

VeDRA Y

Verband deutscher Film- und
Fernseh dramaturgen e.V.

10 Jahre VeDRA



WEITERE THEMEN:

Relationale Dramaturgie --- Akademie für Kindermedien ---
Das Alte im Neuen: Planting & Pay-off --- Der kleine Prinz

Newsletter N°23 | Juni 2012

Liebe Leserinnen und Leser,

vor 10 Jahren, am 2. Juli 2002 wurde der „Verband deutscher Film- und Fernseh dramaturgen e.V. (VeDRA)“ während des Film-fests in München offiziell gegründet.

Als Gründungsmitglied erinnere ich mich daran, dass diesem Akt eine recht lange, zum Teil kontrovers geführte Diskussion über Sinn, Zweck, Ausrichtung und nicht zuletzt Namensgebung dieser Vereinigung vorausging. Dass der Verband dennoch aus der Taufe gehoben wurde, ist dann vor allem dem Geschick, der Beharrlichkeit und nicht zuletzt dem Charme von Dagmar Benke zu verdanken gewesen, die ihn bis zu ihrem frühen Tod 2007 auch geleitet hat. Von ihr, Jürgen Seidler und einigen anderen Mitstreitern war auch die Gründungsinitiative ausgegangen.

Wir befanden uns inmitten des Booms um die Neuen Medien, als unendlich viel Geld auf dem Markt zu sein schien. Das sollte es nun ermöglichen, mehr Stoffe zu entwickeln und die Autorinnen und Autoren dabei von professionellen Developern, Script Consultants, Dramaturgen und Dramaturginnen begleiten zu lassen. Es ging uns damals darum, unserer Zunft, der eine große Zukunft bevorzustehen schien, eine berufsständische Stimme und Interessenvertretung zu geben.

Wir mussten allerdings feststellen, dass dies nicht allen so ging: An manchem Kollegen war auch dieser Boom vollkommen unemerkt vorbeigegangen. Und kurz

darauf war die Blase auch schon geplatzt und damit die eine oder andere Illusion über die goldene Zukunft.

VeDRA blieb, wuchs eher langsam, dafür aber beharrlich. Zehn Jahre sind für einen Berufsverband keine Zeitspanne, die es bereits schicklich erscheinen lässt, mit stolzgeschwellter Hühnerbrust auf die Erfolge der Vergangenheit zurückzublicken. Wir wagen das trotzdem an dieser Stelle einmal.

Warum also brauchen wir einen Dramaturgenverband?

Zahlenmäßig stellen Dramaturginnen und Dramaturgen sicher eine eher kleine Berufsgruppe in der Film- und Fernsehbranche dar, vor allem wenn man zunächst nur an die freiberuflich Tätigen denkt. Als Verband war und ist es uns nicht nur deshalb immer ein Anliegen gewesen, uns als Netzwerk für all diejenigen zu verstehen, für die Stoffentwicklung ein wesentlicher Bestandteil ihrer Tätigkeit ist. Das gelingt uns immer besser, denn wir wachsen seit Jahren kontinuierlich. Seit 2007 steht der Verband auch Mitgliedern in Österreich und der Schweiz offen. Während sich zur Gründung 2002 gerade einmal 26 Personen zu den Zielen des Verbandes bekannten, zählt VeDRA zurzeit knapp 100 Mitglieder – Tendenz steigend.

Damit empfinden wir einen immer stärkeren Rückenwind in dem Bemühen, unsere berufsspezifischen Interessen zu vertreten. Das ist u.a. deshalb bitter notwendig,



weil zum Beispiel die Vergütung von Lektoraten vor allem durch die Sendeanstalten noch immer nicht als angemessen bezeichnet werden kann.

Wie qualifiziert demgegenüber unsere Mitglieder sind und wie vielfältig ihre Arbeitsschwerpunkte, das lässt sich am besten bei einem Blick in den Dramaturgen-Guide ermitteln, der inzwischen alle zwei Jahre als Print-Ausgabe erscheint, aber auch online auf der Website des Verbands zur Recherche einlädt (www.dramaturgenverband.org/dramaturgen-guide).

Darüber hinaus hat sich VeDRA von Anfang an als ein Netzwerk derjenigen verstanden, die den Diskurs über dramaturgische Themen beleben wollen. Denn die Bedeutung einer professionell betriebenen Stoffentwicklung wird in weiten Teilen unserer Branche trotz aller gegenteiligen Bekenntnisse noch immer sträflich unterschätzt.

Initiativen wie unsere seit 2009 jährlich stattfindende Tagung FilmStoffEntwicklung oder unser Newsletter zeugen davon, dass wir nicht nur unsere Mitglieder,

sondern alle Interessierten dazu anregen wollen, sich immer weiter mit dramaturgischen Fragestellungen in Theorie und Praxis zu beschäftigen.

Gute Autoren brauchen ein dramaturgisch geschultes Gegenüber. Dramaturginnen und Dramaturgen bringen diese Qualifikation in besonderem Maße mit. Eine erfolgreiche dramaturgische Betreuung beruht aber nicht nur auf fachspezifischen Kenntnissen. Denn Stoffentwicklung ist ein sensibler Prozess, bei dem auf unterschiedlichste Empfindlichkeiten, Stärken und Schwächen Rücksicht zu nehmen ist. Deshalb

organisiert VeDRA nun ebenfalls seit Jahren insbesondere für unsere Mitglieder regelmäßig Seminare, in denen die kommunikative Kompetenz im Mittelpunkt steht.

Vielleicht sind zehn Jahre eben doch eine Zeitspanne, nach der es sich lohnt, einmal einen Blick zurück zu werfen. Vieles von dem, was wir uns damals vorgenommen haben, ist sicherlich noch nicht erreicht. Manch ein Blütentraum ist – vielleicht auch zu Recht – ausgeträumt. Aber ich denke, dass wir auf einem guten Weg unterwegs sind, professionell betreute Stoffentwicklung als unverzichtbaren Bestandteil unserer

Branche zu verankern – und damit uns Dramaturginnen und Dramaturgen. Als Stoffentwickler sind wir es gewohnt, dass man manchmal einen langen Atem braucht, bis man sein Gegenüber überzeugt hat.

Der vorliegende Newsletter zeigt einmal mehr, wie viele Facetten unser Beruf gerade zurzeit bereithält und wie spannend es ist, sich mit ihnen zu beschäftigen.

Viel Spaß beim Lesen wünscht

Rüdiger Hillmer
Vorstandsvorsitzer VeDRA



Inhalt | Direkte Links

WERKSTATTGESPRÄCH

André Georgi 4

FIRST LOOK

Figuren und Charaktere 9

Torrent 10

Scenario 6 11

POINT OF VIEW

Planting & Pay-off 13

DRAMATURG IN AKTION

Akademie für Kindermedien 17

VEREINSHEIM

VeDRA-Seminar 20

Ankündigung FSE12 21

Mitglieder in der Praxis 22

KOLUMNE

Spiel/Film 4.0 26

PROFILE

Jürgen Seidler 28

Impressum 30



Eine relationale Dramaturgie

von Eva-Maria Fahmüller (VeDRA)

Interview mit dem Drehbuchautor André Georgi zur Figurenkonstellation im Film und im klassischen Drama

Der Drehbuchautor André Georgi (TATORT, BELLA BLOCK u.a.) stellte bei der FilmStoffEntwicklung 2011 im Gespräch mit der Dramaturgin Eva-Maria Fahmüller sein Modell einer relationalen Dramaturgie vor. Um das Gespräch auf der Tagung zu rekapitulieren und zu vertiefen, hat sie ihm zehn zusätzliche Fragen gestellt.

Bei André Georgis relationaler Dramaturgie geht es um die Frage, welchen Einfluss das Ensemble auf die ganze Geschichte hat. Hierzu gibt es bislang kaum dramaturgische Überlegungen und Modelle. Die meisten Ansätze waren entweder plotorientiert oder fokussierten auf die Hauptfigur, ihr Want und Need, ihren Charakter, ihr Dilemma usw. André Georgi versucht zu ergründen, wie aus dem Spannungsfeld zwischen den Figuren Handlung entsteht. Er schließt damit eine Lücke zwischen zwei bislang eher unversöhnlichen dramaturgischen Polen.

VeDRA-NL: Warum braucht man eine relationale Dramaturgie?

AG: Es ist außerordentlich bescheiden, was die bisherige Filmdramaturgie zu Figurenkonstellationen zu sagen hat: „Protagonist“, „Antagonist“, „love interest“ und „Mentor“ – dieses Angebot reicht nicht aus. Ein dramatischer Text bewegt zumeist ein ganzes Ensemble aus Figuren. Wir brauchen klare Kategorien, wie diese Figuren in einer Konstellation zueinander stehen. Ansonsten wird das willkürlich. Eine relationale Dramaturgie will hier ein Lücke schließen.

VeDRA-NL: Das Grundmodell der von Ihnen entwickelten relationalen Dramaturgie ist eine Triade: Zwei Figuren kämpfen um die Loyalität einer dritten. Daraus entstehen Allianzen: Die dritte Figur, die Dilemmafigur, wendet sich im Laufe der Geschichte dem einen oder dem anderen zu. Das heißt, einer der Kämpfenden wird Loyalitätsgewinner, einer

wird Loyalitätsverlierer. Doch der Kampf, das heißt die Geschichte, muss damit noch nicht zu Ende sein, denn der Loyalitätsverlierer kämpft weiter, die Dilemmafigur um die es geht, „switcht“ gegebenenfalls von einem zum anderen. Dies ist eine immer gleiche Dynamik, die in der Triade herrscht. Sie scheint universell zu sein und dem Zuschauer vertraut. Ist dies dramaturgisch oder eher psychologisch zu begründen?

AG: Zunächst einmal ist die schlichte Tatsache außerordentlich bemerkenswert, dass Texte der gesamten dramatischen Tradition mit dem Triangulierungskonzept arbeiten – einfach deshalb, weil Triaden einen dramatischen Text besser machen. Diesen Befund einmal akzeptiert, stellt sich natürlich Ihre Frage, woher das kommt. Dafür bietet sich insbesondere ein psychologischer/psychoanalytischer Antwortversuch an: Das Kind erlebt sich zunächst als eine ursprüngliche Einheit mit der Mutter – eine Monade.

Der dann einsetzende Bindungsausschluss des Kindes aus dem Paradies der ursprünglichen Monade ist sein Traum und Trauma zugleich: Ein Traum, weil erst durch den Ausschluss seine eigene Identität geschaffen wird. Ein Trauma, weil es diese Ungeschiedenheit – nennen wir sie Liebe – nie wieder erfahren wird. Wenn ich mich einem außerdramaturgischen Konzept als Erklärung anschließen müsste, dann wäre es genau dieses.

VeDRA-NL: Die meisten Filmgeschichten sind auf eine Hauptfigur fokussiert. Wie Robert McKee sagt: „... mit dem Protagonisten als Sonne, den Nebenrollen als Planeten, die um die Sonne kreisen, [...] und jeder Planet hat Einfluss auf Ebbe und Flut im Wesen jedes anderen.“ Ist es in solchen Fällen nicht sinnvoller, die eine Hauptfigur als Zentrum der Filmgeschichte zu betrachten?

AG: Im HAMLET tauchen 25 sprechende Rollen auf, im WOYZECK



Foto: Christine Kisorsy (c) VeDRA

28. Ist uns – als Dramaturgen – auch nur im entferntesten damit geholfen, wenn uns jemand sagt, dass wir Hamlet – oder Woyzeck – einfach als Sonne nehmen sollen und die anderen 24 oder 27 Figuren als Planeten? Jenseits des Zitats ist die Frage natürlich trotzdem völlig berechtigt. Konstellationen zu analysieren heißt nicht unbedingt, auf eine Hauptfigur zu verzichten. Vielmehr gilt es eine Hauptfigur dramaturgisch effizient in ein Figurengefüge einzubetten. Vom relationalen Standpunkt her ausgedrückt: Die Figur, die in den meisten triangulierten Beziehungen steht, ist der klassische Protagonist. Es wäre hinsichtlich der Konstellation ein dramaturgischer Fehler, Figuren, die peripherer sind, stärker zu triangulieren als zentrale Figuren. Die Fehler liegen zumeist in den Figuren der zweiten Reihe, die keine Triangulierungen bekommen

und daher häufig keinen klaren inneren Konflikt haben.

