

02 2020

AUSLÖSER

Filmverband Sachsen



Stoffentwicklung

04 FUNDAMENT FIKTIONALEN FILMSCHAFFENS
Stoffentwicklung fristet in Deutschland ein zwiespältiges Dasein

14 „DOKUMENTARISCHE FILME SIND
WICHTIGER DENN JE!“

Ein Interview mit Susanne Binninger & David Bernet, AG DOK

20 WRITERS ROOM
Im Dienst des Werkes

MDM-geförderte Filme im Kino:

Der Geburtstag

Regie: Carlos A. Morelli

Starttermin: 28.05.20



Meine wunderbar seltsame Woche mit Tess

Regie: Steven Wouterlood

Starttermin: 04.06.20



Nationalstraße

Regie: Stepan Altrichter

Starttermin: 11.06.20



Mitteldeutsche
Medienförderung

www.mdm-online.de



Liebe Mitglieder und Freunde des Filmverbandes, liebe Leserinnen,

die Filmkultur und das Filmemachen haben es seit einiger Zeit nicht leicht. Die Kinos mussten Mitte März komplett schließen, Filmproduktionen abgebrochen oder verschoben werden. Die Branche geriet nicht nur wirtschaftlich, sondern auch ideell in eine schwere Krise. Wie wird es weitergehen? Kann es wieder so werden wie vor dem großen C? Soll es das überhaupt? „Die Branche“, der Film – das sind aber nicht nur eine künstlerische Ausdrucksform, eine Kultursparte, ein Wirtschaftsbereich, also abstrakte Gattungen. Es sind vor allem viele einzelne Menschen, die sich nun zum Teil ganz konkret existenziell bedroht oder in ihrem Lebensentwurf herausgefordert sehen. Nicht nur, weil ihnen durch den plötzlichen Entzug von Arbeits- und Einkommensmöglichkeiten die materielle Lebensgrundlage abhanden zu kommen droht, sondern auch, weil sich die Frage stellt, wie und ob Film – zumindest als gemeinsames, vielleicht sogar verbindendes Kulturgut und -erlebnis – in allgemeinen Krisensituationen, wie der gerade erfahrenen, überhaupt etwas leisten und dazu beitragen kann, aus diesen Situationen herauszufinden und Antworten auf die von ihnen aufgeworfenen Zukunftsfragen zu geben. Diese Frage geht bei weitem nicht nur „Filmleute“ an, aber sicher sie am meisten und also auch uns als Filmverband Sachsen.

Wir haben zunächst darauf reagiert, indem wir in der aktuellen Situation als Ratgeber und Informationsmakler für unsere Mitglieder und andere Filmschaffende da waren und sind. Weil wir aber selbstverständlich von der gesellschaftsbindenden Kraft des Films und der Filmkultur überzeugt sind, werden wir uns auch künftig

beherzt für ihre Entwicklung engagieren. Von zentraler Bedeutung ist für uns dabei weiterhin das Programm „film.land.sachsen“ zur Stärkung der Filmkultur in den nicht-urbanen („ländlichen“) Räumen Sachsens, das wir gemeinsam mit unseren Filmkulturpartnern und mit Förderung des Freistaats durchführen. Im Rahmen dieses Programms unterstützen wir einerseits Filmkulturinitiativen vor Ort und andererseits Filmemacher aus der Region, indem wir vorzugsweise von ihnen Vorführrechte ihrer Filme für das Programm erwerben.

Der Anfang eines jeden Films ist eine Idee. Aber auch wenn sie noch so großartig ist, muss daraus nicht unbedingt ein großartiger Film werden. Dafür ist viel Arbeit nötig. Einem Teil dieser Arbeit, der Stoffentwicklung, ist dieses Heft gewidmet. Es entstand unter engagierter Mitarbeit unseres Vorstandsmitglieds Roman Klink. Um es vorwegzunehmen: leider kommt der Stoffentwicklung in Deutschland nicht die notwendige Bedeutung und Wertschätzung (Förderung) zu. Warum das so ist und worin ihr Wert liegt, was nötig wäre, um die Vielfalt unseres menschlichen (Zusammen-)Lebens im Film wirklichkeitsnah, anregend und unterhaltsam abzubilden, dazu wünsche ich wie immer eine ebensolche Lektüre.

Ihr Joachim Günther



© Andreas Bütow (l.) | Franziska Hauser (r.)

Die Liebe für Geschichten treibt sie an: Uwe Philipp (l.) von der Semmelblond script agency in Dresden, einer Agentur für Literatur und Medien, ist stets auf der Suche nach dem passenden Verlag bzw. Film- oder Medienproduzenten für die Autor*innen, die er vertritt. Die gebürtige Münchnerin Katharina Schwarz (r.), Geschäftsführerin der Leipziger Agentur PageMagnet, vermittelt Drehbuchautor*innen und Regisseure für Kino sowie TV und handelt bessere Gagen für sie aus. Die Autorin Nadine Faust berichtet auf www.filmverband-sachsen.de über die Arbeit der beiden.

In dieser Ausgabe

EDITORIAL

MITGLIEDERPORTRAIT

„Tagebuch eines Traumreisenden“
Regisseur & Drehbuchautor Erik Schiesko

THEMA

Fundament fiktionalen Filmschaffens
Stoffentwicklung fristet in Deutschland ein zwiespältiges Dasein

DOKUMENTARFILM

Stoffentwicklung im Dokumentarfilm
Im Spannungsfeld zwischen notwendiger Recherche & dem Risiko des Scheiterns

INTERVIEW

„Dokumentarische Filme sind wichtiger denn je!“
Ein Interview mit Susanne Binniger & David Bernet

O-TÖNE

Sächsisches Filmschaffen
in Zeiten von Corona
Kurzberichte aus der hiesigen Filmszene

01	WRITERS ROOM Im Dienst des Werkes Writers Rooms verbinden	20
04	Handwerk & Kreativität	
	“Die flexibelste Arbeitsweise, die ich bisher kennengelernt habe“	22
08	Ein Interview mit Autor Marvin Machalett	
	DIVERSITÄT Diversität: Not found Eine subjektive & unvollständige Statusanalyse der sächsischen Film- & Fernsehlandschaft	26
	Weg von der Dominanzgesellschaft Wie können Film- und Fernsehstoffe diverser werden?	28
14		
	TERMINE	32
	IMPRESSUM	32
18		

Kostenfrei für
Auslöser-Abonnenten



Gestern Handshake Deal, morgen eine halbe Million versenkt.

Klingt wie ein B-Movie? Es ist die harte Realität.
Im Filmrechts-Webinar zeigen unsere Experten,
wo vertragliche Risiken lauern, decken
Fallstricke in Lizenzvereinbarungen auf und
erklären, welche Rechte Kreativen und
Verwertern zustehen.



