

VeDRA Y

Verband deutscher Film- und
Fernseh dramaturgen e.V.

TOP THEMA

Archetyp: Der Fall Chodorkowski

(c) farbfilm verleih



WEITERE THEMEN:

Rückschau FilmStoffEntwicklung 2011 --- Syd Field in London
--- Neu im Vereinsheim: Wer macht was?

Newsletter N°22 | Februar 2012

Liebe Leserinnen und Leser,

dieser Newsletter wirft zunächst einen Blick zurück auf unsere Tagung »FilmStoffEntwicklung«, die am 5. November 2011 in Berlin stattfand. Als Veranstalter können wir uns über die Resonanz nur freuen. Noch mehr Teilnehmer als in den Jahren zuvor fanden den Weg in die Tagungsräume am Anhalter Bahnhof in Berlin. Der neue Standort hat sich dabei sehr gut bewährt. Und die vielen positiven Rückmeldungen sind uns ein Ansporn für 2012.

Im Newsletter zeichnet VeDRA-Mitglied INES HÄUFLER neben anderen Besuchern ein ganz persönliches Bild von den Eindrücken, die sie von dieser Veranstaltung mitgenommen hat. Unser Themenbereich Dokumentarfilm

ist diesmal erneut durch ein le-senswertes Werkstattgespräch vertreten: VeDRA-Mitglied SILKE CECILIA SCHULTZ befragt den Autor und Regisseur Cyril Tuschi zu seinem 2011 herausgebrachten Film DER FALL CHODORKOWSKI.

In unserer Games-Kolumne fragt sich LUKAS WOSNITZA diesmal anhand der komplizierten Adaptionsgeschichte von ASSASSIN'S CREED wer die kreative Kontrolle über Verfilmungen haben sollte. NORBERT MAAS hat ein Seminar der Drehbuch-Legende Syd Field in London besucht und diskutiert seine Eindrücke mit der Filmemacherin Feo Aladag. Und unter unserer beliebten Rubrik VEREINSHEIM versammeln wir neuerdings Nachrichten und Ter-



mine zu der Frage „Wer macht was mit wem?“

Für sich selbst beantwortet in dieser Ausgabe VeDRA-Mitglied GUNTHER ESCHKE unseren Fragebogen.

Viel Spaß beim Lesen wünscht

Rüdiger Hillmer
Vorstandsvorsitzer VeDRA

DRAMATURGEN IN AKTION

FilmStoffEntwicklung 2011 – Eine Rückschau.....3

REZENSION / FIRST LOOK I

Gute Unterhaltung?!..... 8

POINT OF VIEW

Syd Field in London..... 10

REZENSION / FIRST LOOK II

Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme..... 14

WERKSTATTGESPRÄCH

Der Fall Chodorkowski..... 15

KOLUMNE

spiel / film 3.0..... 19

PROFILE

Gunter Eschke 21

VEREINSHEIM

Wer macht was?..... 24

Termine..... 27

Impressum 27

FilmStoffEntwicklung 2011

Eine Rückschau | von Ines Häufner

5. November 2011. Vor mir liegt ein Tag voller Vorträge, Podiumsdiskussionen und Networking. Es geht auch gleich los mit dem Netzwerken – das zu den liebsten Nebenwirkungen meines Berufs als Dramaturgin gehört. Ich treffe einen Redakteur, den ich seit Jahren nicht gesehen habe, und wir freuen uns beide. Dann sehe ich Kolleginnen und Kollegen die mittlerweile zu Freundinnen und Freunden geworden sind. Es ist in manchen Momenten schon ein bisschen wie ein Familientreffen. Auch das mag ich. Sehr sogar.

Die erste Veranstaltung geht gleich los – sie hat die „Silberlocken“ zum Inhalt. Gleich zu Beginn zeigt Norbert Maass mit einer kurzen Präsentation wie beachtlich die Zielgruppe über 50 Jahre ist. Ich bin wirklich erstaunt – auch über die Auswahl der Filme. Offenbar profitieren auch länger laufende Arthouse-Filme von der wachsenden Zielgruppe. Die „Silberlocken“ gehen später ins Kino, nachdem sich die Filme herumgesprochen haben. Nach den Zahlen geht es um Inhalt. Erkenntnis: Es darf ans Eingemachte gehen: ums Altern und Sterben, ums Kranksein und um das immer noch starke Tabu von Liebe und Sex im (hohen) Alter. Und nicht zuletzt: um die menschliche Würde.

Für mich ist das erfreulich. Besonders bei Fernsehfilmen stoße ich immer wieder auf Widerstände seitens der Redaktionen: In TV-Movies müssen alte Menschen sehr agil sein. Altenheime sollen „Seniorenresidenzen“ heißen – und auch so aussehen. Krankheit zeigt man so wenig wie möglich. Manchmal ist zum Glück mehr drin, oft aber nicht. Selbst wenn es beim Fernsehen inhaltlich weit weniger kantig zugehen darf als im Kino: Bei Redaktionssitzungen werde ich das in Zukunft als Argumentation im Hinterkopf behalten.

Die anschließende Diskussion ist eigentlich eine Case Study des Films SATTE FARBEN VOR SCHWARZ mit Felix zu Knyphausen (Buch), Sophie Heldman (Regie, Buch), Matthias Elwardt (Kinobetreiber) und Alexandre Dupont-Geisselmann (Farbfilm Verleih). Leider habe ich den Film nicht gesehen, es ist aber trotzdem sehr spannend. Zwei Dinge nehme ich mit: Es bringt nichts, sich aufgrund der Publikumsstatistik bei der Zielgruppe anzubiedern. Es geht (wie immer eigentlich) um die Entwicklung einer spannenden und authentischen Geschichte mit interessanten Charakteren. Apropos Authentizität – man darf während der Stoffentwicklung nicht vergessen



Fotos: Christine Kisorsy (c) VeDRA



Marc Terjung, Headautor von DANNI LOWINSKI



Debüt im Ersten: Katharina Dufner und Stefanie Groß



den Stoff auch einmal Menschen im Alter der Hauptfiguren zum Lesen zu geben. Oft stellt sich nämlich heraus, dass jüngere Autorinnen und Autoren vieles „übererklären“ wollen, das stehen gelassen werden kann und verstanden wird.

In der kurzen Pause danach treffe ich schon wieder jemanden und bekomme deshalb schon wieder keinen Kaffee, aber egal. Es geht schon weiter, und zwar über DANNI LOWINSKI. Autor Marc Terjung schildert im Gespräch mit Volker Kellner die Stoffentwicklung und spricht endlich einmal ein wahres Wort gelassen aus: Das Konzept des „Writer’s Room“ – in Amerika üblich und hoch gepriesen – funktioniert bei uns nicht. Keine Produktionsfirma lässt Autorinnen und Autoren über einen längeren Zeitraum exklusiv und mit Monatsgehalt für einen Writer’s Room arbeiten. Ohne durchgehendes Gehalt müssen Miete und Essen aber auch mit anderen Projekten bezahlt werden. So einfach ist das, und so wahr.

Anhand von Szenenausschnitten geht es dann um einige dramaturgische Prinzipien. Das Drama ist zum Beispiel, wie beim Privatfernsehen üblich, eher auf der Protagonistenseite zu finden. Beim ZDF darf es auch einmal auf der Antagonistenseite sein. Wir erfahren auch vom Entschluss, Geld und Arbeit zum Thema der Serie zu machen. Konsequenterweise werden die Liebeskomplikationen deshalb nicht so stark erzählt. Bei den Publikumsfragen am Ende kommt schließlich noch ein wichtiger Aspekt zur Sprache: Sehr beharrlich will da jemand wissen, wieso es nicht möglich sei etwas origineller zu sein – also neue Erzählweisen auszuprobieren, mutiger zu sein. Marc Terjung hat darauf mit genau der Gegenfrage geantwortet, die ich mir so oft denke, aber dann doch nicht ausspreche (ein Fehler!): Gefällt die originelle Erzählidee dem Publikum oder nur den Autorinnen und Autoren? Ich persönlich halte es aber für einen großen Irrtum zu glauben, dass etwas scheinbar Originelles automatisch auch einen qualitativen Sprung nach oben bedeutet. Manches dient eben nicht immer der Geschichte, sondern eher dem Ego. Nachträglich nochmals ein Dankeschön an Marc Terjung für das klare Statement.

Danach geht es um den Debütfilm im Fernsehen. Stefanie Groß vertritt den SWR und Katharina Dufner

das Kleine Fernsehspiel des ZDF. Ich bin dann gleich ganz hingerissen, denn Katharina Dufner stellt exemplarisch RAMMBOCK vor. Ich finde den Film nicht nur in jeder Hinsicht hervorragend, er zeigt auch, dass man sich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen abseits ausgetretener Pfade bewegen kann. (Hinweis: Es handelt sich dabei um einen mittellangen (!) Film in dem Zombies (!!)) die Hauptrolle spielen. Und es ist eigentlich eine Liebesgeschichte. Sehr sehenswert.)

Anschließend geht es um STROMBERG. Der Ansatz der Veranstaltung ist eigentlich sehr spannend: Anhand verschiedener Treatment- und Drehbuchfassungen wird die Entwicklung einer Szene bis zur fertigen TV-Version gemeinsam mit der STROMBERG-Dramaturgin Mika Kallwass erläutert. Leider macht in einem großen Saal auch der beste Beamer für die hinteren Reihen eng beschriebene Word-Dokumente schwer lesbar. Trotzdem nehme ich einiges mit: Es handelt sich ja um eine fiktive Dokumentation, man muss deshalb immer das Erzählprinzip bedenken. Die Charaktere sind sich bewusst, gefilmt zu werden (und können das manchmal eben auch vergessen). Auch wichtig: Es wird aus Schlüsselszenen und den Figuren heraus entwickelt.

In der letzten Veranstaltung des Tages geht es um interaktives Storytelling. Zwar habe ich beruflich (noch) nichts damit zu tun, aber das interessiert mich als Medienjunkie jetzt privat.

Schnell wird mir klar dass man ohne Definitionen nicht auskommt. Für mich ist zum Beispiel der Unterschied zwischen interaktiv und partizipativ wichtig. Interaktiv ist es ja schon, wenn die Tweets der Twitter-Community bei einer Fernsehsendung unten durchs Bild laufen. Aber das ist noch lange nicht partizipativ im Sinn von „in die Erzählung eingreifen“. Offensichtlich geht es zur Zeit aber noch viel darum, Inhalt auf verschiedenen Plattformen zur Verfügung zu stellen. Helmut Pesch vom Bastei Verlag erläutert das folgendermaßen: Ein Serienroman („Webnovel“) kann via iPad im Abo bezogen werden, inklusive audiovisueller Elemente. Denselben Inhalt gibt es auch als Read and Listen Version, bei der man nahtlos zwischen Lesen (zu Hause/in der U-Bahn) und Zuhören (beim Autofahren) wechseln kann. Hier geht es aber wohl eher um Bequemlich-

keit und Vorlieben: Wie will ich den Inhalt konsumieren? Der Verlag hält den Servicegedanken hoch. Was gut ist. Aber für mich geht es bei Interaktivität eben um viel mehr.

