu machen. Mein nächstes Projekt ist ein Seminar, das Dramaturgie und Coaching verbindet und sich an Menschen richtet, die sich schreibend weiterentwickeln wollen.

Mit welchem Projekt warst du zuletzt besonders gern beschäftigt und in welcher Funktion?

Ich habe einer Autorin geholfen, eine sehr persönliche Geschichte in eine Form zu bringen – sie ist jetzt eingeladen, ihren Stoff auf einer Fachveranstaltung vor Redakteurinnen und Redakteuren zu präsentieren. Das ist ein schöner Erfolg – und ich hoffe, es bringt sie den entscheidenden Schritt weiter.

Welche Fähigkeiten sollte ein Dramaturg unbedingt haben?

Klartext reden können, ohne zu werten. Gefühle in präzise Formulierungen übersetzen können. Konsequenzen nachvollziehbar darstellen können. Schnell zwischen dem Blick aufs große Ganze und der Perspektive einzelner Figuren wechseln können. Sich mit vermeintlich konstruktiven Vorschlägen zurückhalten: Alles, worauf Autorinnen und Autoren nicht irgendwann von selbst kommen, liest sich am Ende halbherzig, fade, konstruiert.

Was sind deine persönlichen Glücksmomente in diesem Beruf?

Zuschauen, wie aus einer kleinen Erkenntnis eine große Veränderung erwächst, im Drehbuch und oft auch beim Autor, der Autorin.

Was sind immer wiederkehrende Probleme bei der Stoffentwicklung?

Die langen Wartezeiten, bis Entscheider, die ganz schnell was lesen wollten, dann endlich mal reagieren. Da verpufft so viel kreative Energie.

Welcher Film hat dir (zuletzt) besonders gefallen und warum?

Im Fernsehen: OBENDRÜBER, DA SCHNEIT ES nach dem Drehbuch von Astrid Ruppert in der Regie

von Vivian Naefe war ein wirklich schöner Weihnachtsfilm: eine ganz unspektakuläre Geschichte mit viel Tiefgang, glaubwürdigen Figuren (nur Wotan Wilke Möhring habe ich den evangelischen Pfarrer nicht abgenommen) und ohne Weihnachtskitsch – ein schönes Ensemblestück, wie ich lange keines gesehen habe. Im Kino: 3 ZIMMER/KÜCHE/BAD von Dietrich Brüggemann, der das Drehbuch zusammen mit seiner Schwester Anna geschrieben hat: wiederum eine Ensemblegeschichte, die einerseits die Gefühlslage einer bestimmten Generation und andererseits das allgemeine Drama des Erwachsenwerdens sehr berührend und mit einem wunderbar trockenen Humor darstellt. Und schließlich DICKE MÄDCHEN von Axel Ranisch – weil er zeigt, was geht, wenn man die Kreativen einfach machen lässt und sie nicht ins Joch vermeintlicher Zuschauererwartungen und Sendeplatzanforderungen spannt.

Über welches Drehbuch bzw. welchen Film hast du dich besonders geärgert?

Das Leben ist zu kurz für Ärger. Ich schalte um oder gehe raus. Deshalb sitze ich im Kino gern am Rand.

Wie sieht dein perfektes (Arbeits-)Leben aus und wie nahe bist du diesem Ideal?

Ich versuche gerade, mehr Coaching-Aufträge zu bekommen – ich brauche ab und zu mal eine unmittelbare Reaktion auf meine Arbeit. Ein Drittel Coaching, ein Drittel Dramaturgie, ein Drittel Seminare und genug Zeit für meinen Nachbarschaftsgarten – das wäre eine feine Sache.

Welche Film- oder Fernsehfigur (früher oder heute) hättest du gerne erfunden?

Figuren fallen mir nicht ein, aber ich wollte immer bei der AUGSBURGER PUPPENKISTE Kulissen bauen – dieses Plastikfolienmeer hat mir so gut gefallen, dass ich im Werkunterricht mal ein Spielplatzmodell mit „Meer“ gebastelt habe, zirka 1971.

Was dürfen wir deiner Meinung nach ‚on screen‘ auf keinen Fall verpassen?

Die vielen guten Dokumentarfilme, die z. B. das wunderbare Kino bei mir um die Ecke zeigt.

Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

Roland Zag: DER SCHLUSSMACHER

Buch: Doron Wisotzky, Regisseur, Produzent: Matthias Schweighöfer, Produktion: Pantaleon, Fox International | Kinostart: 10.01.2013

Beim Schreiben dieser Zeilen spüre ich den Impuls mich zu rechtfertigen. Ein Projekt wie DER SCHLUSSMACHER gehört zu der Sorte von Mainstream-Kino, die in Deutschland vielleicht insgeheim beneidet – in der Öffentlichkeit aber demonstrativ verachtet wird.

Letztlich kann ich gar nicht genau sagen, wie meine Analysen bei den Verantwortlichen ankamen. Genau genommen beschränkte sich meine Beratung auf die schriftliche Analyse von zwei Drehbuchfassungen – was nicht viel ist. Doron Wisotzky und Matthias Schweighöfer habe ich leider erst bei Folgeaufträgen zu Gesicht bekommen. Dennoch möchte ich nicht ohne Stolz sagen, dass ich als Berater in dem Projekt durchaus spürbar bin. Nicht in dem, was man sieht, sondern in dem, was der Film nicht (mehr) ist. Meine Begeisterung für die Grundidee möchte ich auch jetzt noch offen bekennen: In der Prämisse des Films sehe ich unglaublich viel komisches Potenzial. Dieses wurde auch insofern genutzt, als in der unfreiwilligen Reise eines Profi-Paartrenners (Schweighöfer) und eines seiner Opfer (Milan Peschel) wirklich Welten aufeinander prallen – hier der smarte, kühle Verdränger aller Gefühle, dort der rückhaltlos Sensible. Es geht um Gefühle: lässt man sie zu oder schiebt man sie von sich. Anfangs war der Geschichte jedoch ein

Foto: fox.de

Familiendrama aufgepfropft, das mit dem Kern nicht viel zu tun hatte. Die dramaturgische Arbeit ging im Wesentlichen darum die beiden Stränge zu entwirren und sich von Unwesentlichem zu trennen. Inzwischen ist der Film fertig und der Antagonismus zwischen Gefühl und Verdrängen funktioniert wirklich. Allerdings hat sich auch eine Befürchtung bewahrheitet: SCHLUSSMACHER holpert ein wenig, weil er einem dramaturgischen Reihungsprinzip folgt und Stationen abklappert, die relativ wenig miteinander zu tun haben. Doch am Ende siegt das, was man schwer beschreiben kann: SCHLUSSMACHER hat ein Herz: Der Film meint es ehrlich, und das berührt, auch wenn die Episoden unterschiedlich ausfallen. Der Film ist der geworden, der er werden wollte. Das ist schon mal viel. Für mich war es eine Ehre, beim Entstehen beteiligt gewesen zu sein. Dass er gut ankommt – davon bin ich überzeugt.

SYNOPSIS: Paul (Matthias Schweighöfer) ist professioneller ‚Schlussmacher'. Für eine Berliner Trennungsagentur reist er quer durch die Republik, um stellvertretend Beziehungen zu beenden. Gerade als Paul seine wichtigste Trennung über die Bühne bringen will, kommt ihm der anhängliche Toto (Milan Peschel) in die Quere und bringt Pauls Karriereplanung ebenso durcheinander wie sein Liebesleben: Toto will sich nicht damit abfinden, abserviert zu werden …

Roland Zag *ist seit 1986 als Lektor, Dramaturg, Story-Doctor und Dozent tätig. Außerdem ist er Autor von DER PUBLIKUMSVERTRAG. EMOTIONALES DREHBUCHSCHREIBEN MIT ‚THE HUMAN FACTOR' (2005).*
www.the-human-factor.de

Roland Zag:
HEUTE BIN ICH BLOND

Buch: Katharina Eyssen (nach dem Roman von Sophie van der Staap), Regie: Marc Rothemund, Produktion: TV 60 | Kinostart: 28.03.2013

Erfrischend aufrichtig wird der Weg einer jungen Frau erzählt, die trotz Krebserkrankung nicht aufgibt und einfach weiterleben will.

