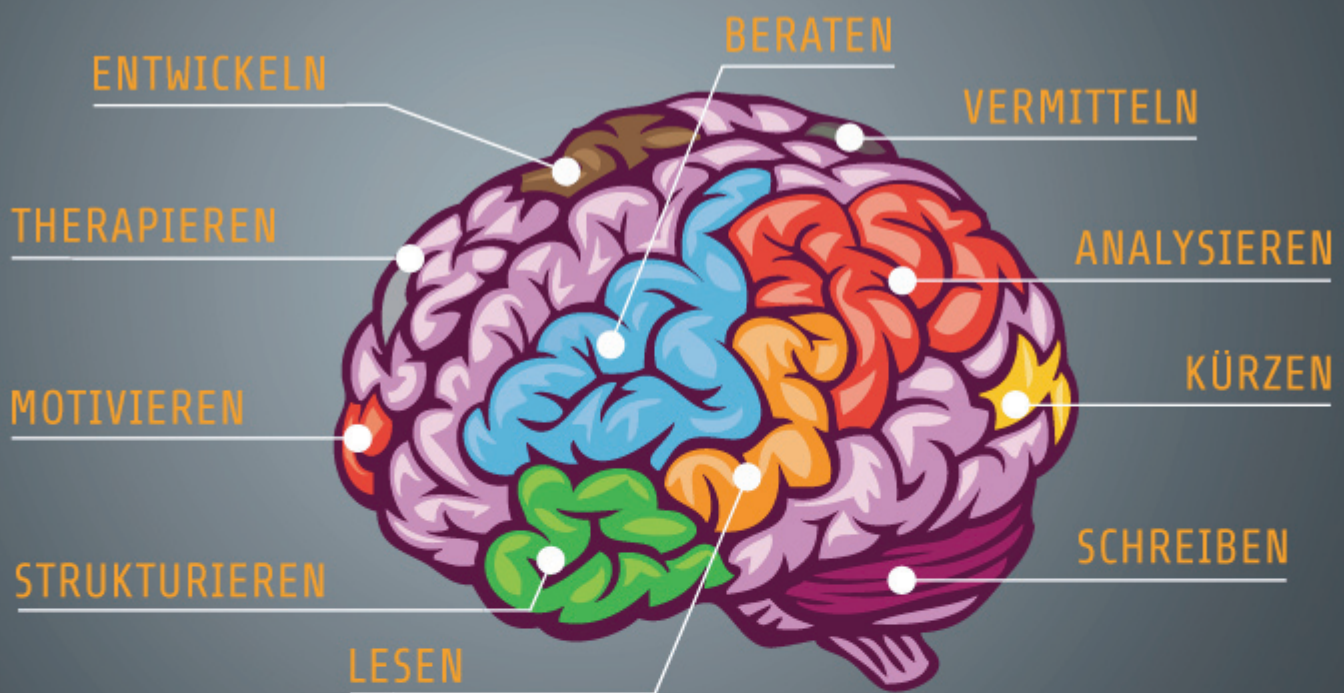


Wendepunkt



THEMENSCHWERPUNKT
DIE KUNST DER STOFFBEGLEITUNG

WEITERE THEMEN:
Prof. Torsten Schulz im Interview // Jantje Friese über WHO AM I
Nachbericht FilmStoffEntwicklung 2014

Liebe Leserinnen und Leser,

der „Wendepunkt“ gehört neben FilmStoffEntwicklung oder dem Dramaturgen-Guide zu den wirksamsten Mitteln, die wir Dramaturgen in der Hand haben, um unsere Kompetenz öffentlich werden zu lassen. Mit diesen Tools ist es uns in den letzten Jahren gelungen, das Renommee der Dramaturgie innerhalb der Filmbranche kontinuierlich aufzubessern. Es liegt nahe, dass auch in dieser Ausgabe einige Gedanken, Ideen und Impulse, die von FilmStoffEntwicklung ihren Ausgang nehmen, weiter gesponnen werden. So entsteht eine kontinuierliche Vernetzung von Gedanken und Ideen, die für die Stoffentwicklung virulent sind. So findet sich diesmal neben einer hautnahen Berichterstattung auch eine direkte Bezugnahme auf FSE 2014: Die Autorin Jantje Friese beschreibt am Beispieln von WHO AM I den dramaturgischen Weg, auf dem dieser markante Kinoterfolg des letzten Jahres gründet – quasi als schriftliche Ausarbei-

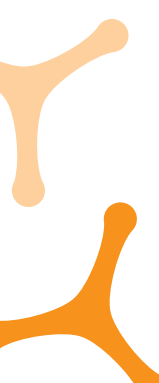
tung dessen, was bereits auf der Bühne des Tagesspiegels dialogisch skizziert wurde. Auch Verena Weeses Text „Landkarten für das Script“ geht auf eine Veranstaltung zurück, die sie zusammen mit Rodica Döhnert anlässlich der Drehbucharbeit zu DAS ADLON bei FSE 2013 live entwickelte. In seinem Text zu virtuellen Realitäten „Oculus Rift“ nimmt Egbert v. Wyngaarden wiederum Bezug auf Gedanken und Strömungen, die er seit 2011 regelmäßig in unsere Tagung mit einbringt. Und auch Alfred Behrens hat einige der anarchisch-revolutionären Gedanken zu einer neuen Entgrenzung des Erzählens, die er in 'Expanded Writing' skizziert, bereits bei FSE live vorgetragen. Das Herzstück dieses Heftes bildet aber das substanzreiche Gespräch von Kyra Scheurer mit Prof. Torsten Schulz, der an der HFF Potsdam als einziger Filmhochschule im deutschsprachigen Raum Dramaturgie als eigenes Fach lehrt.



Insofern ist dieser Lehrstuhl für die Verbreitung unserer Absichten von maßgeblicher Bedeutung. Denn hier werden die neuen Dramaturginnen und Dramaturgen ausgebildet – und hoffentlich irgendwann VeDRA-Mitglieder der Zukunft! In einer gänzlich neuen Rubrik wollen wir zukünftig Fragen zum Thema 'Recht' beantworten. Und so stellt dieser „Wendepunkt“ einmal mehr unter Beweis, wie vielfältig, lebendig und intellektuell befruchtend die Idee der Film- und Fernseh dramaturgie heute gelebt und eingebracht werden kann. So soll es weitergehen!
 Roland Zag
Vorstandsvorsitzender VeDRA

INHALT | → Direkte Links

IM INTERVIEW: Torsten Schulz	→	3
FIRST LOOK: Storytelling in virtuellen Welten	→	7
FILMSTOFFENTWICKLUNG 2014: Nachbericht	→	8
POINT OF VIEW: Jantje Friese über WHO AM I	→	12
TRANSMEDIAL TOTAL: Oculus Rift	→	15
DRAMATURGIN IN AKTION: Landkarten für das Script	→	17
EXPANDED WRITING: Poesie 4.0	→	20
KURZ-CHECK: Drehbuch-Radio	→	23
VEDRA-PROFILE: Sandra Ehlermann	→	24
VEREINSHEIM: Tipps: Honorarrecht / Fördertöpfe / Writers' Room	→	26
Wer macht was?	→	29
Termine	→	31
Impressum	→	32



Initiation und Training

Kyra Scheurer (VeDRA) im Interview mit Prof. Torsten Schulz, Prodekan des Studiengangs Drehbuch/Dramaturgie an der Filmuniversität Babelsberg

WENDEPUNKT: Was macht für dich einen guten Romanautor aus?

TORSTEN SCHULZ: Es gibt sicherlich Ingredienzien, die auf der Hand liegen: Talent im Erfinden und Gestalten, starkes Sprachgefühl, der Sinn für eine ganz eigene und unverwechselbare Welt, die sich aus dem Erfahrungsreichtum ergibt, den man mit sich herumträgt, aber auch aus einer wachen Zeitgenossenschaft, um es mal leicht altmodisch auszudrücken. Dann gibt's aber auch Tugenden, die weniger bedeutungsvoll klingen, doch ebenso wichtig sind: Disziplin, Sitzfleisch, Langmut, mithin die Fähigkeit, den Tag, so man ihn zum Schreiben nutzen will, um das Schreiben herum zu organisieren. Und die Demut, auch mit zwei oder drei – hoffentlich originellen – Zeilen Tagwerk zufrieden zu sein.

WP: Wie sieht das konkret bei dir aus, wenn du an einem Roman schreibst?

TS: Bei mir ist das so, dass ich in der Regel erst einmal 3 bis 4 Stunden brauche, um in den Text wieder reinzukommen. Diese Zeit nutze ich – jedes Mal den inneren Schweinehund überwindend –, um erneut auf möglichst enge Tuchfühlung mit dem Text zu gehen, dabei Geschriebenes zu überarbeiten. Beim Weiterschreiben, das ja mehr ein Weitersuchen und hangeln ist, gibt es einen interessanten und schwer berechenbaren Zusammenhang zwischen Konzentration und Geduld auf der einen Seite und einer auch notwendigen Ablenkung andererseits – immer wieder macht Zerstreuung den Kopf frei, um mit „neuen Augen“ auf die Einzelheiten des Textes schauen zu können. Wenn ich 4 bis 6 Stunden schreibe, ist es also nicht so, dass ich stoisch am Bildschirm sitze und auf den Text starre. Ich laufe in der Wohnung umher, rede gelegentlich vor mich hin, mache den Fernseher an und nach fünf Minuten wieder aus, stöbere in der Tageszeitung – und dabei konstituiert sich manchmal im Hintergrund und ganz unpräzise ein Gedanke, der den Text weiterbringt.

WP: Wie unterscheidet sich dieser Schreibprozess vom Drehbuchschreiben? Was macht also einen guten Drehbuchautor aus?

TS: Bei mir ist es so, dass ich mich beim Prosaschreiben mehr treiben lasse. Ich habe eine ungefähre Vorstellung des Ablaufs, und eine Vision vom Ende stellt sich beispielsweise erst in der Mitte eines entstehenden Textes ein. Und dieser Vision versuche ich dann zu folgen, verändere auch entsprechend Einzelheiten oder bestimmte Passagen im bereits geschriebenen Teil usw. Das Drehbuchschreiben hingegen hat für mich mehr mit Konstruktion zu tun, man kann da vielleicht eher von der Architektur einer Geschichte sprechen. So schlicht es klingen mag: Bei der Prosa geht alles über Sprache. Man findet zum Beispiel eine eigenartige Formulierung, und damit ist eine ganze Figur schon mal da. Vielleicht ist das mit der ganz besonderen Präsenz eines Schauspielers im Film vergleichbar. Natürlich gibt es Drehbücher – äußerst selten –, die man durchaus Literatur nennen könnte. Doch in der Regel ist das Feld der Sprache für den Drehbuchautor der Dialog. Ansonsten ist er der Entwicklung der Narration verpflichtet – der Strukturentwickler sozusagen –, und wenn er aufmerksame Arbeitspartner hat, sollte es ihm da nicht möglich sein zu schummeln.

WP: Und gibt es Unterschiede in den Systemen Literatur und Film, was muss man da jeweils als Autor mitbringen?

TS: Der Vergleich ist nicht ganz neu, aber er trifft zu: Das Drehbuchschreiben geschieht in einem Zimmer, in dem man nur zeitweise alleine ist, in das immer wieder andere hineinkommen, der Produzent, der Regisseur, der Redakteur ... Beim Prosaschreiben ist man in einem deutlich stilleren Zimmer fast ganz allein – die Arbeit mit einem Lektor ist in der Regel bei weitem nicht so umfangreich wie die Zusammenarbeit beim Film. Ich glaube, dementsprechend sollte der Drehbuchautor im Vergleich zu seinem Prosa-Kollegen eine starke Fähigkeit zur Kooperation mitbringen. Wenn er dann neben Talent noch eine große Portion Opportunismus-Resistenz sein eigen nennen kann, ist er regelrecht gesegnet – was nun auch nicht so oft vorkommt. Wenn man sich vorstellt, der Drehbuchautor bekommt von seinen Arbeitspartnern zehn Dinge gesagt, dann sind vielleicht sieben Mist –»

und drei irgendwie brauchbar. Die erkennen und auswählen zu können, ist auch eine Gabe.

WP: In der Ausbildung von Drehbuchautoren an der Filmuniversität Babelsberg – was gibt ihr den Studenten an Rüstzeug mit auf den Weg?

TS: Nach unzähligen Diskussionen über Lehrkonzepte in den letzten Jahren neige ich mittlerweile zu einer gewissen Einfachheit: Die Quintessenz ist Initiation und Training. Initiation meint, dass wir mit den Autoranfängern – ich vermeide jetzt ganz bewusst den Begriff „Drehbuch“, obwohl es in den meisten Fällen darauf hinzielt – folgende Fragen bewegen: Was kannst Du schreiben, was kannst Du nicht schreiben, was kannst Du besser als andere und was kannst nur Du schreiben. Was ist der eigene Blick, was sind die wirklich eigenen Geschichten – das herauszufinden ist schon allerhand. Das ist nicht nur Lehre, das ist manchmal sogar Forschung und Psychologie-Arbeit. In dem Zusammenhang findet möglichst stringentes Training statt: Woche für Woche arbeiten, überarbeiten. Am Text bleiben, auch wenn immer wieder anderer Unterricht und Privates dazwischenkommen. Die Studentinnen und Studenten sollen lernen, eine eigene, sozusagen innere Werkstatt aufzubauen. Bei jedem Maler, jedem Bildhauer ist das evident: Er geht ins Atelier, man sieht Gegenstände entstehen, es gibt Arbeitsschritte, verschiedene Stadien. Das ist bei Autoren im Prinzip nicht anders. Initiation und Training: auf sich selbst gestoßen werden, und daraus was machen, was so eigenartig und zugleich des Mitteilens wert ist, wie es nur möglich ist.

WP: Also steht der künstlerische Anspruch im Vordergrund vor dem klassischen Drehbuchhandwerk?

TS: Es gibt natürlich unter den Drehbuchautoren – ich sage das jetzt ganz wertfrei – auch viele, die sich eher als Handwerker, als Auftragsautoren begreifen: die dieses Format schreiben können oder auch jenes und die jeweiligen Formatvorgaben ganz wunderbar erfüllen. Wir haben bei uns in der Ausbildung eher den Autor vor Augen, der sich als Künstler versteht. Der, wie gesagt, nach dem Besonderen und Eigenen forscht, als wacher Zeitgenosse, ohne jede präventi-

öse Attitüde. Zu diesem Weg gehört auch und nicht zuletzt das Recht auf Irrtum. Der interessante Irrtum ist tausendmal besser als der Aufguss von schon zigfach Gelesenem. Das alles ist aber überhaupt kein Affront gegenüber dem Drehbuchhandwerk. Dieses Handwerk betrifft nicht nur die Autorin und den Autor, sondern auch unsere andere Ausbildungsfacetten: die Dramaturgie. Die Kunst der Stoffbegleitung, mit verschiedenen Akzenten, in verschiedenen Rollen: Analytiker, Berater, Therapeut, Kontaktstifter, Marktkenner, Vermittler bei Konflikten zwischen Regisseuren, Autoren und Produzenten, bisweilen auch Co-Autor.

