

VeDRA Y

Verband für Film- und
Fernseh dramaturgie e.V.

Wendepunkt

SCHWERPUNKTTHEMA

DIVERSITÄT IN DER STOFFENTWICKLUNG

WEITERE THEMEN:

Dramaturgisches Lexikon //
Das 2-Welten-Modell //
Das Schweigen der Pythia II

N°50 | Juni 2021

Liebe Leserinnen und Leser,

in diesem WENDEPUNKT wird deutlich, wie vielschichtig dramaturgische Arbeit für Filme und Serie sein kann. Denn sie denkt von Anfang an den Weg einer Geschichte mit – von der ersten Idee bis zu ihrer Auswertung.

So geht es bei dramaturgischer Arbeit stets auch um die Frage: In welcher Beziehung steht eine Geschichte zur Wirklichkeit? Zeigt sie eine bessere Welt – und bietet sie z.B. Role Models an, die Diversität selbstverständlicher leben? Soll die Geschichte die hässlichen Seiten der Realität schonungslos beleuchten? An welcher Stelle geht es um Narrative – welche davon zementieren Stereotype, und wie können diese aufgebrochen werden? In diesem Sinne engagieren sich auch Johanna Faltinat und Leticia Milano, die ein Modell für diversitätskritische Stoffanalysen vorstellen. Antonia Roeller geht außerdem der Frage nach, was Diversitäts-Checklisten für Kreative und Stoffentwicklung wirklich bringen.

Am anderen Ende der Kette soll eine Geschichte dann auf die passenden Zuschauerinnen und Zuschauer treffen, die die Erzählabsicht der Kreativen idealiter auch verstehen. Die Verortung eines Stoffes im Markt ist eine weitere dramaturgische Aufgabe. Dazu gehört Einsicht in die Rezeptionssituation des Publikums. Roland Zag schreibt im zweiten Teil von „Das Schweigen der Pythia“ über eine Dramaturgie, die auf Zuschauerinnen und Zuschauer von Streamingdiensten ausgerichtet ist.

Die Wahl der dramaturgischen Mittel hängt maßgeblich von der Verortung eines Stoffes im Spannungsfeld zwischen Erzählabsicht, Realität, Publikum und Markt ab. Deshalb bindet dramaturgische Arbeit den Kontext, in dem sich eine Geschichte befindet, auf allen Ebenen mit ein. Wie viel Figurenentwicklung ist in einer düsteren Welt überhaupt möglich? Und welche Grundidee kann als High Concept-Stoff für einen Streamingdienst entwickelt werden? Im Rahmen der Binnendramaturgie geht es dann um die Aspekte der Geschichte selbst und deren Beziehungen zueinander. Es geht um Thema, Story und Plot, die Welt der Geschichte, Genre und Stil – um nur die Eckpfeiler zu nennen. Dazu gehören natürlich auch Figuren und ihre Psychologie. Passend dazu erläutert Arno Stallmann in diesem WENDEPUNKT, was Entscheidungen von Figuren in einem dramatischen Stoff bedeuten.

Doch Dramaturginnen und Dramaturgen befassen sich auch mit dem Entwicklungsprozess. Bei längeren Projektbegleitungen geht es um eine kluge Prozessgestaltung und -struktur. Das geht nicht ohne zwischenmenschliche Überlegungen und Feinsinn: In welchen Schritten und Phasen wird Feedback von den anderen gebraucht? Wie kann ein Beratungsgespräch möglichst konstruktiv moderiert werden? Arno Aschauer zeigt in „SystemiKinema II“ eine interessante Parallele auf und beleuchtet, welche Berührungspunkte autistisches Erleben und Stoffentwicklung miteinander haben. Einige Kolleginnen und Kollegen leiten regelmäßig Writers' Rooms. So geben Katrin Merkel und Timo Göbller im Interview Auskunft über THE GERMAN ROOM, ihr bald erscheinendes Handbuch zum Thema.

Ich wünsche uns allen, dass wir genug Ressourcen haben, um so tief wie möglich in die Vielfalt dramaturgischer Überlegungen einzusteigen. Und ich freue mich auf die großartigen Filmgeschichten, die daraus entstehen.



Eva-Maria Fahmüller
Vorstandsvorsitzende VeDRA

INHALT

3 | **TITELTHEMA**
Diversität als Chance
 Eine Checkliste für mehr Vielfalt – Beschneidung
 oder Befreiung?
 Antonia Roeller

6 | **DRAMATURGINNEN IN AKTION**
Ein Raum für sich
 Plädoyer für diversitätskritische Analysen
 von Film- und Fernsehstoffen
 Johanna Faltinat und Leticia Milano

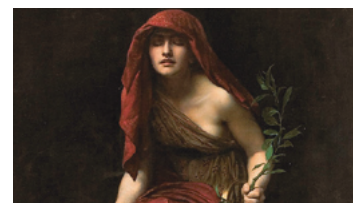
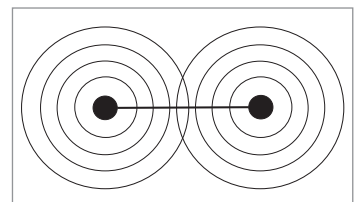
8 | **DRAMATURGISCHES LEXIKON**
Die Entscheidung
 Arno Stallmann

11 | **DRAMATURG IN AKTION**
SystemiKinema II
 2-Welten Modelle zur Betrachtung autistischen
 Erlebens und deren Berührungspunkte zur Stoff-
 und Drehbuchentwicklung
 Arno Aschauer

15 | **POINT OF VIEW**
Das Schweigen der Pythia II
 Von der kathartischen zur diffundierenden
 Dramaturgie
 Roland Zag

19 | **INTERVIEW**
The German Room
 Drei Fragen an Katrin Merkel
 und Timo Gößler

21 | **PROFILE**
Tomislav Turina



VEREINSHEIM

- 24** Wer macht was?
- 25** Termine
- 26** Termine/Impressum

Bilder: pxfuelcom; Lange;
 Arno Aschauer; wikipedia.com
 Titel: shutterstock.com

Diversität als Chance | Antonia Roeller (VeDRA)

Selbstverpflichtung, Quoten, Diversitätslektorate. Um Vielfalt vor und hinter der Kamera zu gewährleisten, bieten sich der deutschen Medienbranche unterschiedliche Ansätze. Im Jahr 2020 hat sich die Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein für eine Diversitäts-Checkliste entschieden. Ein geeignetes Mittel oder voller Fallstricke?

Dass Unterhaltungsmedien Verantwortung im Hinblick auf Diversität tragen, steht außer Frage. Eine angemessene Repräsentation aller kann nicht nur zu einer Sensibilisierung des Publikums beitragen, sondern auch durch diverse Identifikationsfiguren ein breiteres erschließen. Um dies zu erreichen, beinhalten Förderanträge für Stoffentwicklung bei der FFHSH nun eine Diversitäts-Checkliste, die in drei Bereiche gegliedert ist: Der inhaltliche Abschnitt behandelt die mediale Darstellung verschiedener Gesellschaftsgruppen, aufgeschlüsselt nach Merkmalen wie Ethnizität, sexuelle Identität und sozioökonomischer Status. Greift die Geschichte ein oder mehrere dieser Themen auf, und wenn ja, wie sehr beeinflusst dies die Handlung? Existieren Figuren mit diesen Merkmalen, und wenn ja, durch welche Ansätze werden klischeehafte Rollenbilder vermieden? Teilhabe hinter der Kamera wird im folgenden Abschnitt aufgegriffen, in dem die Geschlechtszugehörigkeit von Regie, Drehbuch und Produktion vermerkt wird. Abschließend beinhaltet die Checkliste Raum für weitere Anmerkungen.

Doch auf welches Echo stößt die Checkliste bei denen, denen sie vorrangig dienen soll? Für Menschen mit Diversitätsmerkmalen liegt der Wert einer solchen Liste vor allem in der medialen Sichtbarmachung. Die Erfahrung zeigt auch, dass es gezielter Mittel bedarf, um Filmschaffende aus der Komfortzone zu locken und sie zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema Diversität zu bewegen.

Für Schauspielerin und Regisseurin Mo Asumang liegt das Problem nicht nur in der mangelnden Repräsentation, sondern auch in festgefahrenen Rollenbildern wie die unterdrückte Muslima. Sie weist darauf hin, „dass den Medien eine wichtige Verant-

wortung zukommt, Vorurteilen entgegenzuwirken und positive Vorbilder zu liefern“. Die Checkliste kratzt hier nur an der Oberfläche. Denn das bloße Abhaken von Gruppen schließt Sexismus oder Rassismus bei der filmischen Umsetzung nicht aus. Zu häufig treten auch Figuren mit Behinderung auf, die primär über diese definiert werden – mit der Folge eindimensionaler Darstellung. Dadurch wird ihr Identifikationspotenzial erheblich eingeschränkt. Um dem Anspruch diversen Erzählens gerecht zu werden, muss also über die Liste hinausgedacht werden. Dient eine queere oder dunkelhäutige Figur vielleicht nur dazu, hetero oder weiße Protagonisten als besonders aufgeschlossen darzustellen? Anhand der Liste wird überprüft, ob und wie Diversitätsmerkmale sich auf die Handlung auswirken. Doch wie schaffen wir es, marginalisierten Menschen auch abseits der üblichen Problemgeschichten Raum für Normalität zu geben?

Nachbesserungsbedarf herrscht auch beim undifferenzierten Umgang mit weiblichen Figuren. Die Liste setzt sie mit Gruppen gleich, die einen bedeutend geringeren Anteil an der Gesellschaft ausmachen und marginalisiert sie dadurch zusätzlich. Eine konkrete Zielvorgabe von 50%, wenn es die Handlung zulässt, wäre hilfreich. Die Methode NEROPA™, erfunden von Schauspielerin Belinde Ruth Stieve, nutzt einen differenzierteren Ansatz. Hier werden die neutralen Rollen ermittelt – das heißt alle, die nicht männlich sein müssen, sondern jedes Geschlecht haben können –, und paritätisch umgewandelt. Anschließend wird im NEROPA-Feinschliff die Besetzung im Rahmen der Geschichte hinsichtlich weiterer Merkmale wie z.B. Alter, Ethnizität oder Sexualität diversifiziert. Stieve weist darauf hin, „dass beide Schritte nacheinander notwendig sind, denn unsere ganze Welt ist vielfältig, nicht nur die der Männer“.

Auch Autor Jonas Karpa von LEIDMEDIEN weist auf die Wertschätzung durch mediale Abbildung hin, „denn für Zuschauerinnen und Zuschauer mit »

Eine Checkliste für mehr Vielfalt – Beschneidung oder Befreiung?

»Strukturen verändern sich erst, wenn marginalisierte Gruppen bzw. ihre Vertretung Teil der Entscheidungsebene sind und die Umsetzung des Systemwandels mitgestalten und verantworten, ...« SILKE CECILIA SCHULTZ

Behinderung bedeutet dies, dass sie selbstverständlich Teil der Gesellschaft sind. Dabei muss Behinderung aber nicht zwangsläufig thematisiert werden. Als positives Beispiel, wie dies gelingen kann, nennt die taube Schauspielerin Anne Zander die für JOYN produzierte Serie KATAKOMBEN. Darin spielt die taube Darstellerin Susanne Kermer eine Journalistin, die über einen Vorfall in Gebärdensprache berichtet – eine aktive Einbindung in die Geschichte, ohne Erklärung oder als andersartig abgestempelt zu werden. Beratungsangebote wie LEIDMEDIEN bilden hier eine wichtige Ergänzung zur Checkliste, um zum Beispiel Menschen mit Behinderungen vor und hinter der Kamera Teilhabe zu ermöglichen. Vielfalt auf der Leinwand entsteht nicht durch bloße Repräsentation, sondern durch Partizipation. Die Expertise von Filmschaffenden mit Diversitätsmerkmalen nicht zu nutzen, bedeutet eine verschenkte Möglichkeit, die Stoffentwicklung durch neue Sichtweisen zu beleben.