VeDRA-NL: Die Filmgeschichte bietet zahlreiche, spannende und konfliktträchtige Beispiele, bei denen eine Zweierbeziehung im Mittelpunkt der Handlung steht – von DER ROSENKRIEG bis hin zu Romantic Comedies bei denen es um Milieu-Konflikte und nicht um einen Nebenbuhler geht. Wie verstehen Sie solche Filme im Sinne der relationalen Dramaturgie?

AG: Natürlich gibt es viele Filme, bei denen das Protagonisten-Antagonisten-Modell ausreicht. Zwei Figuren streiten sich um ein Drittes, das sogar völlig belanglos sein kann. Den Hinweis auf das Modell zweier Hunde, die um einen Knochen rangeln, habe ich nun schon mehrfach strapaziert – ein Modell, das einen starken äußeren Konflikt akzentuiert.

Äußere Konflikte sind aber immer nur notwendige Bedingungen eines Dramas – erst mit inneren Konflikten (seiner hinreichenden Bedingung) kommt das Drama wirklich zu sich selbst. Man kann dem sogar eine Genre-Valenz unterlegen: Thriller, Action-Filme und Western haben eine Tendenz, ein „Love interest“ als Dilemmafigur zu installieren, um emotionale Tiefe in einen ansonsten nur äußerlichen Konflikt zu bringen. Melodramen zum Beispiel dagegen verzichten auf einen äußeren Konflikt zwischen Ehemann und Geliebter fast völlig. Akzentuiert wird vielmehr der innere Entscheidungskonflikt der Dilemmafigur (meist einer Frau).

VeDRA-NL: Wie lässt sich das Triaden-Modell als Ergänzung zum Beispiel in Frank Daniels Überlegungen mit Want, Need und 8-Sequenzen einbauen?

AG: Eine relationale Dramaturgie steht nicht in Konkurrenz zu Dramaturgien der Figur oder des Plots, sondern sie ist eine Ergänzung zu ihnen. In diesem Sinne geht es der relationalen Dramaturgie um eine emotionale, intersubjektive Logik der Zugehörigkeiten und nicht um eine rationale Plotlogik, auf der die dramaturgischen Modelle aufbauen, die das Want der Figuren in den Mittelpunkt stellen. So lange die Zugehörigkeiten, die Bindungen der Figuren zueinander, nicht geklärt sind, ist die Konstellation sozusagen in Bewegung und nicht still gestellt – und so lange währt das Drama, das im Prinzip nichts anderes als ein Klären von Zugehörigkeiten ist.

VeDRA-NL: Wie geht man vor, wenn man bei der Stoffentwicklung das Ensemble in untereinander verschachtelte Triaden

einteilt? Wie lässt sich ihr Modell in der Praxis anwenden?

AG: Patrik Süsskinds DER KONTRABASS etwa besteht nur aus einer (verdeckten) Triade. Die meisten Konstellationen sind komplexer. Bei 90-Minüttern oder Serien ist es wichtig, den Überblick über die Dynamik zu behalten – und das geschieht am besten, indem die Dynamik der einzelnen Triaden getrennt in den Blick genommen wird. Es ist dabei wichtig zu wissen, dass die Dynamik einer Triade in einer einfachen Konstellation grundsätzlich genau dieselbe ist wie in einer komplexen Konstellation.

VeDRA-NL: Braucht es für die Analyse eines Stoffes im Sinne der relationalen Dramaturgie zusätzliche Erfahrungswerte? Wie komme ich als Dramaturgin z.B. zu der Erkenntnis, dass

eine Dilemmafigur zu oft oder zu selten switcht? Welche Anhaltspunkte bietet hier die relationale Dramaturgie oder bieten andere Dramaturgien?

AG: Der Switch einer Dilemmafigur ist dramaturgisch meist gar nicht so kompliziert: Einen Switch sollte sie machen – mehr als zwei eher nicht, weil das in den allermeisten Fällen nicht motivierbar ist, sondern flatterhaft wirkt. Ein größeres Problem ist es, wie umfangreich ich eine Konstellation werden lasse. Terminologisch: Je mehr Figuren ich aufstelle, desto extensiver wird die Konstellation – je weniger, desto intensiver. Es scheint so, dass wir momentan eher zu intensiven Konstellationen neigen, in denen die Beziehungen sehr genau herausgearbeitet werden können, indem Figurenbeziehungen zum Beispiel auf mehreren Emotionen



Foto: Christine Kisorsy (c) VeDRA



(c) Katrin Merkel

basieren. Andererseits erleben wir mit der Renaissance des Fortsetzungsromans Dickens'scher oder Balzac'scher Provenienz in den horizontal erzählten Fernsehserien auch eine Wiederkehr extensiver Figurenkonstellationen. Ansonsten hilft: Lesen, sehen – und analysieren!

VeDRA-NL: Bei so vielen Figuren ... wie funktioniert das mit der Empathie des Zuschauers? Für wen interessiert er sich innerhalb einer Triade oder eines Modells aus miteinander verschachtelten Triaden?

AG: Die Frage der Empathie ist eigentlich leicht zu beantworten: Das Schlimmste, was einer Figur passieren kann, ist der Ausschluss aus einer Bindung, in die eine Figur hinein will. Ausgeschlossene Figuren haben immer unsere

Empathie. Wer das nicht glaubt, kann sich die ersten zehn Minuten von A BEAUTIFUL MIND nochmal anschauen. Werther will in eine Bindung zu Lotte, die ihm verwehrt wird. Der zweite Typ sind Dilemmafiguren – wenn sie sich mit der Entscheidung, wem ihre Loyalität gilt, wirklich quälen. Je größer die Qual, desto größer ist unsere Empathie für sie. Je mehr Lotte ins Wanken kommt, ob Werther – statt Albert – nicht doch der Richtige für sie wäre, desto näher sind wir ihr. Im Konfliktfall aber liegt unsere Empathie immer beim Loyalitätsverlierer.

VeDRA-NL: Entspricht die relationale Dramaturgie einer Entwicklung wie sie Margit Tröhler in OFFENE WELTEN OHNE HELDEN (Marburg 2007) konstatiert? Sie erkennt seit Ende der 80er-Jahre

einen Boom dezentraler Figurenkonstellationen. Margit Tröhler fragt, ob diese Filme die Instabilität postindustrieller Gesellschaften poetisch umsetzen. Können Sie ebenfalls einen solchen Trend erkennen? Und wie würden Sie ihn gesamtgesellschaftlich einordnen?

AG: Kann man wirklich sagen, dass eine bestimmte gesellschaftliche Situation eine bestimmte Form des Erzählens verlangt? Das Gegenteil wäre die Rezeptionsästhetik: Wie bestimmt die Wahrnehmung des Publikums die Filme selbst? So gefragt, wird aber schnell klar, dass die Rezeption eines Films nicht nur durch die Welterfahrung des Publikums gesteuert ist, sondern auch durch seine Rezeptionserfahrung. Denn Filme kommunizieren nicht nur mit der Wirklichkeit, son-

dern auch mit anderen Filmen. Wenn man die Konstellation von DALLAS mit der Konstellation von 24 oder von THE WIRE vergleicht, liegen Welten dazwischen. DALLAS langweilt inzwischen, so wie uns vielleicht DIE WALTONS nach DALLAS gelangweilt haben. Komplexere Erzählweisen – in der Konstellation aber auch im nonlinearen Erzählen – sind meines Erachtens deshalb eher eine Reaktion auf die veränderte, anspruchsvollere Erwartungshaltung des Publikums, als eine Reaktion auf eine veränderte Wirklichkeit. Vielleicht ist die Antwort in ihrem Anspruch zu bescheiden – aber ich glaube, mehr haben wir nicht.

VeDRA-NL: Nun haben Sie mit der relationalen Dramaturgie das Augenmerk der Stoffentwickler auf einen bislang eher blinden Fleck gerichtet. Welche Überlegungen innerhalb der Dramaturgie drängen sich im nächsten Schritt auf?

AG: Ich sehe die Filmdramaturgie vor zwei Aufgaben. Zum einen – das macht sie auch so spannend – steht die Filmdramaturgie an der Grenze zwischen pragmatischer Ratgeber-Literatur und Wissenschaft. Ich glaube, dass sich die Filmdramaturgie dabei weiter

verwissenschaftlichen wird. Man erkennt das schon daran, dass sich der Tonfall mancher Dramaturgie-Ratgeber verändert und versachlicht hat. Und ich hoffe sehr, dass zukünftig nicht jedes zweite Dramaturgiebuch zu 80 Prozent das wiederkaut, was eigentlich bereits Standard und bekannt ist. Hilfreich fände ich es auch, wenn die Filmdramaturgie auch einen Blick auf die dramaturgische Tradition werfen würde – seit zweitausendfünfhundert Jahren werden Dramen aufgeführt und wirken auf das Publikum. Ich habe nie verstanden, warum die Filmdramaturgie sich diesen ungeheuren Erfahrungsschatz einfach entgehen lässt. Und zum anderen glaube ich, dass die Filmdramaturgie sich von den allzu naiven universalistischen Modellen verabschieden und sich auf einzelne Genres spezialisieren wird. Die Zukunft gehört den Dramaturgien, denen es gelingt, die verschiedenen Genres in ihren typischen Spielzügen, Themen und Figuren adäquat, praxisnah und mit Kenntnis der Genre-Geschichte zu fassen. Die Goldgräberzeit der Universalisten ist vorbei, jetzt müssen die Spezialisten anfangen zu graben. Aber gut ... warum sollte das anders sein als in anderen Wissenschaften?



André Georgi studierte Philosophie und Germanistik in Freiburg, Berlin und Wien und ist Absolvent der Autorenschule Hamburg/Berlin (Wolfgang Kirchner). Seit 2005 arbeitet er als Drehbuchautor und Dramaturg und unterrichtet an der Autorenschule Hamburg/Berlin, der HFF München, der Filmakademie Baden-Württemberg und der DFFB.

Im Oktober erscheint sein Buch „Figurenkonstellationen: Einführung in eine relationale Filmdramaturgie“, ca. 200 Seiten. Broschur.

Verlag der Autoren
ISBN 978-3-88661-351-9

ca. EUR 18,-



Eva-Maria Fahmüller studierte Literatur und Philosophie in Marburg und Berlin. Seit 2000 als Dramaturgin für Film & TV, seit 2009 leitet sie die Master School Drehbuch in Berlin.

Figuren und Charaktere

gelesen und geschaut von Sebastian Stobbe (VeDRA)

Sie verursachen graue Haare, führen zu schlaflosen Nächten und rufen heftige Schreibblockaden hervor: Die Rede ist von jenen widerspenstigen Figuren, die trotz aller Bemühungen schablonenhaft daherkommen, nicht glaubwürdig agieren und einfach nicht überzeugen wollen. Fast jeder Autor, unter Garantie aber jeder Dramaturg, schlägt sich mitunter mit ihnen herum, da ohne funktionierende Figuren zumeist die ganze Geschichte für die Katz ist. Bei besonders hartnäckigen Fällen kommt insgeheim schon mal der Wunsch nach einer schnellen Problemlösung auf, nach einer geheimen Figuren-Rezeptur, einem dramaturgischen Wundermittel.