Ansonsten stehen fehlende Preismodelle für (sehr) kurze literarische Formen im Mittelpunkt, und es geht auch um sehr komplexe Erzählwelten, die durch die Möglichkeit entstehen auf verschiedenen Medien verschiedene Informationen (Bewegtbild, Ton, interaktive Rätsel ...) aus dem Erzähluniversum zur Verfügung zu stellen. Und noch etwas: Interaktivität wird manchmal schwer überschätzt. Das kenne ich von mir: Wenn ich ein Buch lesen will, will ich einfach nur ein Buch lesen. Und Fernsehen ist Fernsehen. Oft will ich nicht „mitmachen“ und in die Geschichte eingreifen, sondern mich berieseln lassen. Oder ganz „old school“ Papierseiten umblättern und die Geschichte in meinem Kopf entstehen lassen.

Meine Conclusio: Interaktives Storytelling ist ein recht komplexes Thema (ich habe hier etwa noch gar nicht über Computerspiele nachgedacht). Es wird noch Zeit und vor allem gute Finanzierungsmodelle brauchen, bis sich hier etwas Massenwirksames bewegt. Aber spannend ist es allemal.

Der Tag ist zu Ende und es gibt Sekt. Mir schwirrt der Kopf: So viele Menschen, so viel Input, so viele Anregungen und Informationen. So vieles, das ich in meine Arbeit mitnehme. Es ist großartig.



Ines Häufner (VeDRA), *Studium der Germanistik und Publizistik in Salzburg, seit 2003 freiberufliche Drehbuchberaterin in Wien. Zahlreiche TV-Projekte, darunter FAMILIE SONNENFELD (Reihe, ARD, 2004–2008), BÖSES ERWACHEN (ZDF, 2008), MEINE SCHWESTER (ARD, 2011). Kino: u.a. KHADAK (BE/D/NL, 2006), KLEINE FISCHER (A, 2008), ALTIPLANO (BE/D/NL, 2009).*

Mehr Informationen unter www.scriptalicious.at

Weitere Eindrücke von Besuchern, die wir während der Veranstaltung befragten haben und Auszüge aus Presse und Gästebuch:

„Die dritte FilmStoffEntwicklung bescherte allen Besuchern wieder die Qual der besonderen Wahl. Die fünfzehn Themenbereiche waren inhaltlich und personell ausgezeichnet besetzt. Wie wunderbar, dass man die leider zwangsläufig entgangenen Diskussionen und Gesprächsrunden als Podcast nachgereicht bekommt.“ (Andree Metzler, suite101.de)

„Ich fand vor allem die erste Veranstaltung, die ich besucht habe, ‚Neue Dramaturgien II‘ mit André Georgi, spannend und ich finde es ganz großartig, dass die verpassten Veranstaltungen als Podcast zugänglich sein werden.“ (A.P. / Gästebuch)

Zum Thema Podcast weiß VeDRA-Vorsitzender Rüdiger Hillmer: „Zurzeit werden die Aufzeichnungen der Einzelveranstaltungen aufbereitet. Aufgrund technischer Schwierigkeiten hat sich hier eine Verzögerung ergeben. Sobald die Podcasts zur Verfügung stehen, werden wir die akkreditierten Teilnehmer von FilmStoffEntwicklung 2011 davon unterrichten.“

Übrigens: André Georgis Veranstaltung aus dem Vorjahr ist als Podcast auf seiner Homepage zu finden (www.andre-georgi.de). Seine relativ früh am Tag formulierten Triaden-Thesen waren ein beliebtes Small-Talk-Thema:

„Das schmissigste Zitat des Tages prägte André Georgi, als er die dramaturgische Grundsituation von zwei Hunden, die sich um einen Knochen streiten mit der Frage erweiterte: ‚Was aber, wenn eine Figur in der Position des Knochens ist?‘“ (Daniel Bickermann, Schnitt)

Weitere Stimmen zu den Veranstaltungen (Auswahl):

„Das Themenspektrum der Tagung war breit gefächert: von theoretischen Erörterungen erzählerischer Konstruktionsprinzipien über die Analyse von Fallbeispielen bis hin zu interessanten Einblicken in die alltägliche erzählerische Praxis. (...) In einem Werkstattgespräch erläuterte Husmann, neben Terjung einer der wenigen mit dem US-amerikanischen Showrunner vergleichbaren deutschen Serienmacher, gemeinsam mit seiner Dramaturgin Mika Kallwass in sehr anschaulicher Weise anhand einzelner Arbeitsdokumente den konkreten Arbeitsprozess ...“ (Christian Junklewitz, serienjunkies.de)



„Norbert Maass hat in seinem Workshop anschaulich dargestellt, dass es bei Mystery- und Zombiefilmen nicht nur um blutrünstige Effekte geht, sondern dass die emotionale Ebene der Figuren auch bei diesem Genre eine wichtige Rolle spielt. Analytisch referiert, war dieser Vortrag aber keinesfalls blutleer und aufgrund der gewonnenen

Erkenntnisse packend wie das Genre selbst!“ (Andreas Koseck, Autor)



„STROMBERG, eine Serie besonderen Formats, verfolge ich selbst mit großer Begeisterung (...), so dass die Veranstaltung für mich ein MUSS war. Ich habe interessante und exemplarische Einblicke in den Ideen- und Stoffentwicklungsprozess erhalten. Wieder einmal eine Bestätigung, welche Chancen eine gute Zusammenarbeit bietet, was sich am Erfolg der Serie zeigt.“ (Manuela Uellenberg, Autorin)



„Der Bericht von Kristin Derfler und Angela Heuser über die Entwicklung des Films ES IST NICHT VORBEI war für mich, aber vor allem sicher für junge Autoren (und Dramaturgen), hochinteressant und von Nutzen. Wem es noch nicht klar war, dem zeigte die ehrliche Schilderung von Frau Derfler deutlich, dass der einzelne Autor als Künstler beim Fernsehen einem hierarchisch gegliederten Kollektiv von Gesprächspartnern völlig unterschiedlicher Interessen und Vorprägungen gegenübersteht. (...) In künftigen Veranstaltungen sollte man vielleicht diese teilweise vorhandenen Widersprüche oder auch Scheinwidersprüche näher betrachten.“ (Frank Scharf, Produzent Magnatel und Ex-SWR-Redakteur)



„Also, wenn später einmal intelligente Wesen aus fremden Galaxien zu uns kommen werden, dann lernen sie uns in unseren Fernsehserien kennen. Beispielsweise in der Comedy-Serie DANNI LOWINSKI, die mit der pragmatischen Anwältin aus dem Shopping Center alles richtig macht. (...) So anschaulich und unterhaltsam war auch das LOWINSKI-Werkstattgespräch mit Moderator Volker Kellner und Head-Autor Marc Terjung. Demnach beruht der Erfolg nicht auf Einzelnen, sondern auf der vertrauensvollen und geführten Teamarbeit zwischen einer Autorengruppe und, andererseits, Redakteuren und Produzenten mit kreativem Mut. DANNI LOWINSKI – ein ‚best practice‘ Fall im deutschen TV, tauglich auch für Aliens.“ (Maria-Elisabeth Müller, Autorin)



„Unter den zahlreichen interessanten Vorträgen hat mir am besten das Gespräch von Eva-Maria Fahmüller mit André Georgi gefallen. Mein Lieblingszitat des Tages ist: ‚Der Loyalitätsverlierer versucht die Loyalität der Dilemmafigur zurückzugewinnen.‘ Auch ohne die Theorie gekannt zu haben, nutzen wir die Dynamik der Triade seit jeher in unseren Melodramen vom Typ ‚eine Frau zwischen zwei Männern‘ – und der Zuschauerzuspruch gibt dem Modell Recht.

Ich war zum ersten Mal bei der FilmStoffEntwicklung dabei und werde im nächsten Jahr gerne wiederkommen, nicht nur wegen der Vorträge, sondern auch, weil es eine sehr gute Möglichkeit für Produzenten ist, mit interessierten und interessanten Autoren in Kontakt zu treten.“ (Anemone Müller, Producerin bei ffp newmedia)

Last but not least auch einige Anmerkungen zu Organisation und Rahmenbedingungen:

„Guter Veranstaltungsort, nur der Kaffeeausschank muss besser werden ... ;-“) (R.H. / Gästebuch)

„Was mir allerdings im Verlauf des Tages gefehlt hat, waren etwas längere Pausen zwischen den Veranstaltungen, um Kontakte knüpfen und ‚netzwerken‘ zu können. Jeweils eine Viertelstunde ‚Luft‘ reichten gerade einmal, um die Räume zwischen den Veranstaltungen zu wechseln und vielleicht einen Kaffee und eine schnelle Zigarette im Innenhof zu konsumieren – bei Überziehungen war nicht einmal das möglich. Da ich zudem eine relativ weite Anreise hatte, blieb mir auch nach der Veranstaltung zu wenig Zeit, um wirklich in tiefere Gespräche eintauchen zu können.“ (Holger Pinnow-Ločnikar / Gästebuch)

„Glücklicherweise wurde sofort klar, dass sich das Raumbelegungschaos aus dem letzten Jahr nicht wiederholen würde: Damals standen in der etwas piefigen Urania drei Säle sehr unterschiedlicher Größe zur Verfügung, so

dass in den kleinsten Räumen immer wieder zahlende Besucher abgewiesen werden mussten, da nicht einmal mehr Stehplätze zu haben waren. In der diesjährigen Location war das zugegebenermaßen undankbare Dilemma der Raumverteilung für jeweils drei zeitgleich stattfindende Veranstaltungen dank ausgeglichener Größen kein großes Problem mehr. Noch immer gab es viel Gedränge und einen wünschenswerten Ansturm, aber letztlich fand selbst in den überlaufensten Veranstaltungen jeder einen Platz.“ (Daniel Bickermann, Schnitt)

„Ich fand Idee und Gestaltung dieser dritten FSE (ohne die ersten zu kennen) insgesamt sehr konstruktiv, allerdings halte ich 15 Themenkreise, parallel in 3 Sälen ablaufend, doch für zu viel für nur einen Arbeitstag und hätte mich gerne mit mehr Themen befasst, als den zweien, an denen ich aufgrund der Überschneidungen im Ganzen teilnehmen konnte.“ (Frank Scharf, Produzent)

„Das Essen war ausgesprochen yummi. Der kleine Lichthof mit den Büchern war toll. Rundum gelungen.“ (M.M. / Gästebuch)

Gute Unterhaltung?!

gelesen von Silke Cecilia Schultz

„Was verstehen Sie persönlich allgemein unter guter Unterhaltung – unabhängig von Zuschauerzahlen und jenseits vom reinen Handwerk?“

und

„Welche Kriterien für gute Unterhaltung sehen Sie in einzelnen Angebotsbereichen, mit denen Sie sich beruflich vorwiegend (oder am liebsten) beschäftigen?“

Diese Fragen treiben den Medienwissenschaftler und Herausgeber Gerd Hallenberger um. Mit 18 höchst unterschiedlichen, persönlichen, beruflichen und teils unterhaltsamen Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren versucht er sich deshalb an einer „Art Landkarte des Nachdenkens über gute Unterhaltung“.