Jetzt 99 € sparen und kostenfrei teilnehmen!
QR-Code scannen, Rabatt "Auslöser" eingeben
und für das Filmrechts-Webinar registrieren:
3. September 2020 um 14 Uhr / Spielfilmlänge.
Es begrüßen Sie die Spirit Legal Rechtsanwälte
Dr. Jonas Kahl und Henning Fangmann.



SPIRIT  LEGAL®

Trust lawyers with digital DNA
spiritlegal.com



Unterwegs mit dem Wohnmobil in Kroatien | © Erik Schiesko

Ich habe all die Jahre auf den Punkt hingearbeitet, Regisseur zu sein.

„Tagebuch eines Traumreisenden“

Text: Jana Endruschat

An einem Januarnachmittag treffe ich mich mit Erik Schiesko im Dresdner Kulturzentrum Scheune. Auch wenn ich Erik schon vor gut zwei Jahren kennenlernte, bereite ich mich auf unser Gespräch vor, klicke mich durchs Internet und rüste mich mit ein paar Themenschwerpunkten, die ich für wichtig halte: Familie, Lokalfernsehen, erste Kurzfilme, Konturprojekt, Schauspielerei, Netzwerkarbeit.

Über Letzteres kamen wir 2018 erstmalig in Kontakt, denn der Filmverband und die Stiftung für das sorbische Volk kooperieren mit dem sorbisch-deutschen Filmnetzwerk Łužycyfilm, das damals im Rahmen des Neißer Filmfestivals das zweite Mal stattfand. Erik fungiert mittlerweile als einer von vier Sprechern des Netzwerkes.

„Ich bin in der Lausitz aufgewachsen und spüre eine starke Verbundenheit mit der Region. Mit dem Netzwerk wollen wir das Lausitzer

Film- und Medienschaffen in der Öffentlichkeit und in der Branche bekannt machen und bieten nicht nur über unsere Website Vernetzung an, sondern auch durch unsere regelmäßigen Netzwerktreffen während des Cottbuser und des Neißer Filmfestivals.“

Hinter dem Netzwerk steckt viel ehrenamtliches Engagement, das neben den „Geldjobs“ parallel laufen muss. Erik schwärmt von dieser schönen Aufgabe und davon, dass er darüber der Lausitz etwas zurückgeben möchte. Sein persönliches Anliegen ist, gerade mit Blick auf die Strukturveränderung, das Thema Lausitz zukünftig größer zu denken. „Dazu gehören für mich nicht nur die positiven Effekte von Filmproduktionen, sondern auch die vielen tollen Drehorte der Region bekannter zu machen“, so Erik.

Aber zurück auf Anfang: Die Kreativität ist Erik trotz „unkreativen Elternhauses“ in die Wiege gelegt. „Ich werde, wenn man so will, tausend-

mal am Tag enttäuscht, weil ich zu viele Ideen habe, die ständig in meinem Kopf aufpoppen und ich weiß, ich kann sie in meinem Leben nicht umsetzen“, überlegt er laut. Und trotzdem hilft ihm diese Eigenschaft, am Filmset flexibel zu sein und optional zu denken, sich auf alle Gewerke und natürlich auf den Cast einzulassen. „Genau das verlangt der Film von mir und darin liegt wohl meine Stärke“, sinniert Erik.

Anfänglich wollte Erik Schauspieler werden. Gemeinsam mit seinem Bruder unterhielt er auf Dorffesten die Menschen mit „Mr.-Bean-Einlagen“, besuchte den Schulkurs „Darstellendes Spiel“ und spielte im Jugendklub des Stadttheaters Cottbus.

„Auslöser, dann hinter die Kamera zu wechseln, war der Film Crazy. Als er in die Kinos kam, war ich gerade 14. Der Film transportierte eine Gefühlswelt, in der ich mich damals auch befand. Und das wollte ich auch können.“

Der Buchautor des Coming-of-Age-Dramas Benjamin Lebert sagte mal in einem Interview, dass es immer sehr gefährlich sei, wenn der eigene Traum zum Beruf würde: „Das bekommt Träumen nicht gut, wenn sie gegenständlich werden.“

Erik setzt alles daran, seinen Traum gegenständlich werden zu lassen. Er habe seinen Traum, Regisseur zu werden nie aus den Augen verloren, egal was er gemacht hat. Für ihn war es grundlegend, sämtliche Disziplinen des Filmemachens vorab durchlaufen zu haben, egal ob nun durch die dreijährige Ausbildung zum Mediengestalter und Videojournalisten beim Lausitzer Lokalfernsehen, als Moderator, Set-Aufnahmeleiter, Produzent oder während der intensiven Zeit mit dem Filmbüro „Konturprojekt“, mit dem er Imagefilme- und Werbeclips produzierte.

Nach Fernsehbeiträgen und selbstproduzierten Kurzfilmen reüssierte Erik 2011 mit seinem ersten Spielfilm. Sein Wunsch: einmal einen Film im Kino zu zeigen. Noch heute spricht Erik von dem tollen Gefühl, dass „Blaue Stunde“ gerade mal ein dreiviertel Jahr später in einem „richtigen Kino“ lief. „Das ‚UCI Kinowelt am Lausitzpark‘ zeigte den Film nach dem Obenkino¹ einen Monat lang auf großer Leinwand.“

Bei seinem zweiten Spielfilmprojekt „Holger und Hanna“ wechselte Erik ausschließlich in die Rolle des Produzenten. „Das war eine schöne, aber auch erkenntnisreiche Erfahrung“, lässt mich Erik wissen und macht mir damit



© Lucie Thiede

deutlich, wie sehr er den Settrubel und das Miteinander der Gewerke braucht. „Produzieren ist eine hochkreative Aufgabe, aber es hat auch viel mit Exceltabellen, Bürokratie und Abrechnungen zu tun. Ich arbeite lieber anders kreativ. Als Regisseur schlägt einfach mein Künstlerherz am höchsten und meine Träume finden ihren Weg in die Realität.“ (lacht)

„Holger und Hanna“ war ein immenser Erfolg, erklärt er rückblickend und beschwichtigt, dass es nicht mit dem großen Film zu vergleichen sei, aber dass es für ihn bei diesem Filmprojekt um „einen Film für die Region“ ging, mit dem er zeigen wollte, dass auch „hier größere Filme“ entstehen können. „Aber immerhin erzielten wir mit einer Kopie innerhalb eines Monats 4 000 Zuschauer im Filmtheater Weltspiegel. Das war damals mehr, als die Blockbuster einspielten, die da liefen,“ betont er stolz.