Ein solches zieht Jens Becker mit seiner DVD nicht aus dem dramaturgischen Zauberhut – obwohl der allzu leicht mit zwielichtigen esoterischen Praktiken in Verbindung gebrachte Begriff „Enneagramm“ solche Heilsversprechen befürchten lassen könnte. Dem Autor geht es ganz im Gegenteil darum das Enneagramm als seriöse Typenlehre für die Drehbucharbeit nutzbar und bekannt zu machen und den Anwendern so einen neuen Zugang zu Figuren zu ermöglichen.

Im Kern handelt es sich beim Enneagramm um ein althergebrachtes, empirisches Erkenntnis-Modell. Es beschreibt verschiedene Charakterprofile, lässt dabei Differenzierungen zu und bezieht die Dynamik der Veränderung von Persönlichkeiten mit ein. Das Modell basiert auf der Annahme, dass jeder Mensch in seiner Kindheit Zwänge und Konflikte erlebt, die er in der Folge zu vermeiden versucht. Daraus entwickelt sich ein Grundverhalten mit „Schlagseite“, also Verhaltensmuster, die die Sicht auf die Welt und das Handeln bestimmen. Dabei lassen sich drei Grundtypen unterscheiden (Herz-, Bauch- und Kopftyp), die sich wiederum jeweils in drei Untertypen teilen lassen (je nachdem ob die erlernte Lösungsstrategie des jeweiligen Charakters eher blockiert, überentwickelt oder umfunktioniert wird). Daraus ergeben sich insgesamt neun Charakterprofile, aus denen sich wiederum der Name zusammensetzt: Das Wort „ennea“ stammt aus dem Griechischen und steht für neun, „gramma“ für Modell. Das Modell bildet vereinfacht ab, welche Charaktereigenschaften bei einer Person/Figur primär angelegt sind und welche



Jens Becker: FIGUREN UND CHARAKTERE. Das Enneagramm als Werkzeug für Drehbuchautoren und andere Kreative

VISTAS
ISBN 978-3-89158-565-8

DVD. EUR 22,-

Entwicklungspotentiale sich daraus ergeben. Und das kann, so die These, eben auch Autoren helfen, in sich schlüssigere Figuren zu entwickeln.

Während ein schmales Booklet auf 16 Seiten grob in die zugrunde liegende Theorie einführt und die Menüstruktur der DVD erläutert, bekommt man mit der DVD selbst schnell einen Überblick über die Charaktertypen. Das ist grafisch sinnvoll aufbereitet und bietet ohne langwieriges Klicken einen schnellen Zugriff auf die unterschiedlichen Persönlichkeitstypen. Die inhaltliche Vertiefung ist jedoch ziemlich spärlich. So gibt es für den interessierten Drehbuchautor wenig Anleitung, wie die Charakterprofile auf den eigenen Schreibprozess übertragen werden können. Zudem fehlen Informationen, wie sich die unterschiedlichen Profile zueinander verhalten und wie sie zur Orchestrierung von Figurenensembles genutzt werden können. Auch wäre eine detaillierte Literaturliste hilfreich. Hier ist also Eigeninitiative gefragt. Stattdessen gibt es drei eigens für die DVD gedrehte Kurzspielfilme, in denen die unterschiedlichen Charaktertypen des Enneagramms beispielhaft dargestellt werden. Leider sind die Filme von den Geschichten her, schauspielerisch und inszenatorisch nur wenig überzeugend.

Dennoch macht die DVD, die Becker im Rahmen einer Forschungsarbeit auf dem Gebiet der

Erzählforschung an der HFF Konrad Wolf entwickelt hat, vor allem Lust, mehr über das Enneagramm zu erfahren. Ob das Modell dazu taugt, neu auf Figuren zu schauen und ein brauchbares dramaturgisches Werkzeug ist, kann nur die Überprüfung in der Praxis zeigen. Ein Wundermittel will es jedenfalls nicht sein – zum Glück.

torrent – Magazin für serielles Erzählen

gelesen von Ines Häufler (VeDRA)

„Hallo, mein Name ist Ines, und ich bin serien-süchtig.“

So würde ich mich wohl vorstellen, wenn ich eines Tages bei den noch zu gründenden Anonymen Serienjunkies einchecke. Zum Glück habe ich meine Sucht bislang noch ganz gut unter Kontrolle – aber leicht macht es mir zurzeit vor allem der hochwertige amerikanische Pay-TV-Markt nicht gerade. Dass sich jetzt ein neues Printmagazin ausschließlich dem seriellen Erzählen widmet, speziell den komplex erzählten Fernsehserien, freut mich sehr. Und wer das Magazincover dann auch noch mit Don und Betty Draper aus MAD MEN schmückt und im Inneren die grandiose Serie HOMELAND bespricht, hat bei mir ohnehin sofort gewonnen.

Neben kleinen Beiträgen über Neuigkeiten aus der Serienbranche sind es für mich vor allem die längeren Artikel und Themenblöcke, die hervorstechen. Es wird in der ersten Ausgabe unter anderem die US-Version von SHAMELESS rezensiert, gefolgt von einem Interview mit dem Erfinder des britischen Originals, Paul Abbott. Überhaupt sind es Artikel über die Serienmacher, die meistens auch die Autoren sind, die mich begeistern. Todd Haynes erzählt über die Arbeit an der Adaption von MILDRED PIERCE (mit Kate Winslet in der Hauptrolle), und es gibt ein ausführliches Portrait von Aaron Sorkin (THE WEST WING, und jetzt neu bei HBO: THE NEWSROOM).



torrent – Magazin für serielles Erzählen

Verlag Marcus Kirzynowski

EUR 6,- (D), EUR 6,90 (A), SFR 10,90 (CH), Jahresabo EUR 20,- (D)

Erscheint 4x im Jahr.
torrent-magazin.de

Spannend ist der Blick auf andere Märkte, zum Beispiel nach England. MISFITS wird ebenso vorgestellt wie das Phänomen DR. WHO und die neue BBC Serie SHERLOCK. Was mir sehr angenehm aufgefallen ist: Es werden auch ganz aktuelle Serien thematisiert, die bei uns noch nicht zu sehen sind. Dadurch kann man neue Serien entdecken und die Hintergründe dazu erfahren, die schon längst veraltet wären, würde man warten bis die Serien auf irgendeinem legalen Kanal in den deutschsprachigen Raum kommen.

Zwei Dinge haben mir besonders gut gefallen: Die Rubrik „Das unentdeckte Meisterwerk“, in der die

Folge DER FAHNDER: BIS ANS ENDE DER NACHT von Dominik Graf aus dem Jahr 1990 vorgestellt wird, und ein Abschnitt am Ende des Hefts, in dem u.a. Bücher rezensiert werden, die auf den ersten Blick vielleicht gar nicht so nahe am Thema Serie liegen. Dass z.B. das Buch HOMICIDE von David Simon aus dem Jahr 1988 die Vorlage für die Serie THE WIRE war und diese Publikation jetzt auf Deutsch erschienen ist, war mir neu. Andere Artikel, vor allem die aus dem Bereich „Neuigkeiten“, waren für mich als Serienjunkie weniger interessant, da ich die meisten Informationen über die gängigen Serien bereits aus dem Internet kannte.

Die meisten Artikel in dem Heft stammen von dem Herausgeber selbst, Marcus Kirzynowski. Offenbar stemmt er dieses Projekt großteils alleine, was mir viel Respekt abringt. Trotzdem knüpft hier meine erste Kritik an: Nachdem ich mehrere Artikel gelesen

hatte, bekam ich Lust auf andere Tonfälle und Formulierungen. Nicht dass mit der Art wie Kirzynowski schreibt etwas falsch wäre, aber oft hatte ich beim Lesen Sehnsucht nach einer anderen, ungewöhnlicheren „Stimme“, die ein Thema vielleicht auch aus einer neuen Perspektive aufbereitet.

Ein weiterer Punkt ist das Layout, bei dem ich eine gewisse Frische und Modernität vermisst habe. Mir ist bewusst, dass ich mich hier auf dem gefährlichen Glatteis einer Geschmacksdiskussion bewege, aber je öfter und länger ich das Magazin in die Hand nahm, umso „billiger“ wirkte die schlichte Gestaltung. Unterm Strich bleibt aber ein positiver Eindruck und die Freude, dass es für mich als Serienfangirl ein eigenes Magazin gibt. Ich bin gespannt wie sich die Zeitschrift entwickelt und habe mir deshalb gleich ein Jahresabo gegönnt.

Scenario 6

gelesen von Kyra Scheurer (VeDRA)

Das halbe Dutzend macht die Drehbuch-Almanach-Reihe SCENARIO mit dieser Ausgabe voll, und man gibt sich alle Mühe, den Band besonders zu machen – zu viel Mühe vielleicht. Denn wie so oft ist auch hier „gut gemeint“ nicht unbedingt gleichbedeutend mit „gut gemacht“.

So wirkt schon der Anspruch, nach der sträflichen Vernachlässigung jedweder weiblicher Autoren in der letzten Ausgabe nun in der aktuellen Ausgabe Geschlechterparität walten zu lassen fast gönnerhaft und konstruiert. Auch der inhaltlichen Ebene tut man damit nicht zwangsläufig einen Gefallen – zumal die Autorinnen dann eher die „weichen Kategorien“ bestücken dürfen wie das subjektive AutorInnen-Essay und das Arbeitsjournal. In ersterem, der Verknüpfung einer Betrachtung ihres eigenen Werdegangs als junge Autorin mit weiblichen Vorbildern in der Drehbuchhistorie, lässt Anna Maria Praßler es



Jochen Brunow (Hg.):
Scenario 6. Film- und
Drehbuch-Almanach

Bertz + Fischer
ISBN 978-3-86505-
216-2

EUR 24,-

ausgiebig menscheln, und gleitet bei allem grundsätzlichen Schreibtalent und dem auch hier sichtbar vorhandenen guten Willen zu umfassender Faktenpräsentation gelegentlich ins Betuliche ab. Das Journal geht dann insofern ungewöhnliche Wege, als EIN FILMGESCHICHTLICHER HÄRTEFALL von Monika Bauert die Rubrik nicht aktuell bespielt (was durchaus auch aus weiblicher Feder machbar gewesen wäre, wie das wunderbare Journal von Dorothee Schön in einer vergangenen Ausgabe zeigt), sondern sich dem filmhistorischen Wendepunkt DAS BOOT widmet. Auch Thomas Knaufs Filmerzählung DIE NÄCHTE DER KANZLERIN, in der die deutsche Regierungschefin sich soghaft nachts durch die Filmhistorie arbeitet, irritiert eher als dass sie amüsiert.

Doch wo viel Schatten ist, da ist auch Licht, und so gibt es letztlich mindestens drei gute Gründe, sich auch die sechste Ausgabe von SCENARIO anzuschaffen – vor allem, wenn man selbst Drehbücher schreibt oder deren Entstehung in der einen oder anderen Weise professionell begleitet: Der wunderbar engagierte und ungewöhnlich ideologische Cunningham-Aufsatz CÉZANNES BAUM bietet en passant neben vielen inspirierenden Gedanken zur Leidenschaft des Autors in und an der Wirklichkeit auch ein eindrückliches Beispiel, wie im dramaturgischen Dialog das universelle Thema eines Films dingfest gemacht und entwickelt werden kann – und muss, wenn es denn ein gutes und mithin ein relevantes Werk werden soll. Unverzichtbar auch André Georgis Plädoyer für eine Dramaturgie der Figurenkonstellation, die er aus einem systemischen Denken heraus entwickelt bzw. entsprechende Ansätze vorstellt. Ein Höhepunkt ist aber auch bei dieser Ausgabe das traditionelle Herzstück von SCENARIO, das ausführliche Werkstattgespräch. Bernd Lange, Autor vieler Hans Christian Schmid-Filme, berichtet angeregt und anregend über erste Vorbilder (Kafkas VERWANDLUNG als dramaturgisches Schlüsselerebnis, dann Jarmusch und Spike Lee), Ludwigsburger Seilschaften, das Kafkaeske dieses Campus' und Sinn oder Unsinn verschiedener Drehbuchmanuale. Auch das Besondere

am dramaturgischen Gespräch wird beleuchtet: in der Rolle des Autors von z.B. REQUIEM oder STURM mit Michael Gutmann als Dramaturg bzw. nach dem Rollenwechsel, denn Lange hat selbst bei Filmen wie Veiels WER WENN NICHT WIR oder Thalheims AM ENDE KOMMEN DIE TOURISTEN als Dramaturg gewirkt. Nicht nur auf diesen Rollentausch bezogen argumentiert Lange leidenschaftlich für den wiederholten Seitenwechsel von Autoren – ob ins Regiefach, in den Schneiderraum oder ins Produktionsfach. Perspektiven und Kenntnisse zu erweitern stärkt die Professionalität und die eigene Position im Entstehungsprozess der arbeitsteiligen Kunst Film.