Die Checkliste für Entwicklungsförderung erfasst den Anteil der verantwortlichen Filmemacherinnen und Filmemacher auch nur in Bezug auf ihr Geschlecht. Erst der Antrag für Produktionsförderung beinhaltet eine Checkliste, die die Mitwirkung weiterer unterrepräsentierter Gruppen vermerkt. Zielvorgaben sind nicht enthalten – im Gegensatz zum Beispiel zur Checkliste des BRITISH FILM INSTITUTE. In diesem Punkt sollte nachjustiert werden, um auch andere diverse Gruppen bereits in der Phase der Stoffentwicklung zu fördern. Letztendlich bedarf es auch einer strukturellen Veränderung der Branche. Förderanstalten, Produktionsfirmen und Sender dürfen sich nicht nur auf Checklisten berufen. Autorin und Dramaturgin Silke Cecilia Schultz von der INITIATIVE TATORT DREHBUCH betont: „Strukturen verändern sich erst, wenn marginalisierte Gruppen bzw. ihre Vertretung Teil der Entscheidungsebene sind und die Umsetzung des Systemwandels mitgestalten und verantworten, denn das wäre gelebte Diversität und der notwendige gesellschaftliche Fortschritt.“ In Großbritannien arbeiten bereits mehrere Fernsehsender zusammen mit dem CREATIVE DIVERSITY NETWORK, um gemein-

sam Daten in Bezug auf unterrepräsentierte Gruppen auszuwerten.

Auch besteht eine große Hürde bei der Akzeptanz der Checkliste darin, dass sie häufig als Eingriff in die künstlerische Freiheit wahrgenommen wird. Dabei weist Filmemacher und Initiator der QUEER MEDIA SOCIETY Kai S. Pieck darauf hin, „dass nicht jede Produktion zwangsläufig alles gleichzeitig abhaken muss. Vielmehr ist es wichtig, dass jedes Produktionsjahr einen proportionalen Anteil an Filmen und Serien hervorbringt, die queere Menschen in den Vordergrund stellt und sie frei von Klischees abbildet“. Als Lösung schlägt die Gründerin des feministischen Blogs FILMLÖWIN Sophie Charlotte Rieger vor, einem Unconscious Bias früh entgegenzuwirken: „Checklisten bergen die Gefahr, als Beschneidung der künstlerischen Tätigkeit aufgefasst zu werden. Daher empfiehlt es sich, bereits bei der Ausbildung von Filmschaffenden anzusetzen und durch ein konsequentes weiteres Schulungsangebot zu ergänzen.“ Eine gezielte Inklusion von unterrepräsentierten Gruppen an Filmschulen hätte über eine Sensibilisierung hinaus auch den Effekt, die betreffenden Gruppen von Beginn an besser zu vernetzen.

So ist die Checkliste ein wichtiges Signal, um mehr Sichtbarkeit zu erreichen und dient als Denkanstoß für Filmschaffende, sich mit der Thematik auseinanderzusetzen. Der inhaltliche Bereich bietet jedoch Raum für Verbesserung, um tiefergehend zu konkretisieren WIE Diversität erzählt wird. Auch werden an der Stoffentwicklung Beteiligte nicht ausreichend nach Diversitätsmerkmalen aufgeschlüsselt. Dabei ist gerade Teilhabe ein unabdingbares Kriterium, mediale Diversität zu gewährleisten. Dies kann nur durch eine konkrete Beteiligung sowohl hinter der Kamera als auch bei der Ausarbeitung von Diversitätsinitiativen geschehen – und muss letztendlich auch auf der Entscheidungsebene praktiziert werden. Um zu verhindern, dass eine Checkliste als künstlerische Beschneidung verstanden wird, müssen Filmschaffende früh für das Thema sensibilisiert werden. Nur so wird ein Umdenken bewirkt, Diversität auch als Chance wahrzunehmen, um Kreativität durch

»Wer divers erzählt, erzählt deutsche Gesellschaft im Jahr 2021.« LION H. LAU

vielfältigen Austausch und Perspektiverweiterung voll auszuschöpfen. Denn wie Drehbuchautor Lion H. Lau von der QUEER MEDIA SOCIETY treffend feststellt, „ist ein Aussparen der Vielfalt, die jedem Individuum zu eigen und gleichzeitig Bestandteil der deutschen Gemeinschaft ist, ein Verleugnen von wichtigen identitätsstiftenden Merkmalen, die unser Leben ausmachen. Wer divers erzählt, erzählt deutsche Gesellschaft im Jahr 2021“.



Seit ihrem Studium an der UCLA arbeitet Antonia Roeller als freie Autorin und Dramaturgin mit Filmschaffenden aus aller Welt. Ihr Buch VON CHEFINNEN UND PRINZESSINNEN. ZWEI ESSAYS ÜBER FRAUENFIGUREN IN FILM UND FERNSEHEN erschien im Verlag der Master School Drehbuch. Der von ihr co-geschriebene Kriminalfilm EFFIGIE – DAS GIFT UND DIE STADT war im vergangenen Jahr bei zahlreichen Festivals und im US-Kino zu sehen.

WEITERBILDUNG FÜR DIE MEDIENBRANCHE

EPI ERICH POMMER
INSTITUT

**Serial Drama – Dramaturgische Einführung
in die Serien-Entwicklung**
in Berlin und online | 24.09.2021

**Rechtssichere Prüfung von Manuskripten
und Drehbüchern**
in Berlin und online | 24.11.2021

Für weitere Infos zum Programm [hier](#) klicken!

Ein Raum für sich | Johanna Faltinat und Leticia Milano

Es ist schön zu sehen, dass die Nachfrage nach Beurteilung zu Aspekten von Diversität in Lektoraten wächst. Deshalb ist es unserer Meinung nach wichtig, dazu möglichst schnell eine Haltung zu entwickeln. Und zwar sowohl auf der strukturellen Ebene als auch auf der inhaltlichen.

Beginnen wir mit der strukturellen Ebene: Was bedeutet diese zusätzliche Anforderung an alle, die Lektorate schreiben? Bedeutet das am Ende mehr Leistung für dasselbe Geld? Was muss man können, um Diversitätsaspekte in einem Stoff zu beurteilen?

Ein Plädoyer für diversitätskritische Analysen von Film- und Fernsehstoffen

Wir finden, dass es eine notwendige, aber vor allem auch eine zusätzliche Leistung ist, wenn in einem Lektorat, neben den dramaturgisch relevanten Aspekten, seinem kreativen und wirtschaftlichen Potenzial auch noch die

Diversität beurteilt werden soll. Ein Lektorat ist ein Kurzgutachten, und Diversität braucht Platz.

Die Aspekte von Diversität sind vielschichtig, sie berühren grundsätzlich alle Stoffe und sind verknüpft mit jeder Figur aus einer oder mehreren unterrepräsentierten und marginalisierten Gruppen oder eben deren Abwesenheit in einem Stoff. Wir plädieren strukturell für eine zusätzliche Form des Lektorats, die wir „diversitätskritischer Report“ genannt haben. Und wir tun das, weil es uns wichtig ist zu zeigen, dass Diversität in allen Stoffen vorhanden sein kann, dass es unabhängig von der sonstigen dramaturgischen und künstlerischen Qualität eines Stoffes zu

betrachten ist und dass diese Leistung gesondert bezahlt werden muss, da sie zusätzliche Qualifizierungen erfordert.

Wir sind uns sicher, dass viele Lektorate bereits wichtige und valide Hinweise auf Diversität beinhalten. Das liegt dann aber meistens an den jeweiligen Identitäten, Erfahrungen und Interessensgebieten der Personen, die sie verfasst haben. Diese Empathie ist zwar der Grundstein der Arbeit mit Diversität und für das Aufspüren von Diskriminierung in Stoffen unabdingbar. Es fehlt aber oft der umfassende Blick, der wie ein Muskel ausgebildet und dann weiter trainiert werden muss. Erst die daraus entwickelte Systematik ermöglicht die vollständige Einschätzung der vielfältigen Potenziale des Stoffes.

Mit dem Aspekt der vielen Stimmen bzw. der vielen Perspektiven sind wir dann von der Struktur bei den inhaltlichen Komponenten von Lektoraten angekommen, die Diversität in den Blick nehmen. Wir möchten hier nun unsere Herangehensweise, die wir mit dem „Büro für vielfältiges Erzählen“ entwickelt haben, vorstellen: Wir betrachten beide mit unseren unterschiedlichen Perspektiven das vorhandene Material und diskutieren unsere persönlich-professionelle Lektüre. Zusammen setzen wir uns mit Charakteren, Handlung, Sprache und Bildern auseinander. Dafür benutzen wir unser dramaturgisches Modell DAS BEGEHREN DER ANDEREN*. Das Modell basiert auf der Annahme, dass Figuren, die mit einer oder mehr ihrer Identitäten von der Dominanzgesellschaft abweichen und sich somit außerhalb der Normalitätsgrenzen befinden, sich immer zu dieser Grenze verhalten. Aus dem Begehren heraus, nicht diskriminiert zu werden. Die verschiedenen Haltungen zu dieser Grenze bieten eine zusätzliche Facette für »

»Die Aspekte von Diversität sind vielschichtig, sie berühren grundsätzlich alle Stoffe und sind verknüpft mit jeder Figur aus einer oder mehreren unterrepräsentierten und marginalisierten Gruppen oder eben deren Abwesenheit in einem Stoff.«

Figuren aus marginalisierten und unterrepräsentierten Gruppen.

Wir arbeiten immer im Dialog. Mit uns beiden und gegebenenfalls, wenn wir in Bezug auf eine Figur, Lebenswelt oder Identität Unsicherheit verspüren, auch mit Dritten, die uns durch „Sensitivity Reading“ oder ein Gespräch beraten können.

In unserem diversitätssensiblen Report wird die Gender-Balance überprüft, Haupt- und Nebenfiguren nach Vielfalt und dem Umgang damit analysiert, Klischees und Stereotype erspürt und darauf aufmerksam gemacht, an welchen Stellen Potenzial für mehr Diversität besteht und an welchen Stereotype die Oberhand gewinnen. Dabei schauen wir auch, wie konkret mit Sprache – und im Fall eines Rohschnitts auch mit Bild – umgegangen wird. Unsere Analyse wird auf vier bis fünf Seiten zusammengefasst.

Die Arbeit im Team ist für uns eine Bereicherung und Entlastung gleichermaßen. Sie erweitert beständig unsere Perspektive und sichert unsere Einschätzung. Es ist wichtiger Bestandteil unserer Arbeit, die neben der Leidenschaft für Geschichten auch maßgeblich von Aktivismus geprägt ist. Aus dieser Haltung heraus ist auch die Wichtigkeit einer neu-

en Form von Lektorat zu sehen: Diversität braucht einen eigenen Raum, um sichtbar zu werden und um Verbündete zu finden. Eine Medienlandschaft, die Diversität ernstnimmt, braucht diversitätssensiblen Lektorat, braucht – strukturell wie inhaltlich – divers geprägte und betrachtete Stoffentwicklung.



Johanna Faltinat und Leticia Milano haben 2019 das „Büro für vielfältiges Erzählen“ gegründet. In ihren Workshops vermitteln sie die Kunst vielfältig zu erzählen durch Sensibilisierung und ihr dramaturgisches Modell DAS BEGEHREN DER ANDEREN*. Neben ihrem diversitätssensiblen Report bieten sie auch die diversitätssensible Begleitung von Stoffentwicklungen an. www.vielfaeltiges-erzaehlen.de

VeDRAY
Verband für Film- und
Fernseh-dramaturgie e.V.

SAVE
THE
DATE!

TAG DER
DRAMATURGIE
6. NOV. 2021
IN BERLIN

FILM
STOFF
ENTWICKLUNG
2021

Die Entscheidung | Arno Stallmann (VeDRA)

Wenn wir erzählen, erzählen wir von schweren Entscheidungen. Ob sich unsere Figuren für das eine oder das andere entscheiden: Sie können viel verlieren, viel gewinnen. Das ist ihre Krise. Das Dilemma, der hohe Wert aller Optionen, ist Kern des Dramas. Doch nicht nur schwierige, auch einfache Entscheidungen haben große erzählerische Kraft. Denn Entscheidungen, die unsere Figuren eben in keine Krise stürzen, zeigen uns am deutlichsten ihren Charakter. Die schwere Entscheidung macht das Drama, die leichte die Figur.

