VeDRA
Verband für Film- und
Fernsehdramaturgie e.V.

Wendepunkt

NEU!
VEDRA-LEKTORATSMODULE
FÜR FILM, SERIE, GAME UND CROSSMEDIALE FORMATE
WEITERE INFORMATIONEN IM INTERVIEW: SEITE 18

NETZWERK DREHBUCHFORSCHUNG

DIE NEUE VIELFALT

WEITERE THEMEN:
Professionelles Feedback // Wenn Filme in Serie gehen
Gedanken zu Stummfilmmusik // Figurenentwicklung mit CharakterCards®

Bild: adobe.stock.com

N°46 | Februar 2020

Liebe Leserinnen und Leser,

Eva-Maria Fahmüller
Vorstandsvorsitzende VeDRA

bei VeDRA sind eine ganze Reihe kompetenter Dramaturginnen und Dramaturgen versammelt, die langjährige Erfahrung im Lektorieren von Stoffen haben. Manche verantworten in Sendern, bei Produktionsfirmen, für Förderer, Verleiher und andere Partner das Lektorat.

Einerseits gibt es kaum etwas Wichtigeres, als die Vision eines Stoffes genau zu erfassen, seine Potentiale zu würdigen und ihn in den Markt einzuordnen. Es gibt kaum etwas Anspruchsvolleres, als diese Einordnungen mit einer plausiblen und wertschätzenden Argumentation so knapp wie möglich auf den Punkt zu bringen. In Abgrenzung zu einer dramaturgischen Beratung oder schriftlichen Analyse ist das Lektorat ein pointierter Kurzkommentar, der den Status Quo eines Projektes erfasst.

Andererseits bleibt Autoren und Autorinnen oftmals verborgen, wer ein Lektorat geschrieben hat und wie viel Knowhow die Person mitbringt, die über ihr Drehbuch urteilt. Unter dem Begriff „Lektorat" kursieren sehr unterschiedliche Texte. Es bestehen Unklarheiten über Machart, Tonfall, Nutzen und die erforderliche Qualität von Lektoraten.

Die Situation wird verschärft, wenn Lektorate zum Beispiel mit Beträgen um die 100 Euro honoriert werden. Das ist weit davon entfernt, einer professionellen dramaturgischen Arbeit gerecht zu werden. Lektorieren gilt bei vielen als „Einsteigerjob", was das Niveau der Texte nicht erhöht. In der Honorarrichtlinie fordert VeDRA ein Honorar von mindestens 220 Euro für ein Spielfilmlektorat. Dies ist jedoch nur als Annäherung an eine angemessene Vergütung zu verstehen.

Eine Neubestimmung des Lektorats war deshalb überfällig. Lektorinnen und Lektoren von VeDRA haben in einer Arbeitsgruppe zeitgemäße Bedürfnisse und Anforderungen zusammengetragen und daraus Empfehlungen entwickelt. Der neue „Leitfaden zur dramaturgischen Kurzeinschätzung" enthält nicht nur Vorlagen für Spielfilm, Serie und Dokumentation. Er bezieht auch Games und crossmediale Projekte mit ein und wird zur Berlinale veröffentlicht. VeDRA zielt mit der Lektoratsinitiative auf professionelle Standards und Transparenz zwischen den Beteiligten in der Stoffentwicklung.

Dazu passend finden Sie im neuen WENDEPUNKT ein Interview mit dem Vorstandskollegen Enrico Wolf, der die Entwicklung des neuen Lektorat-Leitfadens verantwortet hat („Die, die dein Buch lesen (2)", vgl. Teil 1 im WENDEPUNKT 41). Frank Raki schreibt hingegen über professionelles Feedback in Drehbuchbesprechungen. Mit der dramaturgischen Praxis befasst sich u.a. Ingrid Werner. Sie stellt mit CharakterCards eine Methode zur Figurenentwicklung vor. Frauke Schmickl erörtert die dramaturgischen Chancen und Fallstricke bei der Adaption von Kinoerfolgen zu Serien, so geschehen z.B. bei PSYCHO, FARGO, DIE WELLE und DAS PARFUM.

Ich wünsche Ihnen eine interessante Lektüre bei diesen und allen weiteren Artikeln im neuen WENDEPUNKT und – falls Sie in Berlin sind und die Zeit dafür haben – eine schöne und aufregende Berlinale.

INHALT

3 | POINT OF VIEW
Für eine neue Vielfalt
Aus einem Vortrag anlässlich des Auftakt-Workshops „Netzwerk Drehbuchforschung“
Dr. Eva-Maria Fahmüller

7 | SERIENTÄTER
Wenn Filme in Serie gehen
Medientheoretische Gedanken zu einer Sonderform der Adaption
Frauke Schmickl

10 | DRAMATURGISCHES LEXIKON
Professionelles Feedback
Mehr Struktur, Sachlichkeit und Effektivität in der Kommunikation
Frank Raki

13 | PERSPEKTIVEN
Stummfilmmusik im 21. Jahrhundert
Dramaturgische Potenziale und ahistorische Praktiken
Dr. Willem Strank

16 | WERKZEUGE
Jede Figur eine Collage
CharakterCards® - eine kreative Methode der Figurenentwicklung
Ingrid Werner

18 | INTERVIEW
Die, die dein Buch lesen (2)
Abschließendes Interview zur VeDRA-Standortbestimmung des Lektorats mit
Dr. Enrico Wolf

20 | POINT OF VIEW II
Sag beim Abschied leise Servus
Ines Häufler

24 | VEDRA-PROFIL
Antje Schlüter

VEREINSHEIM
27 OPEN VeDRA 2019
28 Workshop
29 Wer macht Was?
31 Termine
33 Termine/Impressum

Bilder: adobe.stock.com, imdb.com, rawpixels.com, archive.org

Für eine neue Vielfalt | Dr. Eva-Maria Fahmüller (VeDRA)

Aus einem Vortrag anlässlich des Auftakt-Workshops „Netzwerk Drehbuchforschung“ am 22.11.2019

Zunächst zur Theorie: Der Drehbuch-Guru Robert McKee sagt über sein Buch STORY: *„Ganz gleich, wo ein Film gemacht ist – Hollywood, Paris Hongkong –, wenn er archetypische Qualitäten hat, löst er eine globale und fortwährende Kettenreaktion der Freude aus, die ihn von Kino zu Kino, von Generation zu Generation trägt.“* McKee zielt damit – wie fast alle seiner Kolleginnen und Kollegen – auf universale Prinzipien. Daraus spricht das Bedürfnis, essentielle, menschliche Erfahrungen grundsätzlich zu erfassen und ein für allemal auf bestimmte Grundformen des Geschichtenerzählens zu übertragen. Dramaturgische Handbücher von Syd Field über Robert McKee bis hin zu John Truby beziehen sich dabei zumeist auf die Aristotelische Poetik oder Josef Campbells Heldenreise, ggf. auf eine Mixtur aus beidem.

Sie eint die Suche nach einem goldenen Schlüssel, mit dem sich die Geschichten, die Menschen über Menschen erzählen, ein für allemal verstehen lassen. Dabei gehen ihre „Urväter“ jeweils von einem sehr unterschiedlichen Menschenbild aus. Für Aristoteles um 340 v. Chr. in Athen ist die Fähigkeit des Menschen zur Vernunft grundsätzlich zentral. Durch das Ausbilden von Tugenden, die er nicht extrem, sondern – vernünftig – im richtigen Maß ausführt, kann der Mensch (= der erwachsene, männliche Grieche) das Endziel des Handelns, das höchste Glück, die Eudaimoía erreichen. Zwar zielt die Tragödie zunächst auf Emotionalität. Doch die Einheit der Handlung und die abschließende Katharsis ermöglichen es, die Ordnung des Dargestellten zumindest in Nachhinein zu verstehen. Der Zuschauer kann damit die Reinigung – je nach Übersetzungslage – „der“ oder „von“ den Affekten erleben.

Um mehr als zweitausend Jahre Interpretation zu überspringen: Demgegenüber versteht Joseph Campbell mit THE HERO WITH A THOUSAND FACES von 1949 die aristotelische POETIK nicht mehr als Handlungsanweisung für gute Dichtung. Stattdessen erkennt er in der POETIK selbst – wie in allem, was mit dem Erzählen zu tun hat – das Ergebnis einer universalen mythologischen Prägung. Es geht ihm nicht um ein vernünftiges Leben, ganz im Gegenteil. Es geht ihm um den verlorenen Zugang des modernen Individuums zu urtümlichen Bildern. Diese spiegeln eine dem Menschen eigene Entwicklung zu einem reifen „Selbst“. In seinem Sinne deutet Campbell das eigentlich tragische Ende bei Aristoteles um, zu einem positiven, „seelischen Triumph“. Der Held der griechischen Tragödie stirbt zwar den Opfertod, wird dann aber „mit dem Prinzip des beständigen Lebens“ vereint.

Bild: E. Wolf

Dass Campbells Ideen die metaphysische Vorstellung einer naturgegebenen psychologischen Weiterent- »

wicklung des Menschen zugrunde liegt, dass diese mit esoterischen Details ausgeschmückt wird, dass in der Dominanz des Mythologischen auch ein antiaufklärerischer Impetus steckt, der einem bestimmten Zeitgeist und Denken geschuldet ist, wird in der praktischen Dramaturgie selten thematisiert. Zumeist beziehen sich Stoffentwickler auf die einfache Form der Campbell'schen Gedankenwelt von Christopher Vogler, THE WRITER'S JOURNEY, die auf denselben spirituellen Voraussetzungen beruht: *„Ich kam zu der Überzeugung, dass die ‚Reise des Helden' (...), ein vollständiger Ratgeber ist, in der Kunst, Mensch zu sein."*

Es ist keinesfalls abzustreiten, dass viele Filme, dass Geschichten oft, vielleicht sogar die großen Weltreligionen auf unterschiedliche Art innere Entwicklungen von Menschen/Propheten/Gottes Söhnen thematisieren, die zu einer Erlösung führen. Genauso scheinen Geschichten über innere Entwicklungen von Figuren viele Zuschauer zu berühren und an der Kinokasse sowie quotentechnisch grundsätzlich gut anzukommen. Es handelt sich bei der Heldenreise fraglos um ein wirkungsmächtiges Instrument. Doch gilt es nicht auch zu überlegen, welche Hintergründe in der westlichen, amerikanischen Kultur um 1949 dazu geführt haben, dass Campbell alle Geschichten in einer bestimmten Weise interpretiert?

Warum beschäftigt uns das? Zum einen kann der Blick durch die Brille des Allgemeinmenschlichen auf Stoffe nur eine Seite darstellen, eben weil das Verständnis des Allgemeinmenschlichen im Laufe der Historie changiert. Oft gehen wir wie selbstverständlich von unserer gegenwärtigen Vorstellung eines „Universalen" aus. Doch welchen Stellenwert haben und hatten Tod, Freiheit oder Liebe in welcher Zeit und welcher Kultur? Zum anderen ist der Einfluss von gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen auf die Filmdramaturgie zumindest in der Praxis bislang zu wenig beachtet worden. Weder Aristoteles noch Joseph Campbell wussten irgendetwas über unsere spezifischen Erfahrungswelten. Dabei wird zurzeit durch den aktuellen gesellschaftlichen und medialen Umbruch noch einmal besonders deutlich, dass die Fixierung der Dramaturgie auf die zwei angeführten Basismodelle blinde Flecken erzeugt und den Blick auf weitere erzählerische Möglichkeiten eher verhindert. Denn sie ist und war stets fokussiert auf den Ablauf der Geschichte in der Zeit: die Entwicklung des Protagonisten, eine chronologische Ordnung, ein Ablauf von einem Anfang zu einem Ende.

Eine Anmerkung, um Missverständnisse zu vermeiden: Zwar gibt es zahlreiche Handbücher, die sich mit alternativen Formen befassen, dem epischen Erzählen. Beispielsweise von Dagmar Benke, Linda Aronson, Katharina Bildhauer. Doch sie füllen die Leerstellen nicht und bleiben als Spielformen eines geschlossenen Basismodells dem System verhaftet. Es geht also um etwas anderes, um dramaturgische Aspekte, die im toten Winkel der gängigen Betrachtung liegen. Dazu gehören neben anderen die Erzählperspektive, die Beziehungen der Figuren untereinander, der Aufbau einer Welt der Geschichte, die Wirkung einer bestimmten Informationsvergabe z.B. durch das Spiel mit Geheimnissen, die Beziehung zwischen der Geschichte und der Realität oder der Umgang mit dem Weltwissen des Zuschauers; genauso ein an unterschiedliche kulturhistorische Ausdrucksformen angelehnter Erzählstil, das Anregen des Imaginationsprozesses beim Zuschauer und – nicht zuletzt – die Lenkung der Empathie.

Das alles sind Punkte, die in vielen dramaturgischen Büchern kaum oder nicht beleuchtet werden. Wie gesagt: Es geht hier nicht darum, die gängigen Dramaturgien grundsätzlich in Frage zu stellen oder darüber zu urteilen, inwiefern mit den Überlegungen von Aristoteles und Campbell jeweils auch übergreifende, anthropologische Aspekte berührt werden. Doch die aktuelle Erzählpraxis zeigt deutlich, dass sich Geschichten zurzeit verändern und dass sich die Dramaturgie verlagert. Es gilt von der Fixierung auf EINE Herangehensweise, EINE Perspektive wegzukommen und den Blick für weitere Aspekte zu öffnen. »

Jetzt der Sprung in die Praxis: Dieses neue Erzählen hat auch mit einem sich rasant verändernden Weltverständnis aufgrund von Digitalisierung und Globalisierung zu tun. Zumindest wenn man zeitgemäße Serien als Motor der Veränderung betrachten will. Zum einen ganz technisch: Neue Vermarktungstechnologien wie Streamingdienste, z.B. Netflix oder Amazon, erlauben ein anderes Rezeptionsverhalten. Zeitlich frei verfügbare Inhalte ermöglichen Binge-Watching, was eine horizontale Erzählweise mehrerer Stränge über Episoden hinweg und starke Cliffhanger erfordert. Zudem halten Überraschungen und Enthüllungen die Spannung hoch, z.B. durch ambivalente Figuren, die sich an einem bestimmten Punkt auf die andere Seite ihrer charakterlichen Möglichkeiten schlagen. Doch technische Veränderungen sind stets mit gesellschaftlichen und kulturellen verknüpft. Mehr denn je kann der Zuschauer zwischen verschiedenen Medien und Geschichten hin und her springen, sich zum Film auf dem „Second Screen" informieren, nach eigenem Gutdünken dazu auf Facebook posten. Die Welt der Geschichte wird dadurch größer. Sie reicht über den einen Bildschirm hinaus ins Transmediale.