In der Rubrik „Lesezeichen“ finden sich diesmal einige kluge Rezensionen, die Lust machen, die besprochenen Bücher gleich selbst zu lesen: Neben der Fortführung der Thematik LITERATEN UND KINO durch Michael Töteberg und einem Band zu Audrey Hepburn werden zentral zwei auch aus dramaturgischer Sicht interessante Neuerscheinungen vorgestellt. James Woods HOW FICTION WORKS liegt nun auch auf Deutsch vor und scheint vor allem für diejenigen interessant, die sich mit Adaptionen und dementsprechend der „Seele“ von literarischen Werken befassen – oder einfach für begeisterte Leser, die sich über ein von Literaturkritiker und Harvard-Professor Wood untermauertes Argument gegen den Fußnoten- und Fragmentwahn eines David Foster Wallace freuen. Die ausführliche Besprechung von Michaela Krützens DRAMATURGIEN DES FILMS: DAS ETWAS ANDERE HOLLYWOOD titulierten Ausflügen ins erzählerische Labyrinth setzt diese Neuerscheinung versiert in Bezug zu thematisch verwandten Fachpublikationen zu Themenfeldern wie dem unzuverlässigen Erzählen oder zeitlich gebrochen erzählten Filmen. Derart angeregt zu weiteren eigenen Leseausflügen kann man sich dann auch wieder ungeteilt freuen auf eine wünschenswerte Fortführung der SCENARIO-Reihe und hoffen, dass der siebte Band im nächsten Jahr alles andere als „verflücht“ ausfallen wird.

Planting und Pay-off | von Marcus Patrick Rehberg (VeDRA) oder Die Wiederentdeckung des Alten im Neuen

Was wäre, wenn ... es ein universelles Implementierungs-Tool namens „Planting und Pay-off“ gäbe, mit dem man als Drehbuchautor/in alle strukturellen und funktionalen Erfordernisse unterschiedlicher Drehbuchlehren und dramaturgischer Methoden konkret erzählerisch umsetzen könnte?

Muss die Geschichte des „Planting & Pay-off“ dafür neu geschrieben werden?

Nein, im Gegenteil: Alles, was war, bleibt, wie es ist. Nur Neues kommt hinzu. Denn alle Erzähler/innen haben das zugrunde liegende Funktionsprinzip schon immer angewendet – ob nun bewusst oder intuitiv. Beginnen wir also mit einem Rückblick: Die bekannteste Definition des Phänomens, dem man in Hollywood den knackigen Namen „Planting und Pay-off“ gab, lieferte Anton Tschechow, indem er forderte, dass wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hänge, im dritten Akt damit geschossen werden müsse. Der große russische Dramatiker trat damit für ein effizientes ökonomisches Erzählen auf der Bühne ein.

Interessanterweise zitiert „Hollywood“ Tschechows Forderung oft in abgewandelter Form: „Wenn im



Säen...

Foto: Katrin Merkel

dritten Akt ein Gewehr schießen soll, muss es im ersten Akt an der Wand hängen.“ Hier wird also die Vorbereitung und Plausibilisierung eines später eintretenden Ereignisses durch das Mittel des foreshadowing für den Zuschauer in den Fokus gestellt.

Bevor ich nun eine Neudefinition des Begriffs „Planting und Pay-off“ gebe, möchte ich zunächst meinen persönlichen Erfahrungsweg, der mich zu dieser Definition führte, schildern. Es ist gewissermaßen die Geschichte eines rund 10-jährigen Plantings:

Planting 1: (Eine verworfene Idee)

Als ich nach meinem Literaturstudium und vielen Weiterbildungen bei renommierten Drehbuchlehrern an meinem ersten Drehbuch schrieb, dachte ich mir bei der Überarbeitung einer Szene: „Im Grunde ist doch alles Planting und Pay-off, was ich hier mache.“ Da meldete sich aber gleich mein innerer Drehbuch-Theoretiker und ermahnte mich: So leicht könne ich es mir nicht machen!

Planting 2: (Das Story-Atom)

2001, Köln: In einem McKee-Seminar ging mir ein Licht auf, als er die Anekdote erzählte, wie Stanislavski einigen Gästen aus Hollywood erklärt habe, was die kleinste Handlungseinheit sei: nämlich die Aktion eines Schauspielers auf das unmittelbar nächstliegende Ziel der Figur hin und die Reaktion der anderen Figur darauf. Stanislavski habe diese kleinste Handlungseinheit „bit“ (Teilchen) genannt. Und die Hollywood-Leute sollen „Beat“ (Schlag/Takt) verstanden haben. Mit diesen Handlungs-Beats konnte ich sehr konkret arbeiten – in der Situation, in der Szene. Aber eben leider nicht auf allen Ebenen der Konstruktion und Vernetzung aller sichtbaren und hörbaren Elemente im Verlauf einer Geschichte bzw. eines Films.

Planting 3: (Der Umbau von Story-Molekül-Ketten)

Wie stark in einem Film alles mit allem vernetzt ist, merkte ich oft bei der Überarbeitung – wenn man

ein Detail ändert und sich als Konsequenz daraus ein Änderungsbedarf an vielen weiteren Stellen im Buch ergibt, weil diese Stellen mit dem geänderten Detail in kausaler Verbindung stehen. Mark Travis beschreibt dies eindrücklich als „Ripple Effect“.

Planting 4: (Erinnerung an eine alte Einsicht)

Als Dozent entwarf ich eine Schautabelle, mit deren Hilfe ich die Struktur- und Funktionselemente (wie z.B. „Exposition“, „Midpoint“ oder „Ultimatum“, „Dramatische Ironie“) einer Story erklären konnte. Dabei erkannte ich, dass sich alle Fachbegriffe, die ich in die Tabelle eintrug, letztlich um die Steuerung des Informationsflusses im Film und für den Zuschauer drehten. Man musste sie generieren, indem man zwei oder mehrere Informationen in einen (kausalen oder assoziativen) Sinnzusammenhang stellte.

Pay-off: (Bestätigung einer Vorahnung)

Erst im letzten Jahr gab ich dem, was ich (wie wohl alle Autoren/innen) seit Langem tat, endlich einen Namen – beim Pizza-Essen, während eines Gesprächs mit Prof. Alfred Behrens. Seine Idee war ein „Planting und Pay-off“-Workshop, in dem die Teilnehmer zwei Szenen drehen: eine Planting-Szene und die dazugehörige Pay-off-Szene. Und dazwischen eine Einblendung: „Zwei Stunden später.“ (oder eben Sekunden, Minuten, Stunden, Wochen, Monate, Jahre später.) Und da hatte ich dann mein spätes „Pay-off“ einer zehn Jahre dauernden „Planting“-Phase – ich bekam wieder Zugang zu meiner Idee aus Planting 1 und konnte sie nun präziser formulieren: Ich nutze Planting und Pay-off als universelles Konstruktionsprinzip von filmischer Beziehung in Zeit und Raum.

Nun sah ich plötzlich in eine Welt voller Plantings und Pay-offs. Ein Film bzw. ein Drehbuch definierte sich vor meinen Augen als Netz von kausal oder assoziativ verknüpften Informationen. Und der erweiterte „Planting und Pay-off“-Begriff bildete für mich das Beschreibungs- und Konstruktionssystem dieser Verknüpfungen. Für die konkrete Umsetzung der Erkenntnisse aus Drehbuchtheorien und dramaturgischen Methoden hatte ich nun ein praktisches Mikro-Tool zur Verfügung, mit dem ich Wendepunkte,

Pointen, Dramatische Ironie, Spannungsbögen, aber auch Begriffe wie Subtext, Zugehörigkeit, Need, Mode oder Dilemma leichter konstruieren und in die Story einweben konnte.

Mini-Crashkurs „Planting & Pay-off“

Zunächst möchte ich nun meine Neudefinition des Begriffs geben: Von einer höheren, abstrakten Ebene aus betrachtet, besteht jeder Film aus nichts anderem als einer bestimmten (ziemlich hohen) Anzahl ineinander verflochtener Plantings und Pay-offs. Dabei steht der Begriff „Planting“ symbolisch für das Setzen von Informationen (jeder Art) im Film und damit für den Zuschauer – und der Begriff „Pay-off“ für den Effekt, der sich zu einem bestimmten Zeitpunkt im Film und für den Zuschauer in Bezug auf die erste Information (also das Planting) ergibt.

Die zentralen Prinzipien des klassischen „Planting und Pay-off“ bleiben auch der neuen Definition inhärent:

Jedes Planting benötigt mindestens ein Pay-off.

Ein Planting kann mehrere Pay-offs haben.

Ein Ereignis (Handlung oder Dialog) kann das Pay-off für mehrere verschiedene Plantings sein.

Ein Pay-off kann gleichzeitig ein Planting sein.

Je höher die Anzahl der Plantings für ein einziges Pay-off-Ereignis bzw. -Element, desto größer dessen Intensität und Dichte.

Was sich in der Anwendung des Grundprinzips von Planting und Pay-off als Implementierungs-Technik jedoch wesentlich vom bisherigen Gebrauch unterscheidet, ist die höhere Variationsbreite in der Explizitheit des Plantings (normalerweise ist ein Planting für den Zuschauer nicht sofort offensichtlich) und die größere Bandbreite im zeitlichen Abstand zum Pay-off (im herkömmlichen Gebrauch folgt ein Pay-off nicht direkt auf das entsprechende Planting).

Akzeptieren wir diese Definition, entstünde analog zu den Mandelbrot'schen Formbildungsprozessen

und den Erkenntnissen der Chaos-Theorie ein einfaches Bausystem, mit dem sich die komplexesten Formen bilden und alle denkbaren Welten erschaffen lassen. Das beschriebene Implementierungs-Tool würde somit alle bereits existierenden Fachbegriffe integrieren und deren Anwendung bzw. erzählerische Umsetzung im Drehbuch erleichtern.

Als nächsten Schritt möchte ich nun exemplarisch einige unterschiedliche dramaturgische Fachbegriffe auf das Grundprinzip des „Planting und Pay-off“ zurückführen: Beginnen wir mit dem Begriff der „Wiedererkennung“ aus Aristoteles' POETIK: Die Wiedererkennung könnte man als ein Pay-off ansehen. Damit es zur Wiedererkennung kommt, braucht man mindestens ein Planting. Essenziell ist das Planting eines bestehenden, aber unterbrochenen Beziehungsverhältnisses z.B.: „Jemand sucht jemanden.“ oder „Jemand vermisst etwas.“ Weitere Plantings beziehen sich auf die Information, wie eine Figur jemanden oder etwas wiedererkennt. Meist hat eine Wiedererkennung auch viele Plantings, die sich auf die zwei zusammenführenden Wege des Wiedererkennenden und des Wiedererkannten beziehen.