Ines Häufler:
TALEA

(Kinospielfilm, 70 Min., Österreich, 2013)
Buch: Katharina Mückstein und Selina Gnos, Regie: Katharina Mückstein,
Produktion: labandafilm | Premiere: 23.01.2013 – im Hauptwettbewerb des FF Max Ophüls Preis

Sommerferien. Alle freuen sich auf den Urlaub in Italien, nur Jasmin nicht. Sie will bei Eva sein, ihrer Mutter, von der sie lange Zeit getrennt leben musste. Es gelingt ihr schließlich, Eva zu einer gemeinsamen Fahrt aufs Land zu überreden. Doch Erwartungen und Bedürfnisse des Mädchens und seiner Mutter klaffen immer wieder auseinander.
http://labandafilm.at/talea

Suzanne Pradel:
DU BIST DRAN

Buch u. Regie: Sylke Enders,
Produktion: Zentropa Entertainment Berlin GmbH im Auftrag des WDR | Ausstrahlung: 24.04.2013, ARD

Ursina Lardi und Lars Eidinger als ganz „modernes" Paar: Während die Frau ihrer Karriere nachgeht, hat der Mann die Versorgung der Familie übernommen und beginnt mehr und mehr an dieser Situation – und an sich – zu zweifeln.

Ines Häufler:
MEINE SCHWESTER

Buch: Sascha Bigler, Axel Götz, Regie: Sascha Bigler, Darsteller: Christiane Hörbiger, Maresa Hörbiger, Cornelius Obonya, August Zirner, Simon Schwarz u.a. | Ausstrahlung: 21.02.2013, 20.15 Uhr, ARD

Die verträumte und etwas schrullige Ladenbesitzerin Katharina Wallner führt ein einsames Leben zwischen Filmplakaten und Requisiten aus vergangenen Zeiten. Der Hausbesitzer Heinz Ortner will das Haus abreißen lassen, doch Katharina weigert sich, den Laden zu schließen. Gleichzeitig steht plötzlich Katharinas seit 40 Jahren tot geglaubte Schwester Hannah, eine mondäne und eigenwillige Chansonniere, vor der Tür ...

Thilo Röscheisen:
DRAMA BLOG

Thilo Röscheisen hat einen neuen Blog ins Netz gestellt. Hier gibt es Artikel und Fundsachen aus der Blogosphäre zum Thema Drehbuchschreiben und Film.
www.drama-blog.de

Katrin Merkel:
IDAS REISE INS SOCKENPARADIES

Im Dezember 2012 erschien das Kinderbuch für Erstleser mit Illustrationen von Fréderic Bertrand bei edition winterwork.

Die Geschichte stellt sich der Frage, wohin eigentlich beim Waschen die ganzen einzelnen Socken verschwinden. Katrin Merkel und ihre kleine Heldin ihrer Geschichte haben die Antwort gefunden: Die sind im Sockenparadies! Doch das Single-Paradies ist letztendlich kein Ort für Kinder, und so sehen Ida und ihre Lieblingssocke Franz am Ende ein: Zusammen ist man weniger allein ...
www.edition-buchshop.de / www.amazon.de

Termine

Literaturverfilmungen – Potentiale erkennen und ausschöpfen

Welche Stoffe genau fanden in den letzten Jahren ihren Weg zum Publikum? Wie erreicht man als Autor einen eigenen kreativen Zugang zu einer literarischen Vorlage? Wie können sich Genre und Thema oder Akzente der Figurengestaltung verschieben und wie filtert man den „Geist des Romans", das Thema, heraus und entwickelt dennoch einen eigenständigen Blick?

Dozentin: Kyra Scheurer
Termin: 16./17.02.13
Ort: Berlin
Preis: 220,- Euro
Infos und Anmeldung: www.masterschool.de

Weiterbildung zum Dramaturg & Lektor

Sie lernen, Filmstoffe entsprechend ihrer Wirkungsabsicht noch präziser zu analysieren und einzuschätzen. Sie erfahren, wie Sie Ihre Erkenntnisse zum Stoff anschaulich vermitteln können. Sie begleiten Autoren mit Unterstützung erfahrener Dozenten bei der Entwicklung und Präsentation.

Dozenten: Eva-Maria Fahmüller,
Rüdiger Hillmer, Birgit Oehmcke
Termin: ab Spätsommer 2013 – 3 Monate (Vollzeit)
Ort: Berlin
Preis: 3.316,92 Euro
Mehr Information: www.masterschool.de

„Großes Kino" – Workshop zum Thema „Cineastisches Erzählen" auf Drehbuchbasis

Dozent: Roland Zag
Termin: 23.01.2013 10:00 – 16:00
Ort: Medientage Saarbrücken/Max Ophüls Preis

Leitfaden ins Drehbuchgeschäft oder Wie verkaufe ich meine Drehbuchidee?