Was bedeutet das für die Dramaturgie? Natürlich gilt es, in der Praxis Handlungen zu kreieren, die sich nach und nach entfalten, also durch die jeweilige Erzählzeit ziehen. Doch die Idee des Raums war – um einen Aspekt beispielhaft zu erläutern – ein lange vernachlässigtes Element. Zurzeit wird es gängiger, neben dem Erzählstrang ein ganzes Universum zu kreieren, eine Welt, die die Einheit der Geschichte über alle Folgen und Staffeln, aber auch über alle Medien und Rezeptionsarten hinweg bestimmt. Umfassend zeigen neuere Serien den Drogenhandel in Baltimore (THE WIRE), sie beschreiben eine Atomkatastrophe von vielen Seiten (CHERNOBYL), sie erzählen vom Selbstmord eines Mädchens – doch die Geschichte spielt nach dessen Tod und führt durch die Welt um dieses Mädchen herum (13 REASONS WHY). Jedes krasse Milieu, jeder gesellschaftliche Abgrund, jedes einschneidende historische Ereignis wird in den neuen Serien zu einer Welt der Geschichte – multiperspektivisch ausgeleuchtet. Parallel zu solch starken Erzählräumen, die Geschichten zusammenhalten, ist in den letzten Jahren ein Aufbrechen des Chronologischen durch große Ellipsen, durch Flashforwards, Flashbacks, parallele Zeitebenen und ähnliche Mittel nicht nur im Pay-TV, sondern auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen selbstverständlicher geworden. Denn die bei Streaming-Serien erkennbaren Verlagerungen verändern schleichend die Sehgewohnheiten und zeigen sich derweil manchmal auch in anderen Medien und Formaten.

Natürlich kann die Handlung, der Plot mit seinen Plot Points aus der Dramaturgie der 90er- und 00er-Jahre nach wie vor maßgebend in Geschichten sein. Doch treten daneben andere Perspektiven stärker in den Vordergrund, die in der Einheitsdramaturgie bislang keinen oder kaum Platz hatten. Und die in der Praxis oft ein Nischendasein, z.B. in der Dramaturgie künstlerisch gestalteter Arthouse-Filme, geführt haben oder anderen Medien, wie z.B. Games, zugerechnet wurden. Um es noch einmal an drei weiteren Aspekten auf den Punkt zu bringen:

1. Multiperspektivisches Erzählen – wie in vielen Serien üblich – macht die dramaturgische Frage nach der Empathieführung umso wichtiger: Wann soll sich der Zuschauer wodurch und in welcher Form an welche Figur binden?
2. Durch größere Ellipsen und aufbrechende Zeitebenen stellt sich die dramaturgische Frage nach einer für den Zuschauer anregenden Informationsvergabe noch einmal stärker: Informationen werden dabei nicht unbedingt entsprechend der Chronologie entrollt. Aber wie dann?
3. Das Bemühen um Authentizität in vielen Serien lässt den dramaturgischen Umgang mit pseudorealistischen Narrativen, wie es im öffentlich-rechtlichen Fernsehen üblich ist, neu überdenken: An welches Verständnis von Realität soll sich welche Geschichte mit welchen Elementen anlehnen?

Dieses Spiel ließe sich noch um weitere Punkte ergänzen. »

Doch noch einmal zur Einheitsdramaturgie und zum Basis-Modell der HELDENREISE zurück. Es ist Campbells Bestreben, das aufgeklärte, bewusste Individuum, das – Zitat: „in zwei Hälften zersprungen“ ist, wieder mit dem Unbewussten zu versöhnen. Es ist allgemein bekannt: Campbell war ein Freund C.G. Jungs. Außerdem distanzierte er sich von nationalen Mythen, wie sie im Nationalsozialismus ihren extremen Ausdruck fanden und plädierte stattdessen für einen globalen Spritualismus: „Die Gemeinschaft von heute umfasst den ganzen Planeten.“ In THE HERO WITH A THOUSAND FACES, geschrieben in den 40er-Jahren, erschienen 1949, nach der Kriegszeit, lässt sich eine große Sehnsucht nach Aussöhnung der Menschheit durch eine bei jedem persönliche, aber gleichzeitig parallel und insofern gemeinsam stattfindende positive Weiterentwicklung erkennen.

Entgegengesetzt dazu entstehen heute zunehmend Geschichten, bei denen ein Einzelner gegen ein entmenschlichtes System kämpft, das ihm keine oder nur eine kleine Entwicklung zum Positiven ermöglicht und das am Ende nicht zu heilen ist. Zeitgemäße Kommissare fassen zwar den Täter, doch das Verbrechen ist global und nicht zu beseitigen. Vielleicht hilft die eskapistische Sehnsucht der Heldenreise zurzeit nur bestimmten Zielgruppen oder nur Zuschauern in bestimmten Situationen. Vielleicht gibt es daneben ein stärker werdendes Bedürfnis, die Welt im digitalen Umbruch, auch mit ihren Schrecken, genau zu sehen und zu erforschen. Offensichtlich ist das Teil einer gerade stattfindenden Ausdifferenzierung des Erzählens – vom TV-Movie über den Hollywood-Blockbuster und die Web-Serie bis hin zu transmedialen Universen – vom Chemie-Lehrer, der Drogendealer wird, über Bernd das Brot bis hin zu SOKO-Wismar, CHERNOBYL, SYSTEMSPRENGER – genauso von BIBI & TINA bis hin zu KUDAMM 56 und THE WALKING DEAD. Wie gehen wir mit dieser Vielfalt um? Und warum ist sie zurzeit so augenfällig groß geworden?

Dabei wäre eine Kulturgeschichte der (Film-) Dramaturgie ein hilfreiches Instrument, um besser zu verstehen, auf welche Ratgeber wir uns in der dramaturgischen Praxis beziehen und von welchem Zeitgeist diese getrieben waren. Einheitsdramaturgie zielt auf etwas, das dem menschlichen Leben grundsätzlich zu eigen sein könnte.

Sie stellt ein geschlossenes System dar. Doch in ihrem Weltverständnis und Menschenbild ist sie immer auch Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Wahrnehmung. Denn die Welt verändert sich – das Erleben, das Fühlen, das Denken, das Erzählen. Es gilt, die zurzeit in der Praxis dominanter werdenden Aspekte, wie die Welt der Geschichte oder die Empathieführung, auch im Rahmen von Handbüchern genauer zu beleuchten, aber eben nicht gleich wieder in etwas Geschlossenes, vermeintlich Universales einzuordnen. So entstehen früher oder später neue blinde Flecken.

Im Sinne einer wissensoffenen Drehbuchforschung und vielseitigen praktischen Dramaturgie gilt es vielmehr, stets alle vorhandenen Möglichkeiten, Perspektiven, Aspekte zu nutzen, um Drehbücher zu entwickeln, aber auch zu verstehen. Und um mit dem stets klugen Umberto Eco diesen Parforceritt zu beenden: *„Möglicherweise gibt es jenseits der unterschiedlichen Vorstellungen von Schönheit einige einheitliche Regeln für alle Völker und alle Zeiten, die wir jedoch (hier) (...) nicht um jeden Preis suchen oder finden wollen. Uns kommt es vielmehr auf die Unterschiede an.“*

Dr. Eva-Maria Fahmüller *arbeitet seit 2000 als freie Dramaturgin. 2009 hat sie die Leitung der Master School Drehbuch übernommen. Sie ist Vorstandsvorsitzende von VeDRA.*

Wenn Filme in Serie gehen | Frauke Schmickl (VeDRA)

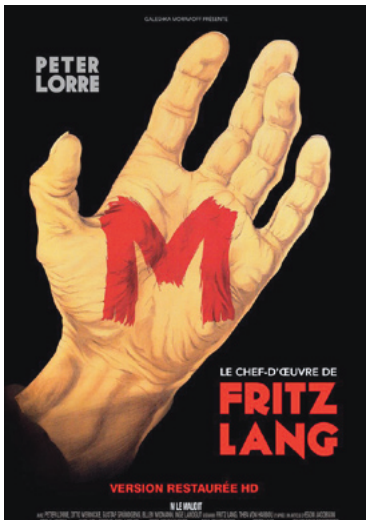
Medientheoretische Gedanken zu einer Sonderform der Adaption

Zahlreiche einstige Kinoerfolge wie PSYCHO, FROM DUSK TILL DAWN oder M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER sind im Zuge des Golden Age of Television/Streaming im Seriengewand zu ihrem Publikum zurückgekehrt. Dramaturgisch bietet dies Chancen, birgt aber auch Fallstricke.

Wie jedes andere Adaptionsvorhaben steht auch die Transformation eines Filmstoffes in eine serielle Erzählung im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Bewahrung ihres Gegenstandes. Während sich die Bedeutung des vorzunehmenden Medienwechsels von Film zu TV durch die potenziell vorhandene Zwischenstufe des Home-Entertainment (TV/DVD/Download/Streaming) wohl relativiert, ist der Gattungswechsel von Film zu Serie äußerst folgenreich: Trotz zahlreicher Parallelen unterscheiden sich die jeweiligen dramaturgischen Gesetze maßgeblich voneinander; allem voran in der Differenz der zur Verfügung stehenden Erzählzeit.

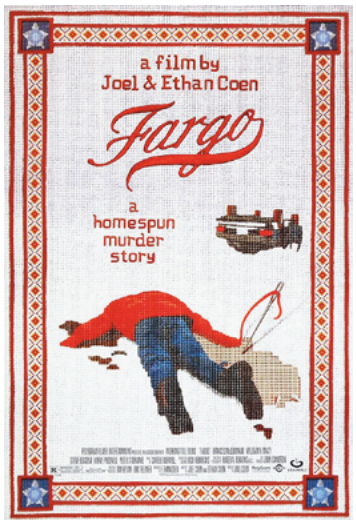
Während die Filmstory nach durchschnittlich 120 Minuten ihren Abschluss findet, umfasst bereits eine durchschnittliche Mini-Serie 300 bis 500 Minuten bzw. liegt das Streben nach erzählerischer Unendlichkeit im Grunde schon in der Gattungsnatur der Serie. Die Entwicklung jeder filmbasierten Serie steht demnach vor der Aufgabe, ihre jeweilige Vorlage mit neuen narrativen Elementen anzureichern und erzählerisch „auszuweiten“ – in etwa vergleichbar mit der Spielfilmadaption einer Kurzgeschichte. Wenn der Ergänzungsbedarf aber so hoch ist, wieso dann nicht neu kreieren?

Dass sich unter den bislang als Serie adaptierten Filmen zahlreiche Klassiker und kommerzielle Kinoerfolge wie PSYCHO, FARGO, MINORITY REPORT oder FROM DUSK TILL DAWN finden, deren Titel auch beibehalten wurden, legt den Gedanken finanzieller Vorteile von Sendern, Studios und Produktionsfirmen nahe. Rechte an Filmtitel und -inhalt sind bereits ebenso vorhanden wie die wesentlichsten Charaktere, Settings und Plot. Hinzu kommt, dass der vorhandene Bekanntheitsgrad der Stoffe die anfallenden PR-Kosten um einiges reduzieren dürfte. Constantin beispielsweise hat in den 80er-Jahren den Kinoerfolg WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO »



M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931)

CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO (1981)



FARGO (1996)
Bilder: imdb.com

ebenso produziert wie nun eine auf dem Original-Buch basierende Serie für Amazon Prime Video. Ähnlich verhält es sich mit den ebenfalls auf Büchern basierenden, einst bereits erfolgreich als Film adaptierten und nun zur Serie transformierten Stoffen DIE WELLE oder DAS PARFUM. Bekannt-Bewährtes kehrt also (scheinbar) in neuem Gewand zur Fangemeinde zurück. Bedenkt man, dass die Kinobesucherzahlen in Deutschland aktuell eher rückläufig sind, während sich maßgeblich auf Serienangebote stützende Streamingdienste boomen, ist dabei wohl auch der Zugewinn einer neuen serienaffinen Fangemeinde intendiert.

Die filmbasierte Serie muss demnach drei unterschiedliche Zielgruppen bedienen: eine, die den Film im Kino oder als Home-Entertainment gesehen hat, eine zweite, die zumindest dessen Nimbus kennt und eine dritte, auf die keines von beidem zutrifft, die für den adaptierten Stoff also gänzlich neu interessiert werden muss. Diese unterschiedliche Vorerfahrung der Publikumssegmente hat auch Konsequenzen für deren Rezeption: Wer das Original kennt, wird andere Erwartungen und Fragen an die Adaption herantragen als jemand, der diese „nur“ als neue Serie betrachtet. Diese Situation entsteht zwar bei jeder Adaption, doch verlangt die serielle Spielart durch ihren breiteren Erzählraum wie erwähnt eine erhebliche Modifizierung des Originals auch auf inhaltlicher Ebene.

Diesem erzählerischen Zwang der Ausweitung kommt entgegen, dass ohnehin keine Erzählung in keinem Medium jemals gänzlich abgeschlossen, im Sinne von vollständig determiniert, sein kann. Die Worte eines Textes beispielsweise wecken in den Köpfen ihrer Leserinnen und Leser zwar visuelle Vorstellungen der beschriebenen Gegenstände, lassen dabei aber notwendigerweise Lücken, Leerstellen, die vom lesenden Verstand erst geschlossen werden müssen – ein je nach Größe und empfundener Relevanz der Lücke mal mehr und mal weniger bewusster Akt der Komplettierung, der zudem auf individuelle Assoziationsbilder und Erinnerungen des Lesers zurückgreift und dadurch auch zu individuell unterschiedlich ausgestalteten „Kopfkino-Bildern“ der Leser führt. Eine detailgenaue Schilderung kann die Ähnlichkeit der Vorstellungsbilder unterschiedlicher Leser erhöhen, aber doch nie einen quasi objektiv vorhandenen, kollektiv erfahrbaren Vorstellungsgegenstand schaffen – ein gehöriges Quantum Subjektivität wohnt der imaginierten Visualisierung der beschriebenen Inhalte stets inne.

Das Medium Film dagegen schafft – im Moment der Rezeption – keine individuell geprägten Vorstellungsbilder, sondern ersetzt diese gewissermaßen durch vorgegebene, konkrete filmische Abbilder. Während wir einer Filmhandlung folgen, können wir beispielsweise nicht die konkrete äußere Gestalt einer Filmfigur wahrnehmen und gleichzeitig eine eigene, subjektiv geprägte und daher von der vorgegebenen abweichende imaginieren. Dieser unterschiedlichen medialen Prägung kommt bei filmischen Literaturadaptionen besondere Bedeutung zu: Literarische Beschreibungen, die darauf angelegt waren, vom Leser subjektiv imaginativ komplettiert zu werden, werden in konkrete „objektive“ Filmbilder transformiert, die einer weit geringeren Komplettierung durch das Publikum bedürfen.

Zwar zeigt auch das Filmbild stets nur einen Ausschnitt der erzählten Welt (lässt also etwa offen, welche Socken der Darsteller trägt oder wie das Obergeschoss des Hauses aussieht, dessen Kellerräume bespielt werden), doch hat der gezeigte Ausschnitt stets eine konkrete äußere Form (es ist dieser und kein anderer Kellerraum, der Darsteller und damit die Figur hat große Hände, keine kleinen usw.), die nicht mehr „korrigierbar“ ist. Anders als die in der imaginativen Umsetzung dauerhaft variabel bleibende literarische Beschreibung definiert das Filmbild die äußere Erscheinungsform der in die Filmhandlung integrierten Gegenstände vom ersten Augenblick an verbindlich.