Den Begriff „Wendepunkt“ bzw. Plotpoint könnte man einerseits als ein Pay-off von sehr vielen Plantings aus dem ersten Akt darstellen. So könnte man auch den Akthöhepunkt definieren als eine Szene, deren Inhalt (Handlung, Dialog etc.) mit einer größeren Zahl an Plantings dieses Aktes und der eventuell vorangegangenen Akte in Verbindung steht. Den ersten Wendepunkt kann man andererseits auch als ein zentrales Planting des zweiten Wendepunkts sehen, der seinerseits im Drei-Akt-Modell das Planting für den dritten Wendepunkt, also für den Höhepunkt des Films, ist. So stünden auch die Wendepunkte in einem inhaltlichen Bezug zueinander.

Die „Katastrophe“ ließe sich unter anderem auch als Planting des Höhepunkts bezeichnen. Der Höhepunkt wäre das Pay-off der Katastrophe.

Das bisher gezeigte Konstruktionsprinzip lässt sich auf die Begrifflichkeiten komplexerer Theorien anwenden:



...und ernten.

Foto: Katrin Merkel

In der Heldenreise können wir „die heile Welt“ des Helden als ein Planting für das Pay-off des kommenden „Aufbruchs“ definieren. Der „rituelle Tod“ fungiert als Planting für das Pay-off der „Auferstehung“.

Auch systemische Begriffe wie „Illoyalität“ oder „Zugehörigkeit“ lassen sich durch Planting und Pay-off schrittweise in die Story implementieren. Ein Beispiel für den ersten Ansatz der Konstruktion von Illoyalität:

Planting (im Dialog): „Aber sag's dem Peter nicht.“

Pay-off: Die Figur sagt es Peter.

Diese Grundkonstruktion kann beliebig ausgedehnt werden, bis daraus ein hochkomplexes Netz, ein filmisches Gewebe entsteht. Planting ist dabei die dynamische, vorwärts in die Zukunft gerichtete Komponente. Pay-off ist die rückwärts gewandte, Effekt hervorrufende, schließende Komponente.

Der Bezug zwischen beiden Elementen muss gegeben und erkennbar sein.

Zusammengefasst:

1. Ein Planting ist eine (einfache oder komplexe) Information. Diese wird in Bild oder Ton dargestellt. Informationsträger können sein: Handlungen, Dialog, Figuren/Schauspieler (Mimik, Gestik), Make-Up, Kostüme, Requisite, Ausstattung, Setting, Farben, Licht, Gegenstände, Töne, Geräusche, Musik etc.

2. Das Pay-off ist der Effekt einer zweiten Information in Bezug auf das Planting. Durch diese zweite Information konstruiert sich im Kopf des Zuschauers ein Zusammenhang. Ein Erkenntnis-Zusammenhang. Und dadurch auch eine geistige, intellektuelle oder emotionale Reaktion in Bezug auf diesen Zusammenhang. Das einfachste Grundelement von Beziehung lautet hier: Gezeigt wird eine Information A und dann eine dazugehörige Information B. Und im Rezipienten entsteht die Erkenntnis C. Dies kann auch innerhalb von zwei Einstellungen geschehen wie z. B.:

Planting: Jemand bittet einen anderen um etwas. (Geste oder Dialog)

Pay-off: Der andere verweigert es dem darum Bittenden. (Geste oder Dialog)

Ein dergestalt erweiterter „Planting und Pay-off“-Begriff trifft auf der filmischen Ebene auch auf Schuss und Gegenschuss zu. Auch Rede und Gegenrede auf der Dialogebene sowie Aktion und Reaktion auf der Handlungsebene lassen sich als „Planting und Pay-off“-Funktion darstellen. Und wie gezeigt wurde, kann sogar die Wirkungsebene beim Zuschauer damit beschrieben werden.

Das Prinzip des „Planting und Pay-off“ erweist sich in dieser Sichtweise als ein allgemein anwendbares Mikro-Konstruktions-Modell der filmischen Dramaturgie: Es lässt sich in klassischer, linear und kausal erzählender Film-Struktur, ebenso wie im non-linear und non-kausal erzählten Film als Konstruktionsprinzip nachweisen und somit anwenden als Mittel der Konstruktion audiovisuellen Erzählens in fiktionalen und non-fiktionalen Formaten und allen Mischformen – vom Experimentalfilm, Essayfilm, Dokumentarfilm über Arthouse bis zu Hollywood-Klassikern und Mainstream-Genres.

Die unendliche Vielfalt der Anwendung dieses Implementierungs-Tools entzieht sich dabei jeder mechanistischen Vereinfachung. Die geschilderte „Planting und Pay-off“-Funktion ersetzt nicht die anderen Theorien und Methoden, sondern integriert sie und erleichtert ihre konkrete Umsetzung.



Marcus Patrick Rehberg *studierte Literatur und arbeitete mehrere Jahre als Regie-Assistent und Texter. Seit 2000 arbeitet er als Dramaturg, Autor und Dozent in Berlin.*

Die Akademie für Kindermedien

von Rüdiger Hillmer (VeDRA)

Haben Sie in der letzten Zeit einmal Kinder beim Schmökern, am Fernseher, am PC oder mit dem Tablet-Computer beobachtet? Dabei kann man doch nur erstaunt feststellen, wie sich die Mediennutzung von Kindern in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat. Souverän gehen viele von ihnen mit all diesen verschiedenen Medien um und wechseln zwischen den Formaten hin und her. Mal hören sie eher passiv zum x-ten Mal ein und derselben Geschichte von dem Jungen in seinem Raumschiff-Baumhaus zu, mal vertiefen sie sich in die Bilderwelten einer App und wischen mit ihrem Finger lässig über den Bildschirm, um die Schnecke vom Hügel kullern zu lassen.

Bei sehr vielen Medienformaten, die Kinder täglich nutzen, spielen „Geschichten“ eine große Rolle: im Buch, im Film, in der Fernsehserie. Für jedes dieser Formate sind die Anforderungen an die Geschichten, die dort erzählt werden, jeweils spezifisch. Das stellt auch an die Autoren besondere Herausforderungen. Ganz zu schweigen davon, dass auch die „Geschichte“ anders erzählt werden wird. Gerade im Bereich der Kindermedien ist die Entwicklung

hin zu transmedial erzählten Inhalten nicht mehr zu leugnen. Die Akademie für Kindermedien ist ein Weiterbildungs- und Qualifizierungsprogramm, das den Autoren helfen soll, bei der Entwicklung ihrer Geschichten für Kinder genau diese Herausforderungen zu sehen und die für ihr Projekt passenden Erzählweisen zu finden. Die Akademie ist damit also zugleich ein Programm, bei dem Stoffe entwickelt werden, die zum Abschluss, während des Kinderfilm-fests „Goldener Spatz“ in Erfurt, einem erwartungsvollen Fachpublikum vorgestellt werden.

Im Oktober 2011 habe ich von Nicole Kellerhals die Aufgabe übernommen, die vier Autorinnen und Autoren der „Gruppe Spielfilm“ in der Akademie zu betreuen. Was für eine besondere und wunderbare Arbeit das ist, kann ich nun nach meiner ersten „Akademie“ erst richtig einschätzen. Denn diese zwei Aspekte (Weiterbildung und Stoffentwicklung) machen die Arbeit auch für den Dramaturgen zu einer nicht alltäglichen Aufgabe. Er heißt hier mit Bedacht „Mentor“ und nicht etwa „Dozent“. Die Arbeit ist insbesondere dadurch geprägt, dass die Zusammenkunft in den Gruppen sowohl zeitlich



(c) Andreas Dihm



Foto: Armin Prediger

als auch vom Ort her beschränkt ist: Ein Akademie-Jahrgang umfasst vier Blöcke zu jeweils etwa sechs Tagen, die meist im Erfurter Augustinerkloster stattfinden.

Günter Keil, ein Teilnehmer des Jahrgangs 2011/2012, hat die besondere Atmosphäre einmal als „Hogwarts für Erwachsene“ bezeichnet. Ob es im malerischen Erfurt ums Zaubern geht, lasse ich (erst) einmal dahingestellt. Aber ein gewisses Internats-Feeling stellt sich auch deshalb sehr schnell ein, weil die Gruppe die Arbeit von morgens neun bis abends elf Uhr (in unterschiedlichen Konstellationen) zusammen verbringt. Das zu bewältigende Pensum in dieser dann doch recht knappen Zeit ist immens. Denn neben der eigentlichen Stoffentwicklung bietet die Akademie den Teilnehmern ein weit gefächertes Angebot rund um das Thema Kindheit und Kindermedien. Auch Übungen zur Stimulation der eigenen Kreativität spielen eine Rolle. Bei den beliebten Schauspielimprovisationen sind dann zur Freude der Teilnehmer auch die Mentoren auf eine ganz andere Art herausgefordert. Und in diesem Jahr habe ich

gelernt, dass Swingtanzen nicht nur für das „group building“ zentrale Bedeutung haben kann.

Für die „Gruppe Spielfilm“ war die Zusammenarbeit mit unserem Kooperationsprojekt SCHLOSS EINSTEIN zu Beginn ein Respekt einflößender Brocken. Die Aufgabe bestand darin, sogenannte Outlines für vier Episoden dieser langlaufenden Kinderserie zu entwickeln, die einen direkten Anschluss an einen real existierenden Block von vier Episoden haben sollten. Die zuständige MDR-Redakteurin Christa Streiber begleitete uns intensiv bei dieser Arbeit an den „Shadow Scripts“ und machte die Teilnehmer immer wieder auf die Besonderheiten der Stoffentwicklung für ein solches Serienformat aufmerksam. SCHLOSS EINSTEIN erwies sich als hervorragende Ergänzung zu der Entwicklung der eigenen Stoffideen. Denn hier galt es, die eigene Kreativität in einem eng definierten Rahmen auszuprobieren. Im Mai schließlich pitchten die vier „Spielfilmer“ ihre Episoden vor der gesamten Akademie. Dass sich die Mühe mehr als gelohnt hatte, bewies auch der Spaß, den die vier dabei hatten. Mit dem Deutschen Filmpreis 2012 in

der Kategorie Kinderfilm für WINTERTOCHTER kann die Akademie auf ein Projekt verweisen, dessen Ursprünge in Erfurt liegen.

Als neu hinzugekommener Mentor spürt man dann auch, dass die Akademie auf ein über Jahre entwickeltes Konzept aufbaut, das viele bewährte Elemente enthält. Es kann gut sein, dass sich die Bedeutung einzelner Bausteine erst erschließen mag, wenn man sie hinter sich hat (siehe: Swingtanzen). Das Konzept der Akademie hat sich im Laufe der Zeit aber auch immer flexibel weiterentwickelt. So gab es in diesem Jahr neben der von Armin Prediger betreuten Gruppe „Animationsserie“ erstmals eine Gruppe für das klassische Kinderbuch, die von Charlotte Larat geleitet wurde. Diese Ergänzung war nicht nur im Hinblick auf die Gäste wie den Autor Franz Hohler ungemein anregend für uns alle. Vielmehr zeigte sich auch, dass die Kinderbuchverlage die mediale Herausforderung inzwischen vielleicht offensiver angenommen haben als die Produzenten aus dem Film- und Fernsehbereich.

Es machte also allemal Sinn, dass der transmediale Aspekt in diesem Jahr in allen Gruppen präsent war. Unser Kollege Sean Coleman klopfte jedes Projekt auch individuell zusammen mit den jeweiligen Autoren auf dieses Potenzial hin ab.