Dann die Auszeit. Nach fast 10 Jahren durchpowern beschließt Erik, ein Jahr mit dem Wohnmobil durch Europa zu ziehen. Auf meine Rückfrage hin, was er in den schlussendlich drei Jahren Unterwegssein gemacht habe, erfahre ich, dass er zwar immer wieder zwischen- und nach Deutschland kam, um entweder als

¹Kino des Jugendkulturzentrums Glad-House in Cottbus



Erik Schiesko beim Regieworkshop mit Kai Wessel im Rahmen des TP2 Talentpool | © Kai Wessel

Kleindarsteller, an Filmsets oder mit Workshops Geld zu verdienen, doch nutzte er diese Zeit überwiegend als „Studienreise“ für andere Kulturen, zum Planen, Lesen, Schreiben und vor allem zum Leben.

Mit seinem Umzug nach Leipzig vor ein- einhalb Jahren verschiebt sich Eriks Schwerpunkt klar auf die Regiearbeit. „Film ist meine Art Tagebuch – das Tagebuch eines Traumreisenden. Film ist meine Form, wie ich mich wiedergeben kann,“ klärt Erik auf und verweist damit auf die intensive und lehrreiche Zeit während des TP2-Programms, welches er Anfang dieses Jahres absolvierte. „Das war eine sehr gute Vorbereitung auf die Regiearbeit, weil ich nie auf einer Filmhochschule war.“ Er schwärmt von den neuen Kontakten, dem einwöchigen Regieworkshop mit Kai Wessel und den verschiedenen Backgrounds, Interessen und Herangehensweisen der Teilnehmer und Teilnehmerinnen, die er kennenlernte.

Sein nächster fiktionaler Film soll in einer Kleinstadt spielen, für den er aktuell auch am Drehbuch schreibt. „Die größte Herausforderung ist eigentlich derzeit der lange Atem beim

Drehbuchschreiben“, bemerkt Erik. Schließlich habe er dabei gelernt, dass „die Drehbuchautoren die wahren Architekten eines Films sind und weit- aus mehr Aufmerksamkeit bekommen sollten.“

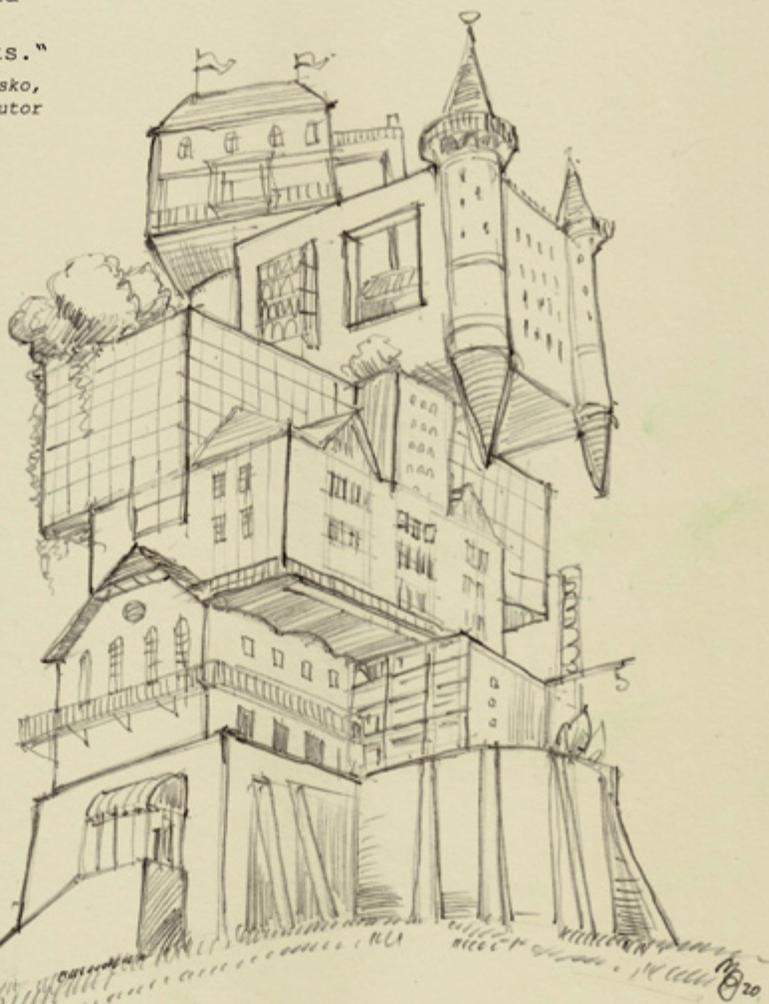
Die Geschichte handelt darüber, wie der gesellschaftliche Riss Freundschaften und Familien spaltet, wobei Ziel des Films sein wird, die „journalistische Ausgewogenheit“ zu wahren. „Ich versuche, den Themen des Films wie Hass und Fremdenfeindlichkeit sehr subtil zu begegnen und beide Sichtweisen zu beschreiben und das Publikum sich damit konfrontiert zu lassen.“

Erik ist guter Dinge, dass es bei ihm klappt mit der Regie, immerhin sind die Voraussetzungen gut, denn er „zähle ja quasi noch zu den jüngeren Filmemachern“.

Er habe noch viel vor und viele Wünsche offen. Auf die Rückfrage, welche Wünsche das aktuell seien, antwortet Erik: dass er sich einen Film wünsche, welcher bei Förderern und Sendern auf Interesse stößt, dass ich in diesem Artikel erwähne, wie gerne er Kartoffeln mit Quark und Leinöl isst und dass er einige Filmideen habe, die jetzt alle raus dürfen – wer also einen Stoff suche, könne gerne auf ihn zukommen. ■

„Die Autoren sind
die Architekten
eines Filmprojekts.“

Erik Schiesko,
Regisseur & Drehbuchautor



„Stoffentwicklung ist
gleichzeitig Fundament,
Bauzeichnung und künstlerischer
Entwurf für ein Werk.“

Roman Klink,
Dramaturg & Drehbuchautor



Stoffentwicklung fristet in Deutschland ein zwiespältiges Dasein

Fundament fiktionalen Filmschaffens

Text: Roman Klink | Foto: Suzy Hazelwood (Pexels)

„Aus sehr guten Stoffen wurden schon mittelmäßige Filme, aus mittelmäßigen Stoffen selten gute Filme.“ Was eine Dramaturgin am Rande der Berlinale 2020 zugespitzt formulierte, berührt ein Spannungsfeld, das den deutschen Film gegenwärtig prägt: Die Stoffentwicklung ist ein unterschätzter Prozess, obwohl die Ergebnisse sichtbar und messbar sind, zum Beispiel in verkauften Kinokarten und internationaler Resonanz.