Die Protagonistin steht vor der fremden Haustür, hebt die Hand zur Klingel, lässt sie wieder sinken, hebt sie erneut. Ein Geräusch im Haus. Ein Ruck, sie dreht sich um und verlässt fluchtartig den Vorgarten. Da quietschen Reifen, ein dumpfer Schlag, splitterndes Glas: Ein Auto hat eine Fahrradfahrerin angefahren, schon kniet die Protagonistin neben ihr und leistet erste Hilfe. Seltsam: Wir haben alle schon unzählige Klingeln gedrückt und uns dabei nicht so angestellt, zu Herzdruckmassagen hingegen ist im Notfall nur jeder Fünfte bereit.

Vielleicht wird diese Rettung für unsere Protagonistin noch eine Rolle spielen, vielleicht verliebt sie sich in die Radfahrerin, vielleicht auch nicht, egal, denn

Wie viel wiegt eigentlich eine Entscheidung? Und bestimmt ihr Gewicht ihren dramaturgischen Wert?

die eigentliche Geschichte, so viel wissen wir, dreht sich um die ungeöffnete Haustür. Irgendwann wird die Protagonistin wieder davor stehen: vor der Tür und ihrer schweren Entscheidung. Da ist das Drama, da ist ihre Geschichte. Mit schweren Entscheidungen kann die Filmdramaturgie gut. Nach dem Ruf zum Abenteuer folgt in der Heldenreise erst einmal seine Verweigerung: Die Protagonistin kennt viele gute Gründe, einfach im Bett oder mit zahllosen anderen Aufgaben befasst zu bleiben. Hat sie dann endlich einmal die Schwelle aus ihrer Comfort Zone in die „Außergewöhnliche Welt“ übersprungen, zieht sie sich gleich in den Bauch des Wales zurück, um erst einmal die Angst vor der eigenen Courage zu verdauen. Im Tiefpunkt dann wird sie sich wünschen, sie wäre nie losgegangen. So kämpft man mit Entscheidungen. Und an den beiden schwersten von ihnen hängen wir gleich

die ganze Geschichte auf: dem ersten und zweiten Wendepunkt.

Ist also die Entscheidung der Protagonistin, der Radfahrerin Erste Hilfe zu leisten – die leichte, längst gefällte und schnell in die Tat umgesetzte – ohne Wert für unsere Geschichte? Mitnichten: Mindestens zeigt sie uns, dass unsere Protagonistin nicht ängstlich per se ist, nein, ihr macht nur diese eine Haustür zu schaffen. Das lässt sich dramatisch oder komisch weiter zuspitzen: Vielleicht ist sie von Beruf Kriegsberichterstatterin, in ihrer Freizeit Fassadenkletterin, für diese Tür aber fehlt ihr der Mut. In dieser Kontrastierung von einfacher und schwieriger Entscheidung liegt dramatische Spannung. Je größer diese Differenz in der Entscheidungsfähigkeit der Figur, desto deutlicher zeigt sich ihr zu lösendes Problem. Dafür braucht es die einfache Entscheidung.

„Save The Cat“ heißt der Handlungsschritt, in dem unsere Protagonistin die Radfahrerin rettet, bei Blake Snyder und seinem berühmt-berüchtigten gleichnamigen amerikanischen Drehbuchratgeber. Die Idee dahinter: Die Protagonistin zeigt, dass sie bereit ist, sich für das Richtige einzusetzen: eine Katze zu retten oder, in unserem Fall, die Radfahrerin. Dadurch findet das Publikum, laut Snyder, Gefallen an ihr. Doch das Publikum findet noch viel mehr: Es findet zahllose Hinweise auf ihren Charakter: ihre Werte, die Erfahrungen, die sie gemacht hat, und die persönlichen Fähigkeiten und Stärken, auf die sie vertraut. Ob wir die Werte, für die die Protagonistin hier eintritt, teilen oder nicht, ob sie uns also sympathisch wird, wie bei Snyder vorgesehen, oder nicht, ist dank dieses tiefen Einblicks in die Figur fast zweitrangig. Viel wichtiger ist die Etablierung eines Referenzrahmens für die künftigen Entscheidungen der Figur.

Wenn Figuren handeln, wenn sich Figuren anstrengen, zeigen sie uns ihre Werte, ihren Blick auf die »

»Schwere Entscheidungen machen das Drama, leichte die Figur.«

Welt, ihre Erfahrungen und die Stärken, in die sie vertrauen. Unserer Protagonistin ist das Wohlergehen der Radfahrerin die eigene Anstrengung wert. Sie hat gelernt, dass Erste Hilfe bei einem Unfall Leben retten kann, deshalb wendet sie sie an. Sie hat nicht gelernt, dass sie sich nicht einmischen darf, etwa, weil sie sich dadurch selbst in Gefahr bringen könnte. Das scheint uns selbstverständlich, wir müssen die Situation aber nur achtzig Jahre vorverlegen und der Radfahrerin einen Judenstern anheften, und es ist plötzlich gar nicht mehr selbstverständlich. Die Situation spielt heute, unsere Protagonistin hat glücklicherweise andere Erfahrungen gemacht. Das zeigt sie durch ihr Handeln. Eine Figur, die andere Zeiten, andere Orte, andere zivile oder militärische Konflikte erlebt hat, würde das vermutlich durch ein anderes Handeln, durch andere leichte und schwere Entscheidungen, auch zeigen.

Die Stärken der Protagonistin, die Fähigkeiten, in die sie vertraut, auch in einer Krisensituation wie dem Unfall, bestimmen den Rahmen, in dem sich ihr Handeln bewegt. Sie würde keine Erste Hilfe leisten, wenn sie sich diese nicht zutrauen würde. In unserem Beispiel zögert sie nicht einmal. Die Geschwindigkeit, mit der sie die Entscheidung trifft, ist ein Hinweis darauf, wie leicht ihr die Entscheidung fällt, und kann ein Hinweis darauf sein, wie geübt sie in vergleichbaren Entscheidungen ist, das heißt, wo ihre Stärken liegen. Klar: Der Zeitdruck dürfte seinen Anteil an dieser Geschwindigkeit haben, aber gerade unter Druck fallen uns Entscheidungen auch besonders schwer. Solche Übung im Treffen bestimmter Entscheidungen begegnet uns vor allem – aber nicht nur – im professionellen Bereich. Vielleicht ist unsere Protagonistin gar nicht Kriegsberichterstatlerin, vielleicht ist sie ja Ärztin. Das fällt besonders auf, wenn nicht bloß die Entschei-

dungsfähigkeit der Figur sich von Fall zu Fall, von Haustür zu Radfahrerin, unterscheidet, sondern die Entscheidungsfähigkeit der Figur auch mit der des Publikums kontrastiert. In zahllosen Berufen werden tagtäglich Entscheidungen getroffen, vor denen andere nur in Ausnahmefällen stehen: Hebammen, Politiker, Türsteherinnen ... Auch hier entsteht Spannung, wenn der Figur eine Entscheidung besonders leicht fällt, die dem Publikum schwer gefallen wäre, oder umgekehrt, wenn die Figur mit einer Entscheidung kämpft, in der das Publikum geübt ist. Deshalb zu Beginn der Hinweis auf die Statistik zur allgemeinen Bereitschaft, im Notfall eine Herzdruckmassage zu leisten, aus einem Spiegel-Artikel von 2017. Deshalb die Verwunderung, dass unserer Protagonistin ausgerechnet das Klingeln an einer Haustür schwerfällt.

In HEAT hat das Publikum noch gar nicht begriffen, dass Bankräuber Val Kilmer auf dem Weg zum Fluchtwagen den Lauf eines Sturmgewehres unter dem Jackett eines zivil gekleideten Polizisten auf der anderen Straßenseite gesehen hat, da hat er den ersten Schuss schon abgegeben. In den meisten anderen Geschichten und für die meisten anderen Figuren wäre das eine sehr schwere Entscheidung, die Zeit braucht und sorgfältige Erwägung: das Töten.

Noch dazu auf einem überfüllten Boulevard in L.A. zur Mittagszeit, wer weiß, welche Unbeteiligten Kilmer da noch tödlich treffen könnte. Vielleicht Kinder? Kilmer würde sich hinter einer der Säulen verstecken, seine Optionen prüfen, fluchen, so hatte er sich das nicht vorgestellt, er fängt an zu schwitzen. Fühlt die titelgebende Hitze. Doch nicht so in HEAT. In HEAT schießt er, und das schneller als der Editor ihn wieder ins Bild holen kann. Die Entscheidung zu töten, wenn (subjektiv) nötig, ist schon vor langer Zeit gefallen. (Und der Save-The-Cat-Moment des Films ist »



Bild: IMDB



Grafik: Lange

eher ein Save-Your-Ass-Moment, wenn die Räuber zu Beginn des Films Sicherheitspersonal exekutieren, um keine Zeugen zurückzulassen. So viel zu Snyders Sympathie für die Figuren.) Die Szene beeindruckt. Entscheidungen, die schwer fallen sollten, aber den Figuren leicht fallen, sind quasi buchstäblich entweder cool oder kaltblütig, je nachdem ob wir sie gutheißen oder nicht. Die Geschwindigkeit ist dabei entscheidend. Apropos: In SPEED redet Bombenleger Dennis Hopper noch ins Telefon, da ist Polizist Keanu Reeves, Jack, schon losgerannt. Als das LAPD von der Bombe erfährt, ist Reeves schon so gut wie an Bord des präparierten Busses: „Where’s Jack?“ – „Where do you think?“ Statt sich von der aufregenden Situation, der metaphorischen oder tatsächlichen Hitze des Gefechts verwirren zu lassen, entscheiden die Figuren schnell, kontrolliert und richtig. Je nachdem, wie viel Ruhe unsere Protagonistin bei der Ersten Hilfe für die Radfahrerinnen bewahrt, ist auch sie cool. Figuren solche coolen oder eben kaltblütigen Momente zu geben, in denen sie unter Druck geübt gute Entscheidungen treffen, sollte dabei keine Spielerei des Actionfilms sein: In ihrer Kontrastierung mit solchen Momenten, in denen die Figuren dem Druck nicht standhalten, ihre Coolness verlieren, entsteht wieder: Spannung.

Schnelle Entscheidungen sind ein Ausdruck von Selbstvertrauen und Selbstverständnis unserer Figuren. Und hier liegt ihr großes dramaturgisches Potenzial. Denn die Aufgabe des Dramas ist es ja gerade, dieses Selbstvertrauen, dieses Selbstverständnis grundlegend zu erschüttern. Der Blick der Figur auf die Welt ist unvollständig, sonst wäre keine Erkenntnis möglich. Die Stärken der Figur, auf die sie sich verlässt, bestimmen ihren Spielraum, sperren sie ein. Die Figur muss sich aus ihnen befreien, das beschreibt Dramaturgin Laurie Hutzler in ihrem Konzept des Character Mapping. Einfache Entscheidungen, die schwierige Entscheidungen werden, oder schwierige, die einfache werden, sind Demonstration einer Charakterentwicklung. Wenn unsere Protagonistin schließlich an der Haustür klingelt, vielleicht ein zweites und drittes Mal, und es ihr jedes Mal ein

wenig leichter fällt, dann ist dazwischen eine wichtige, spannende Geschichte passiert. Und das ist sie selbst dann, sollte unsere Protagonistin beim nächsten Unfall keine Erste Hilfe mehr leisten, nicht mehr in ihre Fähigkeiten oder die Welt vertrauen. Vielleicht ist in diesem Fall ihre Geschichte ja noch nicht vorbei.

Schwere Entscheidungen machen das Drama, leichte die Figur. Das ist grob verkürzt, wie hier ja dargestellt: Figur und Drama entstehen aus dem Zusammenspiel von beiden. Weil sie im Kontrast zueinander sichtbar werden, weil sie Ausdruck des Welt- und Selbstverständnisses der Figur sind, weil sich in ihnen Charakterentwicklung demonstriert. Aber vielleicht hilft dieser Merksatz, in der Dramaturgie nicht nur den schwierigen Entscheidungen unsere Aufmerksamkeit zu schenken, den Schwellen und Wendepunkten, sondern eben auch den ganz, ganz einfachen.



Arno Stallmann entwickelt und berät Filmstoffe – gerne zu politischen und sozialen Themen – und schreibt darüber u.a. auf film-schreiben.de.