Es ist vermutlich die Mischung all der Bausteine, die für den Erfolg der Akademie entscheidend ist. Sie ist zugleich spielerisch, gruppodynamisch und etwas verrückt. Aber sie verfolgt ein ganz und gar klares Konzept mit einem herausragenden Ziel: die Qualität der in Deutschland entwickelten Medien für Kinder stetig zu verbessern. Die Akademie für Kindermedien schafft damit ganz konzentriert die Zauberei, eine Spielwiese für die Teilnehmer zu sein und es zugleich nicht zu sein. Insofern hat Günter Keil vielleicht doch nicht so ganz Unrecht, wenn er Erfurt mit Hogwarts vergleicht.



(c) Armin Prediger

VeDRA-Seminar

Was ist meine Arbeit wert?

30.6. / 1.7.2012, München

Was ist meine Arbeit wert? Könnte ich mehr verlangen, wenn ich härter verhandeln würde? Wie kann ich meine Interessen konsequenter durchsetzen? Das diesjährige Weiterbildungsseminar beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit Fragen zur Preisgestaltung und zu Honorarverhandlungen von Dramaturgen und Stoffentwicklern.

Deren Arbeit wird sehr geschätzt, aber diese Wertschätzung findet sich häufig nicht in der Höhe des Honorars für die geleistete Arbeit wieder. Kann man das ändern? Wenn ja, wie?

Ausgewählte Konflikte im Berufsalltag werden beleuchtet, wechselseitige Abhängigkeiten und Verbindlichkeiten werden aufgedeckt und Handlungsalternativen erarbeitet. Dafür bietet die Technik des Psychodramas ein vielfach erprobtes Rollenmodell. Im Seminar werden die theoretischen Hintergründe vermittelt und die Anwendung in Alltagssituationen trainiert. Durch die Methode des Rollentauschs wird es möglich, Ideen und Lösungsvorschläge aus der Sicht der anderen Beteiligten zu sehen, und daraus Anregungen für das Verfolgen der eigenen Ziele zu gewinnen.

Das Verfahren

Psychodrama, Soziodrama und Soziometrie bilden eine Methode und ein theoretisches Konzept, das auf die Arbeit des rumänischen Arztes Jacob Levy Moreno (1889–1974) zurückgeht. Moreno war der Auffassung, dass jeder Mensch nur in einer eingeschränkten Zahl von Rollen agiert, während eine Vielzahl von möglichen, konstruktiveren Verhaltensweisen von uns ungenutzt bleibt. Im Psychodrama wird diese gelebte Rollenarmut durch kreatives, spontanes Handeln abgebaut. Im dramatischen Spiel werden andere, bisher verborgene Rollen gefunden und eingeübt. Das jeweilige Rollenrepertoire wird erweitert.

SEMINARLEITUNG

Elisabeth Hürter: Studium der Germanistik, Philosophie und Pädagogik. Therapeutin und Analytikerin (C.G. Jung-Institut Zürich). Supervision (DGsv) und Gruppendynamik (DGGÖ).



Jörg Zimmermann (VeDRA): Theaterwissenschaftler (Diplom), Künstlerisch-Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Fernsehen und Film München, Psychodrama-Leiter, freiberuflicher Dramaturg und Co-Autor



TERMIN

Samstag, den 30. Juni 2012, 10 Uhr
bis Sonntag, den 1. Juli 2012, 17 Uhr

ADRESSE

Seminarräume im Kulturzentrum Giesinger Bahnhof
Giesinger Bahnhofplatz 1, 81539 München
S-Bahn (S2, S7) und U-Bahn (U1, U2) – Haltestelle
Giesingen Bahnhof

TEILNAHMEGEBÜHR

EUR 140 + 19 % MwSt für externe Teilnehmer
EUR 100 + 19 % für VeDRA-Mitglieder

Anmeldungen unter: zag@dramaturgenverband.org

FilmStoffEntwicklung 2012 | Ausblicke und Perspektiven

10.11.2012, Berlin

Bitte vormerken!

Die Veranstaltung FilmStoffEntwicklung 2012 soll am Samstag, den 10. November 2012, wieder in den Räumen des Tagesspiegels über die Bühne gehen. Inzwischen wurden die inhaltlichen Grundzüge festgelegt: FSE 12 wird in diesem Jahr wieder ca. 15 Veranstaltungen bieten – allerdings im Zeitplan etwas entzerrt, weil sich im letzten Jahr zeigte, dass die für den Austausch so wichtigen Pausen zwischen den Blöcken etwas zu kurz waren, weshalb hier mehr Platz geschaffen werden soll.

Einmal mehr gehen wir von einer Gliederung in drei Säulen aus. Neben dem Bereich KINO und FERNSEHEN sollen als dritter Schwerpunkt DRAMATURGISCHE ASPEKTE im Zentrum stehen, die sich überwiegend mit Innovationen und neuen Denkmustern befassen.

In der KINO-Schiene planen wir folgende Veranstaltungen: Wir wollen Andreas Dresen einladen, um mit ihm über seine Technik der Improvisatorischen Arbeit zu sprechen, mit der auch Teile von HALT AUF FREIER STRECKE entstanden sind. Als „Case Study“ ist eine Veranstaltung mit der Autorin und Regisseurin Maggie Peren (DIE FARBE DES OZEANS) gedacht. Auch die Präsentation des Kino-Dokumentaristen Peter Dörfler (BIG EDEN) wird ein Werkstattgespräch. Zusätzlich sind Panels zum Thema Kinderfilm und Kino-Verleih geplant. Zuletzt soll es zu einer Wiederholung des im letzten Jahr gut besuchten „Dramaturgischen Quartetts“ kommen, wo kontrovers und schmissig über diskussionswürdige Filme debattiert wird.

Die FERNSEH-Reihe legt dieses Jahr den Schwerpunkt auf das Thema „Serie“ und soll folgende Veranstaltungen bieten: Mit laufenden Formaten setzen sich Veranstaltungen über die zwei konkurrierenden Entwicklungen der „Borgias“ auseinander, ebenso wird der Erfolg der Serie WEISSENSEE analysiert. Auch der Vergleich des amerikanischen Vorbilds LUTHER mit dem deutschen Format HANNA

MANGOLD gehört in diese Reihe. Innovative Gedanken zum Thema „Die erfolgreiche TV-Serie von morgen“ sollen in einem Panel erörtert werden, darüber hinaus möchten wir uns eigenwilligen Erzählweisen widmen, denen sich das ZDF in Zukunft öffnen will.

In der Reihe NEUE FORMATE sollen einzelne, übergreifende dramaturgische Fragestellungen thematisiert und diskutiert werden. Hier sind die „Neuen Dramaturgien“ von André Georgi nicht mehr wegzudenken. Es kommen außerdem Aspekte der filmischen Aufarbeitung seelischer Krankheiten zur Sprache, sowie Filme, die sich gegenwärtig erfolgreich am Markt behaupten, obwohl sie den klassischen Regeln widersprechen. Transmediale Formate werden ebenso behandelt wie das neuartige Kreativ-Tool der „Enneagramme“.

Zusätzlich wird dieses Jahr im Anschluss an die Tagung eine PARTY steigen, denn: VeDRA wird 10 Jahre alt! In unseren Augen ist dieser Geburtstag unbedingt eine kleine Feier wert. Daher geht bei FilmStoffEntwicklung 12 der anstrengende dramaturgische Diskurs reibungslos in die Entspannung mit Sekt und Häppchen über.



Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

Roland Zag: AUSGERECHNET SIBIRIEN

Buch: Michael Ebmeyer, Minu Barati, Ralf Hüttner; Regie: Ralf Hüttner | Kinostart: 10.05.2012

Ende 2008 erhielt ich von Minu Barati die erste Drehbuchfassung zu AUSGERECHNET SIBIRIEN. Der Kontakt mit ihr und Michael Ebmeyer war auf Anhieb sehr angenehm und stimmig. (Es dauerte übrigens über zwei Jahre, bis ich erfuhr, dass meine Auftraggeberin in Deutschland jedem außer mir ein Begriff ist ...)

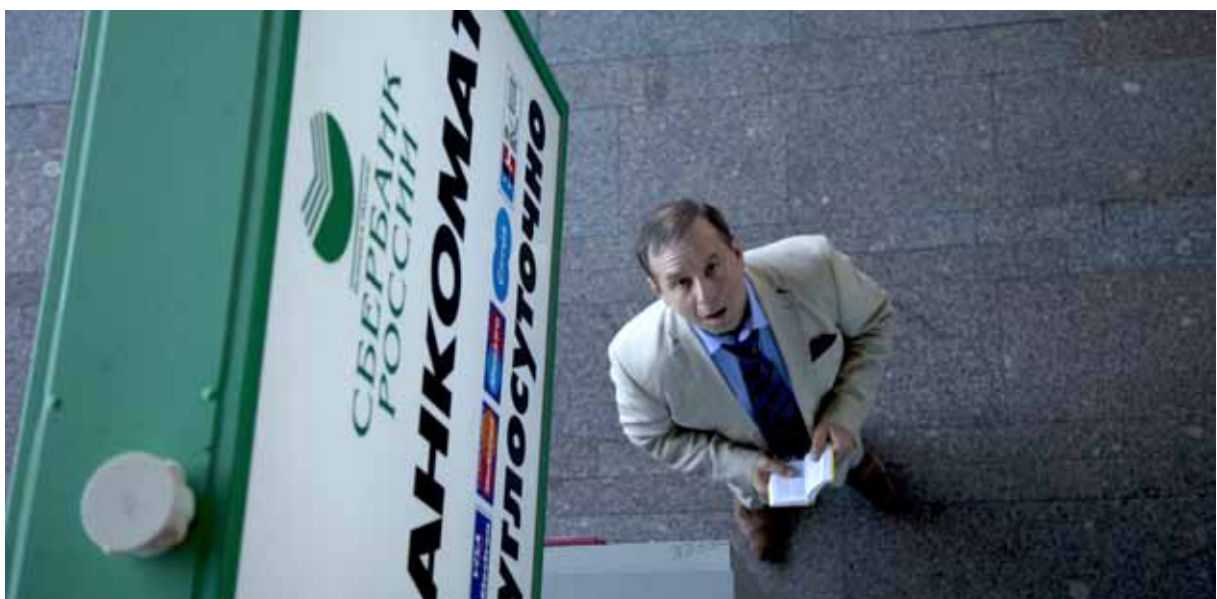
Zunächst galt es sich radikal von der Romanvorlage zu lösen und die Beziehungen unter den Figuren logischer, menschlicher zu gestalten. Das war viel Arbeit, und ich glaube an diesem Punkt hat meine Intervention einiges in Bewegung gebracht. Danach

erfolgten noch manche Schritte. Der Mut, sich noch weiter vom Roman zu lösen, nahm aber ab. Dafür stieg die Angst davor, sich wirklich auf das Thema „Scha-manismus“ einzulassen. Das alte Lied.

Am meisten geholfen habe ich der Produzentin aber – so bilde ich es mir jedenfalls ein – als ich sie vor einer Regiefassung warnte, die im Mai 2011 auf meinen Tisch kam. Ein Regisseur, dessen Namen ich inzwischen erfolgreich verdrängt habe, war drauf und dran, die gemeinsame Arbeit zu zerschießen, zu zerschlagen, zu erdrosseln. Ich zog meinen Namen zurück

(was niemanden groß interessierte), verzichtete aber auch auf jede Honorarzahlung (und das war schon interessanter). Minu ließ sich schließlich überzeugen – natürlich nicht nur von mir! – den Vertrag mit dem besagten Selbstverwirklicher wenige Wochen vor Drehbeginn wieder zu kündigen. In diesem Moment war das ein mutiger und sicher sehr schwerer Schritt.

Ich weiß nicht wie es zum Kontakt zu Ralf Hüttner kam. Rein pragmatisch gesehen war Ralf sicherlich die Rettung. Mit seinen Veränderungen am Buch hatte ich dann aber nichts mehr zu tun. Sie



Bleuel (JOACHIM KRÓL) ist völlig hilflos (Foto: Georg Nonnenmacher / Majestic)

sind allerdings, wie mir scheint, nicht so gravierend wie das, was sich sein Vorgänger ausgedacht hatte.