WP: Und was bietet ihr in diesem Bereich speziell in der Ausbildung an?

TS: Auch da bedarf es Initiation, um in den genannten Rollenfeldern bestehen zu können. Bei uns bewegen sich die Studierenden zwischen den Rollen und Positionen möglichst intensiv hin und her. Sie lernen den qualifizierten Umgang mit den Stoffen anderer genauso wie mit den eigenen. Auch das Dramaturg-Sein hat neben dem erlernbaren Teil mit einem guten Stück Talent zu tun: sich in die Eigenheiten eines Autors einzufühlen und diese gezielt fördern zu können. Und dies alles möglichst mit einer starken eigenen Eigenheit, die zum Gegenüber eben dazu gehört.

WP: Den Begriff Dramaturg gab es in der DDR, in der westdeutschen Film- und Fernsehbranche war er lange sehr ungebräuchlich – wie siehst du das „Berufsbild Dramaturg“ generell?

TS: Ich war nach meinem Studium ca. zwei Jahre bei der DEFA als Dramaturg, dort gab es in nennenswerter Zahl den Entwicklungsdramaturgen, der die benannten Tugenden, je nach Person besser oder schlechter, in sich vereinte. Ich finde gut – und so verstehe ich auch VeDRA als Verband –, wenn es eine starke Stimme der Entwicklungsdramaturgie auch heute gibt. Wenn ich selbst ein Drehbuch schreibe, bin ich wahnsinnig froh, so ein qualifiziertes Gegenüber zu haben, jemand, die oder der mir hilft, Wald und Bäume zu unterscheiden und noch mehr. »

Sowohl Produzenten als auch Sender sollten unbedingt neben den „Manager-Dramaturgen“ und Lektoren auch diese Entwicklungs-dramaturgen einsetzen, dafür kann man nicht stark genug plädieren. Die Kosten, die man damit in die Prä-Produktion investiert, spart man unter Umständen in der Post-Produktion, in der es mitunter darum geht, etwas dramaturgisch zu retten, was zu dem Zeitpunkt nicht mehr zu retten ist. Wir versuchen mit unserem Studiengang dieser Vorstellung zuzuarbeiten und entsprechende Leute auf den Markt zu bringen.

WP: Worin siehst du letztlich den Kern des Studiengangs Drehbuch und Dramaturgie?

TS: Was die Brücke zur Praxis betrifft: in der Förderung des Eigenen einerseits und dem Austarieren von Marktorientierung andererseits. Das kann im Extremfall dazu führen, dass sich jemand nicht mehr als Drehbuchautor sieht, sondern sich lieber im Bereich Literatur oder Hörspiel betätigt, wo für ihn die kreative Freiheit einfach größer ist. Deshalb haben wir Literatur und Hörspiel, in kleinem Umfang, auch im Ausbildungsprogramm.

WP: An der HFF Babelsberg ausgebildete Regietalente wie Jakob Lass, Isabel Suba, Aaron Lehmann oder Axel Ranisch sorgen gerade unter dem Schlagwort MUMBLECORE für großes Aufsehen, den letzten Drehbuch-Bären der Berlinale hat mit Dietrich Brüggemann auch ein ehemaliger Regiestudent gewonnen – wie siehst du Status und Erfolge deiner ehemaligen Drehbuchstudenten?

TS: Die MUMBLECORE-Regisseure/-innen knüpfen alle an die Autorenfilmer-Tradition an und machen mit ihren kleinen Budgets eine großartige Flucht nach vorn. Damit haben Drehbuchautoren zunächst nicht viel zu tun, allenfalls als Co-Autoren oder eben Dramaturgen, denn spätestens bei der Montage ist der qualifizierte Außenblick durchaus gefragt. Was das klassische Drehbuchschreiben betrifft, da sind unsere Studierenden auf eine andere Weise privilegiert, wie ich finde: Du kannst mit einem guten Drehbuch einen profilierten Regisseur gewinnen. Das findet immer wieder statt, auch wenn der Wettbewerb natürlich

hart ist. Aber das ist wie bei der Liebe – manchmal funkt es eben auf der Grundlage eines Drehbuches oder Exposees oder Treatments. Und da kann es doch sein, dass die Regie 60 und Autor oder Autorin 30 ist, nur so als Beispiel. Was konkrete Erfolge angeht, ist es schwer für mich, aus 12 Jahren HFF-Tätigkeit jetzt etwas herauszuheben. Es sind doch recht viele, die auf verschiedene Art ihren Weg machen. Manche habe ich im Blick, andere weniger. Nicole Armbruster, Evi Goldbrunner, Katrin Milhahn, Antonia Rothe, Anja Flade, Timo Gößler, Nico Woche, Jonas Grosch, Catrin Lüth, Silvia Berchtold, Peggy Lehmann, Henrik Stampe, Olaf Held, Tanja Bubbel, Jan Fusek, Daniela Baumgärtl, Daniela Völkel, Carola Boßler, Valentin Mereutza, Nadine Gottmann, Claudio Winter, Burkhardt Wunderlich, Tobias Wilhelm ... Aber das sind nur einige von denen, die zu allen möglichen Gelegenheiten genannt werden können.

WP: Und wie sieht es mit dem Status der Autoren aus?

TS: Wir haben es mit dem Umstand zu tun, dass die Welt sich entschlossen hat, ein Filmwerk als Werk des Regisseurs wahrzunehmen, da hilft kein Jammern. Man muss als Drehbuchautor eine Freude daran haben, sich intern einen Namen zu machen oder aus dieser Situation heraus gehen, zum Produzenten seiner selbst werden oder sich an die Regie wagen. Oder man investiert, um es mal so zu sagen, in den Traum vom seriellen Erzählen. Auch wenn ich aktuell beim Blick auf die deutsche Fernsehlandschaft noch sehr skeptisch bin, mittel- oder langfristig gedacht, ist hier vielleicht doch das Feld, auf dem der Autor als Showrunner die Kreativperson Nummer Eins ist, mit dem entsprechenden Wahrgenommen-Werden in der Öffentlichkeit. Wenn der Bereich des seriellen Erzählens in der Ausbildung vor Jahren noch eher ungewöhnlich, weil minderwertig erschien, so wäre er jetzt nicht mehr wegzudenken.

WP: Ist in dem Bereich aktuell mehr geplant?

TS: Im Moment haben wir das Modul Serielles Erzählen mit einer von RTL bezahlten Gastprofessur. Das bedeutet einerseits für die Studierenden, die sich »

bis dato in ihrem beschriebenen Initiationsgehege getummelt haben, ein Realitätsschock, aber andererseits ein Augenöffnen und Vertraut-Werden mit Medienrealität, die man ja vielleicht, wie gesagt, mitgestalten kann. Wir haben auch versucht, einen ganz eigenen Studiengang „Seriellles Erzählen“ ins Leben zu bringen, das ist aber vorerst an der Finanzierung gescheitert – vergessen ist es nicht.

WP: Experimentiert ihr auch mit Writers' Room-Elementen?

TS: Ja, das wird simuliert, namentlich in den Seminaren von Gastprofessor Dennis Eick wird partiell damit gearbeitet. Aber das maßgeblich zu erweitern, würde die Lehrpläne sprengen. Dazu bedürfte es eben dieses eigenen Studiengangs.

WP: Du hast neben dem Schreiben von Drehbüchern und Prosa auch Dokumentarfilme gemacht. Seit vielen Jahren ist zu beobachten, dass die Gattungen des Dokumentarischen und Fiktionalen sich immer mehr annähern, oft bewusst mit Stilmitteln der jeweils anderen Gattung spielen. Wie ist deine Sicht darauf – eine gegenseitige Befruchtung der Gattungen, oder eine unzulässige Vermischung?

TS: Ohne Zweifel, eine sehr fruchtbare Angelegenheit. Historisch gesehen gab es diese strenge Trennung ja zunächst gar nicht, Nanuk – DER ESKIMO von 1922 war z.B. weitgehend inszeniert. In den letzten Jahren bemerken wir die Zunahme dieser Hybridformen auch ganz konkret bei uns an der Hochschule/Uni. Bei der dokumentarischen Übung F1 wird nicht selten „geschummelt“, die Lust an Grenzüberschreitungen ist unübersehbar.

WP: Was bedeutet dir persönlich der Dokumentarfilm?

TS: Ich will unbedingt mal wieder einen Dokumentarfilm machen, das ist ein großer Traum von mir. Für mich persönlich war das Dokumentarfilm-Machen vor einer Reihe von Jahren eine sehr produktive Flucht vom Schreibtisch, durch die ich z.B. auch gelernt habe, bessere Figuren zu schreiben. Zudem hat sich für mich daraus auch ein Lehr-Thema

ergeben: Dramaturgie und Dokumentarfilm, ein immer noch viel zu wenig beachtetes Feld.

WP: Was wünschst du dir konkret für deine eigene berufliche Zukunft?

TS: Einen Roman nach dem anderen. Filmadaption meines letzten Romans NILOWSKY. Und ja, wie gesagt, ein Dokumentarfilm.



Torsten Schulz studierte Filmwissenschaft an der HFF Babelsberg und arbeitete danach als Dramaturg im DEFA-Spielfilmstudio. In der Wendezeit war er Gründungsredakteur der Wochenzeitung DER ANZEIGER, in den 1990er-Jahren schrieb er vor allem Drehbücher (u.a. RAUS AUS DER HAUT), später Prosa (u.a. BOXHAGENER PLATZ, hierzu auch Drehbuch). Außerdem realisierte er als Regisseur mehrere Dokumentarfilme (u.a. VON EINER, DIE AUSZOG). Sein Roman NILOWSKY erschien 2013, das gleichnamige Hörspiel hatte seine Ursendung im Februar 2014. Seit 2002 ist Torsten Schulz Professor für Praktische Dramaturgie und Prodekan des Studiengangs Drehbuch/Dramaturgie an der Filmuniversität Babelsberg. www.torstenschulz.org

Storytelling in virtuellen Welten

gelesen von Lukas Wosnitza (VeDRA)

Die digitale Revolution ist in allen Erzählmedien angekommen und hat eine Veränderung und Neuerschaffung von Erzählformen und -strukturen eingeläutet. David Lochner – derzeit im Bereich Advertising und Social Media aktiv – widmet sich in *STORYTELLING IN VIRTUELLEN WELTEN* diesem Phänomen vor dem Hintergrund neuer Herausforderungen für Autoren. Dabei nimmt er sich Animationsfilme, Games und interaktive Filme als neue Unterhaltungsformen der virtuellen Erzählwelt vor. Der detaillierten Beschäftigung mit jedem dieser Sujets stellt Lochner eine Einführung voran, die einen historischen Abriss der technischen Entwicklung sowie die interessantesten Gedanken des Buches enthält. Zu Recht verweist er darauf, dass die digitalen Medien noch in den Kinderschuhen stecken, während andere Erzählformen auf eine lange Tradition zurückgreifen können. Trotzdem – oder gerade deswegen – müssten virtuelle Welten als eigenständiges Medium betrachtet werden. In der Anpassung dramaturgischer Grundlagen an virtuelle Erzählungen hebt Lochner die neuen Herausforderungen an die Autoren hervor: Durch das interaktive Wechselspiel zwischen Autor und Spieler entstehen neue und größere Möglichkeitsräume für den Konsumenten, die vom Autor im Vorfeld erdacht werden müssen. Eine interaktive Erzählung müsse daher immer umfangreicher angelegt werden als eine klassische lineare Erzählung. Eine zentrale Notwendigkeit des Erzählens bleibe indes im virtuellen Raum relevant: Jede Figur und Geschichte braucht einen menschlichen Bezug um ernst genommen zu werden.

In den folgenden Kapiteln geht es um die eingangs erwähnten drei virtuellen Erzählformen. Dabei wechselt Lochner zwischen rein theoretischen Überlegungen und praktischen Hinweisen zur Gestaltung der neuen Möglichkeitsräume. So wird die Entstehung einer Geschichte von der ersten Idee bis zum fertigen Drehbuch komplett durchdekliniert. Bezug genommen wird dabei auch auf große Erzähltheorien von Aristoteles bis Voglers Heldenreise.



David Lochner:
*Storytelling in
virtuellen Welten*

UVK Verlagsgesellschaft,
2014

ISBN 978-3-86764-347-4

Preis: 29,90 €

STORYTELLING IN VIRTUELLEN WELTEN ist allerdings eher zum Einstieg in das Thema gedacht und wendet sich nicht an ein Fachpublikum. Alle Themen werden nur kurz angerissen, zudem werden viele Ideen wiederholt – und so liest es sich mehr als Stückwerk denn als zusammenhängender Text. Außerdem sind leider viele Beispiele ungenau und einige Generalisierungen falsch. Der wohl größte Fehler besteht darin, Gameplay mit der Story zu verwechseln und daher zu behaupten, jedes Gameplay-Genre könne nur genau einem Story-Genre gerecht werden. Diese Nicht-Unterscheidung verkennt den Hybridcharakter von Games und ist ungefähr genauso richtig als würde man behaupten, man könne in schwarz-weißen Bildern nur einen Film-Noir erzählen.

Aus fachlicher Sicht heikel ist auch die Verwechslung des Spieltheoretikers Jesper Juul, den Lochner selbst zitiert, mit dem gleichnamigen Familientherapeuten.

Und schließlich ist Lochners Autoren-Verständnis problematisch. *STORYTELLING IN VIRTUELLEN WELTEN* wendet sich in vielen Passagen an Autoren, die in einer recht verkürzten Sichtweise als Einzelkämpfer dargestellt werden. Doch nicht nur im Film- und TV-Business ist – Stichwort Writers' Room – derzeit mehr denn je Teamarbeit gefragt, sondern eben auch in der Spielindustrie. Fehler wie die genannten mindern das Vergnügen an der Lektüre, wichtig bleibt das Thema von *STORYTELLING IN VIRTUELLEN WELTEN* dennoch.