SystemiKinema II | Arno Aschauer (VeDRA)

2-Welten Modelle zur Betrachtung autistischen Erlebens und deren Berührungspunkte zur Stoff- und Drehbuchentwicklung

Das untenstehende Zitat, entdeckt 2013 auf einer Internet-Plattform, auf der sich Psychotherapeuten und -therapeutinnen austauschen und zu der ich durch meine Coaching-Ausbildung ebenfalls Zugang habe, motivierte mich, diesen Schuss ‚Autismus‘ in der künstlerischen Höchstleistung näher zu betrachten. Ich recherchierte, stieß im Netz auf einen Test von Simon Baron-Cohen, Direktor des Autismus-Forschungszentrums in Cambridge. Die Fragen beantwortete ich als Kunstschaffender und fand mich danach mit einer Trefferquote von ca. 60% im unteren Drittel des Autismus-Spektrums. Die zweite Person, die in meinen Fokus rückte, war die Verfasserin des Beitrags, Brit Wilczek. Was mich für sie einnahm, war ihre Haltung gegenüber den Personen im Autismus-Spektrum, vornehmlich Betroffene mit dem Asperger-Syndrom. Da war erstmals eine Stimme, die nicht pathologisierte, sondern diesen Personen eine Wertschätzung entgegenbrachte, die über die professionell gehandhabte in dem Bereich weit hinausging.

Ich gebe seit 2011 immer wieder Seminare in der psychotherapeutischen Szene zum Thema ‚Berührungspunkte zwischen Film & Psychotherapie‘. Wie es der Zufall wollte, saß in einem dieser Seminare Brit Wilczek, auf der Suche nach Lösungsansätzen für einen ihrer Klienten. Eine gemeinsame Schwingung verspürten wir sofort, privat, wie beruflich, inzwischen auch als offiziell angetrautes Paar. Brit Wilczek ist Dipl.-Psych., Psychotherapeutin, ausgebildet in Modernem Ausdruckstanz nach Laban und diplomierte Tanztherapeutin, seit 30 Jahren im Bereich Autismus unterwegs, seit 12 Jahren in eigener Praxis. Ihr Klientel: Erwachsene mit hochfunktionalem Autismus, vorwiegend Asperger-Syndrom. Re-

lativ rasch fanden wir heraus, dass wir unabhängig voneinander jeweils an eigenen 2-Welten Modellen arbeiteten. Sie im Bereich Autismus, ich in der Stoff- und Drehbuchentwicklung. Das war der Startimpuls, Brit Wilczek rasch als Dozentin in die Drehbuchausbildung zu integrieren. Das Echo aller Auszubildenden ermutigte uns, die Lehrzeiten auszuweiten bis zu praktischen Übungen, die wir gemeinsam anleiteten. Inzwischen arbeiten wir auch mit einer Gruppe von Asperger-Autistinnen und -Autisten zusammen an künstlerischen Projekten in den Bereichen Film, Musik und Literatur.

Ein kurzer Crash-Kurs zum Verständnis vorweg: Ca. 1% der Bevölkerung ist im Autismus-Spektrum, steht 99% neurotypischen Menschen gegenüber. Für Deutschland heißt das ca. 830.000 Personen. Neurobiologisch gesehen bedeutet es für das 1%, über weniger Filter zur Reizverarbeitung zu verfügen. Die Reizdichte liegt in etwa zehnmal höher als bei NT's/ neurotypischen Personen. Und das von Geburt an. Das führt zu völlig anderen Strategien in der Wahrnehmungsverarbeitung und – in der Folge – bei der Verarbeitung von Emotionen.

Auf welchen Ebenen findet diese statt? Dazu das 3-Ebenen Modell von Brit Wilczek: Die basale Ebene nennt sie die seismographische; auf der sind Autistinnen und Autisten mitunter sehr feinfühlig, nehmen jegliche Spannung und Schwingung unmittelbar wahr – ohne Deutung oder Wertung. Präsenz und Resonanz, zwei Parameter für jede Form von Kunstvermittlung, sind in der Autismus-Szene nahezu selbstverständlich. Die zweite Ebene ist eine der Kernpunkte der folgenden 2-Welten Modelle, bzw. den Welten dazwischen. Brit Wilczek nennt sie die Ebene des Sozialen Autopiloten (SAP abgekürzt). »

»Es scheint uns, als wäre für gewisse wissenschaftliche oder künstlerische Höchstleistungen ein Schuss ‚Autismus‘ geradezu notwendig.«

HANS ASPERGER 1968

Auf der Ebene kommunizieren die 99% der NT's unbewusst. Die Ebene entwickelt sich in der Interaktion mit dem sozialen Umfeld, siehe z.B. Joachim Bauers Erkenntnisse zum Thema der Spiegelneuronen. Auf Ebene des Sozialen Autopiloten wird unentwegt interagiert, beruflich, privat, verbal wie non-verbal. Diese Ebene des SAP ist für Menschen auf dem Autismus-Spektrum nicht nachempfindbar. Sie stehen Personen, die sich im Smalltalk z.B. über das aktuelle Wetter austauschen, ratlos gegenüber.

Wozu etwas gegenseitig erzählen, dass soundso für alle Beteiligten sichtbar und klar ist? Warum nicht über etwas reden, bei dem jeder der Beteiligten einen Erkenntniszugewinn hat? Diese Unlust am Smalltalk, also am ‚größtmöglichen Verschwenden von Atemluft‘ wie es ein Klient einmal ausdrückte, wird dann von NT-Menschen als Unfähigkeit zur Kommunikation ausgelegt. Dieses ist nicht zutreffend, denn es gibt noch die Ebene Nr. 3, die Meta-Ebene, auf der situativ und reflexiv analysiert wird und zwar in Permanenz. Aus all den Beobachtungen, die analysiert und gespeichert werden, leiten Personen im Autismus-Spektrum ihr Verhalten im sozialen Raum ab. Sie befinden sich in einem permanenten Anpassungsprozess, um nicht aufzufallen.

Bevor ich weitergehe, ein kurzes Innehalten. Was kann der nichtautistische Medienschaffende bislang daraus für Erkenntnisse ziehen? Auf der Ebene Nr. 2/SAP-Sozialer Autopilot findet u.a. alles medienorientierte Geschehen statt. Paul Watzlawick findet in seinen Thesen zum Konstruktivismus einen nicht unähnlichen Zugang: *„Konstruktivismus: Einsicht, dass jede Wirklichkeit die Konstruktion derer ist, die diese Wirklichkeit zu entdecken wähnen, wobei sie sich des Aktes der Erfindung nicht bewusst sind.“* Was Drehbuchautorinnen und -autoren tun, ist sich dieses Aktes der Erfindung bewusst zu werden.

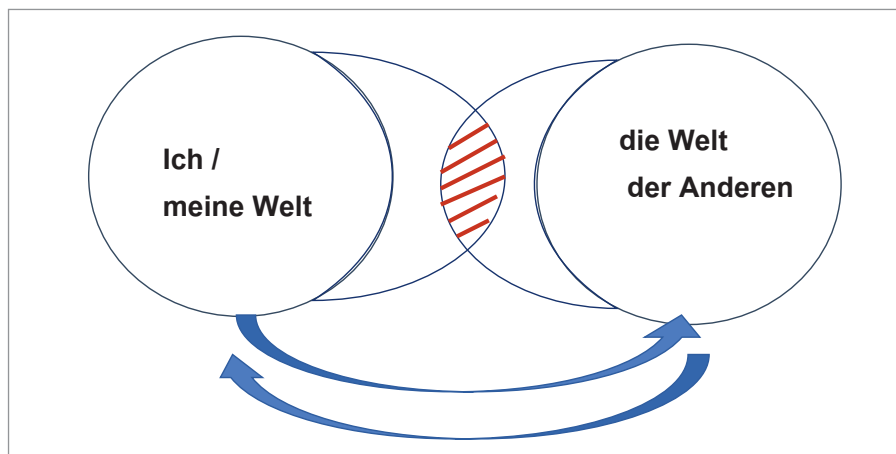
Diese Bewusstwerdung im Entdecken und ‚Erfinden‘ von Wirklichkeiten bringt sie zwangsläufig auf die Ebene Nr. 3. Auf dieser könnten sie wunderbar mit Asperger-Autistinnen und -Autisten kommunizieren. Ich spreche da aus eigener Erfahrung durch meine projektbezogene Zusammenarbeit mit einer Gruppe

von Kunstschaffenden auf dem Autismus-Spektrum. Es entschlackt die Sprache, man bezieht sich aufs Wesentliche und betreibt so eine Art Dialogtraining für die Drehbuchentwicklung. Bezogen auf die szenische Arbeit kann so Redundanz verhindert werden, was die Geschichte dynamisch vorantreibt. Der Erkenntniszugewinn des Zusehers, der Zuseherin ist ein stetiger.

Brit Wilczeks 2-Welten Modelle im Detail: Die erste Unterscheidung ist ähnlich dem systemischen 2-Welten Modell, welches ich im Wendepunkt 49 vorstellte. Ich und meine Welt, in der die Heldenreise stattfindet, sowie die Welt der Anderen. Das wäre im vorliegenden Fall die ‚Gewohnte Welt‘ der 99% NT's, für Menschen im Autismus-Spektrum the wrong planet, wie sie es nennen. NT's finden in dieser Welt aufgrund des SAP relativ rasch gemeinsame Schnittmengen. Sieht man näher hin, finden sich soziokulturell bedingte Subsysteme. In einer medienorientierten Gesellschaft bedeutet das z.B. verschiedene Communities – Mainstream, Arthouse, Binge Watching von GoT etc. Der große Nachteil für NT's – der SAP kann durch Medien, politische Wahlprogramme, Glaubenslehren und Verschwörungstheorien manipuliert und instrumentalisiert werden. Dieser Welt stehen Asperger-Autistinnen und -Autisten fremd gegenüber. Wobei auch sie ein ganz natürliches Bedürfnis nach Kommunikation und Zugehörigkeit haben, aber auf andere Weise. So ergeben sich lediglich zwei Möglichkeiten: a) in ihrer Welt zu bleiben, was heißt, sich zu Hause einzubunkern und in die Isolation, eine Art Trainspotting-Effekt, abzugleiten, oder b) den fremden Planeten zu besuchen und dort im Anpassungsprozess in den Selbstverlust zu geraten und ihre Identität zu opfern. Die Welten werden als grundsätzlich unterschiedlich und inkompatibel erlebt. Die Welt dazwischen, in der sie »



BRIT WILCZEK



Grafik: Brit Wilczek, 2020

landen, entpuppt sich als ungeheures Spannungsfeld, geprägt durch einen Doppelkonflikt.

Wie befreit Brit Wilczek jetzt ihr Klientel aus diesem Spannungsfeld? Indem sie zuerst die Ich-Welt als sicheren Rückzugsort stabilisiert, damit würdigt und als Ausgangspunkt für eine Expedition in ein fremdes Land (z.B. der Inuits) definiert. Wichtig dabei: die Gleichwertigkeit der Welten. Keine ist schlechter, keine ist besser. Oder wie der Theaterschaffende Tobias Wellemyer ausdrückt: „Der Umstand, dass jemand dasselbe anders sieht, ist ungeheuer kostbar.“ Nach vorgelagerten Recherchen macht sich der Autist, die Autistin auf den Weg, kommt in der anderen Welt als Gast an und wird idealerweise auch so behandelt. Nach der Rückkehr werden die Erkenntnisse verarbeitet und eine nächste Expedition vorbereitet. Nach einigen Aufenthalten in der „Welt der Anderen“ entstehen allmählich Schnittmengen, werden gemeinsame Interessengebiete entdeckt. Der fremde Planet hält Vertrautes bereit.

So in etwa sollten auch Recherchen in der Stoffentwicklung ablaufen. Gute Journalisten und Journalistinnen können das. Gute Drehbauchautorinnen und -autoren ebenso, z.B. in milieubedingten Recherchen. Der Zeitfaktor spielt bei den Expeditionen eine gewichtige Rolle. Wie auch im Drehbuch: Wie homöopathisch wird das Publikum in eine fremde Welt eingeführt? Welche Menge an Reizen bekommt es während der Rezeption zur Verarbeitung, abhängig vom Genre? Ein Balanceakt zwischen zu viel und zu wenig.