Hallenbergers Ausgangsposition: Bei der Omnipräsenz unterhaltender Medienangebote sei nicht nur ein eklatanter Mangel an Reflexion über den Gegenstand, sondern vor allem auch die fehlende diskursive Vernetzung zu beklagen. Der Kreis der Diskussionsteilnehmer ist indes eng gesteckt: Welche Erfahrungen etwa Autorinnen, Regisseurinnen, Dramaturginnen, Creative Producer, Schauspielerinnen (und ihre männlichen Pendanten) oder gar das TV-Publikum mit guter und weniger guter Unterhaltung im deutschen Fernsehen machen und was sie davon erwarten, ist nicht Gegenstand der Betrachtungen und bleibt ihnen überlassen.

Eine schnelle Antwort auf Hallenbergers Fragen kann allerdings auch Hans-Otto Hügel – Professor für Populäre Kultur der Universität Hildesheim – nicht geben. Hügel hält die Suche nach Qualitätskriterien guter Unterhaltung prinzipiell für einen Irrweg. Stattdessen vergleicht er das Dilemma der Beurteilung nach einem vorab festgelegten Raster mit den sogenannten Intelligenztests, die Intelligenz durch eine Menge begrenzter Fertigkeiten messen, aber nicht fassen können. Dietrich Leder – Dokumentarfilmer und Professor für Fernsehkultur an der KHM Köln – zeigt sich dagegen mutiger und glaubt, gute und schlechte Unterhaltung sowohl auf der



Gerd Hallenberger (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung. UVK 2011. ISBN 978-3-86764-273-6. 192 Seiten. 24,00 EUR

Produkt- als auch auf der Wirkungsebene benennen zu können. Die Voraussetzung: Wer in medienwissenschaftlichen und medienkritischen Untersuchungen den Fokus auf „wie sich Menschen durch was unterhalten lassen“ setze, „in Synchronisation mit Erfahrungen in der Arbeits- und Alltagswelt“, müsse einfache Antworten vermeiden.

Einen pragmatischen Ansatz wählt wiederum Joachim Kosack, Fiction-Chef bei Pro7/Sat.1. Findig leitet Kosack „Unterhaltung“ von „Haltung“ ab – und macht in letzterer den Unterschied zwischen dem deutschen und dem angelsächsischen Kulturraum aus. „Qualität entsteht immer, wenn die Haltung und die Demut stimmen, mit der ich mein Programm mache (...), sei es bei der Soap, sei es beim ambitionierten Einzelstück.“ Wenn ihn bei einer Einladung zum Essen der Gastgeber willkommen heiße, dann würde er vermutlich auch ein perfekt gekochtes Affenhirn probieren – womit wir bei einem legendären Sat.1-Format und dem Grimme-Jury-Mitglied Reinhard Lüke wären. Der Medienjournalist zieht die Sat.1-Quizshow GLÜCKSRAD als Beispiel für seine These heran, dass Unterhaltung im Fernsehen eigentlich nur noch jenseits der dafür vorgesehenen Formate und eher zufällig stattfindet. DER ZWERG REINIGT DEN KITTEL ist nicht nur der Titel von Lükés Beitrag, sondern war auch die hilflose Antwort eines Kandidaten auf der Suche nach einer deutschen

Redewendung bei der beliebten Buchstabensuche. Da die „Buchstabenumdreherin“ den Unsinn zudem erst durch einen Hinweis der Regie erkannt hat, kürte Lüke die Szene zu einem „brillanten Moment deutscher Fernsehunterhaltung“.

Für solche ist eigentlich auch Jürgen von der Lippe verantwortlich – viel belesener Autor (WAS LIEST DU?) und Allround-Entertainer (DONNERLIPPCHEN, GELD ODER LIEBE u.a.). In seinem umfangreichen Beitrag hebt von der Lippe den Gegensatz von Theorie und Praxis mit einem Zitat von Kultregisseur Preston Sturges auf: „Hübsches Mädchen ist besser als hässliches, Bein ist besser als Arm, Schlafzimmer ist besser als Wohnzimmer, Ankunft besser als Abfahrt, Geburt besser als Tod, Verfolgungsjagd besser als Plauderei, Hund ist besser als Landschaft, Kätzchen besser als Hund, Baby besser als Kätzchen, Kuss besser als Baby und besser als alles andere ist, wenn jemand auf den Arsch fällt.“ Immerhin ein brillanter Moment dieser Aufsatzsammlung.

Lippes Liebhaberei für die einfache Unterhaltung findet in Hallenbergers Sammelband nur wenige Mitsstreiter. Klaus Kreimeier (DIE UFA-STORY) bricht sogar bewusst eine Lanze für die Entschleunigung: „Und wenn sich, wie im Märchen vom süßen Brei, der Spaßfaktor durch Häuser und Hirne, durch Gedanken und Gedärme frisst – wo könnte dann noch Platz für die lange Weile, für den Trost der gedehnten Minuten, für herzhaftes Gähnen, kurzum: für gute Unterhaltung sein?“ TAZ-Kriegsreporterin Silke Burmester (BERICHTE VON DER MEDIENFRONT) erhofft sich von guter Unterhaltung gar eine „zweite Ebene“, einen Subtext, der Unterhaltungsmehrwert ermöglicht. Denn laut Lothar Mikos – Fernsehwissenschaftler aus Potsdam – fordert und bedingt gute Unterhaltung emotionales und kognitives Engagement, Professor Wolfgang Mühl-Benninghaus von der Humboldt-Universität sieht sogar die Möglichkeit eines im Brechtschen Sinne politisch-sozialen und philosophisch-ästhetischen Erkenntnisgewinns. Jörg-Uwe Nieland wagt sich schließlich an eine noch größere Einordnung. Die These des Bielefelder Soziologen: Gute Unterhaltung belohnt und lohnt die Mühe, zum Beispiel über den Genuss, Selbstgenuss, Selbstvergewisserung, Lerneffekt, Orientierung oder Anregung. Sie schafft also auf unterschiedlichen

Ebenen unterschiedliche Sinnangebote, in der Menge, in der Vielfalt, in der Tiefe und Komplexität und in der Vernetzung.

„Gibt es einen Weg, Angebot und Nutzung sinnvoll miteinander in Beziehung zu setzen?“ – diese Grundfrage bleibt in seinem Fazit für Hallenberger weiterhin unbeantwortet. Doch es geht ihm eben nicht um Antworten, sondern um Fragen, die den jungen, interdisziplinären Diskurs aktuell halten und befeuern. Der Leserschaft bietet das Buch also überlegenswerte Ansätze und Anregungen zu Qualität und Qualitäten guter Fernsehunterhaltung. „Und so sehen wir betroffen den Vorhang zu und alle Fragen offen“ (Fernsehpreisträger Marcel Reich-Ranicki nach Bert Brecht) mag für den einen nach der Lektüre passen, für den anderen zählt „Verehrtes Publikum, los, such dir den Schluss! Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!“ (DER GUTE MENSCH VON SEZUAN)

Silke Cecilia Schultz ist Mitglied im Verband deutscher Film- und Fernsehdamaturgen e.V. (VeDRA).

Syd Field in London | Norbert Maas

... im Gespräch mit Feo Aladag über das Seminar von Syd Field

Norbert Maas: Einige Wochen nach dem Seminar habe ich vieles, was gesagt wurde, schon wieder vergessen. Eigentlich erstaunlich, finde ich. Ging es dir ähnlich?

Feo Aladag: Ich bin so froh, dass es dir auch so ging; ich dachte schon, das liegt an mir. Bei mir gibt es vor allem eine Sache, die mir geblieben ist. Bei dir auch?

NM: Wohl auch durch die penetrante Wiederholung prägt ein Satz wie „Start at page 1 word 1“ meine Erinnerung: Ohne große Vorreden – beginne die Geschichte.

FA: Im Grunde genommen eine andere Formulierung für „You have to make the reader turn the page. That’s your job as a script writer.“

NM: Genau. Außerdem die ideale Einteilung eines 120 Seiten langen Drehbuchs in 30-60-30 mit Akt-einteilungen und Plot Points, aber das wusste jeder auch vorher schon ...

FA: ... und du weißt es auch nachher noch.

NM: Vielleicht sogar etwas genauer, was Syd Field damit meint und was nicht. Aber was weitere analytische gewinnbringende Erkenntnisse angeht, habe ich sehr wenig mitbekommen, was mir bei der täglichen Arbeit wirklich weiterhilft. Gerade, was das Auslösen von Prozessen angeht, welche die Geschichte in Dynamik versetzen ...

FA: Im Gesamtkontext stimme ich dir zu, finde aber durchaus, dass man aus den einzelnen Bausteinen dieser zwei Tage etwas ziehen kann. Bei mir ist vor allem das Billy Wilder-Zitat hängen geblieben: „If the ending doesn’t work, go back to the beginning.“

NM: Gewinnbringend war dieses Zitat für mich im Kontext mit Syd Fields Bemerkungen zum Rewrite. Danach ist es durchaus möglich, dass ein Drehbuch eine ganz andere Richtung einschlagen kann als beabsichtigt. Dann muss aber der Anfang entsprechend geändert werden. Das habe ich auch schon oft erlebt, in einigen Fällen wurde es nicht beherzigt.

30-60-30: So lauten die Idealmaße eines Drehbuchs, wenn es nach Syd Field geht. Der legendäre Lehrer und Autor hat mit solchen klaren Strukturen den Erfolg von Büchern über das Drehbuchschreiben in den 80er-Jahren gestartet und seitdem weltweiten Einfluss auf unzählige Autoren, Filmemacher und Dramaturgen ausgeübt. Nach der vorhergehenden Revision des großen Konkurrenten Robert McKee (siehe NL 21) hat es mich gereizt, zusammen mit der Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin Feo Aladag ein Seminar von Syd Field in London zu besuchen und im Anschluss zu diskutieren.

FA: Für einen so strukturell geprägten Lehrer wie Syd Field fand ich diese Bemerkung schon erstaunlich. Hier wird für ein prozessorientiertes Reagieren auf das plädiert, was innerhalb der kreativen Masse entsteht. Er zeigt sich also für einen dynamischen Entstehungsprozess offen, der bestimmte Schritte und Änderungen in den einzelnen Phasen des Rewrites fordert – egal wie die Ursprungsstruktur ist. Syd Field vertritt hier also eine weit weniger statische Haltung als sein diesbezüglicher Ruf es erahnen lässt.