FilmStoffEntwicklung 2014 | von Dr. Markus Hedrich

Mein Blick auf die VeDRA-Filmstoff-Konferenz in Berlin

Bin auf dem Weg zur Tagung FilmStoffEntwicklung 2014 – auf Twitter läuft die Jahrestagung des Dramaturgenverbands VeDRA bereits. Über 350 Gäste sind schon da, Besucherrekord – der Tag der Dramaturgie ist die größte Fachkonferenz zum Thema fiktionales Erzählen im deutschsprachigen Raum. Nach der Anmeldung fällt zunächst die angenehme Location im Berliner Tagesspiegel auf. Ein Kaffee, der VeDRA-Vorsitzende Roland Zag eröffnet die Konferenz mit einem Grußwort, dann gehen auch schon die Workshops los.

Im ersten Panel zum Thema ‚Adaptiertes Leben‘/ Biopic beschreibt Cutterin Bettina Böhler ihre Arbeit an HANNAH ARENDT und an der Charlotte-Rampling-Dokumentation THE LOOK. Weiter, das nächste Event zum Thema ‚Writers‘ Room‘, den die Autoren Matthias Glasner (KDD) und Marc Terjung (DANNI LOWINSKI) als produktive ‚Werkstatt für Geschichten‘ und zugleich Ermächtigung für Autorinnen und Autoren beschreiben: „Wenn man gemeinsam etwas entschieden hat, kann man das nach außen auch besser und mit mehr Macht vertreten.“

Positiv sehen die Autoren auch die wichtige Rolle unabhängiger Dramaturginnen und Dramaturgen: „Manchmal hätte ich mir keinen Produzenten, keinen Redakteur gewünscht, sondern einen Experten, der keine eigene Agenda hat.“ Weitere Workshops laufen zu den Themen Transmedia, Kinderfilm, Lust & Film sowie ‚Konfliktlösung in der Stoffentwicklung‘; passend zum ersten Thema ‚Transmedia‘ werden Informationen zu den Events live getwittert und auf Facebook gepostet: „Up next ‚Herzokino unchained‘, because German TV has more to offer than detective shows.“ FilmStoffEntwicklung goes global!

Kurz vor der Mittagspause findet dann das traditionelle VeDRA-Speed Dating statt, auf dem sich Branchenprofis im 2-Minuten-Takt begegnen, um sich zu vernetzen und gegenseitig zu inspirieren. Ein Gong, es geht los, Vorstellungen, Stoffe, Pitches, dann: der zweite Gong! Alle einen Sitz weiterrücken! Der oder die nächste Redakteur/in, Produzent/in, Dramaturg/in wartet! Weiter! Im Workshop ‚Typen und Figuren‘ erläutert HFF-Professor Jens Becker die Grundlagen der »



Volles Haus und gespannte Aufmerksamkeit beim ‚Writers Room‘

Alle Fotos: Christine Kisorsy



Jantje Friese und Baran bo Odar mit Roland Zag



Daniel Reich und Stephan Lacant



Matthias Glasner und Marc Terjung



Speed Dating - get together!

Figurenlehre. Interview-Recherche, Method Writing, Drehbuchaufstellung, Archetypen- und Mythenstruktur. Kern seines Vortrags ist jedoch das okkulte Enneagramm, ein hilfreicher Ideengeber nicht nur für Figuren, sondern – ein wichtiger Punkt – auch für Figurenkonstellationen. Aber: „Figuren werden nur spannend, wenn nicht alles harmoniert.“ Nun folgt ein Gespräch zum Thema ‚Genrefilm‘, in dem Jantje Friese und Baran bo Odar ihren aktuellen Kinofilm WHO AM I (2014) wie folgt pitchten: „Einsamer Hacker kann nur hacken, trifft auf Freunde, die auch Hacker sind – und gemeinsam werden sie die bedeutendsten Hacker der Welt.“ Weitere Workshops liefen zu den Themen ‚Herzokino‘, ‚Homosexualität im Film‘, ‚Migrantische Lebenswelten‘, ‚Propensity Sorter‘, ‚Stoffentwicklung im Improvisationskino‘ und ‚Schreibausbildung‘. Nach einem hochkarätigen Panel, auf dem Regisseur Christian Wagner (WARCHILD) und Autor Stefan Dähnert (TATORT) die Konzeption des Biopics DAS ENDE DER GEDULD beschreiben, geht der Tag der Dramaturgie dann mit einem Abschluss-Sekt zu Ende.

Neben tiefen Einblicken in innovative schreiberische Trends vermittelte die FilmStoffEntwicklung 2014 Dynamik, Zuversicht und eine Aufbruchsstimmung, die viele Teilnehmerinnen und Teilnehmer weiter trägt. So forderte Baran bo Odar programmatisch: „Wir wollen einfach nur gute Geschichten erzählen“, und Autor Matthias Glasner erläuterte: „Ich glaube es ist eine gute Zeit, und wenn man eine tolle Idee hat, dann gibt es ganz viele offene Ohren.“

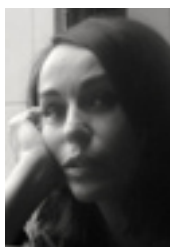
DER NÄCHSTE TAG DER DRAMATURGIE FINDET 2016 STATT.



Dr. des. Markus Hedrich *studierte Geschichte/Germanistik und promovierte mit einer medizinisch-geschichtlichen Dissertation an der anglo-amerikanischen Abteilung der Universität zu Köln. Er ist Autorenstudent Wolfgang Kirchners und arbeitet an diversen schreiberischen Projekten.*

Stimmen zu FilmStoffEntwicklung 2014:

Mir hat die Veranstaltung NEUE DRAMATURGIEN V gefallen. Im Zentrum stand das Enneagramm, eine 2000 Jahre alte Typenlehre, welche die Selbsterkenntnis fördert und die von geheimen Sufi-Bruderschaften mündlich weitergereicht wurde. Jens Becker hat das Enneagramm als Werkzeug für die Entwicklung glaubwürdiger Figuren optimiert. Sowohl seine Arbeit – wie im Übrigen auch Klausbernd Vollmars Buch über Gurdjieffs Typenlehre



– scheinen mir sehr brauchbare Hilfen für die Figurenzeichnung zu sein. (Carolin Mylord, Regisseurin und Schauspielerin)

Ich überquerte den Planeten Mauritius, wo ich an einer Romanverfilmung schreibe, in Richtung Berlin, um die VeDRA-Veranstaltung zu besuchen. Ich wollte diese Reise machen, weil ich an Transmedia-Projekten arbeite und war gespannt darauf, deutsche Gesprächspartner zu treffen. Das VeDRA-Konzept ist ausgezeichnet. Es ermöglicht uns, mit Dramatikern zu interagieren und Vorlesungen über kreative Themen zu hören. Ich bin Direktorin des Forschungslabors SLAM (Synergy Languages Art Music) an der Universität von Evry-Val-d'Essonne. Deshalb freue ich mich sehr, ein VeDRA-Mitglied kennengelernt zu haben: Egbert van Wyngaarden, dessen Profil und Wissen bemerkenswert sind. Dieser VeDRA-Tag war eine tolle Erfahrung. Das ist ein Schmelztiegel der Kreativität. (Brigitte Gauthier, UFR LAM/Université d'Evry)



Der „Tag der Filmstoffentwicklung 2014“ war für mich ein interessante Melange aus aktuellen Themen, Horizonterweiterung und der Möglichkeit, Netzwerke zu festigen oder neue Kontakte zu knüpfen: So nahm sich die Podiumsdiskussion WIE DER KINDERFILM ZU DEN KINDERN KOMMT der glücklicherweise auch durch die Initiative „Besonderer Kinderfilm“ in Bewegung geratenen Entwicklung originärer Stoffe für Kinder an. In die Neupositionierung des HERZKINO RELOADED beim ZDF wurde noch einmal deutlicher Einblick gewährt und das Prinzip des „Writers' Rooms“ mit spannenden Autoren unserer deutschen Serienwelt diskutiert. Das ist zwar auch hier in Deutschland mittlerweile keine neue Diskussion mehr, jedoch nach wie vor relevant, um sich der Möglichkeiten von Writers' Rooms innerhalb unserer Strukturen bewusst zu werden und neue Wege zu beschreiten. Immer wieder schön am Stoffentwicklungstag erweist sich die Chance für junge, interessierte Einsteiger der Branche, einen vielfältigen und gleichzeitig konzentrierten Blick in die Situation der Stoffentwicklung in Deutschland zu gewinnen. (Sybille Stellbrink, Producer/Real Film, Berlin)



Es war ein sehr bereichernder und begeisternder Tag. Interessante Themen, tolle Podiumsgäste, begeisternde Diskussionen,

sympathische, engagierte Menschen – all dies hat diesen Tag der Dramaturgie für mich zu einem echten Erlebnis gemacht. Die Entscheidung, zu welcher Veranstaltung ich gehen soll – es war ein bisschen die Qual der Wahl, gerne hätte ich mich im Verlaufe dieses Tages manchmal zweigeteilt. Besonders unterhaltsam war das Werkstattgespräch mit den Machern des Filmes WHO AM I mit einem herzerfrischenden und überaus amüsanten Roland Zag. Alles in allem eine schöne Quelle der Inspiration und des Austausches. Einziger Wermutstropfen, dass dieser Tag in Zukunft nur noch alle 2 Jahre stattfinden soll. (Jattina von Puttkamer, Koordinatorin BA-Studiengang Drehbuch an der ifs, Köln)



„FilmStoffEntwicklung 2014“ hat einen wunderbaren Einblick in die Arbeit und der Sichtweisen der Dramaturgen gewährt. Und auch wenn man nicht immer meinungsmäßig auf einer Wellenlänge war, so gab es doch spannende Themen zu erleben und neue Blickwinkel zu entdecken. Die Arbeit der Dramaturgen wird auch im aktuellen fiktionalen Wandel ein wichtiges Gut sein, dementsprechend bin ich dankbar, den Verband und sein Wirken durch diesen Tag kennenzulernen und bin gespannt, wie sich die gemeinsame Zukunft gestalten wird. (Thorsten Homberger, Praktikant Herstellungsleitung ARD Degeto)

Mebucom online, 27.10.2014
„(Filmstoffentwicklung) ist die einzige Fachzusammenkunft für »

Dramaturgen und Drehbuchautoren in Deutschland (...). „Dramaturg ist ein Beraterjob, wie ihn jeder Industriezweig kennt und nutzt“, sagt Verbandsvorsitzender Roland Zag. „Die Filme, an denen Dramaturgen mitgewirkt haben, lesen sich wie das ‚Best of‘ des deutschen Films (...) Wenn man ein besseres Produkt haben will, ist es unausweichlich, dass man sich von kompetenten Dramaturgen beraten lässt.“

Blickpunkt:film

FilmStoffEntwicklung lädt zum dramaturgischen Diskurs: Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Stoffentwicklung bietet die sechste Tagung „FilmStoffEntwicklung“ an. Zu den prominenten Gästen gehören u.a. Autor und Regisseur Baran bo Odar, dessen Thriller WHO AM I gerade

in den deutschen Kinos gestartet ist, und Koautorin Jantje Friese.

Film-Dienst 23/2014

„Interessante Stoffe und Filmkonzepte sind die Basis guter Filme, und beim ‚Tag der Dramaturgie‘ stehen sie im Mittelpunkt.“

The Huffington Post, online 18.11.2014 schreibt unter der Überschrift:

Gute Serien kosten Geld! Über die Knausrigkeit deutscher TV-Sender.

„(...) Wie komme ich darauf, dass die deutschen Sender nur halbherzig agieren (...)? 1. Es gibt kaum ein Konzept, dass auf Länge ausgelegt ist (...). 2. US-Qualitätsserien sind immer ein Angebot für eine kleine Zielgruppe (...). 3. (...) die Serien werden auf unattraktiven Sendeplätzen versenkt.

4. (...) zu einer Strukturveränderung gehört auch, (...) dass die Sender neue Strukturen finanzielle unterstützen. Bei der Fachtagung FilmStoffEntwicklung wurde dies beim Panel ‚Serienentwicklung im Writers‘ Room‘ erneut deutlich.“ (Thomas Steiger)

Serienjunkies, online 10.11.2014

„In Deutschland ist der Writers‘ Room bislang noch eher die Ausnahme als die Regel. Woran das liegt, wie sich das ändern lässt und was Vor- und vielleicht Nachteil ist, war ein großes Thema auf der Tagung. (...) Alles in allem herrschte (...) eine überwiegend positive Stimmung auf der Tagung. Gerade im Hinblick auf die deutsche Serie macht sich unter den Autoren, Dramaturgen und Produzenten Optimismus breit ...“ (Christian Junklewitz)



ifs
internationale
filmschule köln

**MA
serial
storytelling**

Internationaler Masterstudiengang

Start: September 2015 | Abschluss: Master of Arts
Bewerbungsschluss: 28. Februar 2015

ifs internationale filmschule köln
www.filmschule.de/serialstorytelling

Foto: © iStockphoto.com/PinkTag

WHO AM I | von Jantje Friese

Die Einheit von Thema, Figuren und Plot am Beispiel von WHO AM I

Filme entwickeln dann eine besondere Sogwirkung und erzählerische Kraft, wenn es eine Einheit von Thema, Figuren und Plot gibt. Doch die Frage ist, wann entsteht diese Einheit? Bereits zu Beginn der Entwicklung? Oder erst zum Schluss? Wie viel sollte der Autor am Anfang seiner Reise über seinen Stoff wissen?

Der amerikanische Romanautor Richard Russo merkte einmal an: „Ultimately, your theme will find you. You don't have to go looking for it.“ Dies ist ein dankbares Credo. Kein starres Themenkorsett, die Figuren sind frei und haben mitunter eine versteckte Agenda, die selbst dem Autor unbekannt ist. Einfach mal drauflos schreiben und gucken was passiert. Genau so sind die besten Romane aller Zeiten entstanden, warum also in diesem Artikel eine Lanze brechen für einen anderen Ansatz? Weil es manchmal sehr befreiend sein kann zu wissen, wohin man will, bevor man losfährt, und weil nicht immer der Weg das Ziel ist, sondern manchmal das Ziel das Ziel.