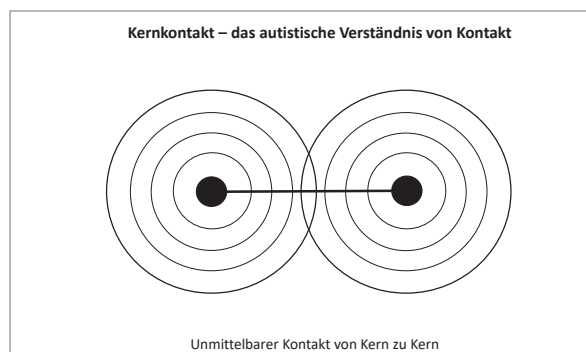
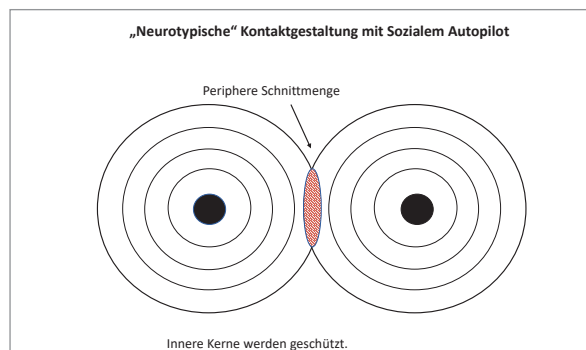
Der brasilianische Rabbi Nilton Bonder beschreibt diese Variation des 2-Weltenmodells in seinem Buch „Der Rabbi hat immer recht – Die Kunst Probleme zu lösen“ auf ähnliche Weise. „Wer sich bestimmten festen Denkmustern verschrieben hat, wird Texte, These oder die Wirklichkeit niemals mit klaren Augen se-

hen können und wäre gut beraten gar nicht erst nach Antworten zu suchen. Zunächst muss man den festen Boden eines Textes sehr genau umreißen – erst später kann man ihn zur Auslegung verlassen. Ohne diesen Bezugspunkt kann man sich nicht auf die Sinnsuche begeben, da man sonst bei dieser Wander- und Pilgerschaft keinen Ort mehr hat, an den man zurückkehren kann; selbst die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ würden ihre Bedeutung verlieren. Denn wir können Sinn nur in einer ständigen Wechselbewegung zwischen Gewissheit und Entfremdung erfassen.“ Diese Expeditionen aus der stabilen Ich-Welt in die Welt der Anderen ist wie eine in sich verkehrte Heldenreise. Der Ruf des Abenteurers führt nicht aus der gewohnten Welt der Anderen heraus in die Ich-Welt, sondern den umgekehrten Weg. Durch diese Wechselbewegungen, wie es Nilton Bonder nennt, oder das Pendeln zwischen den Welten bei Brit Wilczek, entsteht eine Art fragmentierte Heldenreise, und im Raum zwischen den Welten finden transformative Prozesse statt. Aus dem kollektiven Wir wieder in die eigene Individualität und vice versa.

Eine weitere Variante bildet das 2-Welten Kernkontaktmodell. Brit Wilczek geht davon aus, dass jede Person einen inneren Kern hat, der alles das beinhaltet, was sie „im Kern“ ausmacht und den sie relativ bald beginnt zu schützen. Denn jeder Mensch macht früh die Erfahrung, dass nicht alles was er von sich zeigt, auch erwünscht ist. Dabei hilft der SAP/Soziale Autopilot gut, weil an der Oberfläche wunderbar kommuniziert werden kann, ohne den Kern bloßzulegen. Wirklicher Kernkontakt kann nur in einem dem Ich-Raum und Du-Raum übergeordneten, geschützten und wertfreien 3. Raum entstehen. Martin Buber beschreibt es ausführlich in seinem Buch „Ich und Du“. D.h. es geht weniger darum, was ich bewusst mitnehme, sondern was ich bewusst draußen lasse. Ich gehe ohne Ego, ohne Schutzweste hinein. »

Dann entsteht Kernkontakt. D.h. die Qualität meiner Verletzlichkeit schafft auch die Qualität meiner Präsenz. Ganz im Hier und Jetzt zu sein, heißt somit sich von Schutzhaltungen freizumachen. Dann kann ein „Kernkontakt“ stattfinden, in seiner Dauer abhängig von der Intensität und den Konsequenzen daraus. Es wird gespürt, wann der richtige Zeitpunkt ist, um wieder in seinen eigenen Ich-Raum zurückzugehen. Entscheide ich rational, wäre das schon wieder ein bewusster Akt des Schützens. Das Spannungsfeld, welches sich dadurch auftut, ist getragen von der Sehnsucht nach Kernkontakt bei gleichzeitiger Angst davor. Genau hier sind die klassischen Beziehungsdramen angesiedelt, von CASABLANCA bis MANCHESTER BY THE SEA – Eine Person flieht aus der gewohnten Welt, da sie als Vater in dieser durch den Flammentod der gemeinsamen Kinder traumatisiert wurde. Sein Versuch, bzw. der seiner Ex-Partnerin sich in dieser Welt zu versöhnen und Vergebung zu finden scheitert, er zieht sich wieder in die Isolation zurück.

Menschen im Autismus-Spektrum sehen übrigens den Kern im anderen sofort und suchen den direkten Kontakt dazu. Das führt ebenfalls zu Irritationen, weil sie nicht verstehen, wozu der Schutz gut sein soll, wenn der Kern soundso offen sichtbar ist – für sie. Ein wichtiger Hinweis, wenn wieder in einer der nächsten TV-Filme oder -Serien der sogenannte „Quoten-Aspie“ auftauchen sollte. Eine genaue und wertfreie Recherche im Umfeld von Asperger-Betroffenen für das Kreativ-Team vor und hinter der Kamera ist dabei unerlässlich. Keiner von denen ist Rainman oder Sheldon Cooper, sondern einzigartig.



Grafiken: Brit Wilczek, 2020



Arno Aschauer Drehbuchautor, Regisseur, Dramaturg, Journalist, Hypnosystemischer Coach und Berater für Stoffentwicklung in Film/TV/Web, Interdisziplinäre Forschung an den Berührungspunkten zwischen Film, Coaching & Therapie. Lebt und arbeitet in Kiel.

Das Schweigen der Pythia II | Roland Zag (VeDRA)

Von der kathartischen zur diffundierenden Dramaturgie

Im Wendepunkt Nr. 49 erschienen unter dem Titel [DAS SCHWEIGEN DER PYTHIA](#) Überlegungen zu einem möglichen Kinomarkt der Zukunft. Im Zentrum standen weniger organisatorische oder logistische Aspekte (Hygieneregeln, Kinosperrfristen etc.) als vielmehr Sehgewohnheiten und Modi des Publikumserlebens, welche sich aus der fortschreitenden Digitalisierung ergeben und so möglicherweise auch ein Kino der veränderten Erzählkonventionen nach sich ziehen könnten.



Das herkömmliche Kinoerlebnis – so die These – strebt(e) danach, ein im geschlossenen Raum vereintes Publikum zum synchronen Erleben zu treiben: Lachen, Weinen, Erstaunen, Erschrecken usw. wurden gemeinsam geteilt und durch das Kollektiv verstärkt – und zwar dies umso mehr, je zugespitzter sich die Handlung auf die entscheidenden Wendepunkte konzentriert(e). Dieses **kathartische** Erzählen zielt(e) auf ein geschlossenes Erleben für Menschen im geschlossenen Raum.

Beispielhaft dafür wären jene Szenen, die in den stillbildenden Kinofilmen der letzten Jahre unvergesslich bleiben – etwa die Nacktszene aus *TONI ERDMANN*, die Nahtoderfahrung in *SYSTEMSPRENGER*, der Brandanschlag in *THREE BILLBOARDS OUTSIDE MISSOURI*, der finale Blutausch in *PARASITE* und vieles andere. All dies waren Szenen, die sich unter anderem vor allem jenen eingebrannt haben dürften, die sie gemeinsam im Kino erlebt haben.

Dieses Erzählen wird gegenwärtig, so die These, von einem Modell abgelöst, welches sich an Zuschauerinnen und Zuschauer wendet, die mehrheitlich vereinzelt, unverbunden und nicht synchron rezipieren. Wir nennen diese Erzählform diffundierend, weil sie von einem nie ablassenden Strom gleichbleibend wichtiger Ereignisse beherrscht wird und sich an Menschen wendet, die zeitlich und räumlich unbestimmt über den Erdball verstreut sind.

Schon die vorherrschende Attraktivität der Erzählform ‚Serie‘ liefert einen Hinweis darauf, dass das Erzählen gegenwärtig auf eine hochfrequente Abfolge von sich wiederholenden Ereignissen abzielt, welche den zentralen Konflikt immer neu beleuchten, ohne ihn notwendig zum Abschluss zu bringen. Der Strom der oft auf mehrere Staffeln angelegten Erzählungen diffundiert heute ebenso ins Grenzenlose wie die Masse der Zuschauenden, von der sich gar

nicht mehr genau sagen lässt, wie groß und wo sie zuhause ist, da die Streamingdienste genaue Daten und Zahlen verweigern.

Ich will nun anhand dreier Serien zeigen, wie genau sich die diffundierende Dramaturgie von herkömmlichen Verfahren unterscheidet und was sie mit unserem Erleben einer digitalisierten Welt verbindet: *WIR KINDER VOM BANHOF ZOO* (Headautorin: Annette Hess), *THE CROWN* (Headautor: Peter Morgan) sowie *UNORTHODOX* (Headautorin: Anna Wingler).

ERZÄHLABSICHTEN

In allen drei Beispielen geht es um den Umgang mit übermächtigen systemischen Zwängen. Geschildert wird jedes Mal der Kampf gegen soziale, politische oder psychologische Abhängigkeiten, aus denen sich die Protagonisten nicht oder nur sehr schwer befreien können.

Dabei wird in *UNORTHODOX* noch am ehesten die klassische ‚Heldenreise‘ erzählt: Die Geschichte der jungen ESTI, die aus einer ultraorthodoxen Jüdischen Gemeinde in New York ins liberale Berlin flieht, ist zweifellos eine Selbstbefreiung. Bestimmend allerdings wirkt vor allem die Schilderung des Zwangs und der sozialen Kontrolle. Große Teile der Erzählzeit gelten der Schilderung einer Gesellschaft, in der individuelle Freiheit keine Rolle spielt. Estis Entscheidung, wegzugehen, ist zwar einerseits zentral, andererseits auch beiläufig, indem der Film schon mit der Flucht beginnt, also die Katharsis unterläuft.

WIR KINDER VOM BANNHOF ZOO schildert ebenfalls den Kampf gegen Abhängigkeiten. Der Antagonist ist hier jedoch nicht eine Gesellschaftsform, sondern eine Droge. Die Dramaturgie ergibt sich durch mehrere, sich überlagernde Wellen von Versuchen, »

vom Heroin wegzukommen, sowie diversen Rückfällen in den sozialen Abstieg. Im Vordergrund stehen Wiederholungen und Varianten des Immergleichen – Chiffren eines Kampfes, der fast nur verloren werden kann.

THE CROWN schildert den verzweifelten Kampf der Mitglieder des britischen Königshauses, sich gegen die Restriktionen und Zwänge ihrer Rolle aufzulehnen. Eine wirkliche Revolte wird zwar Folge für Folge immer wieder neu versucht, ist aber unmöglich. Mehr als ein resigniertes Sich-Fügen bzw. Akzeptieren der vorgeformten Rollen ist – trotz aller Privilegien und Reichtümer – für die Hauptfiguren nicht drin.

Man erkennt also, wie sich die Erzählabsicht weniger am kathartischen Entscheidungsmoment orientiert (am ehesten noch in UNORTHODOX) als vielmehr am beständigen, häufig ohnmächtigen Anrennen gegen Kräfte, die stärker sind als wir. Darin lassen sich Spiegelungen unseres tagesaktuellen Lebensgefühls durchaus erkennen.

ZUGEHÖRIGKEITEN

In allen drei Fällen tritt die scharfe Trennung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, die fürs ‚kathartische‘ Erzählen kennzeichnend war, zurück zugun-

sten eines sozial breiter gefächerten Universums. WIR KINDER VOM BANHOF ZOO fokussiert sich auf ein Ensemble von sechs Figuren. Den Nebenfiguren wird sehr viel Raum eingeräumt, die Verästelungen erscheinen genau beleuchtet. Bindungen sind zwar sehr wichtig, aber die ganz großen Gefühle gelten der Droge – und nicht den Menschen.