Wenn ich heute den fertigen Film sehe, bin ich etwas gespalten. Die Beschäftigung mit Sibirien und dem Schamanismus ist mir noch immer sympathisch. Das fremde Land kommt in schönen, warmen Farben ganz gut rüber – doch sieht es in Sibirien nicht viel grandioser aus?! Rein dramaturgisch kann man aber nicht restlos zufrieden sein. Noch immer möchte man fragen: „Was steht eigentlich für die Figuren auf dem Spiel?“, und die Antwort lautet: „Nicht allzu viel.“ Das ist schade

für einen Kinofilm, der eigentlich die Chance gehabt hätte, sich stärker auf eine Kultur einzulassen, die als rätselhaft, aber auch erschütternd, weise und überwältigend wahrgenommen werden kann. DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL hat gezeigt, dass dergleichen durchaus kinotauglich sein kann. Aber die Beteiligten an AUSGERECHNET SIBIRIEN hatten, wie mir scheint, ein wenig Angst vor dem Thema Schamanismus. Schade.

Dennoch ist meine Mitarbeit an AUSGERECHNET SIBIRIEN eine, an die ich mich gerne erinnere. Und für die ich mich, wie ich finde, nicht zu schämen brauche.

Letztlich gilt es als Dramaturg, demütig anzuerkennen, dass die Rolle, die man spielt, eben klein ist. Umso dankbarer sollte man sein, wenn man sie angeboten bekommt.



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

Korinna Schadt: DER KLEINE PRINZ

Autoren: Christel Gonnard u.a. | TV-Serie, WDR/France 3 | Start: 16.03.2012

Ein Projekt wie DER KLEINE PRINZ dramaturgisch zu betreuen, ist ein Glücksfall. Natürlich fragt man sich von Anfang an, wie man einen Stoff mit einem für Kinder doch sehr begrenzten Zugang in ein Serienformat umsetzen kann. Als Kind war ich von der Verschlingungstechnik der Schlange mächtig beeindruckt und wollte auch so einen eigenen Planeten – allerdings ohne die zickige Rose. Die fand ich blöd und verstand nicht, was der Prinz an ihr so toll fand. Kurzum: Ich

war von der Subtilität des Textes schlichtweg überfordert. DER KLEINE PRINZ ist ein Klassiker, den Erwachsene für ihre Kinder kaufen, der aber von diesen selten zu Ende gelesen wird, weil es einfach zu vieles gibt, was sie nicht wirklich verstehen können. Ich las das Buch zu Ende, eben weil ich nicht alles verstand: Der kleine Prinz hatte ein Geheimnis. Er konnte Dinge, die kein anderer konnte und das allein machte ihn für mich zu einer interessanten Figur.

Als ich zu dem Projekt stieß, wurden bereits die ersten Folgeplots auf Exposee-Ebene entwickelt, doch die Diskussion um die konzeptionelle Ausrichtung der Serie hielt an. Die Pariser Produktionsfirma wollte eine reine Abenteuer-Serie mit einem kleinen Prinzen als Action-Held. Die Saint-Exupéry-Erben wollten ebenfalls eine moderne, zeitgemäße Figur schaffen, aber in seiner Funktion als Retter der Planeten seine sehr eigene Weltsicht und besonderen Fähigkeiten bewah-

ren. Sie lagen damit ganz auf der Wellenlänge der WDR-Redaktion, die sich ebenfalls dafür einsetzte, den philosophischen Grundton des Originals nicht aus den Augen zu verlieren und – beispielsweise über die im Buch schwer zugängliche Figur des Fuchses als Comic Relief – Humor in die Geschichten zu bringen. Die WDR-Redaktion unter der Leitung von Brigitta Mühlenbeck suchte deshalb jemanden, der Autor, Dramaturg und Lektor in einer Person ist und zudem fließend Englisch spricht. Ein Produzent, der meinen Werdegang als Autorin im Kinderfilmbereich, als TV-Serienredakteurin und Dramaturgin kannte und um mein Faible für Fremdsprachen und die Affinität zu komplexen, phantastischen Welten wusste, empfahl mich an die Redaktion.

Wir arbeiteten in einem Team aus drei Dramaturginnen mit unterschiedlichen Schwerpunkten, was natürlich auch zu einem nicht unerheblichen ‚bürokratischen‘ Aufwand führte: Anfangs wurden Doppellektorate erstellt, dann bekam jeder die alleinige Hoheit über ‚seine‘ Folgen. Die Bücher der Autoren wurden vom Französischen ins Englische übersetzt, unsere Anmerkungen (auf Englisch) gingen jeweils innerhalb von fünf Tagen via Redaktion an die Head-Autorin der Produktionsfirma. Wir bekamen dann wiederum darauf einen Kommentar, der in unsere Anmerkungen in der nächsten Entwicklungsstufe einfließen konnte.



Die Rose, der kleine Prinz, der Fuchs und die Schlange.

(c) ADR/WDR

Die Arbeit an dem Projekt – von den ersten Plots bis zum letzten Def. Animatic waren es 2½ Jahre – erforderte einen permanenten Kommunikationsfluss. Vor allem aber musste aufgrund der teils unterschiedlichen Ansichten über die inhaltliche Ausrichtung das genuine (und ja manchmal auch nicht ganz unberechtigte) Misstrauen der Produktionsfirma gegenüber der Redaktion abgebaut werden. Hier war sowohl Fingerspitzengefühl bei den Formulierungen der Anmerkungen als auch eine klare Haltung, Direktheit und Offenheit in der Kommunikation gefragt. Wir bekamen von der Redaktion aber nie das Gefühl vermittelt, dass es galt, den „deutschen“ Standpunkt durchzusetzen. Letztlich hatten, mit Blick auf die Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Originalstoffes, ja alle Positionen ihre Berechtigung und es galt gemein-

sam den bestmöglichen Weg zu finden. Es ging mir eher darum, die verschiedenen Story-Elemente in der Waage zu halten und die Tonalität der von mir betreuten Folgen möglichst einheitlich zu gestalten. Die Autoren hatten zudem bisher nur Erfahrung mit 12-Minütern und bauten anfänglich die Plots mit viel zu kurzen Story-Bögen auf. Da zudem jede der komplexen Planetenwelten nach ganz eigenen Regeln und Gesetzen funktionierte, waren die Anforderungen an die Stoffentwicklung anspruchsvoll. Als die Franzosen sahen, dass wir kompetent und respektvoll mit den Stoffen umgingen, war zu merken, dass immer mehr von unseren Anmerkungen angenommen wurden.

Aber auch seitens der Produktionsfirma gab es einen Vertrauensvorschub, da man in Deutschland

selten die Gelegenheit hat, die Entwicklung von Animationsformaten über sämtliche Animatic-Stufen hinweg zu verfolgen. Das war für mich ein spannender Prozess, bei dem ich viel gelernt habe. Es gehörte auch zu meinen Aufgaben, die visuelle Umsetzung aus dramaturgischer Sicht zu kommentieren (Szenenauflösung, Kamerawinkel etc.). Hier gab es angesichts meiner anfänglichen Unkenntnis über die verschiedenen Arbeitsstufen auch schon mal humorvolle Spitzen seitens METHOD FILM. Grundvoraussetzung für das aus meiner Sicht

letztendliche Gelingen dieser auf vielen Ebenen äußerst anspruchsvollen und komplexen Produktion war auch das immense Vertrauen, das uns die leitende Redakteurin entgegenbrachte. Ihre große Stärke bestand darin, uns einerseits an der ‚langen Leine‘ traben zu lassen und genau im richtigen Moment die Zügel wieder fest in die Hand zu nehmen. Eben dieses so selten geforderte hohe Maß an selbständigem und selbst lernendem Arbeiten war es, was die Arbeit an diesem Projekt für mich so extrem erfreulich und befriedigend gemacht hat.



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



Der kleine Prinz will die Planeten retten.

(c) ARD/WDR

Die 3D-Animationsserie DER KLEINE PRINZ ist eine Co-Produktion von FRANCE 3/WDR. Die ersten 23 der insgesamt 52 Episoden à 25 Min. wurden im Frühjahr auf dem KiKa ausgestrahlt. Die Handlung der Serie setzt dort an, wo das Buch aufhört. Die Serie gewann den Goldenen Spatz 2012 in der Kategorie Animation. Die restlichen Folgen laufen voraussichtlich im September auf dem KiKa und werden anschließend in der ARD ausgestrahlt.

spiel / film 4.0

von Lukas Wosnitza (VeDRA)

Worin liegt die große Schwierigkeit Games in dramaturgisch stringente Filme zu adaptieren? Die Antwort liegt in der Systematik: Im Vergleich zum Film ist der Spielverlauf in Games grundsätzlich weniger starr vorgegeben – die Spieler gestalten diesen ebenso wie die Autoren. Letztere erdenken natürlich das Spiel mit all seinen Möglichkeitsräumen, setzen dem Spieler in seinen Handlungen Grenzen und bestimmen auf der narrativen Ebene den Ausgang des Games. Die Spieler beeinflussen jedoch durch ihre Entscheidungen den Fortlauf des Spielgeschehens, das Tempo und den Ausgang des Games auf der spielerischen Ebene, auf der er es um Gewinnen und Verlieren geht. Eine Verbindung zwischen beiden Einflussfaktoren ist heute fast selbstverständlich und stellt einen prägnanten Unterschied zum Film dar.

In ihrer modernen Ausprägung sind Games ein Hybridmedium an der Kreuzung zwischen einer narrativen Traditionslinie, die sich an das Kollektiv wendet und für alle Spieler gleich ist (aus dieser Traditionslinie kommt auch der Film), und einer spielerischen Traditionslinie, die Games individualisiert und für jeden Spieler einzigartig macht. Aufgrund dieser Entwicklung entfernen sich Games immer

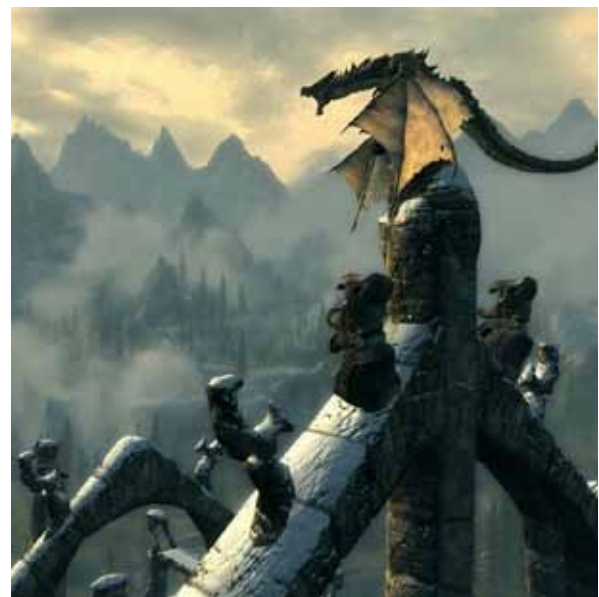
weiter vom Film. Zwei aktuelle Paradebeispiele dafür sind THE ELDER SCROLLS V: SKYRIM und MASS EFFECT 3.