Gründe für das Schattendasein gibt es viele. Einer liegt sicher in dem Mythos vom Film als Werk eines einzelnen Genius. Ob in Filmschulen oder dem Feuilleton, bis heute wird hierzulande die Idee des Autorenfilms hartnäckig als Ideal- und als wünschenswerter Standardfall kommuniziert. Gern wird dabei ignoriert, dass Filmemachen viele Facetten hat und fast immer eine Kollaboration ist. Vor allem blendet diese Auslegung des Filmschaffens viele Vorteile für ein Werk aus, die reger Austausch mit sich bringt.

Zusätzliche Perspektiven führen im Bestfall zu einer optimalen Vorlage, deren spätere filmische Umsetzung künstlerisch und kommerziell Früchte trägt. Stoffentwicklung, also der Weg von der ersten Idee zum drehfertigen Skript, ist mehr als das rasche Schreiben eines Drehbuches, damit man endlich in Produktion gehen kann. Sie ist gleichzeitig Fundament, Bauzeichnung und künstlerischer Entwurf für ein Werk.

Leider wird der Prozess der Stoffentwicklung hierzulande oft losgelöst von der Produktion

und dem Endergebnis und zu gern als reiner Kostenpunkt betrachtet. Die Bereitschaft, über ein notwendiges Minimum hinaus in diese kreative Phase zu investieren, ist oft überschaubar. Doch inhaltliche Arbeit braucht Zeit, somit Geld – und nicht wenig. Wichtigste Finanzquelle für Stoffentwicklung sind hierzulande Fördergelder. Die vom Verband der Dramaturgen VeDRA angeregte Quote von 5 % aller Filmfördermittel für Drehbuch- und Drehbuchfortentwicklung ist bis heute nicht erreicht, eher liegt sie bei durchschnittlich 3 % bis 4 %. Investitionen darüber hinaus benötigen andere Quellen, zum Beispiel Eigenmittel oder die Beteiligung eines Senders.

Geht es um Geld, dann stellt sich rasch die Frage nach Kompetenz und Zuständigkeit. Hier lautet ein Politikum, das sich in den letzten Jahren zugespitzt hat. Schreibende fordern mehr Sichtbarkeit, angemessene Entlohnung und Einfluss auf Projekte – auch über die Schreibphase hinaus. Von Autorenverbänden wird Stoffentwicklung als klare Autorensache kommuniziert. Es geht nicht nur um Fairness, sondern um Kontrolle und eben Geld. Gleichzeitig ringen an anderer Front beispielsweise Dramaturg*innen um Selbstverständlichkeiten wie Nennung im Abspann und um Anerkennung als integraler Berufsstand des Filmschaffens. Ein wichtiger Schritt war es sicher, die Kompetenz der zielführenden Mitwirkung bei Drehbuchentstehungen sichtbar in eine moderne Berufsbezeichnung zu integrieren: „Fachberater*innen für Stoffentwicklung“. Auf der Fachtagung „Filmstoffentwicklung“ erleben Interessierte zudem im zweijährigen Rhythmus den Facettenreichtum dramaturgischen Wirkens.

Doch auch viele andere Gewerke kommen mit Stoffentwicklung in Berührung und geben wichtige Impulse: Produzent*innen, Regisseur*innen, Creative Producer*innen, Rechercheur*innen, wissenschaftliche Berater*innen, Lektor*innen, Dramaturg*innen, Script Doktor*innen, Storyboarder*innen, Redakteur*innen, Script Consultants und einige andere. Selbst das Umschreiben einer Dialogzeile am Set durch Schauspieler*innen zählt mit zu dem Prozess. Abgeschlossen ist er dann, wenn alle Szenen „im Kasten“ sind und keine Nachdrehs anstehen, denn selbst für diese wird oft neues Material entwickelt und geschrieben. Nicht die Anzahl der einwirkenden Stimmen macht letztendlich die Qualität eines Produktes aus. Es ist das funktionierende Zusammenspiel,

der prüfende Blick auf Arbeitsergebnisse und die gezielte Veränderung.

Stoffentwicklung ist kontinuierliche Überarbeitung. Dazu gehört eine konstruktive Evaluationskultur mit angemessenem, zielführendem Feedback und der Bereitschaft, die eigene Arbeit kritisch zu prüfen. Doch Hand aufs Herz, Evaluation ist nicht die Stärke des deutschen Films. Lob ist beliebt, Statistiken beliebter. Aber zu selten werden künstlerische und wirtschaftliche Misserfolge hinterfragt. Das Ergebnis: Zu viele Filme entstehen, die zu wenig Publikum finden.

Stoffentwicklung ist zudem Teamarbeit, weshalb schon die Zusammenstellung eines Teams eine schicksalhafte Entscheidung sein kann. Ein gutes Beispiel für diese Aspekte ist die Erfolgsgeschichte der Pixar Animation Studios. Die Qualität von Pixar-Drehbüchern ist auf einen simplen Fakt zurückzuführen: Computeranimation ist teuer. Deshalb war von Beginn an klar, bevor auch nur ein Rechner angeworfen wird, muss die Geschichte in jedem Schritt der Konzeptphase auf Herz und Nieren geprüft werden, um schließlich ihr volles Potenzial zu entfalten. Erreicht wurde dies mit Teamarbeit, ambitionierten Arbeitsstrategien und einer legendären, kreativen Atmosphäre. Strategische Kreativität – was wie ein Widerspruch klingt, schlug sich in künstlerisch und kommerziell erfolgreichen Filmen nieder.

Hierzulande bewies ein Überraschungshit im Jahr 2019, dass ein stark entwickeltes Buch scheinbar feste Regeln der Kinowirtschaft aus den Angeln heben kann. In ihrer Filmschulklasse galt Nora Fingscheidt als „Arthouse-Tante“. Fast drei Jahre vor der Berlinale-Premiere ihres sensationellen Debütspielfilms „Systemsprenger“ wurde das Drehbuch beim Filmfest Emden ausgezeichnet. Parallel zur Fortentwicklung sammelte das Projekt weitere Drehbuchpreise ein. Neben Festivalerfolgen sowie deutschen und internationalen Auszeichnungen machte der Film seinem Titel beim Kinostart alle Ehre und schrieb mit über 630 000 Besuchern Zahlen, die selbst als Mainstream konzipierte deutsche Filme nur selten erreichen. Daraus kann man sicher keine Formel generieren, aber Erkenntnisse.