Im Publikumsanteil, der die Literaturvorlage der Adaption kennt, erwirkt diese Konkretisierung nicht selten eine Enttäuschung, weil sie – notwendigerweise und ganz unabhängig von der Qualität der Umsetzung – von der eigenen, aus individuellen As- »

soziationen und Erinnerungen gespeisten Kopfkino-Visualisierung der beschriebenen Inhalte abweicht. Gerade die Konkretheit und starke Präsenz des Bildes, eine der größten Stärken des filmischen Mediums, führt Kennerinnen und Kennern der Vorlage demnach in jedem Augenblick vor Augen, wie anders ihre individuelle Vorstellung war. Dieser Kontrast kann schon per se als Mangel empfunden werden – erstmal rein emotional und unabhängig davon, wie gekonnt die Transformation in das Filmmedium vorgenommen wurde.

Wie sieht das nun bei filmbasierten Serien aus? Die scheinbare Vergleichbarkeit von Original und Adaption ist hier noch stärker als bei der Transformation von Literatur zu Film gegeben – immerhin war schon die filmische Vorlage (visuell) konkretisiert und verlangte vergleichsweise wenig subjektive Imaginationsleistung des Publikums. Dieses hat Figuren und Welten nicht imaginativ visualisiert, sondern rezipiert, angenommen und, im Falle eines kommerziellen Kinoerfolgs, offenbar positiv bewertet. Da filmbasierte Serien, wie erwähnt, in der Regel die Originaltitel ihrer Vorlagen tragen, um direkt mit diesen assoziiert zu werden, müssen in ihnen wesentliche Grundfesten des Originals erhalten bleiben. Zum einen, um die geschürte Erwartung des vorgeprägten Publikums nicht zu enttäuschen, zum anderen, um auch wirtschaftlich vom Umstand des Vorhandenseins von Grundeinfall und Figuren profitieren zu können.

Zu diesen Stützpfeilern der jeweiligen Story zählen wohl neben Genre und Tonalität zentrale Settings sowie, zumindest partiell, das Figurenensemble. Die eigentliche Story des jeweiligen Originalfilms hat zwar sicher maßgeblich zu dessen Kinoerfolg beigetragen, hat im Adaptionsfall aber den wohl größten Anpassungsbedarf. Sie muss verändert und ausgeweitet werden, um die gewonnene Erzählzeit sinnvoll zu füllen, die Handlung dramaturgisch den Gesetzen der Serie anzupassen und dem vorgeprägten Publikum besagten Mehrwert zu verschaffen. Wo an der Handlung knüpft man dazu aber an und weitet aus?

Sämtliche genannten, zur Serie transformierten Filmvorlagen weisen die geschlossene Form des Dramas auf, haben also einen roten Handlungsfaden, der den Gesetzen von Kausalität und Finalität folgt. Es kann, auch eingedenk ihres kommerziellen Erfolgs, also davon ausgegangen werden, dass sie zumindest darauf ausgelegt waren, „auserzählt“ zu sein (was gezielt offen gelassene Fragen einschließen kann). Dass auch jeder Film trotz seiner konkreten Bildsprache erzählerische Unbestimmtheiten aufweist, ist klar – aber erwirkt dies automatisch ein Publikumsbedürfnis nach bzw. einen dramaturgischen Bedarf an Komplettierung und Konkretisierung? Besteht also insbesondere auf der erzählerischen Inhaltsebene die Gefahr eines „Zuviel an Konkretheit“, wenn aus Filmen Serien werden?

Dr. Frauke Schmickl *studierte in Österreich Germanistik und Medienwissenschaften. Sie lebt und arbeitet als freie Dramaturgin, Lektorin und Autorin in Berlin.*

Professionelles Feedback

Frank Raki (VeDRA)

Die sprichwörtliche „Development Hell“, in der Drehbuchautorinnen und -autoren oft landen, hat viele Ursachen. Eine von ihnen ist die mangelhafte Anwendung konstruktiver Feedback-Mechanismen in Drehbuchbesprechungen. Dramaturginnen, Dramaturgen und andere an der Stoffentwicklung Beteiligte können mithilfe der hier vorgestellten Prinzipien mehr Struktur, Sachlichkeit und Effektivität in den Prozess bringen.

Um Feedback zu geben, gibt es eine Fülle von Empfehlungen: Man soll den Text und nicht seine Verfasser kritisieren, in Ich-Botschaften sprechen, eine wertschätzende Haltung einnehmen, nicht emotional oder gar polemisch werden, konkrete und spezifische Anmerkungen äußern etc. Aber selbst die Einhaltung aller oder vieler solcher Maximen erzeugt nicht zwingend gutes Feedback. Manche Stoffbesprechung gleicht trotz redlichen Bemühens aller Beteiligten dem zähen Aushandeln einiger Anrainer, wie ein öffentliches Rasenstück in ihrer Mitte nun zu bepflanzen sei.

Ein Beispiel aus dem Arbeitsalltag: *„Ich finde, Leila wird mit diesen Sätzen unsympathisch. Da verlieren wir sie.“* Eine Ich-Botschaft, sachlich vorgebracht, auch konkret – und doch kein gutes Feedback. Eine subjektive Empfindung *(„Mir ist Leila an dieser Stelle unsympathisch“)* wird unzulässig generalisiert *(„Alle Zuschauer verlieren Leila da“)*. Zudem wird stillschweigend ein populärer Irrtum zu einer dramaturgischen Wahrheit erhoben *(„Eine Figur muss sympathisch sein, um die Zuschauer zu binden“)*. Der Nutzen eines solchen Feedbacks: unterdurchschnittlich.

Im Folgenden stelle ich zwei Mittel vor, die – gemeinsam angewandt – dabei helfen, besseres Feedback zu geben. Es geht um die richtige Haltung und um eine saubere Methodik. Dramaturginnen und Dramaturgen können diese Prinzipien nicht nur auf sich selbst anwenden, sie können im Rahmen von Stoffbesprechungen auch die Aufmerksamkeit aller für bessere Feedback-Mechanismen schärfen.

DIE RICHTIGE HALTUNG

Eine wertschätzende Haltung einzunehmen, ist bekanntlich eine Grundvoraussetzung dafür, dass Feedback gut angenommen werden kann. Ein zweiter Aspekt wird jedoch oft übersehen: Feedback sollte aus einer schwebenden Haltung heraus erfolgen, aus einer Akzeptanz der dem Prozess zugrunde liegenden Komplexität und aus einer spielerischen Offenheit heraus.

Es gibt gute Gründe für diese Haltung. Die Entwicklung eines Filmstoffs ist von vielen Unsicherheiten gekennzeichnet. Anders als bei der Entwicklung eines rein industriellen Produkts wie einem neuen Handmixer, steht das Ziel eines künstlerischen Prozesses oft nicht konkret fest, sondern ist ein Moving Target. Es entwickelt sich manchmal erst im Verlauf des Prozesses oder ändert sich maßgeblich. Feedbackgeber dürfen die damit einhergehenden Unwägbarkeiten nicht ignorieren und einer Scheinsicherheit opfern, sondern sollten sie offen in ihre Grundeinstellung einbeziehen.

Ein weiterer Grund: Die gängige Unterscheidung in konstruktives Feedback und destruktive Kritik ist eine faule Hilfsmaßnahme, die darüber hinwegtäuscht, dass die Dinge viel komplizierter liegen. „Konstruktivität“ ist nichts, was einer Feedback-Botschaft an sich anhaftet. Es ist auch nichts, was allein in der Intention des Sprechers oder im Empfinden des Feedbacknehmers liegt. Trotz einer von allen Beteiligten empfundenen Nützlichkeit eines Feedbacks kann es passieren, dass die Autorin oder der Autor einen falschen Weg einschlagen – weil die Ursachen eines Textproblems von »

Bild: rawpixels.com

allen falsch gedeutet wurden und die vorgeschlagene Lösung sehr verführerisch klang. Die Haltung eines Wissens um das eigene Nichtwissen kann solche Gefahren zumindest eindämmen.

Diese Haltung mündet automatisch in ein genaues, prüfendes Hinsehen und lässt sich auch als methodisches Verfahren fassen.

DIE DREI EBENEN DES FEEDBACKS

Der aus der zwischenmenschlichen Kommunikation bekannte Feedback-Dreischritt – Wahrnehmung, Wirkung, Wunsch – ist nicht sonderlich geeignet, um Stoffe zu optimieren, nicht zuletzt weil es ein auf Subjektivität fußender Ansatz ist. Viel zu oft scheitern Projekte genau daran, dass sie geschmäcklerischen Erwägungen geopfert werden. Ziel einer Projektentwicklung ist jedoch nicht (zumindest nicht übergeordnet), die Wünsche aller Beteiligten zu erfüllen, sondern z. B. einen Stoff erfolgreich am Markt zu platzieren oder einer künstlerischen Vision Ausdruck zu verleihen.
Folgendes Vorgehen, das ähnlich in professionellen amerikanischen Writing Groups geläufig ist, bringt mehr Objektivität in den Prozess: **1. Leseeindrücke sammeln, 2. Ursachen analysieren, 3. falls gewünscht oder notwendig: Lösungswege aufzeigen.**

Das entspricht den drei Ebenen, die ein guter Arzt klar voneinander trennt: **Symptome, Diagnose, Therapie.** Eine Ebene baut dabei auf der nächsten auf und ist ohne die vorangegangene nur wenig sinnvoll.

1. LESEEINDRÜCKE

Jeder Leser, jede Leserin, dramaturgisch geschult oder nicht, kann Feedback in Form von Leseeindrücken liefern. Wichtig ist, so präzise und so wertfrei wie möglich wiederzugeben, was während der eigenen Textrezeption geschah: Welches Gefühl hatte ich an welcher Stelle des Textes? Was assoziierte ich? Wo stolperte ich über den Sprachrhythmus? Was verstand ich nicht, sei es ein Wort, eine räumliche Beschreibung oder das Verhalten einer Figur? Beispiele: *„Hier wurde ich so von Schwermut überwältigt, dass ich nicht weiterlesen wollte“, „Ich verstand nicht, weshalb der Klempner das Haus verlässt“, „Bei dem Gorillakostüm musste ich an TONI ERDMANN denken“.*

Autorinnen und Autoren, die dramaturgisch geschult sind, können mit subjektivem, aber konkretem Feedback mehr anfangen als mit einer Verschleierung desselben durch objektiv wirkende Begründungen. Als Feedbackgeber empfinden wir diese subjektiven und ungefilterten Empfindungen nur zu gern als zu kleinteilig oder zu persönlich, oder wir wollen uns nicht die Blöße geben, etwas nicht verstanden zu haben. Wir neigen deshalb dazu, unsere unmittelbaren Eindrücke hinter sachlich klingenden Argumenten zu verstecken. Damit wird jedoch eine rationale Analyse unterminiert.

Subjektives Feedback wird nur dann problematisch für die Stoffentwicklung, wenn es mit großer Vehemenz geäußert wird. In der Regel geschieht das, wenn wir uns von einem Teil des Textes verletzt fühlen und Ärger in uns entsteht. Sicherer Indikator dafür, dass wir persönlich getroffen sind, ist: Wir wollen uns unbedingt zu einem Aspekt des Textes äußern. Auch dieses Feedback hat selbstverständlich seine Berechtigung. Wichtig für den Feedbackgeber ist in diesem Fall nur, innezuhalten und den inneren Abstand zu seinen Gefühlen zu finden, der nötig ist, um das Feedback annehmbar formulieren zu können. Die Regel lautet: Die eigene emotionale Reaktion benennen, sie aber nicht in emotionalem Ton mitteilen. Positivbeispiel: *„Es hat mich geärgert, dass sich ein syrischer Flüchtling als Raubmörder entpuppt.“*

2. ANALYSE

Die Analyse der Leseeindrücke ist eine wesenhaft dramaturgische Kompetenz. Es gilt zu fragen, welche Bedeutung und welche Relevanz den Leseeindrücken zukommt. Die gesammelten Reaktionen müssen danach abgeklopft werden, ob sie subjektiv geprägt, gruppenspezifisch, kultur- oder archetypisch sind, inwiefern sie die Inhalte selbst oder die Erzählform betreffen, ob es sich um nützliche oder schädliche Effekte handelt u.ä.m. Die Beurteilung eines eventuellen Optimierungsbedarfs kann dabei nur aus der Betrachtung des Gesamtzusammenhangs erfolgen.In »

vielen Feedback-Prozessen wird diese Phase leider sehr kursorisch behandelt oder ganz ausgelassen, um gleich zu „therapeutischen Maßnahmen“ zu schreiten. Beispiel aus einer Stoffbesprechung: *„Ich denke, wir brauchen da mehr Pepp. Wie wäre es mit einer Montagesequenz, in der wir sehen, wie die beiden Mädchen shoppen und Spaß haben?“* Das Feedback ist hier vorschreibend, statt beschreibend zu sein. So konstruktiv der Vorschlag gemeint sein mag – dank fehlender analytischer Eingrenzung ist er für die Autoren von zweifelhaftem Wert. War die Beziehung der Mädchen nicht fühlbar genug? Wurde die Tonalität nicht getroffen? Wurde der zentrale Konflikt fallengelassen, so dass ein Eindruck von Leerlauf entstand?

Leseeindrücken auf den Grund zu gehen und profundes analytisches Feedback zu üben, ist zeitaufwändig, keine Frage. Über die gesamte Entwicklung eines Stoffes hin spart es aber Zeit. Rewrites, die auf „geratenen Lösungen“ basieren, kosten dagegen unverhältnismäßig viel mehr Zeit (und Geld). In medizinischen Angelegenheiten erwarten wir für die Analyse eines Problems in der Regel einen ausgebildeten Arzt, und einen ähnlichen Anspruch sollte es auch an Feedbackgeber in Stoffentwicklungsprozessen geben, wenn sie sich „diagnostisch“ äußern. Den Ursachen eigener und fremder Leseeindrücke auf die Spur zu kommen, ist eine komplexe Aufgabe, die ein großes Spektrum dramaturgischen und psychologischen Wissens wie auch des Weltwissens erfordern kann. Entsprechend hört sich ein (nicht einmal komplexes) Positivbeispiel für analytisches Feedback an: *„Der Gore-Aspekt des Buches wird von Liebhabern von Slasherfilmen goutiert, stößt aber viele aus der ins Auge gefassten größeren Zielgruppe der Mainstream-Horror-Zuschauer ab. Da dies die Kernidee der sich epidemisch ausbreitenden Selbstentleibung betrifft, wäre zu überlegen, ob entweder die Selbsttötungen weniger drastisch in Szene gesetzt werden können, oder ob das tiefer in der Idee aufscheinende Thema vielleicht auf eine nicht visuelle, sondern anders schockierende Art, also mit einer abgewandelten Art des Todes, ebenso wirkungsvoll erzählt werden kann.“*

3. LÖSUNGSVORSCHLÄGE

Für professionelle Autorinnen und Autoren sind konkrete Verbesserungsvorschläge das am wenigsten brauchbare Feedback. Haben die Autoren dank eines guten analytischen Feedbacks erfahren, worin die Ursachen für bestimmte Leseeindrücke liegen, finden sie selbst die beste Lösung für den Text. Das Verstehen der Zusammenhänge inspiriert in den meisten Fällen schon so stark, dass ein Umschreiben keine größeren Schwierigkeiten mehr bereitet. Unerwünscht geäußerte Lösungsvorschläge können dagegen – nicht unberechtigt – als Bevormundung oder sogar als Eingriff in die auktoriale Hoheit aufgefasst werden.