Im November 2011 erschienen, hielt SKYRIM (der neueste Aufguss der THE ELDER SCROLLS-Reihe) Gamer auf der ganzen Welt über mehrere Wochen am PC oder an der Konsole gefesselt – auch der Autor dieser Kolumne war für einige Zeit auf Drachenjagd im Königreich Himmelsrand. Vordergründig geht es um die Rettung der Welt – der Einsatz muss schließlich hoch genug sein – doch der Spieler kann sich in der riesengroßen Spielwelt auch unabhängig vom großen Spielziel wunderbar beschäftigen. Zugespitzt formuliert, hat das spielerische „want“ letztendlich eine eher vorgeschobene Relevanz und es geht recht offensichtlich um die Befriedigung des inneren Homo Ludens („need“). So gibt es diverse Fähigkeiten wie z.B. die Schmiedekunst zu erlernen und zu verbessern, unzählige Drachen zu erlegen, Gold zu finden, Bücher zu lesen etc. – wodurch sich das Verhältnis von Ziel und Bedürfnis im Game ändert. Über alle Tätigkeiten des Spielers führt das Spiel übrigens eine Statistik und baut diese in die Geschichte ein. Das Entwicklungsstudio nennt dies Radiant Storytelling,



MASS EFFECT 3

(c) Bioware



ELDER SCROLLS V: SKYRIM

(c) Bethesda Softworks

welches (Neben-)Handlungsstränge den Handlungen und Fähigkeiten des Spielers anpasst und somit den Spielverlauf für jeden Spieler anders gestaltet.

Während SKYRIM auch ohne seine Vorgänger spielbar ist, bildet MASS EFFECT 3 den Abschluss einer Trilogie, die maßgeblich vom Spieler gestaltet werden kann. Entscheidungen aus dem ersten Teil werden in den zweiten (und später auch in den dritten Teil) hochgeladen und beeinflussen das individuelle Spielgeschehen. Zu Beginn des dritten Games aus der Reihe hat der Spieler also bereits mehrere Stunden mit dem von ihm erschaffenen Charakter in einer Spielwelt verbracht, die er durch seine Handlungen entscheidend formen konnte. Die von den Autoren vorgegebenen mannigfaltigen Möglichkeiten führen also dazu, dass die Spieler sehr viel mehr in eine Gamestory investieren als die Zuschauer in eine Filmhandlung. Denn sie sind Zuschauer und Hauptfigur gleichzeitig.

Und so ist der Weg durch ein modernes Game alles andere als eine geradlinige Allee, sondern gleicht einem Labyrinth, das mehrere Möglichkeiten bietet sowohl ans Ziel als auch an Zwischenziele zu kommen. Und genau auf den kleinen Pfaden zwischen den Unter- und Nebenzielen setzt die Individualisierung des Spielerlebnisses an. Gleichzeitig bleibt der Hauptweg durch das Spiel von den Autoren vorgeschrieben. Damit stehen Games immer im Spannungsverhältnis zwischen einem kollektiven und einem individualisierten Geschichtenerzählen. Zusammen mit der Investition der Spieler und Spielfigur und -welt hat dies im Falle von MASS EFFECT 3 dazu geführt, dass die Entscheidung der Autoren, die Trilogie in einem kollektiven, von allen individuellen Entscheidungen

der Spieler unabhängigen Finale enden zu lassen, zu einem Aufschrei von Millionen verärgelter Spieler geführt. Das individuelle Erlebnis wollten die Spieler sich nicht mehr nehmen lassen.

Die Mischung aus vorgegebener Hauptgeschichte, einer Vielzahl von Nebengeschichten und unbegrenzten Handlungsmöglichkeiten, die auch noch verstärkt Auswirkungen auf die Spielwelt haben, stellt eine besondere Herausforderung für die Dramaturgie des Spiels dar. Diese muss neben einem großen Bogen über den gesamten Spielverlauf vor allem viele kleine Bögen über die einzelnen Spielerepisoden spannen. Die Kontrolle der Autoren über das Spielgeschehen muss außerdem zu der Kontrolle des Spielers in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, damit der Spieler den Eindruck hat, das Spielgeschehen sowohl selber zu gestalten als auch von diesem überrascht und unterhalten zu werden. Dies zeichnet Games in fundamentaler Weise aus und lässt eine befriedigende Adaption in das kollektive Medium Film in Zeiten der zunehmenden Individualisierung beinahe unmöglich erscheinen. Eine Herausforderung, der man sich auf Seiten der Filmschaffenden stellen muss.



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

Der VeDRA-Fragebogen | an Jürgen Seidler

VeDRA wurde im Sommer vor 10 Jahren gegründet – ein Jubiläum, auf das der Newsletter in den nächsten Ausgaben immer wieder zurückkommen wird. Der Fragebogen wird dieses Mal von Jürgen Seidler ausgefüllt, Gründungsmitglied und auch Vordenker unseres Verbandes.

Er studierte zunächst Politische Wissenschaften in Freiburg und Berlin, später Schauspiel und Regie an der Schauspielakademie in Zürich. Nach mehreren Regie-Arbeiten an Theatern in Berlin und Zürich arbeitete er als Produktionsleiter, Autor und Produzent bei der Aufbruch Film, daneben und bis heute immer wieder unterrichtet er u.a. bei der HFF Potsdam-Babelsberg, der dffb, EBC und der Robert-Bosch-Stiftung und leitet außerdem Workshops in Deutschland, Europa und Afrika. Vor allem war er aber zwischen 1997 und 2011 Geschäftsführer der Drehbuchberatungs- und Drehbuchentwicklungsagentur Script House, für die er immer noch tätig ist. Seit 2012 ist er darüber hinaus Producer der Novafilm und stimmberechtigtes Mitglied der Europäischen Filmakademie.



Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Über das Erzählen von filmischen Geschichten und die Entwicklung von Treatments und Drehbüchern. Es gab an einem bestimmten Punkt immer die Frage, wie könnte man etwas spannender, lustiger oder bewegender erzählen. Und dann kamen wir darauf es mit Dramaturgie zu versuchen ...

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

Mit einem Dokumentarfilm über Wälder und deren Mythen in verschiedenen Teilen der Welt, als Autor und Produzent: TIEF IM WALD.

Welche Fähigkeiten sollte ein Stoffentwickler/Dramaturg unbedingt haben?

Er/Sie sollte versuchen sein/ihr Ego rauszuhalten und vom Stoff her zu denken. Für entscheidend halte ich, eine Vision für den Film und für das entsprechende Publikum zu entwickeln. Die Vision, die aus dem (unfertigen) Buch entsteht, ist eine wesentliche, treibende Kraft in der Entwicklung.

Was sind deine persönlichen Glücksmomente in diesem Beruf?

Wenn ein Film beim Publikum ankommt, also wenn ein Buch, an dem ich mitgearbeitet habe, verfilmt wird und der Film diejenigen erreicht, für die er gedacht war.

Was sind immer wiederkehrende Probleme bei der Stoffentwicklung?

Zu wenig Zeit und Geld für die Stoffentwicklung. Inzwischen

gibt es genügend Know-how auf unserem Markt, noch fehlen aber die ausreichenden finanziellen Mittel. So gehen Bücher in die Produktion, ohne dass sie fertig entwickelt sind.

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

BLUE VALENTINE von Derek Cianfrance. Gefallen haben mir das authentische Spiel der Darsteller und die Dialoge, ebenso wie die berührende Geschichte einer Beziehung, die in die Brüche geht.

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

Über unverfilmte, schlechte Drehbücher ärgere ich mich nicht mehr, ich vergesse recht schnell. Filme, die ich schlecht finde, vergesse ich auch oder ich schlafe

ein. Zuletzt eingeschlafen bin ich bei MISSION IMPOSSIBLE – PHANTOM PROTOCOL – allerdings lief der im Flugzeug und ich brauchte nur die Kopfhörer rauszunehmen ...

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

Im Moment würde ich gerne eine anspruchsvolle Serie erfinden, diese als Showrunner betreuen und produzieren und dann,

nebenher sozusagen, noch ein paar Kinofilme entwickeln, mit Menschen, die ich mag und schätze. Also, ich arbeite zwar inzwischen auch im Seriengeschäft und habe auch die richtigen Ideen. Aber „meine“ Serie ist noch in der Entwicklung. Mal schauen.

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

Toni Soprano.

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

AM HANG mit Henry Hübchen läuft 2013 an, und dann bin ich gespannt auf EIN DEUTSCHER FREUND von Janine Meerapfel, der im Herbst 2012 in die Kinos kommen soll.

Termine

Master School Drehbuch und TV-Akademie bieten ab August 2012 erneut die Vollzeit-Ausbildung zum Autor für Film & TV an. Neu ist die Möglichkeit, parallel dazu eine Weiterbildung zum Dramaturg / Lektor zu absolvieren. Mehr Informationen unter www.masterschool.de

Ausbildung zum Autor für Film & TV

Termin: 20.08. – 26.11.2012

Ort: Berlin

Kosten: 3.710 Euro (Eine Kostenübernahme durch die Agentur für Arbeit ist möglich.)

Weiterbildung zum Dramaturg / Lektor

Termin: 03.09. – 03.12.2012

Ort: Berlin

Kosten: 3.316,92 Euro (Die Zertifizierung der Maßnahme ist in Planung. Eine Kostenübernahme der Agentur für Arbeit wird dadurch möglich.)

VeDRA-Fachtagung „FilmStoffEntwicklung 2012“ mit anschließender Feier zum 10jährigen Bestehen von VeDRA.

FilmStoffEntwicklung 2012

Termin: 10. November

Ort: Tagesspiegel (Askanischer Platz 3, Berlin)

Kosten: 100 Euro für VeDRA-Mitglieder, 140 Euro für externe Teilnehmer

Jurysitzung „Deutscher Drehbuchpreis“

Am Samstag, den 2. Juni 2012, traf sich im Berliner VeDRA-Büro die „Jury Drehbuchpreis“, um gemeinsam darüber zu beratschlagen, welches der sieben eingereichten Bücher von Verbandsseite für den Deutschen Drehbuchpreis vorgeschlagen werden soll. Die Jury setzte sich zusammen aus den Vorstandsmitgliedern Rüdiger Hillmer, Eva-Maria Fahmüller, Roland Zag, Norbert Maas sowie Simone Wernet aus Frankfurt, und Sebastian Stobbe und Katrin Merkel, die beide aus Köln angereist waren.

In der insgesamt achtstündigen Sitzung wurde jeder Stoff eingehend besprochen, besonderes Augenmerk lag dabei auf der Bewertung der Kategorien Thema/Sujet, Struktur, Figuren/Beziehungen, Dialoge, Spannung, dramaturgische Qualität des Grundkonflikts, Visualität, Originali-

tät und emotionale Kraft. Und auch wenn es ein langer Tag war: Alle haben diesen Austausch als ausgesprochen inspirierend empfunden – denn wann hat man schon einmal die Gelegenheit, sich so intensiv mit Kollegen über die Qualität von Stoffen auszutauschen, ohne gleichzeitig fieberhaft nach einer Lösung suchen zu müssen? Es wird jedenfalls schon eifrig darüber nachgedacht, wie und in welcher Form ein solcher Gedanken- und Erfahrungsaustausch auch in anderen Zusammenhängen stattfinden könnte. Nun bleibt aber erst mal nur zu hoffen, dass unser Favorit – der zwar mehrheitlich, aber nicht einstimmig gewählt wurde, soviel soll der Ehrlichkeit halber gesagt sein – auch das Rennen macht. Wir drücken die Daumen!

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

HERAUSGEBER: VeDRA

V.i.S.d.P.: Dr. Rüdiger Hillmer

REDAKTION: Katrin Merkel, Robert Pfeffer

MITARBEIT: Eva-Maria Fahmüller, Ines Häufner, Rüdiger Hillmer, Marcus Patrick Rehberg, Korinna Schadt, Kyra Scheurer, Jürgen Seidler, Sebastian Stobbe, Lukas Wosnitza, Roland Zag

GESTALTUNG: Läufer + Keichel, Berlin

SATZ: Christian Lailach

LEKTORAT: Babette Jonas

Fragen, Anregungen und Rückmeldungen bitte an
newsletter@dramaturgenverband.org