Selbst bei waghalsigen architektonischen Vorhaben würde niemand auf die Idee kommen, ohne zuverlässigen Bauplan ans Werk zu gehen. Zu groß wäre das Risiko für alle Beteiligten. Dies gilt auch für Filmprojekte. Die Beteiligten einer Produktion vertrauen ihrem Stoff. Sie investieren



Helena Zengel als Benni in SYSTEMSPRENGER. Der Film erhielt acht Lolas beim Deutschen Filmpreis 2020, unter anderem für das Beste Drehbuch. | © Yunus Roy Imer / Port au Prince Pictures

kreative Kraft und Lebenszeit in die handwerkliche Umsetzung, manche sogar mehrere Jahre. Es liegt auf der Hand, dass in einer gründlichen, gemeinschaftlichen Stoffentwicklung das Fernziel bereits mitgedacht wird. Gemeint ist die Rezeption durch Zuschauer*innen – sei es bei Festivals, im Kino oder in weiteren Auswertungsstufen. Durch weltweite Streamingdienste ist das potenzielle Publikum für Filme und Serien massiv gewachsen, doch die Vielfalt des weltweiten Konkurrenzangebots ebenso. Und noch nie war es für Autor*innen so wichtig, sich mit all dem zu beschäftigen, über den Tellerrand hinauszuschauen und mitzuwachsen.

Daher ist es zum Beispiel erfreulich, dass mehr und mehr Filmschaffende verschiedener Gewerke die Filmkunstmesse besuchen, die jeden Herbst in Leipzig stattfindet, um mit Publikum, Kinobetreiber*innen und Verleiher*innen über zukunftsfähige Konzepte zu diskutieren, auch über die Grenzen des Kinos hinaus. Veranstaltungen des Filmverbandes Sachsen bieten ebenfalls hervorragende Gelegenheiten zum Austausch – allen voran die Netzwerkveranstaltungen des Filmverbandes:

der FILMSOMMER SACHSEN und der FILMWINTER. Und Initiativen wie das aktive sorbisch-deutsche Filmnetzwerk „Łužycyfilm“ ergründen Synergien und nachhaltige Visionen im regionalen Rahmen.

Die ersten Weichen für das Erzählen der Zukunft sind also gestellt. Und hoffentlich wird Stoffentwicklung bald den Stellenwert einnehmen, der ihr zusteht – als Fundament allen fiktionalen Filmschaffens. ■



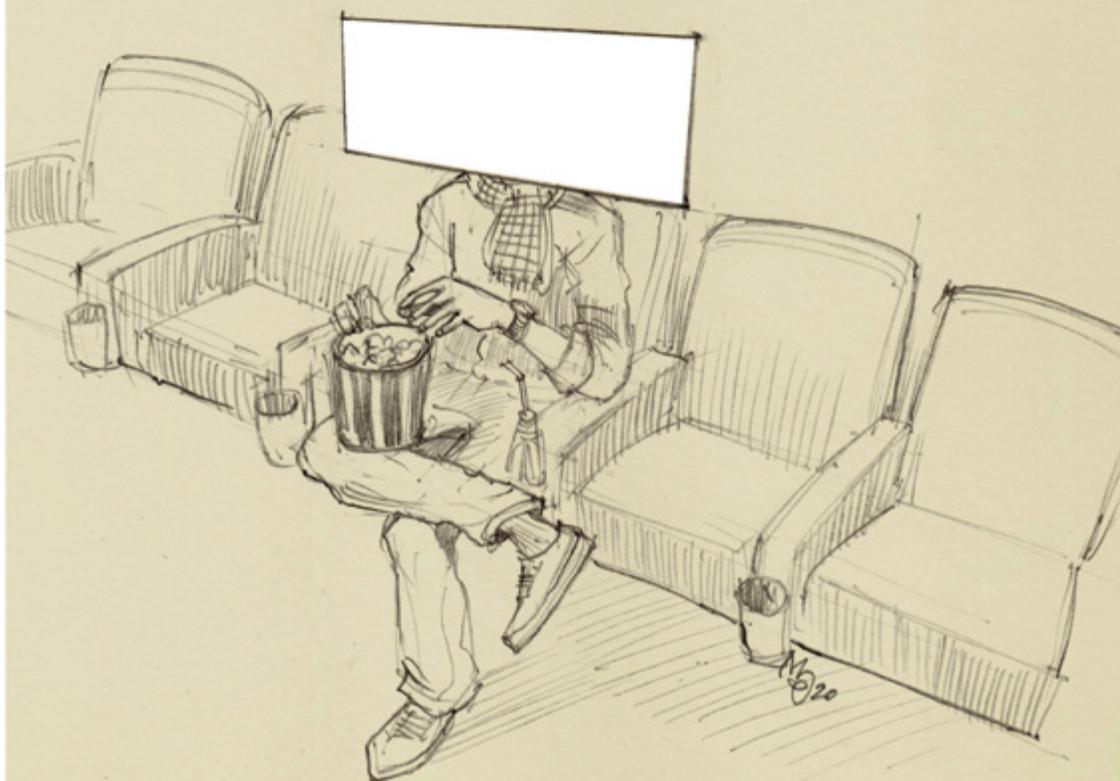
Roman Klink

ist Leipziger Film- und Serienenthusiast, Autor, Dramaturg, Stoffentwickler, Filmscout, Lektor sowie gelegentlicher Filmjournalist.

„Das erlebnisreiche Filmvergnügen entfaltet seine Wirkung durch die antizipierten Bilder im Kopf des Zuschauers außerhalb der Leinwand. DrehbuchautorINNEN legen diese Leerflächen schon beim Schreiben so an, dass sie später von der Phantasie des Publikums selbst gestaltet werden und das uns bekannte Schaudern erwecken.

Das ist eine enorme Leistung, vor der man nur das Regiecapri ziehen kann!“

*Sophie Mouton,
Regisseurin und Drehbuchautorin*



Im Spannungsfeld zwischen notwendiger Recherche & dem Risiko des Scheiterns

Stoffentwicklung im Dokumentarfilm

Text: Nancy Brandt

Zuerst ist da nur eine Idee. Mit etwas Glück, einem guten Thema und viel Durchhaltevermögen kann daraus ein Dokumentarfilm entstehen. Doch bis dahin muss der Stoff erst mal „entwickelt“ werden. Ohne intensive Vorabrecherche geht das nicht, zumindest wenn man mit einer Produktionsfirma oder TV-Redaktion zusammenarbeiten will.