NM: Dazu fällt mir jetzt auch ein weiterer Satz von ihm ein: „Structure is flexible.“ Ich finde diesen Satz richtig, da es mir bisher noch nicht eingeleuchtet hat, warum erzählerische Absichten entgegen ihrer Eigendynamik, ihrer Stimmigkeit, ihrem Raumbedürfnis in ein Raster gepresst werden sollten. Interessant fand ich auch, dass Syd Field erzählte, zehn Jahre lang keine Struktur mehr gelehrt zu haben, und jetzt erst wieder zu diesem Thema zurückzukehren. Hast du den Grund dafür verstanden?

FA: Ja, der Versuch, als Autor auch selbst Drehbücher zu schreiben, die tatsächlich umgesetzt werden. Der diesbezügliche Ehrgeiz in der zweiten Lebenshälfte war deutlich zu spüren: dass er es noch mal als Autor wissen will, dass es ihm wichtiger war, ein eigenes Drehbuch umgesetzt zu sehen. Und mein

Eindruck war auch, dass ihn die Frustration über das System „Hollywood“, gerade der Bereich der Studiofilme, mit dem ständigen Optionieren und dann Nichtmachen stark beschäftigt und er Kraft braucht, sich davon nicht frustrieren zu lassen.

NM: Eine sehr verständliche Ambition und Erfahrung, wie ich finde, aber es schmälert die Stellung von Beratern oder Lehrern keineswegs, wenn sie nicht auch erfolgreiche Drehbücher schreiben.

FA: Ich glaube auch, dass das zwei völlig verschiedene Paar Schuhe sind, dass es eher die Ausnahme ist, wenn jemand in beiden unterschiedlichen Feldern gleich gut ist.

NM: Zumindest ist es kaum möglich, beide Blickwinkel oder Standpunkte in einem Schritt zur selben Zeit an einem Projekt einzunehmen.

FA: Hast du etwas mit Fields Bemerkungen anfangen können, nach denen die Entwicklungen der modernen digitalen Technologien eine Wechselwirkung mit der Dramaturgie haben? Mir schien er hier sehr offen zu sein, und es notwendig zu finden, sich damit zu beschäftigen.

NM: Ich persönlich glaube nicht, dass sich die Gesetzmäßigkeiten, Dynamiken und Prozesse des Erzählens etwa durch trans- oder crossmediale Möglichkeiten grundlegend ändern. Die entscheidenden Gestaltungsfragen, wie Spannungen und Konflikte auf der Beziehungsebene erzeugt werden, bleiben im Wesentlichen ähnlich – unabhängig von den veränderten Erlebnisformen und Wahrnehmungssituationen. Was ich in Bezug auf seine technischen Darlegungen spannend fand, waren die Beispiele, bei denen die Technik bestimmte Erzählweisen und Wirkungen erst möglich gemacht hat, wie etwa INCEPTION. Das wäre vor zehn Jahren wohl kaum möglich gewesen.

FA: Wobei ich mir die Frage stelle, welche emotionale Wirkung man etwa vor zehn Jahren nicht hätte herstellen können. Entweder du erzählst berührend oder eben nicht. Insofern waren seine Bemerkungen nicht wirklich grundlegend neu. Interessanter fand ich hingegen Syd Fields weiteren Aufbau, und da besonders die Einordnung von einem so wichtigen

Element wie dem Konflikt unter den Begriff von Struktur und Szene. Er kategorisierte sehr stark nach der Frage, was der Sinn und Zweck einer Szene sei. Dabei kommt er auf weitergehende Fragen – inwieweit der Konflikt in der Szene die Handlung vorantreibt oder wie sich der Konflikt zwischen den Charakteren entwickelt. Diese kleinteilige Darstellung führt für mich nicht zwingend genug zum entscheidenden Punkt: Jeder Konflikt ist, wenn er ein stimmiger Konflikt ist, immer einer, der auch die innere oder äußere Handlung vorantreibt. Es gibt keine Handlung ohne Konflikt. An diesen Stellen gab es für mich zu viel Aufarbeitungs-Bla-Bla, das eigentlich selbsterklärend ist. Wie gehst du vor, wenn du Drehbücher analysierst: Guckst du dir wirklich bewusst Szene für Szene an oder nur dann, wenn du das Gefühl hast, hier stimmt irgendwas nicht?

NM: Ich gehe tendenziell stark von großen Linien und Zusammenhängen aus: Wie ist der grundsätzliche Konflikt entwickelt? Wo spielt er sich auf der Beziehungsebene ab und mit welchen Polen wird er aufgeladen? Dabei bin ich eher nicht szenekritisch. Ich nehme gerne mal eine Szene als Illustration oder pure Stimmung wahr, wenn dadurch die emotionale Spannung nicht gänzlich abreißt.

FA: Es geht ja auch um die dramaturgisch ebenfalls wichtige sinnliche Ebene. Wenn du den Film mit den minimalsten Erzählmitteln vermitteln willst, benötigst du eine bestimmte Szene vielleicht nicht. Aber du brauchst sie für den Ausdruck des Gesamtkunstwerks – rhythmisch, für den Charakter, für ein sinnliches Erleben. Das ist auch eine Stärke des europäischen Films, dass wir uns das eher noch erlauben. Syd Field steht für mich eher fürs US-Studiosystem. Konntest du seinen Ausführungen zum Thema Szene noch etwas Spezielles abgewinnen?

NM: Ich habe es insgesamt als eine sehr deskriptive Herangehensweise aufgefasst. In diesem Zusammenhang erwähnte er übrigens die Funktion „to colour or to shape“ für Szenen. Damit liegt er gar nicht so weit von dem Vorhergesagten entfernt. Spätestens beim Thema Konflikt wird deutlich, dass Syd Field alles zu wenig analytisch vermittelt hat. Das wichtige Thema wird untergeordnet bei Szenen behandelt, was wir sicherlich anders gewichten würden.

FA: Ich kann es mir nur so erklären, dass ihm die Voraussetzung eines notwendigen Konflikts inzwischen zu banal erscheint. Unser Makroblick passt nicht zu seinem Mikrovorgehen.

NM: Wahrscheinlich hast du Recht. Er sprach dann auch von „our old friend conflict“. Und dennoch denke ich, dass auch die Behandlung der Konfliktformen – versteckt zwischen Szene und Dialog – eher deskriptiv als analytisch war.

FA: Es ist auf jeden Fall eine interessante Kategorisierung, bei den äußeren Konfliktformen Krieg, Gefängnis oder ökonomisches Unglück zu nennen. Das ist für mich eher das Setting oder die Situation, in der sich ein Konflikt abspielt.

NM: Ich habe auch den Eindruck, es sind eher Hindernisse gemeint, die einer Figur im Wege stehen können, die Syd Field aber als Konflikte bezeichnet.

FA: Der Konflikt in TITANIC ist nicht, dass der Dampfer untergeht.

NM: Das änderte sich erst und wurde wieder spannender, als Field zum Thema „Character and Story“ kam und dabei schon etwas mehr Konfliktthematik hereinkam.

FA: Allerdings fängt sein Abschnitt „Setting up character and story“ wieder nicht mit der grundlegenden Frage an, was denn überhaupt der zentrale Konflikt ist, sondern fragt direkt nach dem besten Weg, die Geschichte in Gang zu setzen. Um den besten Weg zu erkennen, muss ich aber Klarheit über den zentralen Konflikt haben. Sonst weiß ich nämlich nicht, was die wirkungsvollste „opening sequence“ ist.

NM: Wie gehst du als Autorin konkret vor, wenn du ein neues Projekt angehst?

FA: Für mich ist die maßgebliche Frage: „What is at stake?“ Ich muss absolut wissen, was auf dem Spiel steht und worum es geht. Je klarer der zentrale Konflikt ist, desto klarer ist mir, wie ich das gestalten muss und wie die Tonalität ist. Es gibt aber auch den Fall, dass du eine vage Vorstellung hast von der

Atmosphäre, von einer gewissen Figur, von einem filmischen Ausdruck, von einem Fenster, das du dem Zuschauer öffnen willst, und du dir sagst, ich lass das fließen. Sobald du aber ein politisch komplexes Thema angehst, müssen dir die Konflikte auf den unterschiedlichen Ebenen sehr klar sein, damit du daraus die Form entwickeln kannst, den Rhythmus und die Frage, wie setze ich den ersten Punkt.

NM: Im Fall deines Films DIE FREMDE geht es im Kern um den Konflikt zwischen der Protagonistin und ihrer Familie. Bist du von ihm oder von seinem Ende ausgegangen?

FA: Die Kernfrage stand als erstes. Diese klar zu formulieren – für sich selbst –, ist für mich der erste Schritt. Ohne dieses „Rückenmark der Geschichte“ für mich selbst greifbar zu fühlen – in mir –, kann ich nicht loslegen.

NM: Und wir haben auch zwei klare Wertevorstellungen, die dahinter stehen und das Ganze aufladen. Dabei stehen einige Figuren dramatisch wirksam dazwischen.

FA: Genau. Das ist nicht im Schnitt entstanden, sondern das ist genauso im Buch. Insofern hätte ich die nicht schreiben können, wenn ich nicht vorher ausgiebig den entscheidenden Konflikt und die dem Konflikt zugrunde liegende Prämisse definiert gehabt hätte. Deswegen noch mal: Ich kann mit Syd Fields Ausführungen nur unter der Voraussetzung etwas anfangen, dass wir uns vorher über den zentralen Konflikt absolut klar sein müssen.

NM: Es ist so gesehen erstaunlich, dass irgendwann am zweiten Tag der Londoner Veranstaltung als ein Unterpunkt „Setting up relationships and conflicts“ folgte. Dies ist eigentlich ein Ausgangspunkt, der wahnsinnig wichtig ist. Das muss eigentlich Punkt 1, Satz 1 sein. Welchen Konflikt will ich in welchen Beziehungen erzählen ...

FA: ... oder: Wen erzähle ich und mit welcher Figur hat er welchen Konflikt?

NM: Was kollidiert? Was schafft wirklich Probleme? Was löst wirklich eine Geschichte aus?

FA: Diese genaue Kenntnis des Konflikts in all seiner Vielschichtigkeit ist unbedingte Voraussetzung dafür, den Anfang der Geschichte sinnvoll überprüfen und beurteilen zu können. Erst dann kommen weitere Fragen, auch große Elemente ins Spiel wie „inner need“. Gerade die Bipolarität zwischen äußerem Wunsch und innerem Bedürfnis schafft dann das Spannungsfeld, auch für mich als Schauspielerin, in dem Charaktere erst spannend werden. Erst dann kann ich diese Kleinteiligkeit im Mikrokosmos der Charaktere und der psychologischen Dynamiken entwickeln. Erst dann kann ich sozusagen die Feinmechanik der menschlichen Seele erforschen, und das ist ja unsere Aufgabe beim Geschichtenerzählen – egal ob ich schreibe, spiele, inszeniere oder dramaturgisch analysiere. Dem wahrhaftigen Kern der Figuren und der Geschichte bedingungslos zu dienen und sie zu schützen, das ist doch die Aufgabe.