Als Autorenteam haben Baran bo Odar (der Regisseur der Films, Anm. d. Red.) und ich uns seit unserer Studienzeit an der Hochschule für Fernsehen und Film München durch die einschlägige Literatur

zum Handwerk des Drehbuchschreibens gearbeitet und dabei festgestellt, dass es eine Menge Bücher über Plot und Struktur, über Heldenreise, Wendepunkte und Akt-Einteilungen gibt, aber bereits sehr viel weniger über Figurenentwicklung, und geradezu verschwindend gering zur Funktion des Themas als dramaturgisches Mittel. Dabei ist das Thema unserer Meinung nach Dreh- und Angelpunkt der ganzen Drehbuchentwicklung. Am Anfang kann etwas ganz anderes stehen, eine Idee, eine Überschrift, eine Figur. Aber sobald wir uns hinsetzen und darüber nachdenken, wie wir diese Idee in eine dramatische Struktur bringen wollen, widmen wir uns zuerst dem Thema. So auch im Falle von WHO AM I.

Hier gab es als Ausgangspunkt zunächst ein Set-Up. Die Produktionsfirma hatte schon seit Längerem mit dem Gedanken gespielt einen Film über Hacker zu machen. Dabei möchte ich zunächst eine klare Unterscheidung machen, was den Begriff Thema angeht. Man könnte der Einfachheit halber sagen, das Thema von WHO AM I ist ‚Hacken‘, und bezogen auf den Inhalt ist das auch sicherlich richtig. Wenn ich im Folgenden aber über Thema spreche, meine ich etwas ganz anderes: Ich spreche über einen der »

Bild: SONY PICTURES



Geschichte zugrunde liegenden Leitgedanken. Worum geht es zwischen den Bildern? Geht es um Schuld, Verlust, Verrat, Trauer? Und wie ist meine Haltung als Autor zu diesem Thema? Die Entscheidung für ein Thema bestimmt unserer Meinung nach maßgeblich alles Weitere, nämlich Figuren und Struktur einer Geschichte. Denn das Thema definiert nicht nur das Dilemma – den inneren Konflikt der Hauptfigur – sondern auch die Position des Antagonisten und die der Primary Relationship, sowie darüber hinaus den Plot, also die einzelnen Handlungsabschnitte einer Geschichte.

Im Falle von WHO AM I haben wir uns bei der Recherche ausgiebig mit Hackern und Crackern beschäftigt. Für uns war vor allem interessant, was für Menschen sich hinter den Pseudonymen im Netz verbergen. Der Gedanke, dass man in der virtuellen Welt sein kann, wer man will, dass man sich hinter einem Pseudonym, einer Maske, verstecken kann ohne etwas von seinem tatsächlichen Ich preisgeben zu müssen, kristallisierte sich schnell als Kern dessen heraus, was uns als Autoren am Hacken am meisten interessierte. Auf der Suche nach unserem Erzählkern, unserem Thema, stand also schnell der Begriff Identität fest. Was bedeutet eigentlich Identität? Was

definiert uns und unsere Identität? Und all das im Blick auf die Gegenüberstellung von virtueller und realer Welt. Bedeutet Identität etwas anderes im Cyberspace als in der echten Welt? Die Frage „Who am I – Wer bin Ich?“ war also zentraler Ausgangspunkt der Drehbuchentwicklung. Wie aber wirkt sich nun die Entscheidung für ein Thema auf den ersten Baustein des Drehbuchs – den Protagonisten – aus?

Indem genau dieses Thema das Grunddilemma der Figur definiert. Die Hauptfigur hat also ein Problem, das etwas mit Identität zu tun hat. Im nächsten Schritt haben wir zunächst gesammelt, was das für ein Problem sein könnte. Gibt die Hauptfigur sich im Netz als jemand anderer aus? Ist sie ein Blender? Trägt sie im Netz eine Maske und ist im wahren Leben das komplette Gegenteil? Um die richtige Positionen zum Thema Identität für unsere Hauptfigur zu finden, haben wir uns im nächsten Schritt dem Plot zugewandt. Hier kommt nun die Symbiose von Thema und Plot ins Spiel. Denn man kann die drei Akte auch in drei unterschiedliche Thesen-Welten einteilen, die alle eine andere Perspektive zum Thema haben. Der erste Akt ist die Welt der These (die Welt des Protagonisten). Der zweite Akt ist die Antithese (die Welt des Antagonisten). Und der dritte Akt die »

Bild: SONY PICTURES



Synthese (meistens verkörpert durch die Botschaft der Primary Relationship). Dabei stehen sich These und Antithese mit komplett gegensätzlichen Positionen zu einem Thema gegenüber. Also z.B.: ‚Der Mensch ist gut‘ versus ‚der Mensch ist böse‘. In diesem einfachen Beispiel steht also ein Protagonist, der an das Gute im Menschen glaubt einem Antagonisten, der den Menschen für von Grund auf böse hält, gegenüber. Die Synthese verkörpert dann den ‚heilenden‘ dritten Weg. Denn in der Regel ist die Welt nicht schwarz und weiß, sondern grau. Weder die Position des Protagonisten, noch die des Antagonisten ist richtig. Nur wenn der Protagonist es schafft, dies zu verstehen, kommt es im dritten Akt zum Wandel und zur Entwicklung hin zur Synthese.

Im Falle von WHO AM I wussten wir, dass unser zweiter Akt vor allem vom Hacken und der virtuellen Welt handeln wird. Wofür steht diese Welt? Für eine virtuelle Identität. Man kann im Netz jeder sein, sich selbst ständig neu erfinden. Damit wäre die Antithese gefunden und auch gleichzeitig die Position des Antagonisten. Um die Hauptfigur zu definieren muss man also nur noch das Gegenstück, die Opposition dazu finden. Also die These zur Antithese. Was ist das Gegenteil von: Ich kann jeder und alles sein? Ich bin unsichtbar, ein Niemand. Genau dieser Gegensatz von „ich kann alles sein“ versus „ich bin ein Niemand“ ist die treibende Kraft der ganzen Geschichte. Der Motor. Eine Hauptfigur, die sich in der echten Welt als unsichtbar empfindet (ein Niemand), begibt sich im zweiten Akt immer mehr in die virtuelle Welt, kann dort endlich jemand anderes sein (womöglich sogar mehrere andere) und sichtbar werden.

Um nun aber auch den dritten Akt zu definieren, muss geklärt werden, mit welcher Botschaft, mit welchem Gefühl ich als Autor den Zuschauer aus dem dritten Akt entlassen möchte. Hier gibt es, und auf Grund der Kürze dieses Textes stark vereinfacht, drei Möglichkeiten. Nur eine davon ist eine tatsächliche Synthese: 1. Der Protagonist schafft es nicht sich von seinem Blick auf die Welt zu emanzipieren und bleibt in seiner Weltsicht hängen. 2. Der Protagonist verliert sich in der Antithese. 3. Der Protagonist bleibt

seinen Stärken treu, aber integriert das Learning aus der Antithese und hat damit die Fähigkeit sich aus seiner einseitigen Perspektive zu emanzipieren und zu wachsen (Synthese). Wie ich den Zuschauer aus dem dritten Akt entlasse, offenbart die Haltung des Autors zum Thema. Woran glaube ich? Um auf die vereinfachte Gegenüberstellung von These und Antithese (s.o.) zurückzukommen: Glaube ich als Autor, dass der Mensch gut ist (These)? Glaube ich, dass der Mensch böse ist (Antithese)? Oder gibt es eine dritte Perspektive (Synthese), die meine Haltung am besten zum Ausdruck bringt?

In WHO AM I nutzt der Protagonist seine Fähigkeit sich unsichtbar zu machen, sich zu einem Niemand zu reduzieren, um mit einem Social Engineering Trick (Learning aus der Antithese-Welt) der Ermittlerin einen gigantischen Bären aufzubinden. Er gibt sich also als jemand anderes aus (sogar als mehrere andere), um seine wahre Identität, sein wahres Ziel zu verschleiern. Er grenzt sich aber klar von der dunklen Variante der Antithese ab (verkörpert durch MRX). Die Auseinandersetzung mit der Einheit von Plot, Figuren und Thema zu einem sehr frühen Zeitpunkt in der Drehbuchentwicklung kann also ein hilfreiches strukturierendes Prinzip sein und einen Fahrplan vorgeben für die weitere Drehbucharbeit. So jedenfalls in der Theorie. Ob der Film am Ende diese Einheit transportieren kann, muss jeder Zuschauer für sich entscheiden. Allen die sich mehr in die Einheit von Plot, Figur und Thema einlesen möchten, sei an dieser Stelle John Truby's THE ANATOMY OF STORY ans Herz gelegt.



Jantje Friese studierte ursprünglich Produktion und Medienwirtschaft an der Hochschule für Fernsehen und Film München, bevor sie ins Drehbuchfach wechselte. Sie schreibt gemeinsam im Team mit dem Regisseur Baran bo Odar. Ihr letzter gemeinsamer Film WHO AM I – KEIN

SYSTEM IST SICHER schaffte es als erster deutscher Thriller seit den 80ern am Startwochenende auf Platz 1 und brachte insgesamt 750.000 Zuschauer in die Kinos.

Oculus Rift | von Egbert van Wyngaarden (VeDRA)

Hypermedium oder Medienhype?

Virtual Reality (VR) war eines der großen Themen des vergangenen Jahres. Der Höhepunkt war die Übernahme des VR-Brillenherstellers Oculus Rift durch Facebook. Worum handelt es sich bei virtuellen Welten genau? Und welches Potential birgt das Phänomen für die Filmbranche?

Virtuelle Realität ist ein dreidimensionales künstliches Umfeld in das der Mediennutzer einsteigen kann, als würde er einen anderen Raum oder ein anderes Universum betreten. Solche künstlichen Welten sind meist (aber nicht immer) computergeneriert und werden mithilfe von Datenbrillen, Kopfhörern und Gamecontrollern erfahrbar gemacht. Eine Stereokamera erfasst, wo und in welcher Ausrichtung sich die Brille im Raum befindet. Jede Bewegung wird blitzschnell in die virtuelle Welt übersetzt, die der Benutzer vor seinen Augen sieht. Dreht er den Kopf, blickt er in der Simulationswelt nach oben oder unten, links oder rechts. Die Tonebene passt sich entsprechend an. Dadurch entsteht der Eindruck, man befinde sich in einer 3D-Umgebung, die einen komplett umschließt.

Neu ist die Technologie nicht: Sie kommt seit 20 Jahren in Flugsimulatoren und militärischen Trainingsprogrammen zum Einsatz. Schnellere, kleinere und vor allem billigere Endgeräte verwandeln VR jetzt aber in ein neues Unterhaltungsmedium für den Massenmarkt. Glaubt jedenfalls Facebook, das für 2 Milliarden Dollar die Firma Oculus Rift erworben hat. Glaubt auch Sony, das unter den Namen Project Morpheus ein eigenes System

entwickelt. Noch ist keines dieser sogenannten Head Mounted Displays im Handel (angeblich kommen sie 2015 auf den Markt), doch in den Bereichen Games, Bildung, Medizin und Sport entstehen bereits erste Inhalte und Anwendungen. Damit stellt sich die Frage, ob und wie VR auch das filmische Erzählen bereichern oder gar verändern wird. Was wäre, wenn man die vierte Wand endgültig durchbrechen und den Zuschauer direkt in die Welt des Films hineinversetzen könnte? Noch kämpft die VR-Branche mit einigen Kinderkrankheiten. Je stärker die Illusion, in die der User eintauchen soll, desto zerbrechlicher ist sie auch. Das Animieren virtueller Welten ist für die Macher mit hohem Aufwand und für die späteren User mit großen Datenmengen verbunden. Elementare visuelle Techniken wie Kamerabewegungen können Simulatorkrankheit auslösen: Die Täuschung der Sinnesorgane und das Gefühl, Raumbewegungen nicht selbst zu kontrollieren, sorgen dann für Übelkeit. Doch diese technischen Schwierigkeiten lassen sich beheben. Auch der Preis der Endgeräte ist bald kein Thema mehr. Mit Cardboards, einfachen Pappkarton-Gestellen fürs Handy, lässt sich schon heute jedes Smartphone in einen 3D-Bildschirm verwandeln.

VR kann das Filmerlebnis auf verschiedene Weisen steigern. Erstens: immersivere Zuschauererfahrungen. Eine Naturdoku führt den User tief in die gezeigte Welt hinein. Das Erlebnis wirkt so real, dass es der tatsächlichen Erfahrung vor Ort quasi gleichkommt oder diese sogar übertrifft. Zweitens: verstärktes Nutzerengagement. Das Eintauchen in digitale Welten kann Menschen nachhaltig für Themen wie z.B. »



Bild: Wyngaarden

Naturschutz sensibilisieren, indem es ihnen die Möglichkeit gibt, Ursachen und Wirkungen selbst zu erforschen und aus nächster Nähe zu erleben. Drittens: gesteigerte Empathie. Statt Filmfiguren oder Protagonisten aufs Maul zu schauen, kann der User selbst in die Haut eines anderen schlüpfen und erfahren, wie man in der Rolle des anderen Geschlechts, mit Behinderungen oder mit einer anderen Hautfarbe durchs Leben geht. Eine Erhöhung der Wirkungsmacht des herkömmlichen Films wäre das allemal.

Erste Filmprojekte versuchen diese Vorteile auszukosten: ZERO POINT (Condition One) – nach Angaben der Macher der erste Film für Oculus Rift – thematisiert die VR-Entwicklerszene in den Vereinigten Staaten und versucht dabei, dem User ein Gefühl für verschiedene physische Räumlichkeiten zu vermitteln. Auf Szenen und Handlung wird verzichtet. Stimmen aus dem Off kommentieren eine Reihe von begehbaren Panoramen. Der niederländische Kurzfilm DYSKINETIC (NHTV Creative Lab) geht schon einen Schritt weiter. Der User wird in die Situation eines Komapatienten versetzt und kann, reglos im Bett liegend, erleben wie Ärzte und Familie über sein Schicksal grübeln. Werden sie den Stecker ziehen oder nicht? Auf beklemmende Weise macht Oculus Rift die Machtlosigkeit von Komapatienten spürbar. In POLAR SEA 360° (Arte Future), einer Crossmedia-Doku über die Arktis, wird erstmals die eigene Filmsprache von VR sichtbar. Ein 30-minütiges Sonderfeature für Oculus Rift bzw. für mit Cardboards ausgestattete Mobiltelefone kombiniert 360-Grad-Panoramen mit normalen Filmaufnahmen. Der Zuschauer kann sich frei umsehen, wird an gewissen Punkten aber zu Protagonisten gelenkt, die dann mit ihrer Geschichte kurz im Fokus stehen.