Konkrete Lösungsideen sind nur vorzuschlagen, wenn es erwünscht ist oder wenn ein Aufzeigen von Alternativen dabei helfen kann, ein bislang nicht nachvollziehbares „Problem“ vorstellbarer und damit verständlicher zu machen. In beiden Fällen plädiere ich dafür, den Autoren nicht nur einen einzigen, sondern mehrere verschiedene Lösungswege vorzustellen. Das stellt sicher, dass der Fokus auf dem Optimierungsbedarf bleibt und sich die Autoren nicht auf eine spezifische, möglicherweise zweitklassige Lösung versteifen. Es erlaubt den Autoren, frei ihre eigene Umsetzung zu finden.

Die Auswirkungen von Feedbacks können extrem sein, auf den Autor selbst wie auf den Verlauf des ganzen Projekts. Es geht um Geld, Zeit und Nerven. Unreflektiertes Feedback kann Projekte in Sackgassen führen oder über Jahre in Rewrite-Schleifen halten. Professionelles Feedback kann Projekte dagegen schnell und bei gleichzeitigem Lernen aller Beteiligten voneinander voranbringen.

Frank Raki *arbeitet als Dramaturg, Urheberrechtsgutachter und Schreibcoach. Zu seinen Werken als Autor gehören der Eventfilm DAS INFERNO – FLAMMEN ÜBER BERLIN und das preisgekrönte Transmedia-Konzept VIER AFFEN. Als Filmdramaturg ist er auf Genrestoffe und Adaptionen spezialisiert.*

Stummfilmmusik im 21. Jahrhundert

Dr. Willem Strank: Dramaturgische Potenziale und ahistorische Praktiken

Bei der Diskussion dramaturgischer Möglichkeitsbereiche des Films werden Ton und Musik gegenüber Plot, Drehbuch, Dialog und visueller Gestaltung häufig vernachlässigt – dabei ist zumindest die Musik seit Anbeginn des erzählenden Films ein wesentlicher Faktor zur Spannungs- und Aufmerksamkeitslenkung, Betonung von Höhepunkten und Stimmungssetzung. Eine Auseinandersetzung mit der heutzutage als retrospektiv geltenden Praxis der Livebegleitung kann einen frischen Blick auf den dramaturgischen Umgang mit Sound Design und Musik insgesamt eröffnen.

Die Stummfilmmusik des 21. Jahrhunderts ist ein interessantes Geschöpf – eine Unterhaltungsmusik, die keine gänzlich neuen Produkte mehr hervorbringen kann, da ihr wesentlicher Bezugspunkt, der Film nämlich, schon seit etwa neunzig Jahren nicht mehr ohne Tonspur produziert und distribuiert wird. Als museale Praxis im Sinne der Erhaltung einer vom Aussterben bedrohten Musiktradition fordert Stummfilmmusik nach wie vor ihren Platz im Programm regionaler kommunaler Kinos und Konzertsäle ein. Damit ist die Stummfilmmusik einigen Jazz-Traditionen, die vornehmlich Amateuren zugeschrieben werden, nicht ganz unverwandt: Bands, die sich der Pflege älterer Repertoires und Spielweisen verschrieben haben, gibt es – zumindest vom Ragtime bis zum Bebop – wie Sand am Meer. Auch der Stummfilmpianist ist im Regelfall ein Amateurmusiker – selbst in einer Millionenstadt können kaum fünf von ihnen regelmäßig auftreten und schon gar nicht von den seltenen Auftritten allein ihren Unterhalt finanzieren. Stummfilmmusik ist Zubrot für freischaffende Musiker oder beruflich anderweitig eingebundene Individuen mit einer Vorliebe für Solo-Konzerte.

Die historische Praxis ist dabei oft Leitbild und Ideal von Stummfilmmusikern. Stummfilmpianisten jedoch haben ein Faible für Originalpartituren, alte Cue-Sheets oder andere Quellen, die ihnen Hinweise darauf geben, wie der Film ursprünglich begleitet wurde. Aber warum ist das so? Der Hauptgrund liegt vermutlich darin, dass wir es vom Tonfilm gewohnt sind, dass die Einheit von Klang und Bild nicht in jeder Vorführung anders daherkommt, sondern vielmehr eine Verlässlichkeit vorherrscht, die es erst ermöglicht, von künstlerischen Handschriften der Filmemacher zu sprechen. Den guten Ruf, den Bach oder Mozart als Improvisatoren genossen haben, können wir nur noch schriftlich nachvollziehen, ihre niedergeschriebenen Kompositionen jedoch werden nach wie vor zum Erklingen gebracht. Ähnlich ist es beim Film: Hitchcocks PSYCHO jedes Mal mit anderer Musik zu sehen, erschiene nicht nur absurd, sondern gar als Frevel dem Regisseur, dem Filmkomponisten Bernard Herrmann und deren Vision gegenüber. Ähnlich verhält es sich bei auskomponierten Stummfilmmusiken – zu METROPOLIS oder BERLIN – SINFONIE EINER GROSSSTADT –, deren »

Szenen aus einem Experimentalfilm (1894/95) von William Dickson, der einen ersten fehlgeschlagenen Versuch darstellte Film und Musik synchron zusammenzubringen. Der Trichter im Bild links ist das „Mikrofon“ für ein Wachswalzenaufnahmegerät und war ein erster Test für Thomas Alva Edisons „Kinetophone“-Projekt. Der Film und der Soundtrack galten lange als verschollen und wurden erst 1998 wiederentdeckt, digitalisiert und synchron zusammengefügt. Quelle: archive.org

Aufführung des Berliner
Metropolis Orchester
Bild: metropolis-orchester-berlin.eu

Partituren uns erhalten sind. Der Film gilt, in bester Operntradition, als synästhetisches Gesamtkunstwerk. Das Problem dabei ist, dass der allergrößte Teil der Stummfilmmusik unwiederbringlich verklungen ist – ganz abgesehen davon, dass von den Filmen selbst nur ein geringer Teil erhalten blieb.

Stummfilmmusikalische Archäologie schränkt den begleitenden Musiker in seiner Auswahl folglich stark ein; selbst wenn ein Cue-Sheet – ein Zettel, auf dem die Begleitmusiken in Abkürzungen notiert sind – vorhanden ist, fehlen darauf manchmal substanzielle Informationen. Welches Stück von Wagner sollte in der Liebesszene erklingen? Wie hat der Pianist den „Liebestod" genau interpretiert? Und was mache ich mit Angaben wie „12 Takte Überleitung C-Dur zu E-Dur" oder „Liebesthema, beschwingt"?

Cue-Sheets sind auch heute noch die üblichste Vorlage für Stummfilmbegleiter – sie werden häufig selbst erarbeitet und dienen mehr als Erinnerungsstütze für die eingeübten Amateurmusiker, denn als präzise Handlungsanweisung. Auch hier dominiert nach wie vor der historische Ansatz: Die Operettenthemen von damals gelten als ideales Material für die Begleitung heute. Der Vorteil: Es bildet die Praxis der Stummfilmbegleitung so präzise wie möglich ab. Der Nachteil: Es macht aus einer lebendigen Musikpraxis ein Museumsobjekt. Selbst wenn die Cues der 1920er-Jahre nach wie vor eine abstrakte Wirkung auf die Zuschauer entfalten, werden sie doch nur noch von wenigen Musikhistorikern oder Zeitzeugen wiedererkannt. Will der Stummfilmmusiker den Effekt erzielen, den die Musik seiner Vorgänger gehabt hat, muss er das musikalische Vorwissen seines Publikums einschätzen können. Im Rahmen schulischer Aufführungen von Stummfilmen kann er es mit aktuellen Chart-Hits versuchen oder gar mit Kinderliedern; im Rahmen einer Videospielkonferenz mit 8-bit-Chiptunes und so weiter. Anna Windisch hat in ihrer Forschung mehrfach darauf hingewiesen, dass zum Beispiel in Wiener Kinos in den 1910er-Jahren das gemeinschaftliche Singen im Kino eine etablierte Praxis war. Einige Filme bauten sogar die aus Karaoke-Bars bekannten „bouncing balls" in den Bildkader ein oder präsentierten den Zuschauern das entsprechende Lied in Notenschrift. Und Werner Loll, ebenfalls seinerseits aktiver Stummfilmpianist, weist darauf hin, dass die Einschätzung des Genrewissens des Zuschauers wichtig für die Begleitung ist: Für Komödien biete sich Unterhaltungsmusik an, ein ernster Film verlange jedoch nach ernster Musik. In vom Zeitgeist vor allem der 1920er-Jahre geprägten Filmen sei zeitgenössische Musik angebracht – in bestimmten Fällen, z. B. Kriminalfilmen, auch Jazz. Solche Enzyklopädien waren auch unter Zeitgenossen des Stummfilms weltweit verbreitet – in Deutschland beispielsweise war das von Giuseppe Becce, Hans Erdmann und Ludwig Brav zusammengestellte OPUS MAGNUM - Allgemeines Handbuch der Film-Musik rege in Gebrauch. Neben Ragtime-Stücken waren insbesondere Boogie-Woogie und Harlem Stride als Stummfilmstile populär, worauf auch Gilles Mouëllic hinweist: Durch die rhythmische Klarheit waren diese Stile in ihrer Geschwindigkeit flexibel und konnten sich den Bildern anpassen, grundierten die Musik durch eine Art Ostinato und ermöglichten in der freieren rechten Hand Mickey-Mousing-Effekte, Lautmalerei und ähnliche Einwürfe.

Die apokryphe Praxis, auf künstlerische Weise Stummfilme als Objekte der musikalischen Inspiration wiederzuentdecken, führt häufig zur Vermählung mit Stilen, die auf Prinzipien der Improvisation beruhen. Gerade die Tendenz, weniger nach Cue-Sheets zu spielen und stärkere improvisatorische Freiheiten zuzulassen, hat, wie Claus Tieber bemerkt, zahlreiche Musiker wie Wycliff Gordon, Courtney Pine und Max Nagl angeregt, Stummfilmmusik einzuspielen. 2010 fanden sich Dave Douglas, Bill Frisell und Marc Ribot für das Projekt „Sounds for Silence" »

zusammen, befanden aber im Zuge dessen, dass der eigentliche künstlerische Prozess in der Arbeit mit Filmemacher Bill Morrison, im Austausch des Auditiven mit dem Visuellen, ausgelöst wurde. Um Douglas zu zitieren: *„I think we were able to bring a life to this film that was still changing as we were creating the music. That to me is the real living interaction between music and film.“*

Im Gegensatz zu Claus Tieber bin ich der Überzeugung, dass nicht die Abschaffung der Cue-Sheets und der Verlust der historischen Praxis zum Aufschwung der improvisatorischen Begleitungen von Stummfilmen geführt hat, sondern vielmehr ein Aufgeben des autoritären Verhältnisses zwischen Bild und Ton. Der Wunsch, die Filme authentisch und angemessen zu vertonen, ist mittlerweile dem Bedürfnis vieler Musiker gewichen, die Filme von Neuem zum Leben zu erwecken, um in Douglas‘ Sprache zu bleiben. Gerade die Begegnung des Neuen mit dem Alten, um ihn zu paraphrasieren, bringt eine Dialektik hervor, welche die Begleitung von Stummfilmen zu einer relevanten zeitgenössischen Musiktradition werden lässt.

Dr. Willem Strank *ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der CAU Kiel. Er promovierte 2014 über „Twist Endings. Umdeutende Film-Enden“ und arbeitet derzeit über Repräsentationen des Neoliberalismus in Filmen der 1980er-Jahre aus den USA und der BRD. Wenn er nicht gerade akademisch arbeitet, tritt er als Stummfilmpianist und Jazzmusiker auf.*

Literatur
in der edition text+kritik

Fabienne Liptay / Yvonne Wolf (Hg.)
Was stimmt denn jetzt?
Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film
364 Seiten, s/w-Abb.
€ 29,50
ISBN 978-3-88377-795-5

Alles nur Trug? – Soll der Leser durch einen unzuverlässigen Erzähler mit trickreichen Mitteln hinters Licht geführt werden, dann gilt es für ihn, mit detektivischem Spürsinn diese Herausforderung anzunehmen und die Widersprüche aufzudecken, die in die Erzählung eingeflochten sind. Im Film sind vergleichbare Strategien zu entdecken, mit denen der Zuschauer bewusst verunsichert werden soll. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt für den Sammelband »Was stimmt denn jetzt?«.

et+k
edition text+kritik · 81673 München · www.etk-muenchen.de

Jede Figur eine Collage | Ingrid Werner

Vorstellung einer kreativen Methode der Figurenentwicklung

Ein guter Film lebt von seinen interessant ausgestalteten Figuren. Sie stiften sich gegenseitig zu Handlungen an; der Fernsehzuschauer, die Kinobesucherin identifiziert sich im besten Fall mit ihnen und fiebert mit, ob ihnen gelingen wird, was sie sich vorgenommen haben. In der Theorie gibt es unzählige Möglichkeiten, Figuren zu entwickeln und bis ins Detail Hintergrundgeschichte, Kleidergröße und ausgefallene Eigenschaften auszuarbeiten. Diese Methoden haben alle ihre Berechtigung und sind auch erfolgversprechend. CharakterCards® setzt anders an: weg vom analytischen Denken, hin zur Intuition. Das entspannt, macht Spaß und führt zu erstaunlichen Ergebnissen.

REGEL 1: VERGESSEN!

Oft legt der Mischmasch aus unzähligen gelesenen Ratgebern beim Anfänger den Denkapparat lahm, oder die fortgeschrittene Drehbuchautorin will endlich einmal aus den Strukturen im Kopf ausbrechen, dann besteht die Möglichkeit CharakterCards auszuprobieren. Denn die erste Regel lautet: Vergessen Sie alle Regeln! Vergessen Sie, was Sie sich bis jetzt ausgedacht haben! Vergessen Sie den Plot!

Bei der Methode CharakterCards stellt man alles bisher Erdachte auf Null und lädt die Intuition ein, die Führung zu übernehmen. Dies gelingt auf einfache Weise: Man lässt Bilder sprechen und hört ihnen zu. Im Gehirn sind verschiedene Bereiche für unterschiedliche Aufgaben zuständig. Grob gesagt, das analytische Denken findet in einem anderen Areal statt als die kreative, ganzheitliche Herangehensweise an ein Problem. Autorinnen und Autoren zapfen oft nur den logisch-analytischen Bereich an. Kreative Ergebnisse erzielt man allerdings nur dann, wenn beide Hemisphären im Gehirn zusammenarbeiten. Deshalb ist es wichtig, die intuitiv arbeitende Gehirnhälfte, die in Bildern denkt, in Prozesse einzubeziehen und zu fordern.