Die Recherche für einen Dokumentarfilm nennt Henrike Sandner „eine kleine Doktorarbeit“. Die erfahrene Autorin und Regisseurin realisiert seit über 20 Jahren lange TV-Dokumentarfilmformate. „Du brauchst eine These, eine Fragestellung für den Film“, antwortet sie mir auf die Frage, wie sie bei der Stoffentwicklung vorgeht. An den Exposés arbeitet Sandner bis zu zwei Wochen, bestellt sich Bücher, vertieft sich ins Thema. Manchmal ist die Investition umsonst. Ein Copyright auf die recherchierten Themen gibt es nicht. Das Risiko liegt zu 100 Prozent bei ihr. Sie wägt daher die Anfragen von Produzenten genau ab. Gibt es schon eine Garantie zur Umsetzung? Wie viel Zeit und Geld investiere ich in das Projekt? Und wann kann ich die nächste Rechnung stellen? „Mit Vertrag und Zusage schreibt es sich anders“, betont Sandner. Denn sie möchte davon leben können, wofür ihr Herz schlägt. Selbstverständlich ist das in dem Beruf nicht.

„Du bist, was du machst! Es ist nicht nur ein Job, man schaut nicht genau auf die Uhr. Es ist sehr viel Leidenschaft dabei“, unterstreicht Sandner und ergänzt: „Aber Produzenten und Redakteure wissen das natürlich. Du beißt an, weil dich das Thema interessiert. Der Köder ist gesetzt und du arbeitest vorerst für lau.“ Für die Realisation von eigenen Herzensprojekten, die auch bei ihr am Anfang standen, hat sie keine Zeit mehr. Das ist nicht wirtschaftlich genug. Sie braucht die Produktionsfirmen. Diese wissen einfach viel besser, was gesucht wird.

Dass das nur zum Teil stimmt, davon kann Christian Schulz ein Lied singen. Er ist einer der

beiden Geschäftsführer von Schulz/Wendelmann Film. Die Leipziger Firma produziert hauptsächlich für die öffentlich-rechtlichen Sender Dokumentarfilme, teilweise auch in Eigenregie. Er und sein Kollege Ulli Wendelmann lesen täglich mehrere Zeitungen und Artikel. Aller zwei Wochen gibt es einen „jour fixe“, erzählt er mir. Hier tauschen sie sich gemeinsam mit einem Team aus freien Autor*innen zu Themen aus. Welches Sujet könnte in der nächsten Zeit relevant werden, sodass es einen langen Dokumentarfilm trägt? Was könnte die Sender interessieren? Bis zum fertigen Exposé vergehen auch bei ihnen zwei bis drei Wochen. Diese Zeit ist reine Investition, die sie versuchen müssen, später in die Kalkulation einzuspeisen. „Von acht bis zehn Stoffen“, so schätzt er, „geht in der Regel ein Thema in der Redaktion durch“. Es ist das Risiko des freien Marktes. Schulz hat das Gefühl, dass der Konkurrenzkampf größer geworden ist. Man muss sich nicht nur gegen andere regionale Anbieter, sondern auch gegen internationale Akteure durchsetzen.

Das möchte ich genauer wissen und frage in der Redaktion „Geschichte und Dokumentationen“ des MDR nach. Im Jahr 2019 wurden bei ihnen ca. 250 Stoffe eingereicht, informiert mich der Redaktionsleiter Dr. Ulrich Brochhagen. Wie viele davon tatsächlich realisiert werden, ist schwer zu beziffern, weil sie sich teilweise über mehrere Jahre ziehen. In der internen Datenbank, wo sämtliche Projekte einsehbar sind, sind derzeit unter der Rubrik „laufende Projekte“ 70 Einträge im Bereich Doku-Formate gelistet, so Brochhagen weiter. Doch nach welchen Prinzipien wählt seine Redaktion die Stoffe, die sie dann tatsächlich umsetzen, aus? Mitteldeutschland ist eine wichtige Bezugsgröße für die Programm-scheidungen der Redaktion. Zum Programmprofil gehört aber auch der Blick nach Mittel- und Osteuropa. Hier sollen programmliche Akzente gesetzt werden, gerade in Richtung Arte. Doch letztendlich zählt immer die Story. Reicht das wirklich aus? Tina Leeb, langjährige Produzentin

und Dramaturgin langer Dokumentarfilme, erzählt mir von ihren Erfahrungen. Auch bei ihr fließt einiges an Zeit in die Recherche eines Sujets. Stoffentwicklung ist kostspielig. Es muss frühzeitig klar werden, ob die Story etwas Einzigartiges besitzt. Etwas, das kein anderer erzählen kann, weil man beispielsweise nur selbst einen persönlichen Kontakt zum Protagonisten oder Zugang zum Stoff hat. Und es gilt zu vermeiden, kurz nach der Einreichung beim Sender zu erfahren, dass das Thema gerade schon produziert wird. Eine Möglichkeit, diesem Risiko zu begegnen, könnte eine für Produzenten einsehbare Datenbank bei den Sendern sein, in der die bereits produzierten oder sich in Produktion befindlichen Themen aufgelistet sind. Damit würden weniger Stoffe in die Schublade wandern, um doch eventuell eines Tages wieder ans Licht zu kommen. Ein anderes Problem sieht sie im akuten Autorenmangel in der mitteldeutschen Region. Die, die es gibt, sind oft Monate oder Jahre im Voraus ausgebucht. Auch fehlt eine Diversität, denn nicht jeder Autor kann jedes Thema behandeln. Den Grund für diesen Mangel sieht Leeb in der zu geringen Anzahl an Produktionen, die die Autoren längerfristig an die Region binden würden.

Hat man die Zusage eines Senders erhalten, bleibt die Frage nach der weiteren Finanzierung der Stoffentwicklung. Beim MDR gibt es die Möglichkeit, einen Produktionsvorbereitungsvertrag abzuschließen, meint dazu Christian Schulz. Aber er macht nicht immer Gebrauch davon. Einerseits vergeht kostbare Zeit, ehe der Vertrag ausgehandelt ist und sämtliche Parteien unterschrieben haben, andererseits werden die Stoffentwicklungskosten später auf die Gesamtproduktion angerechnet. Haben es Autor*innen und Produzent*innen, die im Kinodokumentarfilmbereich arbeiten, da einfacher? „Eine reine Stoffentwicklungsförderung bekommen nur sehr wenige, erfahrene Filmschaffende und nachgewiesene Nachwuchstalente in der Regel für Filme mit großem Rechercheaufwand“, erwidert mir Alrun Ziemendorf, Ansprechpartnerin bei der Mitteldeutschen Medienförderung (MDM) für Dokumentarfilm-Produktion, auf diese Frage. Doch woran bemisst die MDM nachgewiesene Nachwuchstalente? Ein Filmhochschulabschluss, prämierte Kurzfilme und die Zusammenarbeit mit einem erfahrenen Produzenten seien hier auf alle Fälle von Vorteil. Empfehlenswerter für die Entwicklung eines Dokumentarfilmstoffes sei aber

sowieso, einen Antrag auf Projektentwicklung oder Paketförderung zu stellen. In dem Fall ist der Produzent der Antragsteller und kann weitaus mehr als das Autoren- und Dramaturgenhonorar kalkulieren. Für kleine Projekte seien ansonsten Kulturförderungen und Stiftungen die besseren Ansprechpartner.