Und vor allem: Wie bringe ich die entscheidenden Gefühle zum Ausdruck? Durch inszenier- und spielbare Handlungen, zu denen die Figuren durch den Konflikt, in dem sie stecken, gezwungen werden – es geht um Wahrhaftigkeit auf allen Ebenen.

NM: Sehr schön gesagt. Und da würde Syd Field vermutlich sogar zustimmen, auch wenn er es in der Gestaltung und Gewichtung seines Seminars nicht mal halbwegs angemessen vermittelt hat. Es war mir dennoch eine große Freude, dieses Seminar mit dir zu erleben. Vielen Dank dafür und für das Gespräch, liebe Feo.



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



Feo Aladag – Schauspielerin, promovierte Kommunikationswissenschaftlerin und Psychologin – arbeitete zunächst als freie Redakteurin. Seit 1998 schreibt sie Drehbücher. Parallel hierzu absolvierte sie zahlreiche Regieausbildungen (u.a. bei Stephen Frears und Mike Leigh) und arbeitete als Schauspielerin in zahlreichen deutschen und britischen TV- und Kinofilmen. 2005 gründete sie die Berliner Filmproduktion Independent Artists, mit der sie ihr selbst geschriebenes und inszeniertes Langfilmdebüt DIE FREMDE produzierte, für das sie weltweit zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhielt.

Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme

gelesen von Kyra Scheurer

Das Buch, das in Tradition vergleichbarer Interviewbände mit David Lynch oder Woody Allen einfach AKIN ÜBER AKIN heißen könnte, wählt bewusst und sicherlich in Anspielung auf Art und Selbstbild Akins den Titel IM CLINCH. In selbigen hätte man allerdings während des Gesprächs deutlich stärker gehen können – seltsam weichgespült wirken viele Äußerungen, zu rund stellt sich das Gesamtbild dar. Vielleicht ist es aber auch einfach das geschriebene und damit zwangsläufig redigierte, strukturierte, editierte Wort, das ihn schlicht nicht einfangen kann, den unverwechselbaren Reiz von Fatih Akins Leidenschaft, wenn man ihn über Filme sprechen hört – seien es die eigenen oder aber das gegenwärtige und vergangene Weltkino.

Damit nun aber genug des Kritteln. Denn insgesamt ist ein sehr schöner, auch in Layout und Gestaltung ungewöhnlich ansprechender Band herausgekommen. Werkneulingen wie Connaisseuren werden viele wertvolle und amüsante Hintergrundinformationen zu den Filmen Akins geboten. Darüber hinaus wird aber der Bogen von der reinen Werkschau – von KURZ UND SCHMERZLOS bis SOUL KITCHEN – in andere Bereiche hinein geschlagen: wie etwa zu verschiedensten filmischen Vorbildern und Einflüssen oder der produzentischen „Spielwiese“ Akins bei Filmen wie dem türkischen TAKVA – GOTTESFURCHT oder jüngst Özgür Yildirims BLUTZBRÜDAZ, der auf dessen vielfach ausgezeichnetes Debüt CHIKO folgte.

Auch Fatih Akins nach wie vor lebendige Liebe zum Kurzfilm und eigene filmische Zukunftspläne werden thematisiert, wenn auch nicht wirklich vertieft. Wer mit Akin in diesen Interview-Clinch geht, sollte also nicht auf allzu Substantielles hoffen, schon gar nicht hinsichtlich seines familiären Backgrounds oder sonstiger privater Details. Vielmehr muss er sich einem leichtfüßigen Hüpfen von Station zu Station und damit einer kurzweiligen, aber nicht zwingend bleibenden Lesestunde anvertrauen: Man erfährt, was Akin am Drehbuch von IM JULI schlecht findet, wie wichtig ein dramaturgisch denkender Kameramann sein kann und wie Stoffe aus dem Leben in Akins Filme finden und sich auf ihrem Weg in Genre oder Ausrichtung verändern.



Fatih Akin: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme. Rowohlt 2011. ISBN 978-3-49800-669-3. 256 Seiten. 12,95 EUR

Auch wenn es Akins Filme sind, die bleiben werden – die aufmerksame Lektüre dieses Buches bietet ebenfalls einige großartige Ideeninseln oder bonmot-hafte Formulierungen mit Potenzial zum längeren Verweilen im aktiven Wortschatz. Etwa diesen schönen kleinen Satz: „Ohne Kino und Folklore-Tanz wäre ich kein Linker geworden.“

Kyra Scheurer ist Vorstandsmitglied von VeDRA.

Diese Rezension wurde zuerst in Schnitt #65 (01.2012) veröffentlicht.

Der Fall Chodorkowski | von Silke Cecilia Schultz

Interview mit dem Filmemacher Cyril Tuschi zur Dramaturgie seines Kinodokumentarfilms

Silke Cecilia Schultz (SCS): Nach dem archetypischen Charakteransatz verkörpert dein Protagonist Michail Chodorkowski den Archetyp des Magiers. Chodorkowski stellt sich über die Ordnung des Königs, der im Film vom russischen Premier, Ex-Präsidenten und aktuellen Präsidentschaftskandidaten Wladimir W. Putin verkörpert wird. Chodorkowski fordert Putin öffentlich heraus.

Cyril Tuschi (CT): Ja, all das erfüllt er. Ich denke, dass Chodorkowski seine Kräfte überschätzt hat und damit ein Opfer der herrschenden Ordnung oder des herrschenden Königs – also Putin – geworden ist. Wie der Magier-Archetyp geht Chodorkowski über die Grenzen des Alltäglichen hinaus. Um neue Erfahrungen und Einsichten zu suchen, ist er bereit, persönliche Risiken einzugehen. Dabei übt er großen

Einfluss auf andere Menschen aus – mit der Gefahr, mit sich selber und mit anderen Menschen zu spielen und sich und andere zu manipulieren.

SCS: Nach dem dramaturgischen Helden-Modell ist Chodorkowski seit seiner Verhaftung in der Rolle des Märtyrers, des klassischen Helden. Sein größtes Opfer nach dem Machtverlust ist seine persönliche Freiheit – nachdem der russische Staat seinen Ölkonzern JUKOS enteignet, an ein staatlich kontrolliertes Unternehmen zwangsversteigert und in den Bankrott getrieben hat.

CT: Heute gibt es keine Helden mehr. Der Held, der glücklich zurückkehrt und glücklich lebt, ist langweilig. Gebrochene Helden interessieren mich am meisten. In Russland ist das Leid heldenhaft – speziell das ehrenvoll getragene Leid. Möglicherweise verfolgt Chodorkowski den Masterplan, sich als Neureicher vom Kainsmal des Reichtums zu befreien. Indem er mit moralischer Standhaftigkeit seine Gefängnisstrafe absitzt, kann er am Ende als leidgeprüfter und moralisch integrierer Held ein „offenes“ Russland anführen.

SCS: Im Presseheft formulierst du den Anspruch „alle Wandlungen und die verschiedenen Aspekte“, die du in fünf Jahren Recherche- und Filmarbeit über den Oligarchen wahrgenommen hast, in rund 100 Filmminuten zu erzählen. Hat sich deine Hoffnung erfüllt?

CT: Ich glaube schon. Chodorkowskis kathartischer Interviewsatz – „ich war anscheinend nicht weise genug“ – lässt mich spekulieren, dass er sich heute anders entscheiden und verhalten würde als im Jahr 2003 – obwohl er das Gegenteil behauptet. Nach Verhandlungen mit bedeutenden US-Ölkonzernen kehrte er damals, trotz der Gerüchte über eine drohende Verhaftung, nach Russland zurück. Er wurde noch auf dem Rollfeld vom russischen Geheimdienst verhaftet.



Foto: Laura Jay (c) Tuschi

SCS: Du entwickelst, dramatisierst und inszenierst deine Filme allein und kannst dich schwer von Ideen oder Szenen trennen. „Kill your darlings“ gehört also nicht zu deinen großen Stärken. Wie hast du es geschafft, 180 Stunden Interviewmaterial auf 111 Minuten Film zu reduzieren?

CT: Ich habe erst eine engere Auswahl getroffen, die zwölf Stunden Filmmaterial enthielt. Um der Komplexität und Tiefe des Themas gerecht zu werden, entschied ich mich danach für eine Schnittfassung von dreieinhalb Stunden. Meine Dramaturgin Jutta Doberstein (Zero Film) empfahl mir eine weitere Reduktion – auch im Sinne der Zuschauer. Dabei half mir die Frage nach dem griechischen Hauptdrama und dem zentralen Konflikt. Ich trennte mich von vielen interessanten Interviews, die nicht unmittelbar den Kampf der Titanen mit der Konfliktbeziehung „Chodorkowski versus Putin“ transportierten. So kam ich nach einem Jahr Schnitt unter zweieinhalb Stunden Filmdauer.

SCS: In welchen Merkmalen und Besonderheiten unterscheidet sich die dramaturgische Konzeption deines ersten Kinodokumentarfilms von deinen bisherigen Spielfilmen?

CT: Für mich unterscheidet sich die Dramaturgie im dokumentarischen und fiktionalen Spielfilm deutlich. Im Dokumentarfilm gestaltet sie sich zu 90 Prozent im Schnitt. Obwohl ich mit Jutta Doberstein von Anfang bis Ende eine sehr strenge und gute Dramaturgin hatte, war es hilfreich, dass im Schnitt der Autor und Dramaturg Aron Craemer dazugekommen ist. Am Ende bestand die Hauptaufgabe darin den Film in seiner Struktur wieder zu öffnen. Ich musste auf die Ambivalenz meines Protagonisten und auf meine ambivalenten Haltungen und Wahrnehmungen vertrauen – mit dem Risiko, weder pro noch contra zu sein, und damit in die Kritik zu geraten.

SCS: Was ist die Hauptkritik an deinem Film?

CT: In den USA und in London warfen mir Journalisten vor, zu nett zu Chodorkowski zu sein. Ich hätte die Kapitalverbrechen der 90er-Jahre zu wenig beleuchtet. Hierzu kann ich nur betonen, dass ich kein investigativer Journalist bin, sondern Filmemacher.

In DER FALL CHODORKOWSKI setzt sich der Autorenfilmer Cyril Tuschi das Ziel, den inhaftierten russischen Oligarchen Michail Chodorkowski zu treffen. Dieser ist seit 2003 (bis voraussichtlich 2016) wegen Steuerhinterziehung, Unterschlagung von Millionen Tonnen Öl, Geldwäsche und Mordverdacht inhaftiert. Chodorkowski war der Gründer der ersten kommerziellen Bank und internationalen Holding Russlands, ein ehemaliger Berater von Ex-Präsident Boris Jelzin sowie Mehrheitseigner und Reformier des Staatsbetriebs JUKOS, den er zum privatwirtschaftlich erfolgreichsten Öl-Konzern machte. Die Prozesse gegen ihn sind von internationalen Beobachtern erfolglos kritisiert worden.