REGEL 2: NICHT NACHDENKEN!

Woher bekommt man diese Bilder, welche die Fantasie anregen und die Figuren in ihrer Gesamtheit erstehen lassen? Jeder gestaltet sie selbst. Aus vielen Fotos sucht man sich diejenigen Bilder aus, die einen gleichsam anspringen. Nicht lange nachdenken und abwägen! Frauen, Männer, Kinder, Tiere, Landschaften, Gebäude, spirituelle Elemente und alles, was man sonst noch auf Fotos finden kann, stehen zur Auswahl. Diese Fotos vereinigt man nach einer bestimmten Reihenfolge zu einer Collage. Man beginnt mit der Person, sucht sich danach einen passenden Hintergrund und fügt zum Schluss noch Details hinzu. Für jede Figur, die man genauer kennenlernen will, kreiert man eine eigene Collage. »

Bilder: Ingrid Werner

REGEL 3: REDEN UND ZUHÖREN

Nun folgt der nächste essentielle Teil von CharakterCards: die Besprechung der Collage. Ohne die Besprechung der Collage hätte man eine schön gestaltete Karte, die einem zwar Geheimnisse zuflüstert, man selbst könnte diese Geheimnisse aber leider nicht hören. Deshalb ist es wichtig, die Karte sprechen zu lassen. Und das ist wörtlich zu verstehen. Im Workshop setzt man sich zu zweit zusammen, die eine Teilnehmerin spricht, der andere protokolliert. Wenn man zu Hause allein arbeitet, kann man die Diktierfunktion am Handy aktivieren. Es ist unumgänglich, zuerst zu sprechen und nicht zu schreiben. Denn beim Schreiben wird wieder die logisch-analytische Funktion im Gehirn angeschaltet, und die Methode CharakterCards lebt ja gerade davon, den intuitiv-kreativen Bereich arbeiten zu lassen. Nach Abschluss dieses Vorgangs kann man das Diktat ins Schriftliche übertragen, wenn man will.

Wie funktioniert dieses Sprechen genau? Zuerst lässt man die Collage auf sich wirken. Man versetzt sich in die Position der Figur auf der Karte und lässt diese Figur erzählen. Das mag sich für manche wie esoterischer Klimbim anhören. Doch nur so eröffnet man der Intuition die Möglichkeit zu arbeiten.

Der Einfachheit halber kann man sich an einem Fragebogen orientieren, der unter anderem das Want und Need der Figur abfragt. Aber diese Fragen sind nur Anhaltspunkte. Die effektivsten Ergebnisse erzielt man, wenn man sich auf diesen Prozess ganz einlässt und ohne Selbstzensur berichtet, was einem in den Sinn kommt. Also auch welche Stimmung die Karte hervorruft, welche Assoziationen man bei der Anordnung der Elemente auf der Karte hat oder bei einzelnen Details. So erhält man ein ganzheitliches Bild der Figur und erfährt Dinge, die man vorher noch nicht wusste. Eigenschaften, Motive oder Hintergrundinformationen tauchen auf. Die Figur wird schillern, und man wird gern mit ihr eine dramaturgische Reise beginnen. Bei der Arbeit mit dieser Methode kann es auch passieren, dass man sich gar nicht mehr mit dem geplanten Projekt befasst, sondern dass etwas Neues entsteht. Darauf sollte man sich einlassen.

DIE CHARAKTERCARDS-KARTE IST FERTIG. UND DANN?

Nach Fertigstellung von CharakterCards für alle wichtigen Figuren und der dazugehörigen Besprechung stellen Autorinnen und Autoren oft fest, dass dieser Prozess große Mengen an Energie und Inspirationen freigesetzt hat, und sie wollen diese nun in Text umsetzen. Eine gute Herangehensweise ist hier, die Karten rund um den Arbeitsplatz zu positionieren und während des Schreibprozesses weiter wirken zu lassen. Über neue Erkenntnisse zu den Figuren hinaus können sie hier auch zum Plotten Hilfestellung leisten: Man nimmt zwei Karten in die Hände und lässt sie erzählen, welche Konflikte zwischen ihnen bestehen. Oder man betrachtet die Vernetzung mehrerer Karten miteinander. Welche Verbindungen bestehen zwischen den einzelnen Figuren? Berichten einiger Autoren und Autorinnen zufolge haben die CharakterCards auch beim Pitch bei Produzenten oder Verlagsleitern schon geholfen – als anschaulich-sinnliche Gesprächsgrundlage oder um die fiktionalen Verbündeten ganz konkret zur Rückendeckung vor Ort zu haben.

Ingrid Werner *ist Autorin, Lektorin und CharakterCardsCoach. Mehr dazu: www.werner-ingrid.de*

Foto: Anette Göttlicher

Die, die dein Buch lesen (2)

Abschließendes Interview zu VeDRAs Standortbestimmung des Lektorats

Fast zwei Jahre hat eine VeDRA-Arbeitsgruppe an einer Aktualisierung und Neuausrichtung des Lektorat-Standards gearbeitet. Im WENDEPUNKT 41 hat der Leiter dieser Initiative, Dr. Enrico Wolf, darüber berichtet. Mittlerweile ist die Arbeit weitgehend abgeschlossen, aus diesem Grund wollten wir Enrico Wolf noch einmal abschließend befragen.

WENDEPUNKT: Was war die Initialzündung für eure Initiative?
ENRICO WOLF: Wir haben über die letzten Jahre gemerkt, dass das Lektorat in der Branche enorm an Bedeutung gewonnen hat. Es gibt viele Stoffe, die gelesen werden wollen. Zudem ist das mediale Erzählen durch die neuen Distributionswege vielfältiger geworden. Es geht nicht allein darum, mal ein Drehbuch zu lesen und seine Meinung zu sagen. Professionelle Lektorinnen und Lektoren werden heute nach Zielgruppeneinschätzungen, Prognoseerwartungen, Sendeplatzkompatibilität und vielem mehr gefragt. Sie müssen aktuelle Trends des medialen Erzählens kennen und analysieren können. Zudem gab es kaum konsensfähige Vorlagen für Audioproduktionen, Adaptionen, ganz zu schweigen von Games oder transmedialen Projekten. Das merken wir nicht zuletzt daran, dass VeDRA immer wieder Anfragen zu Lektoratsvorlagen bekommt. Wir kennen alle das Standardlektorat des Medienboards aus den 1990er-Jahren, das jedoch den aktuellen Medienentwicklungen und Lektoratsanforderungen nicht mehr in Gänze gerecht wird und wohl auch deshalb vom Medienboard zurückgezogen wurde. Genau deshalb sahen wir uns aufgefordert, aktuelle Empfehlungen für Lektorate und dramaturgische Einschätzungen zu erarbeiten und unseren Partnern zur Verfügung zu stellen. Wir haben so viele kompetente Kolleginnen im Verband, die eine langjährige und fundierte Erfahrung im Lektorat haben, dass wir der Meinung waren, wer, wenn nicht wir, soll den aktuellen Standard formulieren.

WP: Wie war das Vorgehen?
EW: Ausgangspunkt war zunächst eine breite Bestandsaufnahme. Wir haben jede Lektoratsvorlage gesammelt, die uns in die Finger kam. Hier zahlt es sich aus, dass VeDRA über ein breites Spektrum an Mitgliedern verfügt, sodass wir sagen können, es gibt keine Lektoratsvorlage, die wir nicht kennen. Wir haben uns sogar alte Lektorate und Drehbuchgutachten aus dem Deutschen Filminstitut beschafft, um zu sehen wie Stoffeinschätzungen gehandhabt wurden, bevor das „Script Consulting“ aus den USA reimportiert wurde. Doch damit war es nicht getan. Wir haben uns auch ganz intensiv mit den Erwartungen und Anforderungen unserer Auftraggeber auseinandergesetzt und ausgewählte Expertinnen zu einer Diskussionsrunde eingeladen. Nicht zuletzt haben wir unter unseren Mitgliedern auch Kollegen, die an zentralen Stellen das Lektorat verschiedener Produktionsfirmen und Sender verantworten oder organisieren. Uns war es sehr wichtig, einen wirklichen Marktüberblick in Breite und Tiefe zu erhalten. Erst danach haben wir uns in einzelnen Arbeitsgruppen zusammengesetzt und aktuelle Lektoratsstandards für verschiedene Formate und Genres entwickelt. Das artete gelegentlich auch mal in filmwissenschaftliche Proseminare aus. Doch wir wollten den Dingen wirklich auf den Grund gehen, weil wir merkten, dass nur nach tiefgründiger fachlicher Diskussion wieder eine berufspraktische Auslegung gelang.

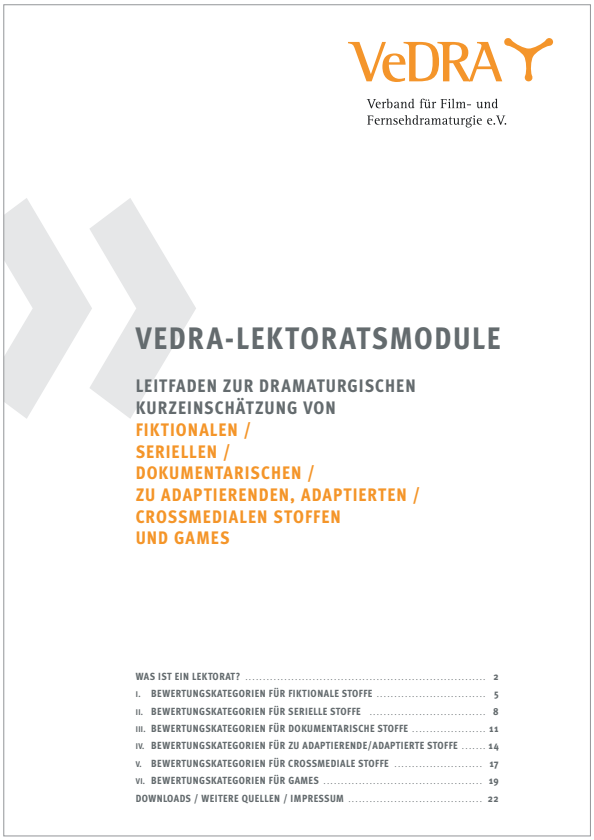
WP: Gab es Kontroversen bzw. unterschiedliche Ansätze?
EW: Oh ja, und nicht zu wenige. Heftige Diskussionen gab es vor allem um die Frage, wie knapp ein Lektorat eigentlich sein sollte. Das große Stoffaufkommen und die Entscheidungskürze stehen sich hier oft im Wege. Es gibt Auftraggeber, die versuchen dem Dilemma mit immer knapper werdenden Kreuzchentabellen zu begegnen. Das können wir verstehen und auch bedienen. Dennoch war es immer wieder gut zu sehen, wie sehr wir untereinander um die Aufmerksamkeit für Stoffe gekämpft haben. Jeder Autor, jede Autorin und jedes Buch hat es verdient, dass man sich ihnen aufrichtig widmet. Nur das ist professionell. Wir haben auch inhaltlich so manche Kontroverse »

geführt. Welche dramaturgischen Kategorien sind wirklich relevant? Welche Bedeutung kommt dem Genre zu? Gehört eine Markteinschätzung zum Lektorat? Es ist im Nachhinein erstaunlich, dass wir am Ende doch immer wieder zusammengefunden haben. Das liegt aber auch daran, dass wir als Dramaturgen per se stark im Moderieren und bei Kompromissen sind.

WP: Was ist als Ergebnis der Initiative zu erwarten?
EW: Wir stehen kurz vor der Veröffentlichung unseres Lektoratsstandards. Hier wird es erstmals gebündelt Empfehlungen und Musterformulare für fiktionale, dokumentarische, crossmediale, zu adaptierende/adaptierte Stoffe und zu Games geben. Die Vorlagen kann man sich von unserer Internetseite herunterladen. Wir möchten unseren Standard ausdrücklich als Empfehlung verstanden wissen und freuen uns, wenn er breite Anwendung in der Branche findet.

WP: Wird die Diskussion über das Lektorat in Zukunft weitergeführt?
EW: Unbedingt. Wir werden uns das Echo auf unseren Standard genau anschauen und die Vorlagen aktuell halten. VeDRA engagiert sich ja vielfältig für eine steigende Wertschätzung und weitere Professionalisierung der Stoffentwicklung und Stoffeinschätzung. Wir haben eine ganze Reihe von Veranstaltungen, wie unsere zweijährige Konferenz Filmstoffentwicklung, die im November 2020 wieder in Berlin stattfinden wird. Zudem sind wir jedes Jahr mit einem aktuellen Thema auf einem eigenen Panel während des Filmfests München präsent. Nicht zuletzt findet man unsere fachlichen Beiträge auch in unserem Online-Magazin WENDEPUNKT, das jeder beziehen kann. Wir freuen uns aber auch über jede direkte Ansprache, denn genau das wollen wir sein, Ansprechpartner für Fragen der Dramaturgie.

Dr. Enrico Wolf *ist Mitglied im VeDRA-Vorstand und arbeitet seit 2002 als Filmdramaturg und Lektor.*



VEDRA LEKTORATSSTANDARDS ONLINE: WWW.DRAMATURGENVERBAND.ORG/SERVICE/LEKTORATSMODULE

Sag beim Abschied leise Servus

Ines Häufler (VeDRA)

Normalerweise stehen an dieser Stelle Berichte aus der filmdramaturgischen Arbeitspraxis. Heute geht es aber darum, weshalb ich nicht mehr als Filmdramaturgin arbeite. Vor ziemlich genau einem Jahr habe ich mich nämlich dazu entschlossen, meinen Beruf nach 15 Jahren an den Nagel zu hängen.

„Spinnst du, Ines? Es läuft doch total gut bei dir!"

Kennt ihr das, wenn ihr sehr lange mit jemandem zusammen seid, und nach außen hin alles perfekt aussieht? Aber innerlich wisst ihr, dass ihr euch eigentlich schon längst auseinandergelebt habt? So ging es mir damals schon längere Zeit mit der Filmdramaturgie. Nun kann man damit auf unterschiedliche Arten umgehen. Man kann das Problem aussitzen, man kann einige Vorzeichen verändern, oder man macht einen klaren Schnitt und trennt sich. Ich habe vor einem Jahr letzteres getan. Die Gründe dafür waren teilweise persönliche, teilweise waren sie aber auch dem System geschuldet, in dem bei uns mit Drehbüchern gearbeitet wird. Hier einige Gedanken dazu.

Es geht doch nicht ums Geld! Oder doch?