Doch wann sind junge Autor*innen wirklich erfahren genug, sodass sie von Sendern, Produzenten und Förderung ernst genommen werden? „Man braucht einen extrem langen Atem“, ist sich Henrike Sandner sicher. Man muss immer parallel arbeiten und flexibel sein. Kurzzeitiges Aussteigen rächt sich. Keine guten Voraussetzungen für Familienplanung. Auf Festivals sieht Henrike Sandner eine erstaunliche Lücke an Autorinnen im Alter zwischen 35 und 45 Jahren. Aber vielleicht kommen ja die digitalen Umwälzungen, die auch die Fernsehsender mittlerweile erfasst haben, jungen Autor*innen zu Hilfe? Netflix setzt beispielsweise mit seiner Reihe „Wild Wild Country“ gerade ganz neue Maßstäbe bezüglich der Erzählweise dokumentarischer Formen. Laut Dr. Ulrich Brochhagen ist auch seine Redaktion hierfür sehr offen. Web-Formate, Online-only sind kein Tabu mehr.

Ein Problem bleibt. „Die Budgets für TV-Dokumentarfilme sind teilweise extrem schlecht“, gibt Sandner am Ende unseres Gesprächs zu bedenken. Und das wird nach unten, an die, die es inhaltlich umsetzen, weitergereicht. So muss selbst sie ihr Honorar immer wieder neu verhandeln. Aber vielleicht gibt es hier einen Hoffnungsschimmer: Die Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm (AG DOK) und der Bundesverband Regie (BVR) verhandeln derzeit mit der ARD über die Einführung verbindlicher Honorare für Autor*innen und Regisseur*innen (Stand zum Redaktionsschluss am 30.04.2020). Der Termin Mitte März wurde wegen Corona abgesagt. Wann es zur Abschlussverhandlung kommt, ist momentan noch offen. ■



Nancy Brandt

ist Autorin und Regisseurin von kurzen und langen Dokumentarfilmen. Sie lebt und arbeitet in Leipzig.



Die im Februar neu gewählten Vorsitzenden der AG DOK: David Bernet und Susanne Binninger.

„Dokumentarische Filme sind wichtiger denn je!“

Ende Februar dieses Jahres verabschiedete die Mitgliederversammlung der AG DOK nach 34 Jahren den 1. Vorsitzenden Thomas Frickel unter stehenden Ovationen und wählte zugleich eine neue Doppelspitze für den Verband. Susanne Binninger und David Bernet stellten sich Ende April unseren Fragen – auf Abstand versteht sich ...

Interview: Jürgen Kleinig, Jana Endruschat | Fotos: Amin Akhtar

Die AG DOK gibt es seit fast 40 Jahren. In dieser Zeit haben sich die Sendepätze für Dokumentarfilm eher verschlechtert statt verbessert. Was hat die AG DOK in den 40 Jahren erreicht? Und wo sehen Sie Ihre größten Herausforderungen?

SB: Die AG DOK hat unter Thomas Frickel einen langen Weg genommen: gegründet von rund 80 Enthusiasten hin zu einem Verband mit über 900 Mitgliedern. Wir sind heute eine starke Interessensvertretung. Dokumentarische Filme sind wichtiger denn je, als unverzichtbarer Beitrag zur öffentlichen Meinungsbildung, aber unsere Studien weisen nach, dass sich die berufliche Si-

tuation der Dokumentarfilmschaffenden immer weiter verschlechtert hat. Das ist ein krasser Widerspruch. Die größte Herausforderung ist nach wie vor eine auskömmliche Finanzierung von dokumentarischen Produktionen, die es Produzent*innen ermöglicht, auch die Filmschaffenden angemessen zu vergüten.

DB: Wir sind aktuell dabei, einheitliche und bessere Gagen für Buch und Regie für dokumentarische Auftragsproduktionen im gesamten ARD-System zu verhandeln. Es gab lange eine gewisse Berührungsangst zwischen der AG DOK und den Öffentlich-Rechtlichen. Seit einigen Jahren arbeiten wir daran, das zu ändern und einen

konstruktiven Dialog aufzubauen. Wenn man die Rolle berücksichtigt, die ARD und ZDF, aber auch 3Sat und ARTE für die gesamte dokumentarische Produktionslandschaft in Deutschland innehaben, dann wird sich jedes positive Ergebnis dieses Dialogs auf die gesamte Branche auswirken.

In den letzten Jahren hat sich die Produzentenallianz (PA) als wichtigster (einziger) Vertragspartner für die ÖR-Sendeanstalten gemauert. Den mit der PA vereinbarten Eckpunktepapieren müssen sich meist auch Ihre Mitglieder unterziehen. Welche Rolle spielt hierbei die AG DOK als einer der größten Filmverbände Deutschlands? Wurde da nicht eine Chance verpasst?

SB: Die AG DOK vertritt traditionell ein Genre, den dokumentarischen Film, und damit verschiedene Gewerke und Berufsgruppen und ihre jeweiligen Interessen: die Kreativen im Bereich Buch, Regie, auch Kamera, Ton und Schnitt, aber auch Produzent*innen, Festivalmitarbeiter*innen, Kurator*innen, Lehrende, Kinobetreiber*innen und andere. Wir sind aufgrund unserer Mitgliederstruktur ein „bunter Haufen“. Weil wir es aber für unabdingbar halten, aktiv an Verhandlungstischen teilzunehmen, an denen die Rahmenbedingungen für unsere Branche verhandelt werden, haben wir begonnen, Sektionen zu gründen, die legitimiert sind, Verhandlungen wie die zu den Eckpunktepapieren zu führen.

DB: Die Produzentenallianz hat in den Gesprächen mit den Öffentlich-Rechtlichen einiges an Verbesserungen auch für die freie Produktionslandschaft erreicht. Allerdings sind langjährige Forderungen von Produzent*innen unseres Genres in den Terms of Trade noch immer nicht berücksichtigt. Da gibt es Nachholbedarf, auf den die AG DOK in der Vergangenheit immer wieder – auch lautstark – hingewiesen hat. Ergebnisse haben wir allerdings keine erzielt. Heute liegt uns daher sehr daran, das Gespräch mit den anderen Verbänden zu suchen, um eine gemeinsame Linie zu finden. Es ist ganz klar, dass die Budgetierung vieler Produktionen noch nicht dem entspricht, was sich in den letzten Jahren als zentrale Forderung etabliert hat, nämlich Kalkulationsrealismus.