DER FALL CHODORKOWSKI (Deutschland 2010/ farbfilm Verleih) feierte 2011 Premiere auf der Berlinale. Der Film ist mit dem Dokumentar-Filmpreis 2011 des Bayerischen Rundfunks und der Telepool GmbH im internationalen Wettbewerb und Film de la Critique in Valenciennes ausgezeichnet worden. Seit dem deutschen Kinostart am 17.11.2011 haben ihn ca. 17.000 Zuschauer (media.biz blickpunkt:film) gesehen, er ist in der Schweiz, Frankreich, den USA und Russland angelaufen und wird demnächst in England und Österreich zu sehen sein. Trotz seiner Erfolge wurde der Film nicht für den Deutschen Filmpreis nominiert.

DER FALL CHODORKOWSKI ist der erste Kinodokumentarfilm des Berliner Autorenfilmers Cyril Tuschi. Sein Langfilmdebüt feierte Tuschi mit dem Roadmovie SOMMERHUNDESÖHNE (2004), zuvor waren von ihm die Kafka-Adaption NACHTLAND (1996), sowie Werbespots und Videoclips zu sehen. Weitere Infos über Cyril Tuschi und seine Berliner Produktionsfirma findet man unter www.lalafilms.de

Wenn ich faktisch keine Beweise, sondern nur Indizien habe, dass Chodorkowski und seine Geschäftspartner wie alle anderen Oligarchen Steuern hinterzogen und jeden Vorteil aus ihrem Herrschaftswissen und ihrer politischen Macht gezogen haben, kann ich das im Film nicht einfach als Wahrheit kolportieren. Ansonsten würde ich mich in die allgegenwärtige Propaganda einreihen. Ich habe alle Fakten, die ich mit dem Film erzähle, dreifach gecheckt. 90 Prozent der Russen sind überzeugt, dass jeder Oligarch, der in den 90er-Jahren zu Vermögen und Macht gekommen ist, ein Mörder sein muss. Ich bin in meiner umfassenden Recherche nach bestem Wissen und Gewissen vorgegangen und habe hierzu keine Beweise erhalten.

SCS: Wann startet DER FALL CHODORKOWSKI in Großbritannien?

CT: Am 1. März 2012, drei Tage vor den Präsidentschaftswahlen in Russland.

SCS: Das wird spannend. Der Film läuft seit dem 1. Dezember 2011 auch in Russland, was mich sehr freut. Wie verlief der Kinostart? Kannst du uns Besucherzahlen nennen?

CT: Am Anfang haben die Kinobetreiber den Film aus Selbstzensur abgesetzt und erst nach den Wahlen wieder ins Programm genommen. In der ersten Phase sind vornehmlich ältere Zuschauer in den Film gegangen, und jetzt, wo alle Menschen plötzlich ihre Angst verloren haben, auf die Straße gehen und es „in“ ist, zu demonstrieren, gehen sogar hippe Twen-Pärchen mit Popcorn in den Film ... Besucherzahlen habe ich leider keine, ich weiß nur, dass der Film seit dem Kinostart vier Millionen Rubel eingenommen hat.

Der unverzichtbare Almanach für DrehbuchautorInnen



»Dieser reich bebilderte Almanach, in dem sich wirklich lustvoll schmökern lässt, ist ein wunderbares Forum für Autoren.«
(FAZ)

Scenario 6
Film- und Drehbuch-Almanach
hrsg. von Jochen Brunow
352 Seiten, 134 Fotos
€ 24,- [D] / € 24,70 [A]
ISBN 978-3-86505-216-2



Infos und Leseproben: www.edition-scenario.de

www.beritz-fischer.de

Bertz + Fischer, Wrangelstr. 67, 10997 Berlin
mail@beritz-fischer.de

BERTZ + FISCHER



DER FALL CHODORKOWSKI (c) lalafilms

SCS: Was war für dich als Filmemacher bei diesem Projekt das größte dramaturgische Hindernis?

CT: Zu meiner persönlichen „Writer's Journey“ möchte ich auf ein Problem des mit mir befreundeten Filmemachers Niko von Glasow hinweisen, das er während der Herstellung seines autobiografischen Films *NOBODY IS PERFECT* hatte. Niko war es als Contergan-Opfer vor seinem Sohn peinlich, in aller Öffentlichkeit am Strand baden zu gehen. Er hatte die vage Idee, seine eigene Scham und die Scham der weiteren Protagonisten zu thematisieren. Doch es fehlte ihm eine dramaturgische Klammer, an deren Ende eine Katharsis steht. Im Schnitt kam ihm dann die zündende Idee: Er drehte zwei Szenen nach. Die eine zeigt Niko und seinen Sohn am Strand, wie er es nicht schafft, mit ihm baden zu gehen. In der zweiten überwindet Niko seine Scham und springt mit seinem Sohn ins Meer. Das hat mich sehr berührt und beflügelt ähnlich zu verfahren. So stellte ich mir eine Frage: Gelingt es mir, trotz gegenteiliger Einschätzungen, Vorhersagen und aller Widrigkeiten, Michail Chodorkowski persönlich zu treffen? Daraus entstand für mich das dramaturgische Konzept, und im Schnitt ging das voll auf. Filme scheinen erst dann besonders gut zu werden, wenn der Filmemacher ein starkes persönliches „Involvement“ hat.

SCS: Die erzählerische und visuelle Kraft der Animationen geben deinem Dokumentarfilm eine künstlerische Note. Sind sie Teil des dramaturgischen Konzepts gewesen oder aus der „Not“, Chodorkowski nicht treffen zu können, entstanden?

CT: Ja und nein. Die Idee, Animationen statt Reenactments einzusetzen, bestand von Anfang an, da wir nicht davon ausgingen, Chodorkowski jemals persönlich zu treffen. Da ich vom Spielfilm komme, wollte ich nicht, dass der Film ausschließlich aus „Talking Heads“ besteht. Chodorkowski sollte visuell in Erscheinung treten. Gleichzeitig dienen die Animationen dem Rhythmus und der Strukturierung des äußerst heterogenen Filmmaterials.

SCS: Dein nächstes Projekt sieht einen Film über den WIKILEAKS-Gründer Julian Assange vor, also wieder ein Dokumentarfilm?

CT: Nein, ich plane einen Spielfilm über Assange.

SCS: Wieder ein in der Öffentlichkeit in Verruf gebrachter, standhafter und ambivalenter Heldentypus und Märtyrer ...

CT: ... der Großes schaffen will und sich dabei selbst behindert und demontiert. Der Aspekt hat mich bei Chodorkowski auch am meisten interessiert. Ich habe gestern in London hierzu das Theaterstück der Regisseurin Lucy Skilbeck gesehen, die das „Update“ einer australischen Theaterproduktion aus dem letzten Winter inszeniert hat. Die Chancen und Grenzen dieses Themas wahrzunehmen, haben mir verdeutlicht, dass mein Fokus auf meiner Phantasie über Julian Assange liegt – trotz aller rechtlichen Widrigkeiten.

SCS: Danke für das Gespräch und Glückauf für dein neues spannendes Filmprojekt!

spiel / film 3.0 | von Lukas Wosnitza

Die Verfilmungen von Games waren bisher meist wirtschaftlich erfolglos und kreativ einfallslos. Sie enttäuschten daher sowohl die Game-Fans als auch alle anderen Kinogänger. So wundert es nicht, dass die Games-Entwickler mehr kreative Mitsprache bei der filmischen Umsetzung ihrer beliebten und erfolgreichen Reihen haben wollen. Ein Vertrag zwischen Sony Pictures und der Games-Schmiede Ubisoft im Hinblick auf die Verfilmungsrechte der Games-Reihe ASSASSIN'S CREED soll nun ein erhebliches kreatives Mitspracherecht des Entwicklers beinhalten.

Die Reihe ist seit dem Erscheinen des ersten Teils im Jahr 2008 überaus erfolgreich, kürzlich erschien die vierte Ausgabe REVELATIONS. Darüber hinaus sind die Games aus dramaturgischer Sicht enorm spannend und bedienen sich hervorragend der Möglichkeiten des Mediums. Der Spieler schlüpft in die Rolle von Desmond, dessen Vorfahren Assassine waren, also Mitglieder jener legendären muslimischen Sekte, von denen Europa durch die Berichte der mittelalterlichen Kreuzfahrer erfahren hatte. Desmonds Vorfahren haben entscheidend auf den Verlauf der Geschichte eingewirkt, ihre Erinnerungen sind in seiner DNA gespeichert. Um diese abrufen zu können, muss Desmond an eine Maschine angeschlossen die Erlebnisse seiner Vorväter neu durchleben. Und so begibt sich der Spieler als Assassine in das Jerusalem der Kreuzzüge oder das Italien der Renaissance, um dort Auftragsmorde durchzuführen. Er schlüpft also in die Rolle von Desmond und als solcher in die Rolle der Assassinen.

Die Verwendung von Rückblenden und der damit verbundenen festen chronologischen Folge der Ereignisse ist für Games sehr ungewöhnlich – sie bedeutet für das spielerische Geschehen immer eine Schwierigkeit, da dadurch das Korsett der Narration besonders eng geschnürt wird: Durch die Rahmengeschichte ist klar, dass es sich um Erinnerungen handelt, und da diese nicht im Nachhinein geändert werden können, muss ein vorgezeichneter Weg eingehalten werden. Da aber auch Erinnerungen zeitlich durcheinander geraten können, öffnet sich auch hier ein kleines Fenster für die Interaktivität: Ziele und Subziele können in einer selbst gewählten

Reihenfolge erfüllt werden. Dadurch ist ASSASSIN'S CREED ein narrativ sehr komplexes Spiel. War diese Struktur im ersten Teil der Reihe noch nicht ganz ausgereift aber schon enorm spannend, wurde sie im zweiten Teil weiter verbessert und verfeinert. Diese spezielle Verbindung narrativer und spielerischer Elemente könnte in Zukunft öfter auftreten: Meta-Narrationen, die den Spieler auf eine dreifache Reise schicken (der Spieler ist Desmond ist der Assassine), und große Spielwelten, die dem Spieler alle Freiheiten lassen und ihn dennoch in eine umfassende Geschichte involvieren.

An einer Verfilmung waren fast alle großen Hollywood-Studios interessiert, das Rennen machte im Herbst 2011 schließlich Sony Pictures. Im November berichtet das Online-Magazin VULTURE über die Details des Vertrags zwischen Sony und dem

NEUERSCHEINUNG

PETER LANG



Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage

2011. 392 S.
Babelsberger Schriften zu Mediendramaturgie und -Ästhetik. Bd. 1
Herausgegeben von Kerstin Stutterheim
ISBN 978-3-631-61882-0
geb. € 29,80

Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser

Handbuch der Filmdramaturgie
 Das Bauchgefühl und seine Ursachen

In diesem Handbuch widmen sich die Autorinnen der auf den fiktionalen Kino- oder Fernsehfilm bezogenen Dramaturgie. Sie geben einen Überblick der Dramaturgie für alle daran interessierten Medienschaffenden und -studierenden.