Ich war kurz nach meiner Entscheidung in einem Gespräch mit Filmprofis mit einer Aussage zum Thema Geld konfrontiert, die mir damals nochmals bestätigt hat, was für mich eines der größten Probleme meiner Arbeit als Dramaturgin war. Damit ihr den Kontext dieses Moments besser versteht, erkläre ich euch kurz die etwas spezielle Situation, in der ich mich damals befand. 2018 wurde ich Mitglied der Jury der größten Kinofilmförderung Österreichs. Eine wirklich spannende Aufgabe, die aber mit einem hohen Arbeitspensum und mit einer vergleichsweise kleinen finanziellen Aufwandsentschädigung verbunden ist. Ich war in dem Jahr ständig überarbeitet, weil ich die regulär bezahlten Dramaturgieaufträge auch aus finanziellen Gründen nicht absagen wollte. Die geringe Aufwandsentschädigung der Tätigkeit als Mitglied der Filmförderungsjury ist übrigens keine ausbeuterische Absicht der Organisatoren, sondern so will es deren Geschäftsordnung. Ich habe es mir einmal ausgerechnet: In der Praxis bedeutete das einen Stundenlohn von unter zehn Euro vor Steuern bei einem durchschnittlichen Zeitaufwand von etwa einer Arbeitswoche jeden Monat (und damit meine ich wirklich 12 Mal pro Jahr). Interessant war für mich aber dann der Moment, als ich das Thema Bezahlung in der vorher genannten Runde von professionellen Filmmenschen ansprach. Ein Regisseur empörte sich nämlich, dass ich die Aufgabe als Mitglied der Filmförderungsjury überhaupt gegen Geld aufrechne. *„So darf man das doch nicht sehen!"*, meinte er.

Ja, bei der Tätigkeit für eine Filmförderungsjury kann man durchaus diskutieren, ob und wie sie vergütet werden soll. Aber der Moment war trotzdem ein unangenehmes Déjà-vu, denn Sätze wie *„Es muss doch nicht immer gleich ums Geld gehen!"* begleiten mich seit Beginn meiner Arbeit, und sie machten mich immer sehr wütend.

„Kannst du da vor der Einreichung nochmal schnell drüberlesen? Nein, zusätzliches Budget gibt es leider keines." Übersetzung: Arbeite weiter für uns, aber gratis. *„Können wir uns treffen, um über das Projekt zu reden? Ich schick dir das Drehbuch, ok? Nein, Geld gibt es erst wenn die erste Förderung kommt/wenn der Sender grünes Licht gibt."* Übersetzung: Ich will eine kostenlose professionelle Einschätzung meines Projektes von dir.

Ich finde durchaus, dass ich die Sache mit der Bezahlung anders sehen darf. Geld ist für mich in einem kapitalistischen Wirtschaftssystem, zu dem die Filmwirtschaft in meinen Augen auch gehört, eine Form der Wertschätzung. Und ich will als gut ausgebildete, erfahrene Expertin nicht trotz voller Auslastung wegen Geldmangels in Tränen ausbrechen, wenn der Laptop oder meine Waschmaschine kaputt gehen und ich keine Rücklagen bilden konnte. Das wäre aber bei mir der Fall gewesen, wenn ich nicht konsequent zu den schlecht bis gar nicht bezahlten Angeboten „Nein" gesagt hätte, auch wenn es mir unangenehm war und ich anfangs oft wütende Reaktionen darauf bekommen habe.

Klar, die Sache mit dem Geld kann man selbstverständlich anders sehen, und zwar idealistischer, Stichwort: Berufung. Auch das ist in Ordnung, jeder »

und jede entscheidet das selbst. Ich persönlich habe aber zum Thema „Geld“ eine pragmatische Haltung entwickelt – ich möchte für meine Leistung marktkonform bezahlt werden. Das gehört für mich zu einem professionellen Umgang, und genau den habe ich zu oft vermisst. VeDRA hat übrigens eine Honorarrichtline* erarbeitet – nur falls hier jemand mitliest, der sich fragt, was „marktkonform“ bedeutet.

Aber apropos „Haltung“...

Was ist mir in der Drehbucharbeit wichtig?

Für mich gab es immer viele Komponenten, die ich als Dramaturgin bei einem Drehbuch abgeklopft habe. Die meisten davon waren inhaltliche. Aber dann gab es auch noch andere Aspekte, wie zum Beispiel Publikum, Handwerk, Geld. Und genau bei diesen drei Worten bin ich bei einigen Teilen der Kinofilmbranche zumindest hier in Österreich oft auf Unverständnis gestoßen.

Immer wieder habe ich versucht meine Sicht darauf zu erklären. Dass ich persönlich wollen würde, dass mein Werk beim Gegenüber im Sinn einer erfolgreichen Kommunikation „ankommt“, und ich mir deshalb irgendwann Gedanken mache, mit wem ich durch meinen Film spreche (Publikum). Dass ich finde, dass ein guter Stoff erst dann richtig aufblühen kann, wenn man den intuitiven Einfällen mit gutem Handwerk zu mehr Leuchtkraft verhilft (Handwerk). Und dass meine Arbeit Geld kostet, weil ich viel inhaltliche Kompetenz und jahrelange Erfahrung mitbringe (Geld). Bei den ersten beiden Punkten, Publikum und Handwerk, bin ich vor allem beim Autorenkino immer wieder auf Ablehnung gestoßen, sodass ich im Laufe der Zeit sehr vorsichtig mit meiner Wortwahl wurde, obwohl beides zu meinen inhaltlichen Prinzipien der Drehbucharbeit zählt. Beim dritten Punkt, Geld, hatte es sich in der kleinen österreichischen Branche irgendwann herumgesprochen, dass man mich nur anfragen soll, wenn man mich auch bezahlen kann; damit war zumindest dieses Problem gelöst.

Aber ich wollte auch bei den ersten beiden Aspekten keine Kompromisse mehr machen. Natürlich kann ich es nachvollziehen, dass jemand eine ganz andere Haltung dazu hat. Und das ist total in Ordnung. Es war nur für meine persönliche Entwicklung an der Zeit, dass ich mich mit mehr Menschen umgebe, die genauso viel Freude am Handwerk und an der Kommunikation mit dem Publikum haben wie ich. Damit die Energie statt in Grundsatzdiskussionen direkt in die Kreativität fließt und ich mich inhaltlich weiterentwickeln kann.

Aber wohin sollte ich mich eigentlich noch entwickeln?

Jetzt wird es wieder persönlicher: Ich spürte, dass die Filmdramaturgie für mich durchgespielt war. Ich hatte in den vergangenen 15 Jahren TV- und Webserien betreut, Kinoprojekte im Arthouse-, Entertainment- und Dokubereich dramaturgisch begleitet, ich hatte an sehr kommerziellen Fernsehfilmen genauso wie an künstlerisch anspruchsvollen Stoffen gearbeitet. Und das war großartig. Aber auch wenn jedes Projekt seine eigenen spannenden Herausforderungen hatte, schmeckte meine Arbeit am Ende zu oft nach Routine, und es fühlte sich zum Schluss ein bisschen wie eine Sackgasse an. Drehbücher zu analysieren und darüber zu sprechen, machte mir einfach nicht mehr so viel Spaß wie früher. Das ist aber, wie gesagt, etwas sehr Persönliches – jeder Mensch entwickelt sich anders. Dass ich aus der Routine ausbrechen wollte und Lust auf Neues hatte, hatte aber auch noch mit einer anderen Frage zu tun.

Was bringt mich zum Leuchten?

Ihr kennt das sicher, wenn euch eine Sache so begeistert, dass ihr spürt, wie eure Augen leuchten und euer Herz schneller schlägt. Dass ich das im Beruf in letzter Zeit nicht mehr oft hatte, lag nicht nur an der Routine, sondern auch noch an etwas anderem, dessen Bedeutung ich für mich erst spät begriffen hatte: Auch beim Film gibt es den permanenten Kampf zwischen E und U, also zwischen »

* www.dramaturgenverband.org/service/honorarrichtlinie

„ernster“ und „unterhaltsamer“ Kunst. Dieser Konflikt begleitet mich bereits mein ganzes Arbeitsleben lang. Schon als Regieassistentin am Theater, das war in den 1990er-Jahren, hatte ich bemerkt, dass man im Schauspiel zumindest von der intellektuellen Regie- und Dramaturgiefraktion nicht mehr ernstgenommen wurde, wenn man in der Kantine einmal nebenbei sagte, dass man sich auch für Musicals begeistert. Als ich in einer Galerie arbeitete, wurde mir klar, dass man weniger galt, wenn man zeitgenössische Kunst mit einfachen Worten beschrieb und dann vielleicht auch noch Bezüge zur Popkultur herstellte. Und auch beim Film wurde oft von der E-Seite despektierlich auf die U-Seite hinabgeblickt.

Das hat mich immer schon gestört. Es ist bei mir nämlich so, dass ich gerne bei manchen Musicals mitsinge, dass mir der Mund vor Begeisterung offensteht, wenn die „Be My Guest“-Sequenz in der Neuverfilmung von DIE SCHÖNE UND DAS BIEST in 3D über mich hinwegfegt, dass ich bei vielen Disney-Filmen mit großem Vergnügen vor Rührung weine, und dass ich das TITANIC-Zitat im Video zu Britney Spears‘ „Oops I did it again“ immer noch genial finde. Gleichzeitig ist es für mich hochspannend, moderne Kunst anzusehen, in ein Konzert mit zeitgenössischer Musik zu gehen, in einer Galerie über die Bedeutung einer Videoinstallation zu diskutieren oder einen Vortrag über die Medientheorien zur Rezeption von Bewegtbildern zu hören. Denn – *Newsflash!* – für mich funktioniert das immer schon problemlos miteinander. Aber ich hatte erst sehr spät bemerkt, dass ich im Beruf die Seite an mir, die das Unterhaltsame liebt, gut zu verstecken gelernt hatte. Weil es für mich oft wichtigere Dinge gab, als meine Energie dafür aufzuwenden, mich für meine große Liebe zur Populärkultur zu rechtfertigen. Dann sprach ich lieber erst gar nicht darüber.

Es ist aber keine Lösung, sich etwas, das einem wichtig ist, dauerhaft zu verkneifen. Deswegen wollte ich mich auf die Suche nach den Orten außerhalb der mir bekannten Filmbranche machen, wo dieser Teil von mir in vollem Ausmaß leuchten kann. Neben diesem persönlichen Aspekt gab es bei meiner Entscheidung noch einen weiteren, wichtigen Punkt für mich, und der liegt wiederum am System.

Wie wird kommuniziert?

Ich habe in den letzten Jahren viele Situationen erlebt, in denen ich die Kommunikation z.B. bei Drehbuchbesprechungen in großen Runden als vergiftet empfunden hatte. Teilweise ist das unabsichtlich passiert – jeder hat mal einen schlechten Tag, und dann rutscht einem eine unglückliche Formulierung heraus, oder man versteht etwas falsch. Ist mir auch schon passiert. Worüber ich aber auf dem Weg zu meiner Entscheidung sehr viel nachgedacht hatte, war das System, in dem wir in der Filmbranche miteinander kommunizieren. Es ist geprägt von finanziellen und inhaltlichen Abhängigkeiten, von Hierarchien und von oft ungesunden Machtverhältnissen, wie viele andere Systeme auch.

Woran liegt es aber im Detail, dass für mein Empfinden oft so unsachlich, nicht wertschätzend und selten auf Augenhöhe kommuniziert wird, vor allem mit Autorinnen und Autoren? Ich weiß es nicht. Die Gründe dafür sind sicherlich vielfältig, und sie haben in Deutschland zum Beispiel zu „Kontrakt 18“ geführt. Für jeden Punkt, der dort aufgeführt wird, kann ich aus meinen Arbeitserfahrungen übrigens mehr als ein Beispiel nennen. Als ich das vor einem Jahr in Ruhe reflektiert habe, wurde mir jedenfalls klar, dass ich diese Art von Kommunikation, in der Wertschätzung viel zu oft ein Fremdwort ist, als unprofessionell empfinde und kein Teil mehr davon sein wollte.

Was ist nach meiner Entscheidung passiert?

Das hatte ich mir ausgemalt: Ich atme kurz durch, setze mich dann an den Schreibtisch und arbeite dann wieder mehr an eigenen kreativen Projekten. Das geschah tatsächlich: Ich hatte nach meiner Entscheidung noch so viele dramaturgische Projekte abzuwickeln, dass mein Arbeitsalltag über Monate fast genauso weiterging wie vorher, minus der

Tätigkeit als Mitglied der Filmförderungsjury. Die dadurch gewonnene Zeit brauchte ich aber, um meinen Energiehaushalt wieder auszugleichen – ich hatte völlig unterschätzt, wie ausgebrannt ich war.

Während dieser Phase habe ich viele Gespräche mit Menschen aus der Filmbranche geführt. Ich hatte nämlich eine kürzere Version dieses Artikels zeitgleich mit der Ankündigung, als Dramaturgin aufzuhören, in meinem Blog veröffentlicht. Kein anderer Post hatte mehr Kommentare bekommen als dieser. Offenbar konnten sich viele Menschen vor allem mit meinen Gedanken über die Aspekte des Systems, nämlich Kommunikation und Geld, identifizieren. Bloß hatten die meisten noch genug Feuer in sich, um trotz der Herausforderungen weiterzumachen.

Über die Sommermonate des Jahres 2019 habe ich mich dann intensiv mit dem Literaturbetrieb auseinandergesetzt und mit Hilfe einer Freundin, die erfolgreiche Krimiautorin ist, viele Einblicke in die Abläufe der professionellen Buchbranche gewonnen. Manches ist dort ähnlich wie in der Filmbranche, aber vieles auch ganz anders, und ich finde das alles gerade sehr spannend. Jetzt, ein Jahr nach meiner Entscheidung, liegt ein freies Feld vor mir, das ich mit meiner Kreativität beackern kann. Es wird wohl in Richtung Schreiben gehen, aber vom Film brauche ich noch ein wenig Abstand – naja, ihr wisst ja, wie das nach Trennungen so ist. Ich weiß nicht, welche Saat wann aufgehen wird. Trotzdem bin ich froh, dass ich mir endlich die Freiheit genommen habe, die Umgebung zu finden, in der ich in der Arbeit ungehindert leuchten kann. Ich bin sehr dankbar für die abwechslungsreichen und prägenden 15 Jahre als Filmdramaturgin – viele davon auch mit euch und VeDRA. Und ich bin sehr gespannt darauf, welche Plot Points in dem nächsten Abschnitt auf mich warten.