Sie haben sich dazu entschlossen Drehbuchautor zu werden, haben es sogar geschafft ein ganzes Drehbuch, Exposé oder einen Pitch zu schreiben. Und nun? An diesem Wochenende werden Sie die Filmbranche unter die Lupe nehmen in Bezug auf Drehbuchagenturen, Filmproduktionen und Sender. Wo kann ich meinen Stoff anbieten und wer sucht was? Und vor allem wie mache ich das?

Dozentin: Katharina Schwarz
Termin: 23./24.02.13
Ort: Berlin
Preis: 220,- Euro
Infos und Anmeldung: www.masterschool.de

Moderne Spannungsdramaturgie für Film und Fernsehen nach DDE

Die zehnteilige Workshop-Reihe vermittelt die Grundlagen des innovativen Instruments Das Dramaturgische Enneagramm (DDE) und veranschaulicht, wie sich Charaktere durch gegensätzliche Verhaltensweisen und Beziehungen unterscheiden. Die praxisorientierte Seminarreihe vertieft mit jedem Einzelworkshop jeweils einen der neun Charakterkosmen, differenziert charakterliche Entwicklungsgrade und bietet am Ende einen kreativen Fundus aus 27 Charaktertemperamenten, um komplexe und originäre Charaktere gestalten zu können.

Dozentin: Silke Cecilia Schultz
Termin: 09.03./23.03.13 und 20.04./27.04.13
Ort: jeweils in Berlin/Potsdam & Hamburg/Hannover
Kosten: 145,-/125,- Euro (Berlinale-Rabatt bis 17.02.13)

Wochenendseminar mit Filmbeispielen und praktischen Übungen
Dozentin: Silke Cecilia Schultz
Termin: 06.–07.04.13
Ort: Transform Berlin / Storydocs, Aqua Quarreé, Lohbeckstrasse 30–35, 10969 Berlin
Kosten: 245,-/225,- Euro (Berlinale-Rabatt bis 17.02.13)
Infos und Anmeldung: www.creative-support.net

IN EIGENER SACHE

NEUER NAME FÜR DEN NEWSLETTER!

Der VeDRA-Newsletter ist inzwischen viel mehr ein Fachblatt als ein periodisches Mitteilungsorgan und hat unserer Meinung nach einen eigenen Namen verdient. Wir haben uns schon ein paar Gedanken gemacht, freuen uns aber über weitere Ideen. Endgültig abgestimmt über den neuen Namen des Newsletters wird auf der ***Mitgliederversammlung am 12. Februar 2013 in Berlin.***

Bisherige Vorschläge: Analyst, Analytische/r Depeche/Bote etc., Der dramaturgische Bote, Dramabote, Dialogbote, Plotbote, Drama-Letter, Dramaturgische Depeche, Dramazin, Klimax, Muse, Neues Drama, Newovation, Rohstoff, Stoff, Stoffidee, Plotpoint, Protagonist, VeDRA-Letter, VeDRAMA, Wendepunkt ... tbc.

Außerdem würden wir gerne wissen, auf ***welchem Medium der Newsletter überwiegend gelesen wird:*** *Ausgedruckt auf Papier, auf dem Tablet, am Bildschirm ... ? Ihre Antwort ist uns wichtig, daher freuen wir uns über eine kurze Rückmeldung:*
newsletter@dramaturgenverband.org

Verband für Film- und Fernsehdramaturgie e.V. (VeDRA)
AG Charlottenburg VR 22090 B
www.dramaturgenverband.org
post@dramaturgenverband.org

HERAUSGEBER: VeDRA
V.I.S.D.P.: Dr. Rüdiger Hillmer
REDAKTION: Katrin Merkel, Robert Pfeffer

MITARBEIT: Alfred Behrens, Ines Häufler, Angela Heuser, Norbert Maas, Martin Muser, Korinna Schadt, Kyra Scheurer, Silke Cecilia Schultz, Lukas Wosnitza, Egbert van Wyngaarden

GESTALTUNG: Läufer + Keichel, Berlin
SATZ: Edgar Lange, design & development, Köln
LEKTORAT: Babette Jonas
ANZEIGEN: Leonie Hartmann

Fragen, Anregungen und Rückmeldung bitte an: newsletter@dramaturgenverband.org