In THE CROWN wird man von mindestens vier, manchmal fünf Hauptfiguren sprechen können. Hinzu kommt der gesamte Rest der Familie Windsor und letztlich als entscheidender Faktor das ganze britische Volk. Zwischenmenschliche Gefühle spielen zwar eine Rolle, aber können sich nur entfalten, wenn sie dem Raster des Regelwerks entsprechen. Was oft nicht der Fall ist.

In UNORTHODOX spielt die Beziehung zwischen Esti und ihrem Ehemann Yanki eine zwar wichtige, aber sicher nicht entscheidende Rolle. Bedeutender sind die vielen Figuren, welche diese Beziehung definieren und überwachen: die Mütter, Großmütter, Gemeindemitglieder, Rabbiner usw. Erst in der vierten und letzten Folge steht dann eindeutig die Beziehung zwischen Esti und ihrer Mutter bzw. ihrem Ex-Ehemann im Zentrum.

In allen drei Fällen vergrößert sich also das Figurenarsenal gegenüber herkömmlichen Spielfilmen, aber auch herkömmlichen TV-Serien sehr deutlich. »



UNORTHODOX

Bild: IMDB



THE CROWN

Bild: IMDB

Es ist weniger die eine große (Liebes)-Beziehung, die das Erleben bestimmt, als die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft – wie wir dies heute generell auch in der täglichen Lebensrealität erleben.

WERTEKONFLIKTE

Jedes Serienbeispiel baut auf einem möglichst scharfen Kontrast zwischen unterschiedlichen Wertesystemen auf. In WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO kollidiert die Schein-Realität der Drogensüchtigen beständig mit der Normalität der bürgerlichen Welt – entweder in der Großstadt oder im Falle Christianes auch am Bauernhof.

In THE CROWN prallt das Wertesystem der Krone beständig auf die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse der ‚freien‘ Welt. Nur in Ausnahmefällen gelingt es hier und da, die individuellen Bedürfnisse der Figuren zu befriedigen. Grundsätzlich müssen sie einem Wertesystem gehorchen, das sie nie frei gewählt haben.

In UNORTHODOX kollidiert die Unvereinbarkeit einer aufgeklärten liberalen Großstadtexistenz in Berlin mit den strengen Doktrinen der jüdischen Community. Wer sich dort aus der Gemeinschaft lossagt, verliert gleichsam die Existenzberechtigung.

‚Diffundierende‘ Dramaturgien leben also vielleicht noch mehr als das herkömmliche Erzählen von krasen, scharf getrennten Wertekonflikten. Der Kampf wird aber weniger im Innern der Hauptfigur ausgetragen, als vielmehr auf eine Vielzahl von Figuren verteilt.

REGELWERKE

Die überragende dramaturgische Bedeutung, die heute dem Aspekt „Regelwerk“ zukommt (einer Kategorie, die fürs Erzählen des 20. Jahrhunderts oft

noch gar nicht wichtig war), zeigt sich an unseren Beispielen besonders deutlich.

Regelwerke stehen sowohl im Falle von UNORTHODOX als auch THE CROWN unüberwindlich im Raum. Man kann sie nicht verändern oder reformieren – sondern höchstens aussteigen. Offenbar ist es für ein zeitgenössisches Publikum von großem Reiz, solchen Prozessen zu folgen.

Im Fall von WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO wird das Regelwerk weniger von sozialen Vorschriften, als vielmehr der Eigengesetzlichkeit neurochemischer Prozesse bestimmt: Wer sich der Droge entziehen will, durchläuft zwingend bestimmte Abfolgen von Symptomen. Deren Schilderung bestimmt wesentlich die Dramaturgie.

ERZÄHLORDNUNGEN

Das ‚Diffundierende‘ macht sich besonders auch in der Erzählchronologie fest. Denn die Serie bevorzugt die kleinen, aber beständig sich wiederholenden Ereignisse, deren Frequenz sich gegenüber dem kathartischen Erzählen deutlich steigert, ohne dass sich am großen Ganzen viel ändert. Letztlich muss jede einzelne Folge so aufgebaut sein, dass wir zwar mit Erschütterungen und Veränderungen zu tun haben, sich diese aber jedes Mal wiederholen lassen. Gerade in THE CROWN lässt sich mustergültig verfolgen, wie jede Episode eine Art Mini-Spielfilmdramaturgie in Gang setzt, welche zwar in kathartischen Prozessen kulminiert, die aber eben keine gravierenden Konsequenzen nach sich zieht.

Man kann also nicht von „dem“ einen Schlüsselmoment sprechen, der aus einer diffundierend erzählten Serie im Gedächtnis bleibt. Zwar werden z.B. in WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO die Momente der Ekstase in der Diskothek ‚Sound‘ groß auserzählt. Ähnliches gilt für den Drogenentzug. Indem »



WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO

Bild: Amazon Prime

sich diese Prozesse aber mehrmals wiederholen, verschwimmt der Eindruck des Unvergesslichen.

Etwas anders liegt der Fall bei UNORTHODOX: Hier stößt man sehr wohl auf einzigartige Schlüsselmomente – etwa Estis Bad im Wannsee als just dem Ort, wo die Judenvernichtung der Nazis beschlossen wurde. Wenn die Hauptfigur dort mit ihrer Perücke auch einen Teil ihres Zwangskorsetts verliert, so bildet das eine große visuelle Metapher für die innere Befreiung; auch ihr Vorsingen im Konservatorium oder die finale Auseinandersetzung mit ihrem Ehemann haben am ehesten Ähnlichkeit mit dem, was man ‚kathartisch‘ nennen könnte.

UNORTHODOX macht aber auch von der Möglichkeit Gebrauch, mit Chronologien zu spielen. Denn eigentlich werden zwei Geschichten gleichzeitig erzählt, welche sich erst am Ende der letzten Folge treffen. Insofern ist das Publikum mit einem sehr häufigen Wechsel der Perspektiven befasst, was den Charakter des Vielschichtigen und Multiplen verstärkt, dem wir auch im digitalen Alltag immer stärker begegnen.

RESÜMEE

Der Charakter des Diffundierens – also der gleichsam grenzenlosen Ausbreitung bestimmter dramaturgischer Formen ohne den Zwang zur Verdichtung oder Zuspitzung – wird inzwischen im seriellen Erzählen immer wichtiger. Dies hängt – vermutlich – mit der veränderten Rezeptionshaltung des Publikums ebenso zusammen wie dem Lebensgefühl in der digitalisierten Welt. Auch hier wird das Erleben repetitiver.

Könnte man also bis vor kurzem noch davon ausgehen, dass zwei in etwa gleichberechtigte und ähnlich attraktive Erzählformen gleichzeitig existieren – Kino einerseits und Fernsehen andererseits – zieht die neue Macht der Streamer womöglich eine grund-

sätzliche Abkehr vom kathartischen Modell nach sich.

Letztlich gilt es jene Filme abzuwarten, die das Festival- und Oscargeschichten dominierten, ohne dass die Mehrzahl der Zuschauerinnen und Zuschauer sie bereits kennt. Die überfällige Analyse von Filmen wie NOMADLAND, RAUSCH, THE SOUND OF METAL usw., oder aus deutscher Sicht FABIAN ODER DER GANG VOR DIE HUNDE, ICH BIN DEIN MENSCH oder JE SUIS KARL usw. wird zeigen, ob sich das ‚alte‘ kathartische Erzählen im Kino halten kann – oder auch hier allmählich jene Einflüsse dominieren, die das serielle Erzählen der Streamer längst bestimmen.



Roland Zag entwickelte die dramaturgische Theorie THE HUMAN FACTOR und arbeitete sie wissenschaftlich aus. Seit den 80er-Jahren ist er in der Filmbranche tätig, seit 2001 als Lektor, Dramaturg und Story-Doctor. Weiteres unter www.the-human-factor.de.

The German Room

Drei Fragen an Katrin Merkel (VeDRA)
und Timo Göbner (VeDRA)

Seit langem beschäftigt sich die WENDEPUNKT-Redaktion mit der Arbeitsweise der Writers' Rooms: Nadja Malkewitz und Timo Göbner (VeDRA) haben für uns die Funktionsweise von US-Writers' Rooms beschrieben, Katrin Merkel und Timo Göbner haben sich hier bereits 2019 Gedanken über die besonderen Herausforderungen gemacht, die das Modell Writers' Room an uns stellt (siehe Seite 20) – nun haben die beiden ihr Branchen-Handbuch THE GERMAN ROOM – DER US-WRITERS' ROOM IN DER DEUTSCHEN SERIENENTWICKLUNG geschrieben, das im September 2021 erscheinen wird.

W

endepunkt: Was sind die besonderen Schwierigkeiten, das System Writers' Room in das deutsche System der (Serien-)Stoffentwicklung zu integrieren?

Timo Göbner: Das US-System fußt auf strikten und relativ allgemeingültigen Strukturen und Arbeitsprozessen – und eben der einen Vision, der alle folgen: die des Showrunners oder der Showrunnerin, die quasi als CEO der Serie fungieren. Autorinnen und Autoren ordnen sich dieser genauso unter wie die Regie oder der Sender bzw. Streamer, die weniger aktiv als viel eher kuratierend in den Stoffentwicklungsprozess eingreifen – ich denke, das sind die markantesten Unterschiede, die auch gleichzeitig unserem System der gemeinschaftlichen, eher konsensgetriebenen Stoffentwicklung fundamental entgegenstehen.

Katrin Merkel: Strukturelle Korsetts werden bei uns auch oft eher als kreative Einschränkung begriffen – nicht als Professionalität, die der Steigerung von Effizienz dient. Weil auch der Begriff Effizienz zu oft fast schon etwas Anrühiges hat.

WP: Was sind die prägnantesten Unterschiede zwischen dem US-Modell und unserer hiesigen Stoffentwicklung, gerade auch hinsichtlich dramaturgischer Positionen und Arbeitsweisen?

KM: Writers' Rooms in den USA funktionieren mehr über handwerkliche Erfahrung bzw. Kompetenz und

sehr klare dramaturgische Vorgaben durch die Showrunnerin.

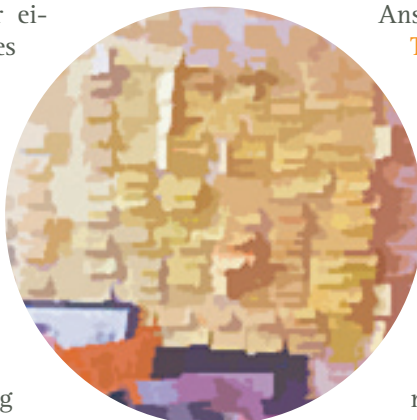
US-Autoren sehen ihre Aufgabe darin, ihr kreatives Können in einem eindeutig definierten narrativen Framework zu entfalten. Das ist in Bezug auf das eigentliche Schreiben schon ein sehr anderer Ansatz.

TG: Genau, steht der große Bogen erst einmal, wird daran nicht mehr gerüttelt und es gilt, viele kleine Ideen zu haben und Schritt für Schritt gemeinsam eine erzählerische Aufgabe nach der anderen zu lösen. Das dramaturgische große Ganze behält der Showrunner im Auge oder eine Person, die er als Vertretung bestimmt, wenn er oder sie nicht im Raum sein kann.

KM: Diese ganz klare hierarchische Definition und Einhaltung der Positionen im Room ist auch sehr anders als bei uns – wo selbst eine Headwriterin selten einfach eine Ansage machen kann; meist wird alles gemeinsam ausdiskutiert und demokratisch entschieden.

WP: Gibt es im europäischen Vergleich Ansätze, die für uns hier in Deutschland nutzbar sind?

TG: Absolut. Die Kolleginnen und Kollegen des dänischen öffentlich-rechtlichen Senders DR haben vor über 20 Jahren bereits damit begonnen, Prinzipien und Arbeitsstrukturen der US-Rooms für ihr System zu adaptieren. Wie in den USA folgt DR der einen Vision einer Autorin oder eines Autors. Die arbeiten »



»Wie gut dieser „Danish Room“ funktioniert, haben die vielen herausragenden dänischen Serien der letzten Jahre bewiesen – dieses System könnte insofern sicher ein Vorbild für uns sein. Das ist allerdings ein sehr tiefgreifender struktureller Reform-Ansatz«

auch kreativ sehr eng mit einem Produzenten oder einer Produzentin zusammen und als Duo entsprechen sie dann ungefähr der Idee eines US-Showrunners. Das ist natürlich eine erhebliche Arbeitsentlastung für die Redaktion, erfordert aber auch viel Vertrauen.