Dramaturgisch betrachtet, müssen sich VR-Filmprojekte die Frage stellen, wie sie dem Zuschauer/User Handlung nahebringen wollen. Denn mit virtuellen Realitäten werden zunächst Erzählwelten und keine linearen Erzählungen geschaffen. Man kann den Mediennutzern dadurch zwar größere Erkundungsfreiheiten gewähren, seine Aufmerksamkeit man-

gels Kamerafahrten und Schnitt zugleich aber viel schwieriger steuern. Dadurch muss sich VR eher an der Erfahrung sozialer Räume orientieren (man denke z.B. daran, wie unsere Aufmerksamkeit auf einer Party getriggert wird und wie wir uns entsprechend durch den Raum bewegen), als an filmischen Raum-, Zeit- und Handlungsstrukturen. Die Ich-Perspektive und die Interaktionspotenziale im VR erinnern ferner stark an Videospiele.

Auch das Rezeptionsverhalten verdient nähere Betrachtung. VR bezieht seine Wirkung aus der Isolation des Mediennutzers, während Film- und Fernsehkonsum oft in einem sozialen Kontext stattfindet. Falls das neue Unterhaltungsangebot eine echte Alternative zu den herkömmlichen Bewegtbildmedien bieten will, muss es den Austausch unter den Usern ermöglichen. Avatare oder in den virtuellen Welten eingebettete Kommunikationsfunktionalitäten könnten hier die Lösung sein.

Doch vielleicht entsteht mit VR einfach etwas Neues und eigenes, das sich in seiner Dramaturgie und Formsprache eher an Videospiele und Theater als am Film orientiert. Denn ist eines der Wesensmerkmale des Films nicht genau das, was in VR so umständlich ist: die perfekte Lenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers mit allen dafür zur Verfügung stehenden Mitteln? Es wird auf jeden Fall wohl noch eine Weile dauern, bevor wir wie die Bewohner der MATRIX in einer für real gehaltenen virtuellen Welt leben. Wir würden das doch merken, oder etwa nicht?



Der Autor und Dramaturg Egbert van Wyngaarden ist Professor für Drehbuch und Kreatives Schreiben an der Hochschule Macromedia in München und Vorstandsvorsitzender des interdisziplinären Netzwerks Transmedia Bayern e.V. Er hält Vorträge über Wertschöpfung in der digitalen Medienwelt und bietet Workshops für die Entwicklung von innovativen Unterhaltungsformaten an.

Landkarten für das Script | von Verena Weese (VeDRA)

Überlegungen zu einer systematischen Beratung in der Dramaturgie am Beispiel der Aufstellungsarbeit mit der Heldenreise

Als ich auf der FilmStoffEntwicklung 2013 gemeinsam mit der Autorin Rodica Döhnert unsere Zusammenarbeit für den ZDF Dreiteiler HOTEL ADLON vorstellte, verließ ich das Panel mit dem Eindruck, dass es an der Zeit sei systemische Aufstellungsarbeit auf der Landkarte dramaturgischer Beratung besser zu verorten. Bevor ich auf meine konkrete Arbeit mit der „dramaturgischen Landkarte“ der Heldenreise eingehe, die ich u.a. im Fall vom HOTEL ADLON verwendet habe, möchte ich kurz einige Prämissen zur Verdeutlichung meines Wirkungsverständnisses von Aufstellungsarbeit als dramaturgisches Beratungstool vorstellen. Geschichten werden hierbei als „lebendige Systeme“ verstanden. Der Autor wird als „Rolle“ innerhalb eines kreativen Produktionssystems angesprochen und meint nicht den Autor als Selbst, wiewohl er sich der Rolle mit seinem Selbst zur Verfügung stellt. Systemisch – konstruktivistisch (so vollständigkeitshalber) – beschreibt in erster Linie eine beratende Haltung unter anderem unter folgenden Maßgaben:

1. **Wir sind aufgrund unseres operativ geschlossenen Nervensystems nicht in der Lage von uns getrennte Objekte zu beobachten.** Wir sehen, was wir kennen. Was wir beobachten, kreieren wir aufgrund der operativen Geschlossenheit unseres Systems selber. Hierin liegt die allseits bekannte Herausforderung und Crux der anschlussfähigen Innovation: die vertraute Verblüffung durch das Unbekannte im Kontext des Gewohnten. Wenn ich im weiteren Verlauf von Landkarte spreche, meine ich damit unsere jeweilige komplexe Konstruktion von Wirklichkeit und Welt.
2. **Wir können Systeme beobachten, da wir sie durch Sinn von ihren Umwelten abgrenzen können.** Alles was wir beobachten setzen wir in Sinnkontexte, sonst können wir es nicht als Beobachtung verwerten.
3. **Lebendige Systeme sind nach außen operational geschlossen und folgen ihren selbstkon-**

struierten Mustern und Regeln. Das grenzt sie von anderen Systemen ab. Sie sind nicht instruktiv steuerbar. Ein System entscheidet auf der Basis seiner Muster, wie und ob es reagiert. Es reagiert auf die Umwelt ausschließlich als Impulsgeber, sofern diese anschlussfähig ist, das heißt vom System als „Irritator“ akzeptiert wird. Hierbei spielt Empathie, Vertrauen, Nähe, aber auch Status eine Rolle. Gleichzeitig gehört zur Anschlussfähigkeit eine notwendige Abgrenzung, um nicht in die Muster und Strukturen des Systems eingemeindet zu werden und so die Irritationsfähigkeit als Impulsgeber zu verlieren.

4. **Wir können Systeme nicht von außen verändern, wir können sie höchstens von außen zerstören.** Wir können als Berater nur wirksam werden, wenn wir die Selbstreflexion des Systems durch Irritation anregen, das heißt die systeminterne Lernfähigkeit anreizen, um so Veränderung und Entwicklung zu initiieren. Diesen Prozess des Hochschwingens, um sich neu zu organisieren meine ich gerade in der deutschen Filmbranche beobachten zu können.

Was hat das mit dramaturgischer Beratung zu tun? Ich kann der Autorin, dem Autor oder dem Entwicklungsteam in erster Linie einen Perspektivwechsel durch den Blick des Beraters anbieten, um eine entwicklungsorientierte Irritation zu initiieren. Dabei stehen verschiedene Entwicklungskonzepte und Methodenbrillen zur Verfügung, die verschiedene Beobachtungsfelder erlauben. Mit der „McKee-Brille“ beobachte ich etwas anderes als mit der „Heldenreise-Brille“ nach Christopher Vogler; Phil Parker stellt eine andere, sehr differenzierte Landkarte zur Verfügung als Syd Field, um sich in der Entwicklung und Verortung zu orientieren. Erfolgreiche Beratung leistet möglichst „anschlussfähige“ Impulse. Die Bewertung des Materials findet ausschließlich auf der Basis von Erfahrung, in Kombination mit dramaturgischen Landkarten und unterschiedlichen Beratungsbrillen statt. Auf die Wirkung invasiver Impulse „top down“ seitens der Finanzierung, Produktion und Verwer-»

tung (Sender etc.) soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

Aufstellungsarbeit als transverbale oder auch analoge Methode kann dabei unterstützen, eine zusätzliche anschlussfähige Landkarte zur Verfügung zu stellen. Sie ist kein Ersatz und steht nicht in Konkurrenz zu anderen Entwicklungskonzepten oder Dramaturgie-Modellen. Aufstellungsdesigns oder -formate können wiederum integrativ auf der Basis von Konzepten und Modellen kreiert werden. Ihr Potenzial besteht darin, dass sie aufgrund der Transverbalität als erfahrungsorientierter Ansatz implizites oder vorbewusstes Wissen als Möglichkeit in den Raum des Beobachtbaren bringen können. Aufstellungssettings lassen sich mehrschichtig aufbauen. Es ist durchaus möglich, Thema, Erzählstil, Design, Tonalität als Aufstellungselemente einzubinden, je nach Auftrag. Dabei spielt es zunächst keine Rolle, ob man mit menschlichen Stellvertretern, beschrifteten Moderationskarten – sprich Bodenankern, Figuren oder anderen Verfahren arbeitet. Jeder arbeitet hier nach seinen Vorlieben und Überzeugungen.

Wesentlich ist, dass man dem Autorensystem eine Beobachtung aus der zweiten Ordnung zur Verfügung stellen kann, die einen Perspektivwechsel und neue Erkenntnisse zur Entwicklung des vorhandenen Materials zur Verfügung stellt. Die zweite Ordnung meint die „Selbstbeobachtung“: Ich beobachte mich und mein Werk bei meinem Wirken. Die Auswertung des Aufstellungsleiters hat dabei die Funktion, einen zusätzlichen Blick aus der Beraterbrille zur Verfügung zu stellen. Dabei ist es auch nicht wichtig, ob die Landkarte, die mit der Aufstellung entsteht, mit dem Entwicklungsstand und Verlauf tatsächlich im hohen Maße deckungsgleich ist. Wichtig ist, dass der Autor/das Team eine zusätzliche abgegrenzte Landkarte für seinen Stoff zur Verfügung hat, die ihm hilft, im Abgleich mit seinem Material klare Entscheidungen zu treffen und die ihm Anhaltspunkte liefert, an welchen Punkten, auf welchen Ebenen er noch Entscheidungen treffen und verdichten kann. Es gibt Untersuchungen die belegen, dass Menschen sich »

GLOSSAR

Systemaufstellungen

Eine Simulation des Wirkungsgefüges eines lebendigen Systems mit menschlichen Stellvertretern oder Platzhaltern. Dabei werden menschliche Stellvertreter oder Platzhalter von dem Auftraggeber (Autor) intuitiv in Beziehung zu einander im Raum „aufgestellt“. Dank eines hinreichend beobachtbaren Übertrag-Phänomens wird die komplexe innere Landkarte für das entsprechende Anliegen über das entstehende Aufstellungsbild externalisiert. Bei Drehbuchaufstellungen ist es üblich, dass den Figuren und Elementen des Stoffes maximaler Raum gegeben wird, autonom aus der vorhandenen Spannung der aufgestellten Konstellation Handlungsimpulse zu generieren und in Simulation umzusetzen.

Systemisch

Beschreibt in erster Linie eine Haltung oder eine Tugend, wie es der Urvater der Drehbuchaufsteller und Logikprofessor Matthias Varga von Kibéd (*1950) versteht.

Er formuliert eine komperative Definition: Eine Methode A ist systemischer als eine Methode B, je mehr sie auf Zuschreibungen zugunsten der Beschreibung von Beziehungsdynamiken verzichtet. Systemisch meint, anders formuliert, die wertschätzende Beobachtung und Wahrnehmung von Mustern, Regeln und Rollen innerhalb von Systemen in Abgrenzung zur zuschreibenden Beobachtung von Personen und Sachverhalten.

Anschlussfähig

Das System erkennt eine Umwelt als „zum Thema“ passend und reagiert daraus folgend auf die Impulse der Umwelt.

deutlich erfolgreicher mit einer falschen Landkarte als gänzlich ohne Karte in einem unbekanntem Gebiet zurechtfinden, allein weil ihre Aufmerksamkeit für die orientierungsrelevanten Details geschärft ist. Dabei hat jeder Aufsteller als dramaturgischer Berater zumeist seine Vorlieben, die ihm am besten als Beraterbrille auf der Nase sitzen. So arbeite ich aktuell sehr gern mit der Heldenreise auf der Basis der 22 Stufen der großen Arkana, der Hauptkarten des Tarots. Dabei lasse ich tatsächlich die Autoren die zentralen Figuren über die Stufen der Reise mit dem Tarotkarten als Bodenanker abschreiten, während alle anderen Wirkungsvektoren des Stoffs wie eine Matrix über den bekannten Kreis ausgelegt werden. Dabei können das Genre, der Rhythmus, der Zuschauer in das Setting eingebunden werden. Auf diese Weise habe ich gemeinsam mit der Autorin über mehrere Aufstellungsgänge das gesamte HOTEL ADLON mit Landkarten und Impulsen „versorgt“. Wobei wir im fortgeschrittenen Stadium der Verdichtung die Geschichte wie in einem Flugsimulator als Prototypen austesten konnten.

Neben dem „Spaßfaktor“ den diese 3D-Simulation mit sich bringt, schenkt dieses Verfahren dem Autor Selbstgewissheit, Übersicht und Klarheit für das weitere Vorgehen. Interessanterweise habe ich mit den Heldenreise-Stufen nach Vogler keinen solchen Prozess initiieren können. Das Aufstellungssetting stoppte in seiner Dynamik nach den ersten drei Schritten. Da aber der Beobachter das Beobachtete beeinflusst, mag dies auch nur an meiner Beraterbrille liegen.



Verena Weese arbeitet seit fünfzehn Jahren unter dem Label StoryDocs als dramaturgische Beraterin, Filmcoach und Aufstellerin. Neben ihrer Arbeit mit Autoren und Schauspielern unterstützt sie Inszenierungsvorbereitungen (Theater/Film) und ist als systemische

Organisationsberaterin sowie Prozessbegleiterin für größere Unternehmen tätig.

FORTSETZUNG GLOSSAR

Stellvertreter, Bodenanker – für das Script: Die wesentlichen Figuren und Elemente der Geschichte werden durch Menschen oder Gegenstände in der Aufstellung repräsentiert. Sie nehmen wahr und erleben Impulse, die den handelnden Figuren verblüffend nahe kommen. Dies funktioniert möglicherweise auf der Basis von Übertragung.

22 Stufen der großen Arkana des Tarots
Die 22 Hauptkarten aus dem Tarot. Die Symbole auf diesen Karten entstammen der Mysterienlehre der Kabbala.



BRAINSTORMING FOR FILMMAKERS



BuchScout
Agentur für filmische Adaption von Romanen

- Script Consulting international
- Script Analysen
- Romanadaptionen
- Romansuche
- Verfilmungsrechte

info@buchscout.net
www.buchscout.net

In Vorbereitung: Poesie 4.0

Alfred Behrens (VeDRA)
über einen Ort des Schreibens,
der Erzählforschung und der Lehre

Bild: Behrens

Ich bin von der Filmuniversität Babelsberg gefragt worden, ob ich bei der Neu-Aufstellung des ‚Instituts für Künstlerische Forschung‘ mitmachen würde. Ich habe daraufhin folgendes Seminar vorgeschlagen: Künstlerische Forschung als Social Research – Die Rolle des Erzählers in der Digitalen Transformation. Kurze Rückblende dazu: In der Frühzeit des Films trug der Drehbuchautor den Namen, die Berufsbezeichnung „Filmdichter“. Das ist in Vergessenheit geraten. Ich würde gern daran erinnern. Die folgenden ‚Cut-Ups‘ könnten Gegenstand des Seminars sein:

Irgendwo zwischen Himmel und Woolworth

Mein erster Kurzfilm ist 1967 nach einem Gedicht entstanden; geschrieben hatte es der Brasilianer Carlos Drummond de Andrade. Die erste Strophe kann ich noch auswendig: *Bring Dich nicht um, Carlos / Die Liebe ist das was Du siehst / Heute küsst man / Morgen küsst man nicht / Übermorgen ist Sonntag / Und am Montag weiß niemand was sein wird.*

Das Drehbuch für den Film BRING DICH NICHT UM, CARLOS habe ich zusammen mit meinem Freund Jan Christoph Janssen geschrieben. Von 1967 bis 1971 habe ich dann in London gelebt. Und mich sehr interessiert für das damals neue Movement mit der Bezeichnung *The New Spoken Poetry*. 1969 habe ich für den SWF ein 75-Minuten-Programm geschrieben und produziert über die jungen Britischen Lyriker auf ihrem Erzähl-Terrain SOMEWHERE BETWEEN HEAVEN AND WOOLWORTH.