€ inkl. MwSt. – gültig für Deutschland

PETER LANG GmbH · Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bestellen Sie online: www.peterlang.de

Entwickler des Games Ubisoft. Demnach wird der Games-Schmiede ein ungewöhnlich großer Einfluss auf das Filmprojekt eingeräumt: Budget, Schauspieler, Drehbuch, Kinostart sollen in der Hand von Ubisoft liegen und nicht in der Hand des produzierenden Filmstudios Sony. Zudem soll Ubisoft die Möglichkeit haben zu jedem Zeitpunkt das Ende des Filmprojekts erklären zu können. Immerhin leistet die jüngst gegründete Filmabteilung von Ubisoft einen Großteil der Entwicklungsarbeit und steckt viel Geld in das Filmprojekt. Insider gehen dennoch davon aus, dass aufgrund dieser weitreichenden Vertragsklauseln der Film nie zustande kommen wird.

So stellt sich grundsätzlich die Frage wer die kreative Kontrolle über Verfilmungen haben sollte. Der Autor des Ursprungswerkes? Auch wenn es in einem anderen Medium mit anderen Strukturen

und dramaturgischen Möglichkeiten umgesetzt wird? Oder doch der Filmemacher? Man stelle sich vor, jeder Schriftsteller würde auf die silbentreue Umsetzung seines Romans bestehen ... Eine offizielle Bestätigung zu dem Vertrag zwischen Sony und Ubisoft gibt es übrigens nicht, aber auch kein Dementi.



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

RÄUBERPISTOLE



Damit Sie wissen, worauf es bei einer guten Geschichte ankommt.

master school **drehbuch** ●●●

Der VeDRA-Fragebogen | an Gunter Eschke

Gunther Eschke studierte von 1989–1995 Germanistik und Theaterwissenschaft an der FU Berlin sowie 1994–2000 Film- und Fernseh-dramaturgie an der HFF „Konrad Wolf“ in Potsdam. Von 2001 bis 2009 arbeitete er als Lektor und Dramaturg bei SAT.1. Seit 2009 ist er freiberuflicher Creative Producer, Lektor und Dramaturg für ProSiebenSat.1 und andere Produktionsfirmen. Er ist Autor von Serienkonzepten sowie Co-Autor des Spielfilms FRÄULEIN PHYLLIS, Autor des Kurzspielfilms NACKTE TATSACHEN.

Zusammen mit Rudolf Bohne veröffentlichte er das Fachbuch BLEIBEN SIE DRAN! DRAMATURGIE VON TV-SERIEN. Er hat Lehraufträge an der dffb Berlin, isff Berlin, Filmschule Hamburg Berlin sowie der DEKRA Hochschule Berlin. Gunther Eschke ist verheiratet, lebt und arbeitet in Berlin.



Auf welchen Wegen oder Umwegen bist du zur Dramaturgie gekommen?

Mal ganz weit ausgeholt: Eigentlich habe ich mich schon als Kind bei der Lektüre von Comics (ASTERIX, DONALD DUCK, TIM & STRUPPI und Superhelden aller couleur) gefragt, warum mich diese Figuren und Geschichten eigentlich so begeistern. In der Schule wurde ich zudem Mitglied einer Theater-AG. Erkenntnis daraus: als Schauspieler total unbegabt. Als dramaturgischer Bearbeiter von Texten stand ich aber nicht komplett auf dem Schlauch. Nach einer Studienberatung zum Studiengang Dramaturgie an der HFF Potsdam Anfang der 90er wusste ich: Das ist das Feld, in dem ich später auch arbeiten will. Geburtshelfer für Charaktere zu sein, diese auf irgendeine Art von Reise zu schicken und damit auch noch seinen Lebensunterhalt verdienen – ein Traum! Oder eine Allmachtsfantasie?

Erste Kurzfilmdrehbücher von mir entstanden während des Studiums

und wurden zum Teil auch realisiert. Das war ein Schock. Denn die fertigen Filme hatten mit meinen Vorstellungen beim Schreiben nur noch wenig zu tun. Was war denn da passiert? Als ich schließlich einmal selbst Regie führen durfte, habe ich gelernt, welche komplexe Herausforderung es ist, den Geist der Vorlage und die filmische Umsetzung in Einklang zu bringen. Was mich zunächst absolut frustriert hat, hat mir die praktische Notwendigkeit von Dramaturgie erst so richtig verdeutlicht.

Später als Lektor habe ich mich im Learning-by-doing-Prozess immer mehr für die Serie, das Stiefkind des vom Arthouse-Film eingenommenen Filmhochschülers, begeistern können. Millionen von Menschen über etliche Folgen hinweg an Figuren und Geschichten zu binden: eine tolle Sache – sofern es auch gelingt. Schnell wurde mir bewusst, dass die Dramaturgie von TV-Serien eine Wissenschaft und eine Leidenschaft für sich ist. Das gilt für mich bis heute.

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

Nach wie vor begleite ich die Entstehung von neuen SAT.1-Serien als Lektor dramaturgisch, seit dem Umzug von SAT.1 nach München 2009 auf freiberuflicher Basis. Weil sich das Serienformat unglaublich dynamisch entwickelt, bleibt das eine besonders spannende Herausforderung.

Damit die komplexe Dramaturgie von TV-Serien transparenter wird, habe ich letztes Jahr zusammen mit Rudolf Bohne das Fachbuch BLEIBEN SIE DRAN! DRAMATURGIE VON TV-SERIEN veröffentlicht. Das war natürlich ein äußerst spannendes Projekt. Darüber hinaus habe ich das Drehbuch zu dem Ensemblefilm HABIB RHAPSODY (Indi Film, Buch und Regie: Michael Baumann) dramaturgisch beraten: eine mosaikartig verschachtelte Geschichte um eine deutsch-türkische Familie in Stuttgart. Das hat mir besonders viel Spaß gemacht, weil Ensemblefilm das

Thema meiner Diplomarbeit war und die Kollegen sehr nett und kreativ sind. Diverse Förderungen sind bewilligt, es fehlt aber noch ein TV-Sender im Gepäck.

Welche Fähigkeiten sollte ein Stoffentwickler/Dramaturg unbedingt haben?

Fachliche Kompetenz hilft wenig, wenn man als Dramaturg nicht kommunizieren kann. Als Grundlage für die dramaturgische Beratung versuche ich im ersten Gespräch mit dem Autor zu ergründen, was der Kern seiner Geschichte ist. Dabei vermeide ich es, meine eigene Sicht in den Vordergrund zu rücken, und versuche stattdessen mit sensiblen Fragen herauszufinden, um was es dem Autor im Wesentlichen geht. Thema, need und want der Hauptfigur, die Haltung des Autors zu seinem Protagonisten – das sind dabei die wesentlichen Punkte.

Sind diese geklärt, kann der Dramaturg allmählich die Rolle des Navigators im labyrinthischen Prozess der Stoffentwicklung einnehmen. Dazu gehören kritische Distanz und emotionale Nähe zum Stoff und seinem Schöpfer gleichermaßen. Diese Waage auch über Meinungsverschiedenheiten hinweg zu halten und den analytischen Überblick zu wahren, ist für mich die größte Herausforderung für den Dramaturgen.

Was sind deine persönlichen Glücksmomente in diesem Beruf?

Glücksgefühle bekomme ich, wenn mit meiner Hilfe der Knoten platzt. Wenn wir gemeinsam endlich erkannt haben, dass sich die Geschichte nur in diese eine Richtung wenden kann und in keine andere. Dass sich der Held nur so entwickeln kann und alles andere falsch ist. Im Serienbereich stellt

sich Glück ein, wenn eine Grundidee wirklich neu und innovativ ist – ein ganz seltener Fall. Oder wenn wir zusammen den Kniff gefunden haben, einer nicht mehr ganz frischen Idee einen originellen Kick zu geben. Und richtig euphorisch werde ich, falls man einen Produzenten bzw. Redakteur davon überzeugt hat, einem riskanten Projekt eine Chance zu geben.

Was sind immer wiederkehrende Probleme bei der Stoffentwicklung?

Oft kommt man an einen Punkt, wo der Plot nur eine ganz bestimmte Verhaltensweise der Figur zulässt, um sich dynamisch entwickeln zu können. Das Problem: Dieses Verhalten passt leider gar nicht zum Charakter. Hier droht die Figur zu einer reinen Plothölse zu verkommen. Dann hat man nur zwei Möglichkeiten:



Günter Eschke bei FilmStoffEntwicklung 2011 (c) VeDRA Foto: Christine Kisorsy

Die Figur anders anzulegen oder die Plotkonstruktion neu zu überdenken. Beides ist sehr aufwändig und wird deswegen aus Bequemlichkeit oder Zeitdruck nicht selten unterlassen. Die Folgen: Motivationen werden diffus, die Empathie wird unterwandert, der Zuschauer steigt emotional aus.

Ein weiteres häufiges Problem liegt im unterschiedlichen Verständnis von Begriffen wie ‚emotional‘, ‚komisch‘ oder ‚spannend‘. Hier kommt die Dramaturgie an ihre Grenzen. Denn jeder Mensch tickt nun mal anders, wenn es um Gefühle oder das Empfinden von Humor oder Spannung geht.

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

Ich habe mir die Tage zwischen den Jahren mit der Horrorserie THE WALKING DEAD versüßt – ein Weihnachtsgeschenk meiner Frau. Zugegeben nicht gerade geeignet, um weihnachtliche Idylle zu verbreiten. Dabei geht es in dieser in den USA überaus erfolgreichen Serie nicht nur um die Bedrohung durch beißwütige Zombies, sondern vielmehr um die ewigen Fragen nach Liebe, Freundschaft, Zusammenhalt und Selbstlosigkeit. Die facettenreichen Charaktere entwickeln sich im Angesicht des Grauens wirklich auf sehr überraschende Weise. Das ist spannend und emotional über viele Folgen hinweg. Ich freue mich schon auf die zweite Staffel dieser virtuoson Comic-Verfilmung von Frank Darabont (DIE VERURTEILTEN, THE GREEN MILE).

Gefallen hat mir auch DER GOTT DES GEMETZELS von Polanski. Wie da distinguierte Herrschaften komplett die Contenance verlieren – köstlich. Wenn auch nicht alle der hochkarätigen Darsteller überzeugen können. Kate Winslet kam für mein Empfinden an ihre Grenzen.