KM: Das stimmt. DR vertraut den Kreativen in sehr hohem Maße und beschreibt sich selbst als zwar in Verantwortung stehend, aber nicht als den kreativen Prozess steuernd oder kontrollierend – sie selber beschreiben das in ihren Dogmen mit „to be in charge but not in control“. Wie gut dieser „Danish Room“ funktioniert, haben die vielen herausragenden dänischen Serien der letzten Jahre bewiesen – dieses System könnte insofern sicher ein Vorbild für uns sein. Das ist allerdings ein sehr tiefgreifender struktureller Reform-Ansatz.



Timo Göbller arbeitet als Development Producer, Dramaturg und Writers' Room Consultant für verschiedene Produktionsfirmen und Sender. Er unterrichtet Serielles Erzählen an der Filmuniversität Babelsberg und leitet dort das Weiterbildungsprogramm „Winterclass Serial Writing and Producing“.



Katrin Merkel arbeitet als Development Producer und Consultant für Serienentwicklung bei verschiedenen Produktionsfirmen und als Dozentin für Dramaturgie und serielles Erzählen.

ARTIKEL ZUM THEMA IM WENDEPUNKT-ARCHIV

[Nadja Malkewitz: Land of the Free – Writers' Rooms in L.A.](#)
(WP N°40 / Febr. 2018)

[Timo Göbller: Writers' Rooms & Showrunner – Warum es noch einiges von der US-Branche zu lernen gibt](#)
(WP N°43 / Febr. 2019)

[Katrin Merkel: Von lustigen Räumen – Neue Wege in der Stoffentwicklung](#)
(WP N°47 / Juni 2020)

[Katrin Merkel, Timo Göbller: The German Room – Das System Writers' Room und seine Anwendung in der deutschen Serienentwicklung](#)
(WP N°43 / Juni 2019)

Der VeDRA-Fragebogen

beantwortet von Tomislav Turina

Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Meine ersten Gehversuche mit bewegten Bildern machte ich in der Videoklasse der Kasseler Kunsthochschule. Aber um ehrlich zu sein, produzierten wir dort nur so was wie gehobene Bildstörungen. Dann suchte die Redaktion der ZDF-Kinderfilmreihe KARFUNKEL wegen des Bosnienkriegs Autoren vom Balkan. So kamen mein Bruder Marin und ich dazu, in Berlin unser erstes Drehbuch zu schreiben. Es folgten zwei Folgen WOLFFS REVIER und noch ein paar Drehbücher fürs (Töröö-) Kinderprogramm. Zum Glück merkten wir selbst irgendwann, dass wir kaum eine Ahnung von dem hatten, was wir da machten. Also fing ich irgendwann an das Handwerk zu lernen, und zwar bei Dramaturgie-Urgestein Charlie Möller-Naß. Da bekam ich das erste Mal eine Vorstellung davon, mit welchen Mechanismen Filme beim Publikum wirken. Und war angefixt.

Es folgte ein Regiestudium an der gerade gegründeten Filmschule FilmArche e.V., wo ich bald auch in den Vorstand gewählt wurde. Dann gab's noch ein paar Schlenker über eine eigene Werbefilmproduktion und eine Ausbildung zum Fiction Producer. Und schließlich fing ich selbst an, Dramaturgie zu unterrichten. (Um-) Wege gab es also genügend, aber sie hatten doch immer irgendwie mit Film zu tun. Und das meis-

te hat mich, glaube ich, auch auf meinem Weg weitergebracht.

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

Ich habe als Dozent und Dramaturg einen neuen Jahrgang von Drehbuchautorinnen und -autoren der FilmArche durch ihre ersten Projekte begleitet. Da ich mit der Schule nach wie vor sehr verbunden bin, freue ich mich immer, die neuen Mitglieder kennenzulernen und sie bei ihren ersten filmischen Versuchen zu unterstützen.

Welche Fähigkeiten sollte ein Stoffentwickler/Dramaturg unbedingt haben?

Zunächst einmal analytische Fähigkeiten, damit man erkennen kann, nach welchen Mechanismen ein Drehbuch arbeitet, und ihre Wirkungen auf das Publikum optimieren kann. Dazu braucht man natürlich viel Wissen über Dramaturgie, darüber wie Drehbücher und Filme eben funktionieren. Gleichzeitig braucht es aber auch viel Sensibilität und Einfühlungsvermögen, um zu ertasten, wo die Autorinnen und Autoren selbst hin möchten, und ob es mit dem Potential ihrer Geschichte übereinstimmt. Das geht ja nicht automatisch in die gleiche Richtung.

Außerdem finde ich es sehr wichtig, den Autorinnen und Autoren »



Tomislav Turina hat an der Drehbuchwerkstatt Rhein-Ruhr Dramaturgie studiert. Neben weiteren Ausbildungen zum Regisseur und Fiction Producer baute er die Filmschule FilmArche e.V. mit auf und war dort sechs Jahre Vorstand. Er schrieb Drehbücher für WOLFFS REVIER und andere Serien. Seit 2004 unterrichtet er Dramaturgie und entwickelt seine Unterrichtsthemen stetig weiter. Außerdem unterstützt er als Script Consultant und Dramaturg Filmschaffende. Seine Spezialgebiete sind Thriller, Krimi und Horrorfilm.

das Gefühl zu geben, sie auf ihrem Weg zu unterstützen. Gerade zu Beginn haben sie oft große Angst, bei ihrer eigenen Geschichte bevormundet und in ihrer Kreativität beschnitten zu werden. Da sollte man als erstes Vertrauen schaffen und sich selbst und die eigenen Vorlieben zurücknehmen.

Was sind deine persönlichen Glücksmomente in diesem Beruf?

Wenn ich Aha-Effekte bei meinen Studierenden bemerke und die sich dann noch in ihren Drehbüchern niederschlagen. Manchmal passiert so was ja in echt ...

Was sind immer wiederkehrende Probleme bei der Stoffentwicklung?

Oft hakt es bei der Umsetzung von Korrekturen/Vorschlägen. Nicht selten fehlt das Bewusstsein dafür, dass Filmisches Erzählen keine lineare Weitergabe von Informationen bedeutet, sondern eine Art Zeitmaschine ist, die uns gedanklich ständig in die Zukunft oder Vergangenheit schickt. Auch die Vorstellung, dass der Zusammenhang einer Geschichte erst im Kopf des Publikums entstehen sollte, erscheint vielen erst mal abstrakt. Aber um so etwas zu ändern, unterrichte ich eben auch.

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

THE SOUND OF METAL. Nachdem ich mich für unseren VeDRA-Gesprächskreis durchgerungen hatte, den Film zu schauen, fand ich

ihn überraschenderweise sehr gelungen. Es ist zwar nur ein klassischer Mini Plot, der das Rad nicht neu erfindet. Aber er erzeugte in meinem Fall sehr viel Empathie dafür, wie sich der (mir) anfangs sehr unsympathische Protagonist mit sich und der Welt versöhnt. Das zeigt mir, dass es nicht immer neue Formen von Dramaturgie sein müssen.

An sich stehe ich aber auf ganz andere Arten von Filmen: Alfonso Cuarón hätte 2012 auch ein Drama über eine Figur drehen können, die sich nach dem Tod ihres Kindes von der Welt abkehrt und wieder ins Leben zurückfinden muss (und es wäre sicher auch kein schlechter Film geworden).

Aber Cuarón und seine Co-Autoren entschieden, dass ihre Figur sich in der Leere des Weltalls verlieren und schließlich nach vielen Prüfungen und Situationen des Loslassens (im wörtlichen Sinne) auf die Erde zurückfinden sollte. Das ist es, was Film meiner Meinung nach leisten kann. Ein gesamter Spielfilm als Metapher. Und im besten Sinne des Wortes bigger than life!

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

Enttäuscht hat mich TENET, weil er meiner Meinung nach unter seinen Möglichkeiten bleibt. Die parallelen Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen in den Actionsequenzen sind theoretisch hochinteressant und natürlich auch spektakulär. Aber letztlich sind sie so komplex gestaltet, dass man die Konsequenzen des Geschehens erst im Nachhinein einschätzen

kann. Das nimmt der Action einen großen Teil der Spannung.

Und erstaunlicherweise erlaubt sich der Film auch größere dramaturgische Fehler, wie z.B. im Umgang mit den ausgeklügelten Plänen der Protagonisten: Elemente, die später bei der Ausführung klappen, werden vor dem Zuschauer ebenso geplant. Teile, die später misslingen, werden dagegen ausgespart. In großen Big Caper Movies wie der OCEAN'S-Reihe hätte Nolan sich den richtigen Umgang anschauen können. Problematisch finde ich auch, dass der Protagonist und Kathryn zu Anfang keine richtige Beziehung aufbauen. Wäre darauf mehr Sorgfalt verwendet worden, hätten die Rettungsmaßnahmen, die er immer wieder für Kat unternimmt, sehr viel mehr an Emotionalität entfalten können. Und mit ihnen wahrscheinlich der gesamte Film. Wir hätten also als Dramaturginnen und Dramaturgen einiges zu tun gehabt ... Aber wahrscheinlich sind manche der Probleme auch dem geschuldet, dass TENET nur der erste Teil einer Reihe sein soll und damit in ein größeres Story-Gefüge passen muss, das wir noch nicht vollständig kennen.

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

Ich liebe Abwechslung. Daher ist es eine Mischung aus Workshops, Dramaturgie und auch eigenem Schreiben. Momentan würde ich nach den vielen Zoom-Sitzungen der letzten Zeit gerne mal wieder aus meinem Kreuzberger Arbeits- »

zimmer flüchten und echte Menschen sehen. Außerdem möchte ich auch ein bisschen aus dem OFF-Bereich heraus und in der Mainstream-Filmwelt etwas bewegen. Ein wenig dabei helfen, den Deutschen Film in die Jetztzeit zu schubsen, wäre schön. Ach ja, und über die perfekten Honorare könnten wir dann natürlich auch mal reden ...

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

Saga Norén aus der Krimiserie DIE BRÜCKE ist für mich eine tolle

weibliche Version von Mr. Spock. Außerdem hat sie einen unglaublich weiten Charakterbogen zu gehen und ist dazu noch eine hochkompetente Krimiermittlerin. Eine so konsequent entwickelte Figur sieht man meiner Meinung nach selten.

Ansonsten fällt mir natürlich noch der großartige Killer aus NO COUNTRY FOR OLD MEN ein. Einfach unvergesslich, wie er den Tankwart die Münze werfen lässt. Ja, die beiden hätte ich auch gerne erfunden.

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

UNDERGROUND RAILROAD von Barry Jenkins ist für mich so ein Muss. Episch, mystisch, bildgewaltig – und dabei so eigenwillig, wie es zeitgemäße Serien nur sein können. Fast so etwas wie das moderne Gründungsepos eines Schwarzen Amerika. Nicht zu Unrecht zitiert die Serie Klassiker wie GULLIVERS REISEN. Ich denke, sie wird selbst noch große Fußspuren hinterlassen.



Die Stipendiat*innen entwickeln neue **Kindermedien-Stoffe** im Dialog mit erfahrenen Mentor*innen, anderen Autor*innen und natürlich der Zielgruppe – den Kindern. In einem geschützten Arbeitsumfeld können sie ihr Verständnis für die Zielgruppe in den Bereichen **Buch, Film, Story World** und **Serie** erweitern, plattformübergreifende Konzepte entwerfen und sich kreativ weiter entwickeln.

Bewerben bis zum
20. August 2021
akademie-kindermedien.de

Akademie für Kindermedien

Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

SUSANNE BIESINGER (CREATIVE PRODUCER)
PETRONELLA APFELMUS
 (TV-SERIE, ANIMATION, KINDER)

Buch: Heike Sperling, Jan Strathmann u.a.
 Romanenvorlage Sabine Städing/Sabine Büchner
 Produktion: Akkord Filmproduktion, Berlin
 Ausstrahlung: Neue Folgen seit 29.04.2021 bei KiKA/ZDF

Im malerisch-wildwüchsigen Garten der Zwillinge Luis und Lea wohnt die chaotische Apfelhexe Petronella sowie eine kuriose Gesellschaft aus stockartigen Apfelmännchen, einem ordnungsliebenden Hirschkäfer, einer kulinarischen Raupe, einem übel-launigen Heckenschrat, einem frechen Wichtel und vielen mehr – eine abenteuerliche Welt, in der wahre Größe im Auge des oder der Betrachter*in liegt.