Ines Häufler *hat 15 Jahre lang als Dramaturgin an zahlreichen Fernseh- und Kinofilme in Österreich und Deutschland, und an Dokumentationen und Serien für TV und Web gearbeitet. Außerdem hat sie zwei Cartoonbücher und einen Kurzkrimi veröffentlicht. Die erste Blog-Version des Artikels findet sich hier:*
http://www.ineshaeufler.com/in-eigener-sache/
Ines erreicht ihr unter dieser Adresse:
hi@ineshaeufler.com

Der VeDRA-Fragebogen

beantwortet von Antje Schlüter (VeDRA)

Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Ich bin tatsächlich auf Umwegen zur Dramaturgie gekommen. Ich hatte schon immer eine Passion für das Lesen und Erfinden von Geschichten, wollte nach dem Abi aber eigentlich Journalistin werden. Nach meinem Studium, bei dem ich Germanistik/Filmwissenschaft im Nebenfach studierte und nebenbei reichlich Praxiserfahrung im Privatfernsehen sammelte, habe ich zunächst als Producerin gearbeitet. Fernsehserien waren einer meiner Arbeitsschwerpunkte – damals häufig noch belächelt. „Learning by doing" war das Gebot der Stunde. Nach der Geburt meines Sohnes musste ich einen Gang zurückschalten. Durch Lektorats- und Beratungstätigkeiten wurde die Bavaria-Film auf mich aufmerksam. Die Arbeit dort bei Bea Schmidt in der Stoffentwicklung und die Betreuung der ROSENHEIM-COPS ließen mich dann endgültig in der Dramaturgie heimisch werden – ich habe es bis heute nicht bereut.

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

Da muss ich natürlich unsere ARD-Vorabendserie WATZMANN ERMITTELT nennen. Die Serie habe ich gemeinsam mit dem Produzenten entwickelt, und ein Teil meiner Kindheitserlebnisse ist in dieses Projekt eingeflossen. Es war sozusagen mein Einstand als Redakteurin beim Bayerischen Fernsehen und es macht natürlich besonders stolz und glücklich, wenn ein Projekt, in das im wahrsten Sinn des Wortes so viel Herzblut geflossen ist, seinen Weg auf den Bildschirm findet. Und das auch noch mit so einem überwältigenden Erfolg.

Welche Fähigkeiten sollte ein Stoffentwickler/Dramaturg unbedingt haben?

Ich denke, in unserem Beruf ist man tatsächlich ein wenig die „eierlegende Wollmilchsau". Häufig fungieren wir als Scharnier zwischen Autor, Produktion und Redaktion, müssen zwischen verschiedenen Interessenlagen vermitteln und wichtige Entscheidungen inhaltlich unterfüttern. Dazu gehören ein ganzes Bündel von Fähigkeiten und Begabungen. Die Analysefähigkeiten von Stoffen und Geschichten, ein gutes sprachliches Ausdrucksvermögen und viel psychologisches Geschick sind sicher unerlässlich. Auch Diplomatie, Empathie und eine gewisse Demut vor der Kreativität des Autors sollte man mitbringen. Zunehmend wichtiger werden meiner Meinung nach aber auch – angesichts der immensen Nachfrage nach Inhalten und der häufigen Kombination zwischen Dramaturg und Creative-Producer – Neugier, Offenheit und damit einhergehend ein »

Antje Schlüter *studierte Politikwissenschaften, BWL und Germanistik/Filmwissenschaften an der LMU in München. Als Dramaturgin/Creative Producerin betreute sie u.a. die ROSENHEIM COPS und baute die Stoffentwicklung bei der Saxonia Media auf. In diese Zeit fiel die Lancierung des Magdeburger POLIZEIRUFS und der ARD-Vorabend-Serie DIE JUNGEN ÄRZTE. Seit fünf Jahren arbeitet sie als Freie Redakteurin im Bereich Serie beim Bayerischen Rundfunk und betreut aktuell u.a. die ARD-Serie WATZMANN ERMITTELT.*

Gespür für aktuelle Themen und Trends.

Was sind deine persönlichen Glücksmomente in diesem Beruf?

Besonders erfüllend ist es, wenn Stoffe und Geschichten, an denen man mitgearbeitet hat, um die man oft tage-, manchmal auch nächtelang gerungen hat, ihren Weg auf die Leinwand, den Bildschirm oder neuerdings auch ins Internet finden. Wenn man vielleicht sogar den einen oder anderen Dialog von sich entdeckt. Wie ich schon erwähnt habe, war das zuletzt bei WATZMANN ERMITTELT der Fall. Selbst wenn ich Stoffe nur lektoriere, freut es mich, wenn man meinem Votum vertraut und es idealerweise in eine Verfilmung des Stoffes mündet.

Was sind immer wiederkehrende Probleme bei der Stoffentwicklung?

Ich merke bei Stoffgesprächen immer wieder, dass es für alle Beteiligten nicht einfach ist, eine gemeinsame Sprache zu finden, eine gemeinsame Vision für das Projekt zu entwickeln. Wir kennen das wahrscheinlich alle – man kommt aus einer Exposé- oder Drehbuchbesprechung und jeder meint, man ist sich einig, um dann in der nächsten Drehbuchfassung zu merken, so sei das aber nicht gemeint gewesen. Über mehr „Humor“ oder „Spannung“ wird heiß diskutiert und doch ist das Ergebnis für den Einen oder Anderen dann überraschend. Manchmal ist das positiv, doch häufig führt das zur Verwirrung des Autors und zu unnötig vielen Fassungen. Das liegt nach meiner Beobachtung nicht selten an mangelnder sprachlicher Disziplin und Stringenz der Beteiligten, was natürlich umso schwieriger wird, je mehr Leute am Tisch sitzen. Klarheit und Reduktion auf das Wesentliche sind daher für mich ganz wichtige Faktoren für einen erfolgreichen Stoffentwicklungsprozess – wozu auch gehört, eine Idee oder einen Stoff mal zu verwerfen.

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

Nachhaltig beeindruckt hat mich zuletzt DIE SCHÖNSTE ZEIT MEINES LEBENS von Nicolas Bedos. Die Franzosen schaffen es immer wieder, uns mit hintergründigen Komödien und einem ganz besonderen, erzählerischen Charme zu überraschen. Auf leichte Art und Weise geht Bedos hier der Frage nach der Haltbarkeit der Liebe und der trügerischen Magie von nostalgischen Erinnerungen nach. Das Tempo und die Wendungen, die das Drehbuch (ebenfalls vom Regisseur) nimmt und die Liebe zu den durchaus manchmal schwierigen Charakteren sind hier wirklich sehr besonders. Als Krimimacher und -fan möchte ich auch KNIVES OUT – MORD IST FAMILIENSACHE nicht unerwähnt lassen. Hier kann man sicher einige kritische Anmerkungen machen, doch dieser Film gehört für mich zu einem der unterhaltsamsten der Kinosaison.

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

Geärgert habe ich mich über die Serie DAS BOOT – und zwar nicht wegen inhaltlicher Probleme – da fand ich Vieles durchaus gelungen – sondern weil ich schlichtweg die Hälfte der Dialoge in dem U-Boot nicht verstanden habe. Aber vielleicht liegt das an meinem zehn Jahre alten Fernseher ohne Dolby Surround. Über die weibliche Hauptfigur habe ich mich nicht geärgert, aber ich hatte Probleme, an sie anzudocken. Doch der erzählerische Mut, ein derartiges Projekt als Serie neu aufzusetzen, verdient Respekt. Und ich freue ich mich mit den Kollegen über den verdienten Erfolg und dass es weitergeht.

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

In meiner Zeit als freie Dramaturgin habe ich gemerkt, dass diese Form des Arbeitens nur bedingt etwas für mich ist. Ich brauche Abläufe, Strukturen und als alleinerziehende Mutter auch eine gewisse finanzielle Berechenbarkeit. Von daher ist meine Anstellung als Redakteurin beim Bayerischen Fernsehen nahezu ideal. Unser Bereich „Serie“ ist klein, »

aber fein und lässt Freiheiten zum kreativen Arbeiten. Es ist gut, nur ein Büro weiter gehen zu müssen, um sich für einen Stoff noch mal eine andere Meinung einzuholen oder ein dramaturgisches Problem zu diskutieren. Die finanziellen Rahmenbedingungen setzen der Kreativität hier oft enge Grenzen und die Hierarchien im öffentlich-rechtlichen Rundfunk sind gewöhnungsbedürftig – zumal wenn man, wie ich, aus dem Produktionsgeschäft kommt. Aber Serienprojekte wie HINDAFING oder eben WATZMANN ERMITTELT zeigen, dass mit Kreativität, Beharrlichkeit und der Unterstützung von Kollegen auch hier das Unmögliche möglich gemacht werden kann.

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

Da fallen mir ein paar ein. Aber die Figur des „Professors“ in HAUS DES GELDES finde ich schon ziemlich genial. Ein sehr durchdachter Charakter, vielschichtig, ambivalent, facettenreich – und selbst in der dritten Staffel immer wieder für eine Überraschung gut. Auch „Sheldon“ in BIG BANG THEORY finde ich einen absoluten Ausnahmecharakter. Das muss man erst einmal hinbekommen, einen Autisten zu zeichnen, ohne in zehn Staffeln einmal zu erwähnen, dass er ein solcher ist und das dann auch noch so, dass man sich über diesen „Nerd“ köstlich amüsiert.

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

Ich bin gespannt auf die zweite Staffel von BAD BANKS und ob es dem großartigen Kreativteam gelingt, das erzählerische Niveau zu halten. Außerdem empfehle ich in Zeiten von grassierendem Populismus und zunehmendem Misstrauen gegenüber den Eliten ausnahmsweise einmal einen Dokumentarfilm, die großartige ARD / ARTE-Produktion DAVOS. Dem Filmemacher Marcus Vetter ist es in mehrjähriger Überzeugungsarbeit gelungen, den 81-jährigen Gründer des Weltwirtschaftsforums Klaus Schwab über ein Jahr bei dessen Bestreben zu begleiten, sein Leitmotiv umzusetzen: den Zustand der Welt zu verbessern. Ich hatte das Glück, diesen Film schon zu sehen. Ein faszinierender Einblick in die Mechanismen der Diplomatie, wenn die Mächtigsten der Welt unter sich sind und dabei spannend wie ein Thriller.

OPEN VeDRA 2019 – Viel zu erzählen | Arno Stallmann (VeDRA)

Viel zu erzählen zu haben mag im dramaturgischen Beruf ja alltäglich sein, für die rund dreißig VeDRA-Mitglieder, die im November des vergangenen Jahres in Berlin zu Mitgliederversammlung und der OpenVeDRA zusammenkamen, war es am Montag nach diesem Wochenende vielleicht dennoch etwas Besonderes. An einem Tag des offenen Gesprächs, zu dem der Verband seine Mitglieder eingeladen hatte, sprachen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer über ihre dramaturgische Arbeit und deren Bedingungen und Möglichkeiten in der Branche.

Große Bedeutung hatte dabei die Novellierung des Filmfördergesetzes, an deren Vorbereitung VeDRA teilnimmt – und die filmpolitische Haltung des Verbands jenseits der Fragen, die die Arbeit seiner Mitglieder direkt betreffen. Politisch ging es auch in anderen Diskussionsrunden zu, etwa zur Diversität von Filmfiguren und zu mangelnder Wertschätzung der dramaturgischen Arbeit und wie deren Bedeutung besser vermittelt und verkauft werden könne – besonders in der sich gerade verändernden Medienlandschaft. Die war wiederholt Thema, etwa wenn es um ein neues, „unternehmerisches“ Rollenverständnis von Dramaturg und Dramaturgin ging, oder um Aufgaben in den Strukturen einer neuen Serienentwicklung.

Die Mitglieder berichteten über ihre Erfahrungen aus der Stoffentwicklung für Streamingplattformen. Schwerpunkte dieses Gesprächs waren beispielsweise der internationale Druck, der unbekannte Einfluss von Zuschauerdaten und Algorithmen sowie ein neuer Erfolgsbegriff jenseits der Quote. Weitere Themen der Gesprächsrunden waren Self-Marketing, Literaturadaptionen, und Dokumentarfilme ohne erkennbaren Konflikt.

Außerdem wurden zahlreiche Ideen für die FilmStoffEntwicklung 2020 gesammelt, darunter beispielsweise „Programme, die Geschichten plotten“, „Dramaturgie für das Ohr“, Kinotauglichkeit, Green Storytelling und das Netzwerk Drehbuchforschung. Denn: Es gibt viel zu erzählen.

Arno Stallmann *mag auch sonst gern Dialog: den im Skript und den zwischen Erzählerinnen und Erzählern. Entsprechend steht der Autorinnen- und Autoren-Fachblog filmschreiben.de seit jeher unter dem Motto: »We can cover that by a line of dialogue...« (Was man laut Hitchcock als Autorin oder Autor übrigens eher nicht tun sollte.)*

Foto: Scheurer

Was macht das Drehbuch im Labor | Dr. Enrico Wolf (VeDRA): Ein Workshop des neuen „Netzwerk Drehbuchforschung“ suchte Antworten

Das Drehbuch ist ein eigenwilliger Haufen Papier. Es wird geschrieben, entwickelt, umgeschrieben, redigiert, gepolisht und im Idealfall sogar realisiert. Es gibt erste Fassungen, Einreichfassungen, Produktionsfassungen und die umstrittenen Regiefassungen. Für die einen ist es ein Arbeitspapier, für die anderen eine Vorstufe des Films, die eine eigene Veröffentlichung wert ist. Da nimmt es niemanden Wunder, dass das Drehbuch zunehmend stärker ins Blickfeld der Wissenschaft rückt. Nun haben sich die Film- und Medienwissenschaften schon immer mit dem Drehbuch beschäftigt, doch neuerdings rücken weitere Disziplinen und Forschungsansätze ins Blickfeld. Das war der Grund, weshalb sich interessierte Wissenschaftler zu einer Initiative zusammengeschlossen haben und Ende November letzten Jahres an die Freie Universität Berlin einluden, um das mögliche neue Forschungsfeld Drehbuch genauer zu diskutieren.

Tatsächlich zeigten die Vorträge sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Drehbuch. Einige thematisierten verschiedene ästhetische Ansätze zur Autorschaft oder zu visuellen Strukturen, andere stellten narrative Aspekte wie Konflikte oder Schauplätze in den Mittelpunkt. Die Dramaturgin und VeDRA-Vorsitzende Eva-Maria Fahmüller sprach, wie man in diesem WENDEPUNKT nachlesen kann, über die moderne dramaturgische Vielfalt, die das mediale Erzählen verändert. Doch immer wieder ging es um die Frage, was unter dem Begriff Drehbuch eigentlich zu verstehen ist. Grob gesagt, werden darunter sämtliche Kommunikationsformen verstanden, die „erzählerisch-planerisch operieren, um audiovisuelle Artefakte in Produktion zu bringen“. Doch schon im Feld der schriftlich verfassten Materialien wird deutlich, wie weit das Feld ist. Denn neben dem Drehbuch sind für die Wissenschaft auch Manuskripte, grafische Entwürfe, Mitschriften und Gesprächsprotokolle interessant.