Schreiben für die Arbeitswelt – Der erste Schritt: Dortmunder Gruppe 61

„Die Analyse des vorherrschenden Bewusstseins der Arbeiter in spät-kapitalistischen Industriegesellschaften wirft einiges Licht auch auf die Funktion derzeitiger Arbeiterliteratur. (...) Objektiv verwehrte Befriedigungen gesellschaftlicher Bedürfnisse, so die gemeinsame Verfügung der Produzenten über ihre Arbeitsbedingungen und Arbeitsprodukte, werden durch Ersatzhandlungen und Ersatzbefriedigungen kompensiert. Wer sich dem Strom des Konsumierens überlässt, ist zugleich politisch linientreu und als gesund zu betrachten. Als rationales Subjekt politischen Handelns sind die Unterschichten der Bevölkerung weitgehend zurückgedrängt.“ Peter Kühne / Erasmus Schöfer

Digitale Poesie – Digital Future

Ich könnte sagen: *„Es geht noch einmal um den Blauen Himmel über der Ruhr.“* Ich könnte variieren: *„Es geht um den Digitalen Himmel über der Ruhr.“* Genauer: Es geht darum, die Literatur der Digitalen Arbeitswelt zu (er-)finden, zu ent-decken, zu ermöglichen, zu erträumen, zu schreiben, auf den Weg zu bringen. Es geht noch einmal um die Verteilung des Himmels, des Bodens und der Güterproduktion – nicht nur an der Ruhr und am Rhein. Die globale Digitalisierung zwingt uns zum Nachdenken – zuerst einmal über die Berufs-Rolle des Erzählers im größten technologischen Umbruch seit der Erfindung des Buchdrucks. Im zweiten Arbeitsschritt dann auch über die Rolle des Textes in der beschleunigten »

Veränderung aller Variablen des Publizierens, aller Modalitäten der Produktion, der Distribution und der Rezeption von Bewegtbild-Inhalten, von animierten Standbildern, von visualisierten Klängen, von Rundfunk und von Visual Radio – sowohl On-Air als auch Off-Air. In einer ganzheitlichen Verbindung von Theorie und Praxis, von Erzähl-Kunst und Politik, die sich auch um die Verteilung von realen und virtuellen Werten und Mehrwerten kümmert. In diesen Zeiten einer so nie geahnten Digitalen Monopolbildung. In diesen Zeiten der Re-Feudalisierung zu vieler Lebens-Zusammenhänge.

Die Schule der Poeten – Ein Ort des Schreibens, der Erzählforschung, der Lehre

Diese Produktionsschule versteht sich als reisendes Labor. Tages- und Wochenend-Seminare bzw. Workshops können etwa unter dem Dach der Filmuniversität Babelsberg stattfinden, im Fritz-Hüser-Institut oder anderswo. Die Mentoren des Poetry Lab sind in der Lage, mehr-sprachig zu arbeiten – nicht nur mit dem Federhalter, sondern auch mit dem Kamera-Federhalter. Der Digitale Poet lernt, wie man mit dem Smartphone dreht – das Visuelle Haiku, das Elektrische Sonett, das Digitale Lunch Poem für das Kulinarische Mittags-Kino.

Wem gehört die Zukunft? (Rohübersetzung):

„Die Digitale Revolution, die wir zur Zeit durchleben, sieht anders aus. Anstatt mehr Menschen zu exzellenter finanzieller Gesundheit zu verhelfen, bewirken die digitalen Technologien (...) eine Konzentration des Kapitals, sie vermindern das Wachstum und sie bedrohen die Lebensgrundlagen einer immer größer werdenden Anzahl von Menschen. Die Schutzwälle der Mittelschicht verschwinden, sie werden weggespült von den Neuen Krisen des Kapitalismus. Wo finden wir neuen Schutz, neue Absicherungen?“ Jaron Lanier 2013

Poetry Film / Essay-Film / Visuelles Hörspiel / Science Movie

Dieser Film soll gleichzeitig – per Parallel-Montage – in der Tiefebene der lyrischen Narration und auf der Beta-Ebene, der Meta-Ebene des Reflektierens über das „Lyrische Ich“ und seine Arbeits-, Lebens-, Schreib-Umstände unterwegs sein. Es geht mir darum, ein neues Genre bzw. Sub-Genre, ein neues Format zu entwickeln. Den sinnlichen Wissenschafts-Film, das lyrische Science Movie. Rückgriffs-Möglichkeiten: Traktat, Cine-Tracts des Pariser Mai 1968, Tagebuch-Film, Reise-Film. Weil die kinematografische Reise als physische Bewegung das Denken befördert. So, wie der Eisenbahn-Film das Lesen befördert. Es geht um die Lyrik im „Digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit“, um eine kritische Recherche in die Situation, in die wir gekommen sind. Beim Verlassen der Welt, wie wir sie kannten. Es geht auch um belastbares (Zahlen-)Material zur Wieder-Gutmachung der Lebens-Umstände aller Erzähler, aller Künstler, aller Kreativen. Es geht um einen neuen Autoren-Report. Der letzte datiert von 1972. Es ist an der Zeit, neue Daten zusammenzutragen. Das mehr-mediale Werk, das dabei entsteht, kann ein „Growing Narrative“ werden und bleiben. Ein Film, ein Hörspiel, ein Radio-Feature, ein Duales Buch, sowohl Druck-Buch als auch E-Book. Letzteres kann immer wieder aktualisiert, kann immer wieder fortgeschrieben werden.

Berlin Underground 2014

Es war der reine Zufall. Paulina Schulz mailte aus Stralsund: „Ich lese übermorgen in Kreuzberg. Quartier 62. 20 Uhr. Lübbener Ecke Skalitzer. Kommst Du?“ Ich kam nur mit etwas Verspätung los vom Schreibtisch. Die Görlitzer Straße runter Richtung Südosten. Ich habe im Losgehen meine SONY projectorCAM in die Manteltasche gesteckt für Paulinas Gedichte. Wahrscheinlich fällt mir deshalb ein, dass wir hier am Görlitzer Bhf. 1966/67 die allererste Einstellung gedreht haben für unseren aller- »

ersten Kurzfilm DIE LIEBE IST DAS WAS DU SIEHST. Memoire Automatique 2: Die Dreharbeiten 1980 mit Peter Radszuhn und seiner Band TEMPO in der „Harnröhre“, dem Fußgänger-Tunnel unter dem alten Bahnhofs-Gelände. 3: Der Dreh mit Annette Humpe und ihrer IDEAL-Formation am Heinrichplatz.

Als ich ins Quartier reinkomme, liest Paulina schon. Ich drehe, die Speicherplatte meldet OVERLOAD. Ich muss löschen. Paulina hört auf zu lesen und setzt sich neben mich. Aus der Tiefe des Rückraums kommt die nächste Lyrikerin. Sie heißt Mette und kommt aus Dänemark und hat ihre deutsche Übersetzerin mitgebracht. Beide sprechen abwechselnd Deutsch, Dänisch, Englisch, und plötzlich ist die Message da im Kopf des Kameramanns: Das hier heute am 18. November 2014, das ist Berlin Now, Berlin Underground, und es fühlt sich an wie damals die Poetry Scene und die Pop Scene in London 1967/68/69. Da fallen die ersten Blumen auf die Bühne, London Flower Power is born im Juni 1967. In der nächsten Woche rennen wir schon mit der Legalize Pot Rallye durch den Hyde Park. Lots of Girlies, Long-Haired Male Hippies, Jan Christoph und ich. Jan schreibt die nächsten Tage in der Beaufort Street ein Gedicht über die Rallye. Ich schicke meinen Text nach Frankfurt. Günther Rühle, Feuilleton-Chef der FAZ, schickt mir ein Telegramm *Bitte für uns reservieren*. Ich glaube es ist jetzt an der Zeit nach Frankfurt zu fahren und ins Archiv zu gehen, meinen Text suchen, Jans Gedicht suchen. Mette liest / ihre Übersetzerin liest / meine Kamera dreht. Paulina ordert Birken-Wodka. Dieser Augenblick des Schreibens JETZT ist zwei Tage später.

Der Kamerafederhalter

Der Kamerafederhalter ermöglicht Diss. und oder Habil. als Movie. Wir bleiben in Bewegung. Das ist die fröhliche Wissenschaft des Blu-ray-Kinos. Wir müssen die Ästhetik und die Moral des Widerstands immer wieder neu erfinden. Es geht um den Poesie-

Film als Erkenntnis-Instrument. Das Projekt Aufklärung ist noch lange nicht zu Ende erzählt. Die Literatur der Arbeitswelt ist noch lange nicht zu Ende erzählt. Die Soziale Marktwirtschaft des Rheinischen Kapitalismus muss immer wieder neu formuliert werden. Mit den Worten von W. S. Burroughs: „*With your help we can occupy The Reality Studios and retake their universe of Fear Death and Monopoly* - >(Signed) Inspector J. Lee, „Nova Police“



Alfred Behrens arbeitet seit 1967 als Regisseur, Autor, Dramaturg, Übersetzer und Journalist. Seit 1986 lehrt er vor allem im Bereich Drehbuch bzw. Dramaturgie, u.a. am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, an der Master School Drehbuch, am Grinnell College of Liberal Arts und vor allem an der HFF Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Er erhielt zahlreiche bedeutende Auszeichnungen, u.a. den Deutschen Filmpreis, den Deutschen Drehbuchpreis und den Adolf-Grimme-Preis.

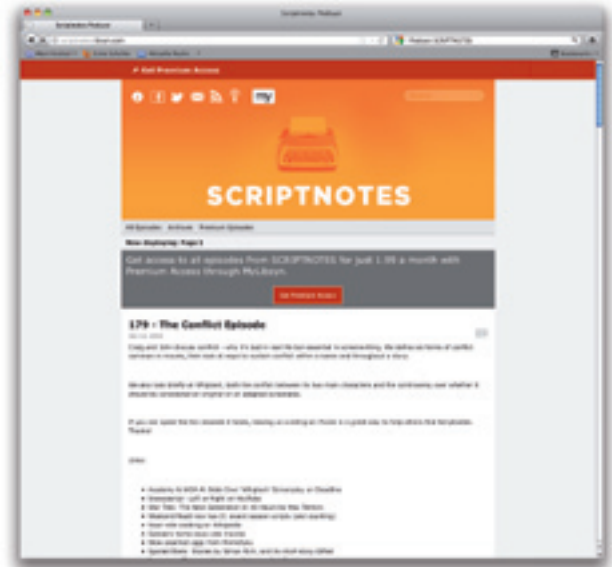
Drehbuch-Radio | von Thore Schwemann

... oder zu Gast im Wohnzimmer von Hollywood-Autoren

Im Podcast SCRIPTNOTES diskutieren die Drehbuchautoren John August und Craig Mazin (BIG FISH, CHARLIE UND DIE SCHOKOLADENFABRIK oder HANGOVER 2 und 3) wöchentlich alle Teilbereiche, die für Autoren und Stoffentwickler interessant sein könnten; von dramaturgischen Kontroversen über kursierende Drehbuch-Manuals, über die mächtigen Mechanismen der Agenturen in der Business-Maschine Hollywood bis hin zu aktuellen Trends, wie die nicht enden wollende Welle der Superhelden-Filme. SCRIPTNOTES hat viele, einflussreiche Fans in Hollywood, sodass die 100. Folge in den Hallen der Academy aufgezeichnet wurde. SPIEGEL ONLINE sprach angesichts der Möglichkeiten der Podcasts – praktisch jeder kann zu jedem Thema Radio produzieren – von einer „Mitmach-Revolution“. Hier wird man ein Teil davon.

Gerade die entspannte Gesprächssituation macht SCRIPTNOTES zu etwas Besonderem: Man hört einem freundschaftlichen Gespräch zweier Freunde zu, das gleichzeitig auf höchstem professionellen Niveau stattfindet. Bei Live-Shows beim „Austin Film Festival“ oder in der „Writers Guild Foundation“ in Los Angeles kommen hochrangige Gäste wie zum Beispiel Cary Fukunaga (TRUE DETECTIVE) oder Peter Gould (BREAKING BAD). In der Wohnzimmeratmosphäre wird tief in die Themen eingestiegen, und A-Listen-Autoren werden zu persönlichen Mentoren. So lässt man sich in der einen Woche über die Qualitäten des letzten Sommer-Blockbusters aus, preist in der nächsten Woche die Qualitäten eines guten Studio-Executives oder philosophiert über Psychotherapie für den Autor.

Highlights sind die Rubriken „One-Cool-Thing“, in der wöchentlich interessante Gadgets, Bücher oder Gegenstände vorgestellt werden und die unregelmäßige „3-Page-Challenge“, bei der die ersten drei Seiten von eingeschickten Drehbüchern analysiert werden. Dabei bekommen die Arbeiten von Jungautoren fundiertes Feedback und es entsteht ein fachlicher Austausch mit den Hörern des Podcasts.



scriptnotes.libsyn.com

Der Podcast wird wöchentlich veröffentlicht und ist über die „The Scriptnotes App“ für Android und iOS verfügbar. Dabei sind die letzten 20 Episoden kostenlos anzuhören, und für eine Gebühr von 1.99 USD/Monat stehen alle Episoden aus dem Archiv zur Verfügung.

<http://scriptnotes.libsyn.com/>

<http://johnaugust.com/scriptnotes>

<http://www.facebook.com/scriptnotes>

Thore Schwemann studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Wien und Manchester und ist seit 2013 Volontär im Bereich Fiction bei RTL. Sein Kurzfilm ZWEI ZUCKER (2014) lief u.a. auf dem Austin Film Festival.