OLIVER SCHÜTTE, SANDRA EHLERMANN
 (DRAMATURGISCHE BERATUNG)
DIE SCHULE DER MAGISCHEN TIERE (KINO)

Drehbuch: Viola Schmidt & John Chambers, basierend auf den Kinderbüchern von Margit Auer
 Regie: Gregor Schnitzler
 Produktion: Kordes & Kordes Film, Wega Film
 Kinostart (DE): 07.10.2021

Verfilmung der gleichnamigen Kinderbuchreihe: Im Mittelpunkt steht Ida, die mit ihren Eltern umziehen muss. In der neuen Schule fühlt sie sich überhaupt nicht wohl, und wegen ihrer ehrgeizigen Art und ihrer guten Noten wird sie schnell als Besserwisserin abgestempelt. Dann aber nimmt ihr Leben eine unerwartete Wendung, als die Klassenlehrerin Miss Cornfield verkündet, dass demnächst jedes Kind ein magisches Tier als Begleiter bekommt.

Der Stoff wurde im Rahmen der „Akademie für Kindermedien“ 2016/17 in der Gruppe Film unter Leitung von Mentor Rüdiger Hillmer und Co-Mentorin Theresia Dittrich entwickelt.



Bild: kino.de

SANDRA EHLERMANN (DRAMAT. BERATUNG)
DIE OLCHIS – WILLKOMMEN IN SCHMUDDELFING (KINO)

Drehbuch: John Chambers & Toby Genkel, basierend auf den Kinderbüchern von E. Dietl
 Regie: Tobi Genkel und Jens Møller
 Produktion: WunderWerk, ZDF, Verlag Friedrich Oetinger, LEONINE – Kinostart: 22.07.2021
 Die Olchis sind auf der Suche nach einem Zuhause, aber nirgends sind sie wirklich willkommen. Sie stinken und muffeln und sind für die meisten Menschen einen Tick zu olchig. Als der Familiendrache Feuerstuhl über dem kleinen Ort Schmuddelfing abstürzt und auf der gammeligen Müllhalde landet, fühlen sich die Olchi-Kinder sofort wohl. Hier zu bleiben, wäre wirklich krätig.

SANDRA EHLERMANN (DRAMAT. BERATUNG)
NACHBARN (KINO)

Buch und Regie: Mano Khalil
 Produktion: Frame Film in Koproduktion mit Schweizer Radio und Fernsehen SRF und ARTE G.E.I.E. – Weltpremiere: Juni 2021 Int. Wettbewerb Shanghai FF, Kinostart (CH): Okt. 2021
 In einem syrischen Grenzdorf in den frühen 1980er-Jahren erlebt der kleine Sero sein erstes Schuljahr. Er spielt freche Streiche mit seinen Kameraden, träumt von einem Fernseher, damit er endlich Cartoons schauen kann und muss gleichzeitig erleben, wie die Erwachsenen um ihn herum immer mehr von nationalistischer Willkür und Gewalt erdrückt werden.

TIMO GÖSSLER (DRAMAT. BERATUNG)
DISKO BOCHUM (TV-SERIE)

Produzent: Benjamin Benedict / UFA Fiction
 Drehbuch: Linda Brieda (Headautorin), Benjamin Benedict, Dorothee Fesel, Judy Horney, Janosch Kosack – Ausstrahlung: RTL NOW
 Gerhard Krämer versteht die Welt nicht mehr. Während der älteste Sohn Frank im familieneigenen Lebensmittelhandel mit anpackt, will seine Tochter Johanna Pilotin werden. Aber es kommt noch schlimmer: Sein Zweitgeborener Georg und seine andere Tochter Doro eröffnen im Keller eines geerbten Restaurants eine Diskothek. Und das im Bochum der 70er Jahre! Die Geschichte zeichnet ein Familienbild im Kampf zwischen Patriarchat und Moderne und erzählt zugleich von den wilden 70ern und der großen gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung.

Termine

Drehbuch Online | Die Vielfalt | Level C

Im Zentrum dieses Seminars steht die individuelle und persönliche Beratung durch den Mentor. Sie finden die passende Ausrichtung für Ihren eigenen Stoff und tauchen gleichzeitig tief in die Vielfalt dramaturgischer Spielformen und Möglichkeiten ein.

*Dozent*in: Eva-Maria Fahmüller/Rüdiger Hilmer*

Ort/Veranstalter: eLearning mit Live-Webinaren

Datum: 15.07.-29.08.2021 (Live-Webinar) –

integrierte Live-Webinare mit eigener Stoffentwicklung (Mittwochs 19:00 – 21:00 Uhr)

Kosten: 440,- Euro (Early Bird bis 11.7.: 420,- Euro)

<https://masterschool.de/>

SERIEN.lab

Das SERIEN.lab ist eine Autorenwerkstatt für qualitativ hochwertige, fiktionale Serien. Die Teilnehmer haben die Möglichkeit, ihr eigenes Serienprojekt – Status vorzugsweise Exposé – im SERIEN.lab voranzutreiben. Zusätzlich bekommen sie die Gelegenheit das Handwerkszeug kennenzulernen und gemeinsam mit anderen Autoren*innen in einem Writers' Room das konkrete Arbeiten an einer Serie kennenzulernen. Teilnehmen können auch Autoren*innen-Teams oder ein Gespann aus Autor*in und Produzent*in.

Dozenten: Oliver Schütte, Heiko Martens

Ort: Berlin & online

Termin: 14.08.21–08.04.2022 – berufsbegleitend

(13 Seminartage zzgl. 5–7 Online-Abende)

Kosten: 2.900,- Euro/1.450,- Euro

<https://masterschool.de/>

Emotionale Figurenführung

Im Vordergrund dieses Seminars steht die emotionale Figurenführung und somit das Handwerk des Filmemachers, den Zuschauer an die Figuren und filmische Fiktion zu binden. Es werden eine Vielzahl von handwerklichen Tools vorgestellt und untersucht, mit deren Hilfe die bestmögliche Koppelung zwischen den Figuren und dem Zuschauer gelingen kann.

Dozent: Bartosz Werner

Ort/Veranstalter: Live-Webinar

Datum: 28./29.08.2021 (Live-Webinar) – Samstag/

Sonntag 10:00 – 17:00 Uhr

Kosten: 280,- Euro (bis 22.08. Early Bird: 260,- Euro)

<https://masterschool.de/>

Empathie – das Prinzip erfolgreicher Geschichten

Filme und Serien beruhen darauf, dass die Zuschauer sich mit den Figuren emotional verbinden. Das Seminar vermittelt Ihnen die Kenntnisse und Techniken, mit denen Sie diese Empathie aufbauen können. Erschaffen Sie selbst Figuren, die den Zuschauer dauerhaft faszinieren, interessieren und fesseln.

Dozent: Oliver Schütte

Ort/Veranstalter: Live-Webinar

Datum: 11./12.09.2021 (Live-Webinar) –

Samstag/Sonntag 10:00 – 18:00 Uhr

Kosten: 280,- Euro (bis 05.09. Early Bird: 260,- Euro)

<https://masterschool.de/>

Thriller

Wie kriert man Szenen voller Nervenkitzel? Wie erzeugt man packenden Thrill auf Leinwand und Bildschirm? Dieses Seminar beleuchtet die Mittel der Spannungserzeugung im Thriller und ihre Anwendung.

Dozent: Tomislav Turina

Ort/Veranstalter: Live Webinar

Datum: 18./19.09.2021 (Live-Webinar) –

Samstag/Sonntag 10:00 – 17:00 Uhr

Kosten: 280,- Euro (bis 12.09. Early Bird: 260,- Euro)

<https://masterschool.de/>

Die Kunst der Dialoggestaltung

Szenen sollen mitreißend und visuell sein. Dialog soll Informationen transportieren, charaktertypisch sein und bestenfalls Subtext enthalten. Anhand von Theorien und mit vielen Übungen vermittelt das Seminar Hilfestellungen und Inspiration für die praktische Arbeit.

Dozent: Oliver Schütte

Ort/Veranstalter: Live-Webinar

Datum: 25./26.09.2021 (Live-Webinar) –

Samstag/Sonntag 10:00 – 17:00 Uhr

Kosten: 280,- Euro (bis 19.09. Early Bird: 260,- Euro)

<https://masterschool.de/>

Drehbuch Online | Die Geschichte | Level B

Im Zentrum steht die Ausgestaltung und Weiterentwicklung Ihres Stoffes mit dem Feedback des Mentors. Außerdem: Video-Intros, Theorie, Übungen, Filmanalysen, Podcasts, Live-Webinare, Branchentipps

*Dozent*in: Eva-Maria Fahmüller/Rüdiger Hilmer*

Ort/Veranstalter: eLearning mit Live-Webinaren

Datum: 15.10.–28.11.2021 (Live-Webinar) –

integrierte Live-Webinare mit eigener Stoffentwicklung (Mittwochs 19:00 – 21:00 Uhr)

Kosten: 440,- Euro (Early Bird bis 10.10.: 420,- Euro)

<https://www.masterschool.de/>

Von der Idee zum Konzept

Sie starten mit einer Film- oder Serien-Idee und werden Schritt für Schritt bei der Ausarbeitung Ihres Konzepts angeleitet. Sie erhalten individuelles schriftliches Feedback zu Ihrem Stoff. Den Abschluss bildet eine persönliche Beratung durch den Dozenten.

Dozent: Oliver Schütte

Ort/Veranstalter: eLearning mit persönlicher Beratung (online)

Datum: Seminar on demand: laufend buchbar.

8 Wochen, weitgehend eigene Zeiteinteilung mit eigener Stoffentwicklung.

Kosten: 350,- Euro

<https://www.masterschool.de/>

STOFF.lab (Autorenwerkstatt Fiction)

Das STOFF.lab ist eine von Experten der Branche entwickelte Autorenwerkstatt für fiktionale Filmprojekte, die angehenden Drehbuchautorinnen und -autoren Gelegenheit bietet, ihren aktuellen Filmstoff unter professioneller Anleitung voranzutreiben und auf die nächste Stufe zu heben. Die Aufnahme mit eigenem Projekt erfolgt nach einer schriftlichen Bewerbung und evtl. einem persönl. Auswahlgespräch.

Bewerbung bis spätestens 6. Juli 2021 / 12 Uhr.

Leitung: Roland Zag, Jochen Strodthoff

Ort: online und/oder Mediaschool Bayern, Rosenheimer Straße 145, München

Termine: Juli 2021 – April 2022, Start: 24.07.2020

Kosten: ca. 2.200,- Euro

www.muenchner-filmwerkstatt.de/lehrgaenge/stoff-lab

Drehbuchhandwerk

Drehbücher zu schreiben, erfordert nicht nur Kreativität, sondern auch solides Handwerk. Dieses arbeitsintensive Seminar vermittelt das Basiswissen für angehende Drehbuchautoren und frischt die Fähigkeiten fortgeschrittener Autoren, Lektoren, Producer und anderer Filmschaffender wieder auf.

Ort/Veranstalter: Mediaschool Bayern, München

Dozenten: Frank Raki / Christoph von Zastrow

Datum: 27./28.11.2021

Kosten: 270,- Euro (bei Zahlungseingang bis zum 12.11.2021 ermäßigt auf 220,- Euro)

<https://www.filmseminare.de/drehbuchhandwerk/>

WENDEPUNKT - Newsletter Nr. 50

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.: Dr. Eva-Maria Fahmüller

REDAKTION: Robert Pfeffer, Kyra Scheurer

MITARBEIT: Arno Aschauer, Johanna Faltinat, Leticia Milano, Antonia Roeller, Arno Stallmann, Roland Zag

PRODUKTION/LAYOUT: Katrin Merkel / Edgar Lange, design & development, Köln

LEKTORAT: Babette Jonas

ANZEIGEN: Sabrina Schrader