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

In der Regel schaffe ich es mithilfe von Rezensionen und Mundpropaganda, Filme zu meiden, die mich ärgern würden. Eine gewisse Enttäuschung war allerdings der deutsche Endzeitthriller HELL. Die tollen Schauspieler hatten leider nicht viel zu spielen, weil die Charaktere ziemlich flach geblieben sind. Einige Motivationen blieben unklar, die Figuren haben mich emotional kalt gelassen. Schade, denn stilistisch war der Genrefilm überzeugend.

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

Mein Ideal ist eine echte Work-Life-Balance. Das heißt, Spaß und Erfolg im Beruf haben, ohne Partnerschaft und Freundschaften dabei vernachlässigen zu müssen. Was das Dramaturgensein betrifft, genieße ich zurzeit die Vielfalt: Lektor, Dramaturg, Dozent und Autor für Serienkonzepte – das ist eine gute Mischung. Zu schaffen macht mir die ständige Unsicherheit, was Auftragslage und Einkommen betrifft. In dieser Hinsicht waren meine acht

Jahre als Festangestellter luxuriös. Perfekt wäre, wenn eines meiner Konzepte in absehbarer Zeit bei einem Sender durchkäme. Dann rollte der Rubel für ein paar Monate, und ich könnte meinen Traum wahr machen, ein eigenes Baby von der ersten Idee bis zur Realisierung hochzupäppeln. Am liebsten in einem tollen Team, das macht am meisten Spaß.

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

Gollum oder Forrest Gump.

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

Natürlich THE WALKING DEAD, startet dieses Jahr auf RTL 2. Wahnsinnig gut sind auch die neuen US-Serien HOMELAND und BOARDWALK EMPIRE mit dem Pilotfilm von Martin Scorsese. Aus deutscher Produktion freue ich mich auf die neuen Staffeln von WEISSENSEE, DANNI LOWINSKI und DER LETZTE BULLE. Und auf den per Crowdfunding finanzierten Kinofilm mit STROMBERG.

Wer macht was? | VeDRA-Mitglieder in der Praxis

Roland Zag: WAS WEG IS, IS WEG

Buch und Regie: Christian Lerch | Kinostart: 22.03.2012

Bei der Beratung dieses Projekts/ Autors ist eingetreten, was leider/ Gott sei Dank selten der Fall ist: Ich bin inzwischen parteiisch. Ich mag das Projekt, den Autor, die Umsetzung des Films. Das ist selten, eigentlich auch ein bisschen gegen den dramaturgischen Eid der eisernen Unabhängigkeit – und trotzdem kostbar.

Als ich die ersten Lektorate bekam (damals hieß der Film noch BELLBOY, nach einem Roman von Jess Jochimsen) verstand ich nur Bahnhof. Ich kam einfach nicht mit dem inneren Sinn des Ganzen klar: Was war hier gewollt?! Ein persönliches Treffen mit Christian Lerch klärte dann vieles. Wir kamen auf den Kern des Projekts, sprich: auf den Punkt, der den

Autor ganz persönlich etwas angeht. Indem die dramaturgische Frage nach der „Weltverbesserung“ immer mehr in den Vordergrund trat, kam das Projekt zu sich und auch zu seinem Ruf als „Ökomödie“. Daran hatte auch der Produzent Anatol Nitschke von deutschfilm erheblichen Anteil.

Erfreulich auch, dass inzwischen nicht mehr der allgegenwärtige Marcus H. Rosenmüller ein Monopol auf den mundartlichen Film anmeldet. Nach dem Erfolg von EINE GANZ HEISSE NUMMER hat auch WAS WEG IS, IS WEG Chancen, dem regionalen Kino ein neues Publikum zuzuführen. Auch das ist sympathisch. Kurzum: Ich freue mich auf den Kinostart und wünsche mir in

Zukunft mehr solch kollegiale Formen der Zusammenarbeit.



Roland Zag ist seit 1986 als Lektor, Dramaturg, Story-Doctor und Dozent tätig. Außerdem ist er Autor von DER

PUBLIKUMSVERTRAG. EMOTIONALES DREHBUCHSCHREIBEN MIT ‚THE HUMAN FACTOR‘ (2005).



In dem Film nach Jess Jochimsens Roman BELLBOY hat Lukas (Florian Brückner) genug vom Bayern der 80er-Jahre. Stattdessen will er als Aktivist auf dem legendären Greenpeace-Flaggschiff Rainbow Warrior anheuern, um von dort aus die Welt zu retten. Doch dann machen ihm einige unvorhergesehene Ereignisse in der Heimat – seine chaotische Familiengeschichte, ein herrenloser Unterarm und auch die hübsche Luisa (Marie Leuenberger) – einen Strich durch die Rechnung.

(c) deutschfilm

Volker Kellner: GNADE

Buch: Kim Fupz Aakeson | Regie: Matthias Glasner | Im Wettbewerb der BERLINALE 2012

Das Projekt kam inhaltlich komplett gestaltet zur ophir film. Die dramaturgische Arbeit war im Wesentlichen abgeschlossen und lag nicht in unseren Händen, und so blieben exekutive sowie administrative Aufgaben. Mein Anteil bestand darin, die Finanzierung zu realisieren und damit den Cashflow dieser recht komplexen Produktion aufrecht zu erhalten und die Endfertigung in Berlin teilweise zu koordinieren. Die Drehbedingungen zu dieser Jahreszeit in Hammerfest haben außergewöhnliche Vorgaben mit sich gebracht, die das Team – gemeinsam mit unseren wunderbaren norwegischen Kollegen – trotz des engen Budgetrahmens professionell und toll gemeistert hat. Jetzt hoffen wir

alle, dass der Film sein Publikum finden wird, was er wirklich verdient hat.

Der Film wurde von Januar bis Februar 2011 in Hammerfest gedreht, in einer seltsam dämmrigen Welt aus Schnee und Eis, die ein entsprechendes Bild auf die Leinwand zaubert. Dramaturgisch spannend ist, dass man in keinem Moment wirklich weiß, wie es weitergehen wird. Mögliche Handlungsverläufe werden angedeutet und Genreerwartungen geweckt, um dann doch anders und besser aufgelöst zu werden. Als ich das fast komplette Werk zum ersten Mal sehen konnte, nachts an einem kleinen Laptop, war ich dann froh, Teil dieser gelungenen Produktion geworden zu sein.



Volker Kellner arbeitet seit zehn Jahren als Script Consultant und Producer u.a. bei der ophir film GmbH.



(c) Alamode Film Foto: Jakub Bejnarowicz

Niels (Jürgen Vogel) und Maria (Birgit Minichmayr) wandern zusammen mit ihrem Sohn Markus (13) von Deutschland nach Norwegen aus. Es dauert nicht lange, bis die Abenteuerlust dem Alltäglichen weicht. Als Maria eines Nachts von der Arbeit nach Hause fährt, verändert sich alles. Sie hat etwas angefahren und glaubt, dass es ein Tier ist. Im Schock fährt sie davon. Auf wundersame Weise schmiedet dieses dunkle Geheimnis die Bande der Familie neu zusammen.

Brigitte Kramer: ULRIKE OTTINGER – DIE NOMADIN VOM SEE

Im Panorama der BERLINALE 2012

In einem Dokumentarfilm „Ich“ zu sagen, ist verdammt schwer. Hier aber muss ich es tun, denn ich kann kein Porträt von Ulrike Ottinger machen, ohne mich wenigstens zu erwähnen. Sie hat meine Berufswahl und damit mein Leben beeinflusst, ja inspiriert.

Meine Geschichte beginnt in Konstanz. Und ihre eben auch. Wir sind beide dort geboren und aufgewachsen, mit einigem Abstand an Jahren. Aber am Wasser geboren zu sein, ist ein Segen. Und die Liebe zum See und zur Heimat – die teilen wir. Ulrike Ottinger, die als Regisseurin exaltierter Spielfilme mit verrückten Figuren einen besonderen Ruf hat, gründete Ende der 60er-Jahre in Konstanz eine Art Künstlertreffpunkt. Und

als Schüler zog es uns dorthin. Im „Salzbüchsele“ sahen wir Frauen, die sich öffentlich küssten und die ersten Männer mit langen Haaren. Ulrike stand mit Zigarre am Tresen und zeigte ungewöhnliche Filme und Popart wie damals noch keine Galerie in Deutschland.

Da ich alle Filme von Ulrike Ottinger sehr besonders fand, fragte ich mich, ob es denn kein Porträt über sie gebe. Als sich unsere Wege in Berlin immer wieder kreuzten, sprach ich sie eines Tages an, was sie davon hielt, wenn ich einen Film über sie machte. Wie fast immer beim dokumentarischen Arbeiten, ist der Film ganz anders geworden als meine ursprüngliche Idee. Aber das fasziniert mich am meisten: der

Prozess – es geschehen lassen, offen sein für die Interaktion. Das bedeutet auch: dem Zufall und dem Glück vertrauen.

Brigitte Kramer wurde in Konstanz am Bodensee geboren. Sie studierte Politologie, Germanistik und Musiktheorie und war am Schauspiel Frankfurt als Dramaturgin beschäftigt. Bis 1995 arbeitete sie als Redakteurin beim ZDF/Kleines Fernsehspiel. Seit 1997 freie Dramaturgin und Regisseurin.



Brigitte Kramer und Ulrike Ottinger (c) nachtaktivfilm Foto: Jörg Jeshel

Das Künstlerporträt von Regisseurin Brigitte Kramer über Ulrike Ottingers Leben und Werk ist gleichzeitig das Bild einer Epoche, die vom Aufbruch der Frauen in den Künsten geprägt ist. Mehr als andere Künstlerinnen hat Ulrike Ottinger diese Zeit mit surrealen, originellen und extremen Filmen bereichert.

Termine

Silke Cecilia Schultz und Barbara Oslejsek stellen eine neue Methode bei der Stoffentwicklung vor.

„Das Dramaturgische Enneagramm – Charakterstarke Figuren mit dem dramaturgischen Enneagramm entwickeln: Neun radikale Arten, die Welt zu erleben!“

Termin: 2. bis 4. März 2012
jeweils von 10.00 bis 17.30 Uhr
Ort: Berlin
Kosten: 270 EUR inkl. MwSt.
Ermäßigung auf Anfrage

Kyra Scheurer hält bei der Master School Drehbuch das Seminar

„Literaturverfilmung – Vorlagen finden und Potenziale ausschöpfen“

Termin: 12./13. Mai 2012
Ort: Berlin

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

HERAUSGEBER: VeDRA

V.i.S.d.P.: Dr. Rüdiger Hillmer

REDAKTION: Katrin Merkel, Robert Pfeffer

MITARBEIT: Gunter Eschke, Ines Häufler, Volker Kellner, Brigitte Kramer, Norbert Maass, Kyra Scheurer, Silke Cecilia Schultz, Lukas Wosnitza, Roland Zag

GESTALTUNG: Läufer + Keichel, Berlin

SATZ: Christian Lailach

ANZEIGEN: Leonie Hartmann

LEKTORAT: Babette Jonas

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