Der VeDRA-Fragebogen

geschickt an Sandra Ehlermann

Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Mein Lieblingsfach im Studiengang Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Uni Köln war Hollywood-Filmdramaturgie bei Michaela Krützen. Wir suchten bei 90 Filmen der 80er- und 90er-Jahre nach Syd Fields drei Akten und verfolgten die Heldenreise nach Cunningham/Schlesinger. Das war ‚der‘ Lichtblick neben viel wissenschaftlicher Thematik, die mich deutlich weniger interessierte als die filmische Praxis. Ich habe dann sehr schnell angefangen, selbst (Kurz-)Filme zu machen. Gleichzeitig begann ich meine Arbeit als Lektorin für den WDR, später auch für das ZDF. Das machte mir Spaß, verschaffte mir einen immensen Erfahrungshorizont und finanzierte mein anschließendes Regiestudium an der HFF Babelsberg. Dort machte sich dann eine Gegenentwicklung bemerkbar, so dass sich die diplomierte Regisseurin dann doch als Dramaturgin entpuppte.



Und dann, wiederum einige Jahre später, kam wieder die Rampensau in mir hoch, die nicht mehr beratend zur Seite stehen, sondern selbst etwas Eigenes auf die Beine stellen wollte, etwas, auf das die Welt gewartet hatte – so wurde Scriptmakers geboren.

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

Ende 2012 gründete ich die Scriptmakers GmbH, deren Geschäftsführerin ich bin. Datenbank-Konzeption, Entwicklung der Marke, Dreijahrespläne, Finanzierungs-konzepte, Türklinken putzen, all das dauerte ein gutes Jahr. Ende 2013 hatte ich endlich genügend Kapital und Kredite zusammen, um loszulegen. Seit April 2014 ist das Angebot von Scriptmakers online, es sind an die 200 Autoren registriert. Ich konnte bisher fast 100% aller Anfragen von Produzenten nach geeigneten Autorinnen und Autoren bedienen, darunter einige Kinoprojekte. Darauf

bin ich immens stolz. Aber der Arbeitsaufwand ist für mich sehr hoch, und das Geschäftsmodell noch nicht gänzlich ausgereift. In der nächsten Zeit wird der „Autorenfinder“ zur App umfunktio-niert, die öffentlicher zugänglich ist. Man wird sich dort nach Genres, Formaten, Zielgruppen, Sprachen, außerfilmischem Spezialwissen und anderen Filtern Listen von geeigneten Autoren anzeigen lassen können. Wenn man sich registriert, kann man dann mehr über einen Autor oder eine Autorin erfahren und diese direkt kontaktieren. Wenn das gut läuft, werde ich das Angebot auch auf Regisseure und Dramaturgen erweitern, und mit einer englischen Version international zugänglich machen.

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

Ich war überrascht vom ZDF-Dreiteiler TANNBACH. Ich hatte ehrlich gesagt nichts Besonderes erwartet, denn ich hatte gehört, »

Sandra Ehlermann studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Köln. Danach besuchte sie diverse Schauspiel- und Filmregiekurse, arbeitete an kleinen Theatern in New York und als Drehbuchlektorin für WDR und ZDF. 2006 Abschluss als Filmregisseurin an der HFF Babelsberg, Anfang 2014 gründete sie die Drehbuchautoren-Datenbank mit Vermittlungs- und Ausschreibungs-Service für Produzenten Scriptmakers. Sie lebt und arbeitet in Berlin-Schöneberg.

wie sehr in letzter Sekunde noch an den Büchern gestrickt worden war, und ich erwarte bei historischen Themen im Fernsehen oft ein hohes Maß an unangenehm aufstoßender Geschichtsklitterei. Und obwohl die Qualität der filmischen Umsetzung weit entfernt von UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER war, so fand ich die Dramaturgie der vielen verschiedenen Figuren und ihrer persönlichen, verzwickten und vielschichtigen Entwicklung eine unglaublich beachtliche Leistung. Das Erbe des Dritten Reiches, das sich auf unterschiedlichste Weise in unseren beiden Gesellschaften, Ost und West, und durch verschiedene Generationen weiterzieht, wurde auf eine Weise auf den Punkt gebracht, die ich so noch nicht im Fernsehen gesehen habe.

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

NYPHOMANIAC war der erbärmlichste Film über Sex, den ich je gesehen habe. Lars von Trier, den ich einmal sehr verehrt habe, tut mir leid, wenn er glaubt, es würde ausreichen, verschiedene Persönlichkeiten in verschiedenen Stellungen und Spielchen mit verschieden hohem Grad an Zuwendung und Gewalttätigkeit zu zeigen, um relevante Fragen aufzuwerfen. Die englischen Dialoge waren unterirdisch. Fast wäre ich rausgegangen, so sehr habe ich mich für die Schauspieler fremdgeschämt.

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

Die Hausfrau und Mutter Mabel, gespielt von Gena Rowlands, in A WOMAN UNDER THE INFLUENCE von John Cassavetes. Jedes Schauen, und den habe ich schon oft oft oft gesehen, eröffnet mir neue Facetten dieser Figur, abhängig von meiner eigenen Lebenssituation. Und Severus Snape aus HARRY POTTER. Für dessen Rätsel, Entwicklung und tragisches Heldentum lese ich die sieben Bücher auch noch ein viertes Mal.

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

RICO, OSCAR UND DAS HERZGEBRECHTE. Ich habe ihn noch nicht gesehen, aber RICO, OSCAR UND DIE TIEFERSCHATTEN war eine geniale Adaption der Romane! Ich habe alle drei RICO-Bücher meinen Kindern vorgelesen, und bin zutiefst begeistert. Sowieso finde ich, dass im Bereich Kinderfilm in Deutschland tolle Arbeit geleistet wird. Nun bin ich gespannt auf die neue Generation von originären Kinderstoffen, die durch die Förderung „Der besondere Kinderfilm“ angestoßen werden, und die nicht nach einer literarischen Vorlage oder existierenden Marke entstehen sollen. Ich hoffe sehr, dass diese Filme ähnlich erfolgreich werden,

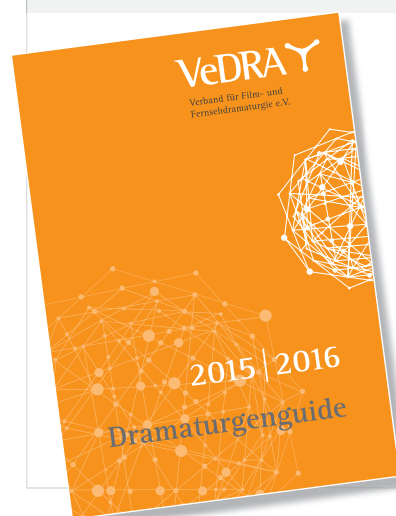
wie das vor einigen Jahren in den Niederlanden aufgrund geänderter Förderrichtlinien passierte. Dort ist der live action Kinderfilm zu Hause ein Box Office Hit und im Export wichtiger als der Film für Erwachsene. Und MR. TURNER von Mike Leigh. Brauche ich nicht zu erklären.

OUT NOW!

Der neue VeDRA-Dramaturgenguide 2015 | 2016 ist im Februar 2015 erschienen.

Mit rund 100 Mitgliederprofilen und vielen weiteren Informationen ist er ein nützliches und wertvolles Kompendium für die passgenaue Zusammenführung von Autoren, Dramaturgen & Projekten. Zu beziehen per Email unter:

buero@dramaturgenverband.org



Tipp 1 | Vom Recht auf Vergütung

von RA Anne Ohlen und Mag. Ref. jur. Julia Hugendubel

Oft stellt sich in der Praxis das Problem, dass für einen Kunden gearbeitet wird, ohne dass zuvor ein schriftlicher Vertrag geschlossen wurde. Wenn es dann darum geht, für seine Leistungen bezahlt zu werden, bestehen unter Umständen Unsicherheiten darüber, ob ohne schriftliche Vereinbarung

überhaupt eine Vergütung rechtssicher verlangt werden kann.

Grundsätzlich gilt, dass im Rechtsverkehr mündliche Verträge geschlossen und aus mündlichen Vereinbarungen auch die Vergütungsansprüche geltend gemacht werden können. Voraussetzung für das Zustandekommen eines Vertrages sind insoweit nur zwei übereinstimmende Erklärungen der Vertragspartner. Beispielsweise wenn ein Dramaturg einem Kunden eine bestimmte Leistung anbietet und dieser die angebotene Leistung annimmt. Auch bei einem mündlichen Vertrag kann daher für vereinbarungsgemäß erbrachte Leistungen eine Vergütung gegenüber Kunden geltend gemacht werden. Problematisch ist bei mündlichen Verträgen allerdings der Nachweis, worüber eine Vereinbarung tatsächlich abgeschlossen wurde. Dadurch entstehen häufig Unklarheiten, obwohl die Arbeit erbracht worden ist und man seine Leistungen grundsätzlich dementsprechend abrechnen kann. Sofern eine Vereinbarung nicht unter Zeugen getroffen wurde, können Beweisprobleme bei der Geltendmachung von Forderungen Schwierigkeiten berei-

ten. Ein wirksamer Vertrag kann grundsätzlich auch auf anderen Kommunikationswegen zustande kommen, etwa fernmündlich am Telefon, im Vier-Augen-Gespräch, per E-Mail oder schriftlich. Es ist

sogar möglich, dass vertragliche Vereinbarungen durch konkludentes Verhalten getroffen werden, also wenn

aus den Umständen hervorgeht, dass eine bestimmte Vereinbarung bestehen soll.

Aufgrund der geschilderten Beweisproblematik ist jedoch zu empfehlen, Vereinbarungen mit Kunden stets schriftlich festzuhalten oder zumindest per E-Mail noch einmal zusammenzufassen. Die schriftliche Vereinbarung sollte alle wesentlichen Vertragsbestandteile enthalten, insbesondere welche Leistung erbracht werden soll, in welchem Zeitrahmen und in welchem Umfang sowie welche Vergütung für die vereinbarte Leistung gefordert werden kann. Auch ist es ratsam zu vereinbaren, was verlangt werden kann, wenn der vereinbarte Umfang der Leistung überschritten wird.

Für die Geltendmachung der Forderung empfehlen wir ebenfalls stets eine schriftliche Geltendmachung. Hier ist eine ordnungsgemäße Rechnung zu erstellen und stets eine angemessene Frist zur Zahlung zu setzen. Wir empfehlen eine Frist von circa 14 Tagen. Das Datum sollte genau benannt werden und das Fristende sollte auf einen Werktag gelegt werden (Werk-tage sind die Wochentage zwischen

Montag und Freitag). Der Kunde kommt dann in Verzug, wenn er bis zu der gesetzten Frist nicht zahlt. Der Verzug führt dann dazu, dass zusätzlich zu der Vergütung beispielsweise auch Verzugszinsen verlangt werden können.

Allgemein empfehlen wir, im Rechtsverkehr stets auf die Beweisbarkeit von möglicherweise später streitigen Forderungen zu achten. Neben der schriftlichen Festhaltung von Vereinbarungen, kann eine Absicherung durch die Unterzeichnung der Vereinbarung durch beide Parteien erfolgen und zusätzlich jede Seite der Vereinbarung einzeln paraphiert werden. Darüber hinaus können Freunde als Zeugen bei dem Abschluss von Vereinbarungen, bei der Aufgabe von Schreiben per Post oder bei deren Einwurf in den Briefkasten herangezogen werden.

„Habe ich ohne schriftliche Vereinbarung Recht auf Vergütung?“



Anne Ohlen ist Rechtsanwältin und Fachanwältin für Urheber- und Medienrecht in Köln. Neben Lehr- und Dozententätigkeiten (unter anderem für die filmhaus Köln GmbH) ist sie seit 2012 Vertrauensanwältin von VeDRA.



Julia Hugendubel ist seit 2012 Doktorandin und juristische Mitarbeiterin in der Kanzlei Ohlen in Köln. Seit 2014 absolviert sie zudem ihr Referendariat in Köln.

Tipp 2 | Erfolgreiche MEDIA-Einreichung

von BuchScout

Für unabhängige Produzenten besteht die lukrative Möglichkeit, eine MEDIA Development Förderung für die Entwicklung ihrer Spielfilmprojekte mit internationalem Vertriebspotenzial zu beantragen. Mit dem 2014 neu gestarteten Programm Creative Europe geht MEDIA mit einem um rund vier Millionen Euro pro Jahr erhöhten Budget in seine fünfte Laufzeit. Sein Ziel: die Stärkung der europäischen audiovisuellen Industrie. Für Einzelprojekte im Bereich Spielfilm können zwischen 30.000 und 50.000 Euro beantragt werden. Bonuspunkte gibt es beispielsweise für Projekte mit einer Zielgruppe unter 16 Jahren. Doch die Konkurrenz um Gelder aus diesem Fördertopf ist groß. Wer trotzdem erfolgreich sein will, sollte folgende Ratschläge berücksichtigen:

■ Reichen Sie nicht zu früh ein.

Schicken Sie Ihr Projekt erst dann ins Rennen, wenn der Stoff schon konkretere Formen angenommen hat und Sie bereits mehrere Partner aus verschiedenen Sparten (wie international renommierte Kreative, Co-Produzenten oder Verleiher) gewinnen konnten. Eine formelle Absichtserklärung der Partner ist hilfreich.

■ Benennen Sie klar die Mängel des eingereichten Stoffes.

Statt die Mängel des Stoffes zu überspielen, sprechen Sie diese Probleme an und unterbreiten Sie konkrete Vorschläge, wie Sie diese beheben wollen. Machen Sie

deutlich, in welche Richtung Sie das Projekt entwickeln wollen.

■ Benennen Sie die Partner, die Sie zur Steigerung der Drehbuchqualität heranziehen wollen.

Wenn beispielsweise Ihr Autor noch kein überzeugendes Exposee, Treatment oder erste Drehbuchfassung abliefern konnte, dann suchen Sie einen starken Partner, der hilft, die Qualität des Projekts signifikant zu verbessern. Nennen Sie den ins Boot geholten Script Consultant oder Dialogautor und fügen Sie dessen Absichtserklärung und Filmographie bei. Erklären Sie, warum Sie gerade diese Person in das kreative Team geholt haben.

■ Achten Sie darauf, dass Ihre Media Einreichung kohärent ist.

Immer wieder fällt auf, dass die vorgeschlagenen Schritte zur Entwicklung eines Projekts bis zur Produktionsreife nicht mit den dafür vorgesehenen Kosten in der Kalkulation übereinstimmen. Das mag häufig daran liegen, dass verschiedene Personen wie zum Beispiel Herstellungsleiter und Produzent an einer Einreichung gearbeitet haben. Deshalb lesen Sie vor Abgabe der Einreichung alles noch einmal sorgfältig durch und prüfen Sie, ob die verschiedenen Maßnahmen in der Kalkulation ausreichend berücksichtigt wurden.