Deutlich wird dies vor allem, wenn man das Drehbuch mit ähnlichen Produktionsstufen, wie dem Opernlibretto, dem Szenario oder dem Dramentext vergleicht. Der aktuelle Fokus auf diese Dokumente wird vor allem von einem neuen kultur- und medienwissenschaftlichen Interesse an Materialien und Prozessen getragen. Der Workshop, an dem ca. 30 Wissenschaftlerinnen, Filmemacher, Dramaturginnen und Autoren teilnahmen, war der Auftakt zur Gründung eines Netzwerks Drehbuchforschung, dessen weitere Entwicklung sich auf der Internetseite *www.drehbuchforschung.wordpress.com* verfolgen lässt. Dort werden in nächster Zeit auch Abstracts der Vorträge abrufbar sein. Noch sind die Ansätze und Perspektiven isoliert und breit gestreut, doch es bleibt spannend, was sich daraus entwickelt. Für Autorinnen und Dramaturgen kann das zusätzliche Interesse nur von Vorteil sein. Die Stoffentwicklung kann hinsichtlich ihrer Materialien und Prozesse noch eine ganze Menge mehr Aufmerksamkeit vertragen.

Dr. Enrico Wolf *ist Mitglied im VeDRA-Vorstand und arbeitet seit 2002 als Filmdramaturg und Lektor.*

Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

STEFANIE BOGON (DRAMATURGIN)

DER BERGDOKTOR (TV-SERIE)

Buch/Regie: div.
Produktion: ndF
Sender: ZDF

Martin Gruber, Arzt aus Leidenschaft, wird von seinen Patienten vor persönliche und fachliche Herausforderungen gestellt. Auch in seinem Privatleben ist der Bergdoktor stets gefordert.

DER HAUPTGEWINN (KURZSPIELFILM)

Buch/Regie: Alice von Gwinner
Produktion: Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion KG (gff)

Eine moderne Märchensatire, in der die gute hausgemachte Zitronenlimo gegen ein klebriges lila Brausenmonopol kämpft, in der die große Liebe für Mensch und Huhn neu erörtert wird und in der unberechenbare Zufälle und präzise Planungen im Wechsel die großen Wendungen hervorrufen. Der Kurzfilm feierte im Januar 2020 seine Weltpremiere im internationalen Wettbewerb des Flickerfest in Sydney, Australien. Dort erhielt er die Lobende Erwähnung in der Kategorie „Bester EU Short Film“

CHRISTINE DIERSING (BUCHPRODUCERIN)

MORDEN IM NORDEN (TV-SERIE)

Buch: Marie Reiners, Anna Dokoupilova u.a.
Prod: ndF Berlin für ARD/NDR
Ausstrahlung: Herbst 2020

Emotionales Krimi-Drama in Serie: Die Lübecker Kommissare Finn Kiesewetter (Sven Martinek) und Lars Englen (Ingo Naujoks) ermitteln in Mordfällen zwischen Hansestadt und Ostseestrand.

ROLAND ZAG (DRAMATURGISCHE BERATUNG)

NUR EIN AUGENBLICK (KINO)

Genre: Flüchtlingsdrama
Buch und Regie: Randa Chahout
Uraufführung 24.1.2020 beim Max-Ophüls-Festival in Saarbrücken

Ein junger Syrer findet in Deutschland Frau und Familie, wird aber beim Versuch, den Bruder im Heimatland zu suchen, in eine mörderische Kriegshandlung verwickelt ...

IM FEUER (KINO)

Genre: Kriegsdrama
Buch und Regie: Daphne Charizani
Produktion: Pallas Film Berlin
Uraufführung Berlinale 2020

Eine Migrantin aus dem Nahen Osten geht zur Bundeswehr, um in ihrem Heimatland für westliche Werte zu kämpfen – erfährt aber dort, dass ihre Geschichte eine ganz andere ist, als sie bisher dachte.

NARZISS UND GOLDMUND (KINO)

Genre: Historische Literaturverfilmung
Buch und Regie: Stefan Ruzowitzky
Produktion: Mythos Film, Constantin Film, München
Kinostart: März 2020

Ein vergeistigter Abt und ein lebenshungriger Künstler geraten im Mittelalter in eine turbulente, doch auch tiefsinnige Suche nach dem Sinn des Lebens.

Bild: IMDB

GUNTHER ESCHKE (DRAMATURGISCHE BERATUNG)

POLIZEIRUF 110 – TOD EINER JOURNALISTIN

Buch: Silja Clemens, Stephan Rick, Thorsten Wettcke
Regie: Stephan Rick
Produktion: REAL FILM Berlin
Ausstrahlung: 29.12.2019, ARD

Eine erfolgreiche Investigativ-Journalistin wird tot in ihrem Wagen gefunden. Was anfänglich wie ein Unfall aussieht, entpuppt sich bald als Mord. Die Spur der deutsch-polnischen Ermittler Olga Lenski und Adam Raczek führt zu den Machenschaften eines deutschen Energiekonzerns, der im polnischen Grenzland gegen den Widerstand von Umweltschützern ein Atomkraftwerk bauen will.

CHRISTIAN MERTENS (INITIATOR/PROJEKTLEITER)

DREHBUCHPREIS SCHLESWIG-HOLSTEIN

Bereits 2018 hat der Verein Filmkultur Schleswig-Holstein e.V. den DREHBUCHPREIS SCHLESWIG-HOLSTEIN für Kurzfilme ins Leben gerufen. Der Wettbewerb mit der finalen Live-Lesung bietet Drehbuchautorinnen und -autoren für ihre noch unverfilmten Geschichten eine Bühne und fördert das Gewinner-Drehbuch bei seiner Realisierung. Diverse Workshops bieten Weiterbildungen zum Thema Stoffentwicklung und fördern auf diese Weise die Qualität von Drehbüchern aus Schleswig-Holstein.

Trophäen 2019
Bild: drehbuchpreis-sh.de

Termine

VEDRA-LEKTORATSINITIATIVE
Panel-Präsentation der VeDRA-Lektoratsmodule

Die Veränderungen im medialen Erzählen und bei den Distributionswegen haben eine Neubestimmung und Aktualisierung des Lektorats erforderlich gemacht. Der Verband für Film- und Fernsehdramatugie veröffentlicht nun aktualisierte Vorlagen für die dramaturgische Beurteilung von Drehbüchern. Eine Expertengruppe hat dafür ein Modulsystem entwickelt, mit dem sich Spielfilme, Serien, dokumentarische und crossmediale Stoffe, Adaptionen und Computerspiele dramaturgisch einschätzen lassen. Die verantwortlichen Dramaturginnen und Lektoren werden die neuen Empfehlungen vorstellen und Fragen beantworten.

Datum: Mittwoch, 18. März 2020 | 20:00 Uhr
Ort: BABYLON, Rosa-Luxemburg-Str. 30, 10178 Berlin

Eine Teilnahme ist nur mit Rückbestätigung möglich.
Anmeldung unter: antwort@dramaturgenverband.org

Weiterbildung zum/zur Dramaturg*in & Lektor*in
Lernen Sie, Filmstoffe entsprechend ihrer Wirkungsabsicht präzise zu analysieren und als Dramaturg, Script Consultant, Lektor, Producer oder Creative Producer Erkenntnisse zum Stoff schriftlich und im Gespräch anschaulich vermitteln zu können.
Ort/Veranstalter: Berlin/Master School Drehbuch
Datum: 26.02. bis 05.06.2020 (Vollzeit)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 4.116,48 Euro.
Eine Kostenübernahme durch die Agentur für Arbeit mittels Bildungsgutschein ist möglich.
Infos: www.masterschool.de

Gute Off-Texte Schreiben
SHOPPING QUEEN, DAS PERFEKTE DINNER oder Zoo-Dokus – Teil ihres Erfolgs sind die Kommentare aus dem Off. Der Workshop vermittelt Autoren die Grundlagen des Off-Text-Handwerks für Doku-Soap, Reality-Show und Dokumentation.
Dozent: Christian Eisert
Ort/Veranstalter: Berlin/Master School Drehbuch
Datum: 29.02./01.03.2020 (Wochenendseminar)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 260,- Euro
Infos: www.masterschool.de

Drehbuch Master Class ONLINE
Unser Dozent berät Sie in Level B, C oder D individuell und professionell bei der Weiterentwicklung Ihrer Idee. Sie lernen in kompakten Lektionen die wesentlichen Bestandteile des filmischen Erzählens kennen.
Dozent: Rüdiger Hillmer
Ort: Online via Internet
Datum: 12.03. bis 07.06.2020 – berufsbegleitend
Kosten: 490,- Euro.
Infos: www.masterschool.de

Empathie – Das Prinzip erfolgreicher Geschichten
Filme und Serien beruhen darauf, dass die Zuschauer sich mit den Figuren emotional verbinden. Lernen Sie das Handwerkzeug kennen, um diese Empathie aufzubauen. Erschaffen Sie unter fachkundiger Anleitung selbst Figuren, die den Zuschauer dauerhaft faszinieren, interessieren und fesseln.
Dozent: Oliver Schütte
Ort/Veranstalter: Berlin/Master School Drehbuch
Datum: 14./15.03.2020 (Wochenendseminar)
Samstag und Sonntag 10:00–18:00 Uhr
Kosten: 260,- Euro
Infos und Anmeldung: www.masterschool.de

Szenische Auflösung für figurenbetontes Erzählen
Dozenten: Christian Mertens und Bartosz Werner
Ort/Veranstalter: Berlin/Filmschule Hamburg Berlin
Datum: 14./15.03.2020 (Wochenendseminar)
Kosten: 270,- Euro
Mehr: https://www.filmschule-hamburg-berlin.de/seminare.html

Erfolgreiche TV-Serien
Das Seminar vermittelt praktische Grundlagen der Seriendramaturgie und gibt einen Einblick in die aktuelle deutsche Serienlandschaft – zwischen klassischen Formaten und innovativen Ansätzen.
Dozent: Gunther Eschke
Ort/Veranstalter: Berlin/Master School Drehbuch
Datum: 28./29.03.2020 (Wochenendseminar)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 260,- Euro
Infos: www.masterschool.de

Figuren, die bleiben
In diesem Seminar erklärt der erfahrene Drehbuchautor und Serienexperte Felice Götze, wie man mithilfe der Enneagramm-Technik nachhaltig erfolgreiche Charaktere schafft.
Moderation: Felice Götze
Ort: Scriptmakers, Goltzstr. 39, 10781 Berlin
Datum: 04./05.4.2020
Infos und Anmeldung: seminare@scriptmakers.de

Rechercheseminar „Spannende Figuren“
Die Hauptfigur jeder Geschichte kann nur zum Helden reifen, wenn ihr ein starker, glaubwürdiger Antagonist gegenübersteht. Besonderes Augenmerk liegt in diesem Seminar deshalb auf dem Neuen, das in der Wechselwirkung zwischen Antagonist und Held entsteht, sich auf das Publikum überträgt und bei diesem eine emotionale Reaktion auslöst.
Dozent: Dr. Pablo Hagemeyer
Ort/Veranstalter: Mediaschool Bayern / Münchner Filmwerkstatt e.V.
Datum: 18./19.04.2020 – 10:00–18:00 Uhr
Kosten: 270,- Euro / 220,- Euro
Mehr: https://www.filmseminare.de/persoenlichkeitsstoerungen

Drehbuchhandwerk
Drehbücher zu schreiben erfordert nicht nur Kreativität, sondern auch solides Handwerk. Dieses arbeitsintensive Seminar vermittelt das Basiswissen für angehende Drehbuchautoren und frischt die Fähigkeiten fortgeschrittener Autoren, Lektoren, Producer und anderer Filmschaffender wieder auf.
Dozent: Frank Raki und Christoph von Zaszrow
Ort/Veranstalter: Mediaschool Bayern, München / Münchner Filmwerkstatt e.V.
Datum: 09./10.05.2020 (Wochenendseminar)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 270,- Euro (bei Zahlungseingang bis zum 24.04.2020 ermäßigt auf 220,- Euro)
Mehr: https://www.filmseminare.de/drehbuchhandwerk

Unternehmen Drehbuch – Ihre Karriere als Drehbuchautor/in
In diesem Seminar erfahren Sie, wo, wann und wie man mit dem Schreiben von Filmstoffen Geld verdient. Denn letztendlich geht es auch darum Ihre eigene Karriere als Drehbuchautor/in zu gestalten.
Dozent: Oliver Schütte
Ort/Veranstalter: Berlin/Master School Drehbuch
Datum: 16./17.05.2020 (Wochenendseminar)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 260,- Euro
Infos: www.masterschool.de

Dramaturgie der Systeme mit ‚the human factor‘
Wie erklärt sich die emotionale Kraft erfolgreicher Filme und Serien? Auf welche Art und Weise kann man die eigene Geschichte so gestalten, dass sie andere Menschen erreicht und emotional berührt? Die Arbeit mit ‚the human factor‘ gibt direkte, praktisch umsetzbare Antworten – nicht nur für Autoren, sondern auch für Produzenten, Verleiher, Redakteure und alle, die sich mit Stoffentwicklung befassen.
Dozent: Roland Zag
Ort/Veranstalter: Mediaschool Bayern, München / Münchner Filmwerkstatt e.V.
Datum: 16./17.05.2020 (Wochenendseminar)
10:00–18:00 Uhr
Kosten: 270,- Euro (bei Zahlungseingang bis zum 01.05.2020 ermäßigt auf 220,- Euro)
Mehr: https://www.filmseminare.de/the-human-factor

Lektorieren von Drehbüchern
Die professionelle Analyse und Bewertung von Drehbüchern durch ein Lektorat dient Produktionsfirmen, Filmförderungen und Sendern als wichtige Entscheidungsgrundlage. Grundlegende Kenntnisse über filmische Dramaturgie und den Film- und Fernsehmarkt sind deswegen unabdingbar.
Dozent: Frank Raki
Ort/Veranstalter: Mediaschool Bayern / Münchner Filmwerkstatt e.V.
Datum: 20./21.06.2020 (Wochenendseminar) 10:00–18:00 Uhr
Kosten: 270 Euro (bei Zahlungseingang bis zum 05.06.2020 ermäßigt auf 220 Euro)
Mehr: https://www.filmseminare.de/drehbuchlektorat

STOFF.lab
Das STOFF.lab ist eine von Experten der Branche entwickelte Autorenwerkstatt für fiktionale Filmprojekte, die angehenden Drehbuchautorinnen und -autoren Gelegenheit bietet, ihren aktuellen Filmstoff unter professioneller Anleitung voranzutreiben und auf die nächste Stufe zu heben.
Start: 25.07.2020
Kosten: 2.200 Euro
Infos: https://www.muenchner-filmwerkstatt.de/lehrgaenge/stoff-lab/

WENDEPUNKT - Newsletter Nr. 46
Verband für Film- und Fernsehdramaturgie e.V. (VeDRA)
AG Charlottenburg VR 22090 B
www.dramaturgenverband.org

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

HERAUSGEBER: VeDRA
V.I.S.D.P.: Dr. Eva-Maria Fahmüller
REDAKTION: Robert Pfeffer, Kyra Scheurer

MITARBEIT: Eva-Maria Fahmüller, Ines Häufler, Frank Raki, Frauke Schmickl, Arno Stallmann, Willem Strank, Ingrid Werner, Enrico Wolf

PRODUKTION/LAYOUT: Katrin Merkel / Edgar Lange, design & development, Köln
LEKTORAT: Babette Jonas
ANZEIGEN: Sophie Krause