■ Erstellen Sie einen genauen Zeitplan.

Stellen Sie Ihren Zeitplan vor.

Für jeden Entwicklungsschritt sollte genügend Zeit eingeplant werden. Achten Sie darauf, dass dieser Zeitplan realistisch ist, so dass alle an der Entwicklung des Projektes beteiligten Personen ihn einhalten können.

■ Benennen Sie die Zielgruppe möglichst genau.

Sie sollten herausarbeiten, wer die spezifische Zielgruppe für Ihren Film ist. Legen Sie dar, durch welche Maßnahmen Sie diese Zielgruppe erreichen wollen. Überlegen Sie, wer interessante Partner sein könnten, die Ihnen bei der Vermarktung des Films helfen könnten wie Interessensverbände oder Foren.

Mehr Informationen:

<http://creative-europe-desk.de>

Die Agentur BuchScout ist auf Romanadaptionen sowie die Entwicklung von Spiel- und Kinofilmen für den nationalen und europäischen Markt spezialisiert. www.buchscout.net

Tipp 3 | Experiment Writers' Room

Auch wenn die Arbeits- und Funktionsweisen von Writers' Rooms kein Geheimnis mehr sind: Nach wie vor sind sie in der deutschen Film- und Fernsehproduktion aus diversen Gründen eine Seltenheit. Dennoch tritt der Teamgedanke bei der Stoffentwicklung immer weiter in den Vordergrund – ein Trend, auf den auch Schreibschulen mit neuen Ausbildungsangeboten reagieren. Wir fragten Eva-Maria Fahmüller von der Masterschool Drehbuch nach ihrem Angebot.

Schreiben im Writers' Room – das klingt für viele Autorinnen und Autoren in Deutschland nicht nur nach der Möglichkeit, Serien auf US-amerikanischem Niveau zu entwickeln, es klingt nach neuem Denken, kreativer Freiheit und Teamwork. Und die Sender scheinen allmählich umzudenken und zunehmend modernere, auch horizontal erzählte TV-Serien (z.B. BABYLON BERLIN (ARD), DIE LEBENDEN UND DIE TOTEN (ZDF), DEUTSCHLAND! (RTL)) zu beauftragen und zum Teil schon 2015 zur Ausstrahlung zu bringen.

Gleichzeitig ist nach wie vor nichts so schwer zu verkaufen, wie ein Serien-Konzept, und das Modell Writers' Room findet per definitionem inhouse statt. Insofern haben wir in der Master School Drehbuch/TV-Akademie lange überlegt wie wir im Rahmen unseres Vollzeit-Programms, der ‚Ausbildung zum Autor für Film & TV‘ ein Serien-Modul gestalten können, bei dem wir unserem wichtigsten Auftrag treu bleiben: Teilnehmern die Anforderungen und Gepflogenheiten des hiesigen Marktes und ihre Möglichkeiten auf diesem Markt realistisch zu vermitteln. Wenn Absolventen die Ausbildung verlassen, sollten sie erfahren haben, dass und wie ein Writers' Room nach US-amerikanischem Vorbild funktioniert: Das ist Kreativität im Rahmen einer eindeutigen Rollenverteilung in einer formalisierten Dramaturgie. Vor allem horizontal erzählte Serien mit einem großen Figurenkosmos und verdichteten Handlungssträngen nutzen diese Methode. Auf dieser Prämisse basiert unsere Grundidee.

Das Prinzip des Schreibens im Writers' Room wird bereits seit mehreren Jahren von amerikanischen Kreativen in Europa auf Fachtagungen und in Aufsätzen erläutert. Daran knüpfen wir bei der Entwicklung an. Das Experiment Writers' Room geht Mitte Februar 2015 von der Vorbereitungs- in die Praxisphase. Wir sind gespannt, wie es sich entwickelt.



Eva-Maria Fahmüller studierte Germanistik und Philosophie, seit 2000 arbeitet sie als Dramaturgin und Dozentin. Sie ist im Vorstand von VeDRA und hat außerdem 2009 die Leitung der Master School Drehbuch übernommen.

Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

Nora Lämmermann: RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN

Autor: Andreas Bradler, Klaus Döring, Christian Lerch; Regie: Neele Volmar;
Produktion: Philipp Budweg, Robert Marciniak (Lieblingsfilm in Koproduktion mit Fox International Productions, Germany); Auszeichnung: Bayerischer Filmpreis 2014 (Bester Kinderfilm)

Als Philipp Budweg von der Lieblingsfilm mir den ersten Band der RICO-Reihe zu lesen gab, verstand ich sofort, was ihn an dem Roman faszinierte: eine emotionale Geschichte um Freundschaft und Anders-Sein, nicht rührselig, sondern mit einem lebensbejahenden Witz erzählt. Eine Detektivgeschichte nach dem Vorbild Erich Kästners, die jung und alt unterhält. Die pointierten Dialoge, das lebendige Figurenensemble sowie die schrägen Szenen bestärkten uns darin, dass in diesem preisgekrönten Roman Potential für anspruchsvolles Family Entertainment liegt. Zugleich stach aber auch die Herausforderung einer Adaption ins Auge: Wie überträgt man die besondere Weltsicht des ‚tiefbegabten‘ Rico auf die Leinwand – zumal Rico über weite Strecken der Geschichte allein unterwegs ist?

Im Laufe der Entwicklung haben wir mit den Autoren verschiedene Ansätze durchgespielt. Entstanden sind u.a. die schräg animierten ‚Wörterklärungen‘ und Ricos Gewohnheit, alles Wichtige oder scheinbar Unwichtige festzuhalten – in Zeichnungen oder auf seinem Merkrekorder, ein passendes Requisit, das die Regisseurin Neele Vollmar in die Bucharbeit einbrachte und das Ricos Tagebuch des Romans ersetzte. Die Vorlage lebt von emotionaler Tiefe und einem realistischen Setting genauso wie von Action, Spannung und schräger



Bild: Twentieth Century Fox

Überzeichnung. Hier immer wieder die richtige Mischung zu suchen – und bestenfalls zu finden, darum ging es für mich als Dramaturgin auch auf der Handlungsebene. So haben wir versucht, Plausibilitätsprobleme im Krimiplot zu glätten, die Spannungsführung effektiver zu gestalten und Ricos Detektivarbeit zu visualisieren, ohne jedoch den eher einfach gestrickten Krimiplot zu sehr aufzublähen. Unser Ansatz, aus der tendenziell episch erzählten Außenseitergeschichte Kinounterhaltung für die ganze Familie zu entwickeln, war vielmehr: den witzigen Dialogen und pointierten Szenen der Vorlage zu vertrauen; die Auftritte der erwachsenen Nebenfiguren, nicht zuletzt durch eine hochkarätige Besetzung, zu Glanzlichtern zu machen; und die emotionale Freundschaftsgeschichte ins Zentrum zu stellen. Zwei Außenseiter, die beide ihr Schneckenhaus

Rico, selbsterklärtes tiefbegabtes Kind, trifft beim Sammeln von Fundstücken vor seinem Haus den kleinen Oskar. Der hochbegabte Junge, der zur Sicherheit immer einen Helm trägt, wird bald zum neuen Freund von Rico ... Der Film lockte bereits über 700.000 Zuschauer in die Kinos, der zweite Teil RICO, OSKAR UND DAS HERZGEBRECHE kommt am 4. Juni 2015 in die Kinos.

verlassen müssen: Oskar, indem er anfängt, einem anderen Menschen zu vertrauen. Rico, indem er beginnt, sich selbst zu vertrauen und sich aufmacht, aus der sicheren „Dieffe“ in die Weite Berlins.

RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN kann sich sowohl über Preise und positive Rezensionen als auch über einen Erfolg an der Kinokasse freuen. Dies und die Tatsache, dass auch der Romanautor mit der Verfilmung glücklich ist, sind eine schöne Bestätigung für die Arbeit aller Beteiligten. Die positive Resonanz zeigt, dass der Spagat aus Anspruch und Unterhaltung gelingen kann. Sie spornt aber auch an, die vieldiskutierte Grenze zwischen ‚Mainstream und ‚besonderem Kinderfilm‘ für jedes Projekt neu auszuloten – und sie vielleicht noch mutiger zu überschreiten, in die eine oder andere Richtung.

Ron Kellermann:
FILMSCHREIBEN.DE
 (BLOG)

Ron Kellermann hat zusammen mit Arno Stallmann einen neuen Blog über Dramaturgie, Stoffentwicklung und die Drehbuchbranche aufgesetzt. Neben interessierten Lesern werden auch noch Autorinnen und Autoren gesucht unter www.filmschreiben.de.



www.filmschreiben.de

Heiko Martens:
**DAS UNWAHRSCHEINLICH
 GEHEIME TAGEBUCH VOM
 KLEINEN SCHWEIN** (HÖRSPIEL)

Buch: Emer Stamp; Hörspielskript: Heiko Martens; Regie: Simon Bertling, Christian Hagitte; Audio Lübbe - ab 12.02.15 im Handel

Textprobe: „Hi. Ich bin Schwein. Das ist mein Tagebuch. Es ist super streng geheim, aber Ente und ich sind uns einig, du musst es lesen, damit du uns helfen kannst. Wir stecken nämlich ein bisschen in der Klemme ... Die Idylle auf dem Bauernhof könnte schöner nicht sein für Schwein und seinen besten Freund Ente. Wäre da nicht Bauer, der gar nichts Gutes im Sinne hat mit all dem leckeren Schweinefutter. Da kommt es ganz gelegen, dass die gemeinen Hühner eine Rakete gebaut haben, die zum Pluto fliegen soll ...“

Katrin Merkel:
**IDAS REISE INS
 SOCKENPARADIES**
 (E-BOOK)

Das Erstlesebuch (ISBN 978-3-86468-346-6) IDAS REISE mit Illustrationen von Frederic Bertrand erschien im Dezember 2014 nun auch als Hörbuch.

Erhältlich bei:
[www.edition-buchshop.de/
 buchshop-artikel-idas-reise-
 990.htm](http://www.edition-buchshop.de/buchshop-artikel-idas-reise-990.htm) oder bei
www.amazon.de.



Marco Hausammann-Gilardi:
SALOME (THEATER)

Bild: julianauer.com



Marco Hausammann-Gilardi inszeniert das Stück von Oscar Wilde mit dem theater frischfleisch, Premiere ist am 20. April 2015 im Theater Rigiblick (Zürich).

Termine

Fiktionale Stoffentwicklung – Spielfilm und mehr

Das Seminar vermittelt die wichtigsten strukturierenden Systeme: Sprachspiele, Bewegungsübungen und Assoziationstraining, Eintauchen in Akte, Heldenreisen, Arche- und Storytypen, Genres und Formate. Das Blockseminar richtet sich an professionelle Medienschaffende und alle sonstigen GeschichtenerzählerInnen.

Dozent: Heiko Martens

Termin: 18.–19.04.2015

Ort: Filmhaus Babelsberg, Potsdam

Preis: 240,- Euro (bis 03.04.15 190,- Euro)

Weitere Informationen und Anmeldung:

<http://www.filmseminare.de/fiction>

Weiterbildung zum Dramaturg & Lektor

Termin: 16.02.–21.05.2015

Ort: Berlin

Kosten: 3.316,- Euro

Weitere Informationen: www.film-tv-autor.de

Ausbildung zum Autor für Film & TV

Berlinale-SpätEinstieg (ohne Daily Soap) möglich

Termin: 16.02.–21.05.2015

Ort: Berlin

Kosten: 3.316,- Euro

Weitere Informationen: www.masterschool.de

Drehbuchwerkstatt 2015

Mit der Drehbuchwerkstatt 2015 bietet das Bremer Literaturkontor Autorinnen und Autoren die Möglichkeit unter professioneller dramaturgischer Anleitung einen Stoff für ein Drehbuch zu entwickeln.

Einsendeschluss ist der 20. Februar 2015.

Dozent: Regina Weber

Termin: Beginn ist Freitag, 24.04.2015, 18 Uhr

Ort: Bremer Literaturkontor, Villa Ichon, Goetheplatz 4

Weitere Infos unter: www.literaturkontor-bremen.de

Drehbuch Grundkurs Intensiv

Termin: 14.–15.02.2015

Ort: Berlin

Kosten: 240,- Euro

Infos und Anmeldung: www.masterschool.de

Serielles Erzählen

Das Seminar startet einen Ausflug in die Geschichte des seriellen Erzählens, die unterschiedlichen Formen dieser Geschichtenkultur, die Erfolgsmuster herausstechender Serien, deren Struktur und Aufbau. Das Blockseminar richtet sich an professionelle Medienschaffende und alle sonstigen Serienjunkies.

Dozent: Heiko Martens

Termin: 28.–29.03.2015

Ort: Filmhaus Babelsberg, Potsdam

Preis: 240,- Euro (bis 13.03.15 190,- Euro)

Weitere Informationen und Anmeldung:

<http://www.filmseminare.de/serie>

Von US-Serien lernen („Learn from the Best“)

Termin: 20.–22.03.2015

Ort: Berlin

Kosten: 290,- Euro

Weitere Informationen: www.masterschool.de

masterpiece scripts

Just an excellent script consulting.

Script Consulting & Stoffentwicklung für Autoren, Produzenten und Redaktionen

Sascha N. Mürl

Movie - Serie - Sitcom

Friedrich-Ebert-Str. 15

D-50226 Frechen

Phone +49 (0)170-456 2243

Email kontakt@masterpiece-scripts.de

www.masterpiece-scripts.de

Mitglied im Verband für Film- und Fernseh dramaturgie e.V.

WENDEPUNKT - Newsletter Nr. 31
Verband für Film- und Fernseh-dramaturgie 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.: Roland Zag
REDAKTION: Katrin Merkel, Robert Pfeffer

MITARBEIT: Alfred Behrens, Eva-Maria Fahmüller, Jantje Friese, Markus Hedrich,
Julia Hugendubel, Nora Lämmermann, Anne Ohlen, Suzanne Pradel, Kyra Scheurer,
Thore Schwemann, Verena Weese, Lukas Wosnitza, Egbert van Wyngaarden

GESTALTUNG: Läufer + Keichel, Berlin
PRODUKTION/LAYOUT: Edgar Lange, design & development, Köln
LEKTORAT: Babette Jonas
ANZEIGEN: Andreas Cordes