Wir sind kritisch und bleiben das auch.

Sie kritisieren oft ARD und ZDF. Was wollen Sie in der Zusammenarbeit mit den öffentlich-rechtlichen Sendern ändern? Welche Ziele verfolgen Sie mit den Programmwerkstätten? Gab es hier in den letzten Jahren Fortschritte?

SB: Die öffentlich-rechtlichen Sender sind nach wie vor einer der Hauptauftraggeber für einen großen Teil unserer Mitglieder. In unserer Kritik berufen wir uns auf die gesetzlich definierten Aufgaben der Sender: Dokumentarfilm ist wichtig, vor allem auch im Fernsehen. Aber der unformatierte Film findet kaum statt, und wenn, dann nach Mitternacht, der Rest sind stark formatierte Produktionen. Gerade mal 12 Sendeplätze kreativer Dokumentarfilm im Hauptprogramm der ARD pro Jahr, unter ein Prozent des Gesamtbudgets, geht in dokumentarische Produktionen. Senderbudgets sind ein immer geringerer Finanzierungsbaustein von Filmen, dennoch behalten die Sender möglichst viele Rechte, die sie meist gar nicht nutzen, und nehmen damit den Produzierenden wichtige Verwertungschancen. Wir sind kritisch und bleiben das auch. Aber wir sind offen für den Dialog, gerade weil wir die ÖR nicht aus ihrer Verantwortung entlassen wollen. Als Teil des Dialogs verstehen wir auch die Programmwerkstatt, die wir zusammen mit der ARD jährlich in Leipzig veranstalten.

DB: Die Öffentlich-Rechtlichen sind neben dem Kino nicht mehr das einzige Nadelöhr, über das dokumentarische Produktionen entstehen und zum Publikum finden. Aber sie sind immer noch die wichtigsten und das wird, wenn deren

Als Teil des Dialogs verstehen wir auch die Programmwerkstatt, die wir zusammen mit der ARD jährlich in Leipzig veranstalten.

Digitalstrategien funktionieren, auch so bleiben. Dennoch hat es etwa Netflix in kurzer Zeit geschafft, die Marke Dokumentarfilm so zu besetzen, als hätten sie das Genre neu erfunden. Warum übernimmt diese Rolle nicht das Öffentlich-Rechtliche selbst? Es ist uns ehrlich gesagt ein

Es ist uns ehrlich gesagt ein Rätsel, warum hierzulande die eigenen Produktionen nicht ins Schaufenster gestellt werden, wie Netflix das tut.

Rätsel, warum hierzulande die eigenen Produktionen nicht ins Schaufenster gestellt werden, wie Netflix das tut. Ich glaube, dass viele Fernsehmacher im Öffentlich-Rechtlichen das genauso sehen und sich ebenfalls wundern. Wir haben den Eindruck, dass weder das kreative Potenzial ausgeschöpft wird, noch die Marke ausreichend verteidigt wird. Der deutsche Dokumentarfilm ist nicht da, wo er sein könnte. Aber die Impulse, das ändern zu wollen, nehmen wir auf allen Ebenen in und außerhalb der Sender wahr.

„Wir brauchen mehr Dokumentarfilme, die von Anfang an für ein Kinopublikum gedacht und gemacht werden.“ Das sagte der ehemalige und langjährige Geschäftsführer Thomas Fricke. Was heißt das für Sie konkret für die Zukunft? Gibt es nicht schon heute viel zu viele Kinofilme, die kaum die Wahrnehmungsgrenze erreichen? Oder gar keinen Kinostart mehr bekommen?

Welche langfristige Strategie in Bezug auf die Bundes- und Regionalförderer verfolgen Sie?

Die Auswertung von Filmen im digitalen Zeitalter muss neu gedacht werden, zusammen mit Verleihern und Kinovertretern.

DB: Ich glaube nicht, dass wir zu viele Dokumentarfilme haben. Das Problem ist aber, dass die Budgets der Öffentlich-Rechtlichen für anspruchsvolle Produktionen zu klein sind und also auch klassische TV-Stoffe mit Filmförderung finanziert werden müssen. Die Situation ist: Die Sender kaufen sich mit verhältnismäßig wenig Geld in anspruchsvolle Produktionen ein, die Produzent*innen sind zu Finanzierungskapriolen gezwungen und weil jede Länderförderung ihren wirtschaftlichen Effekt für das jeweilige Land haben will, werden kreative Teams auseinandergerissen, die Sender fürchten um die Aktualität ihres Programms und die Kinos sind mit Filmen überfordert, die eigentlich Fernsehstoffe

sind. Viel Frust auf allen Seiten. Was wir brauchen ist: realistische Budgets auf der Sender-Seite und selbstbewusstere Filmförderungen, die auch senderunabhängig operieren können. Wir leben in einer Hochphase des Dokumentarfilms. Dokumentarfilme sind nicht wegzudenken aus den kulturellen und politischen Diskursen der Gesellschaft. Deutsche Dokumentarfilmschaffende leisten erheblichen Anteil an diesen Diskursen. Aber sie könnten noch innovativer, noch kritischer und noch kreativer sein, wenn die Strukturen mehr Freiheit, mehr Risiko ermöglichen würden.

SB: Risikobereitschaft ist das richtige Stichwort. Deutschland hat mit mehreren Filmhochschulen, einem enorm gut ausgestatteten öffentlich-rechtlichen Rundfunk, einer diversifizierten Förderlandschaft und Subventionen beispielsweise für Kinoprogrammarbeit gute Bedingungen für eine breit aufgestellte dokumentarische Produktionslandschaft. Da die Sender aber trotz gesetzlichem Auftrag mit Quoten und Marktanteilen argumentieren und die Förderungen meist wirtschaftliche Interessen vertreten, ist Mainstream die Regel, das Abseitige die Ausnahme. Das Modell der Kinokoproduktion führt zum „Gremienfilm“, der kleinste gemeinsame Nenner, auf den Redaktionen und Jurys sich einigen können, wird gefördert, alles andere, das Randständige, Außergewöhnliche, Riskante, fällt durch den Rost. Dokumentarfilme werden oft nach ihrem Thema eingeordnet und bewertet – der Dokumentarfilm als künstlerische Form kommt kaum vor. Dabei ist das dokumentarische Genre gerade darin so reich: Die Spanne reicht vom klassisch beobachtenden Film über Inszenierungen bis zu essayistischen oder experimentellen Formen. Wir plädieren für eine Schärfung der Förderinstrumente; beispielsweise für eine klarere Trennung der wirtschaftlichen und der kulturellen Filmförderung, für eine Aufstockung der Entwicklungsbudgets und für die Einführung einer Postproduktionsförderung. Die Auswertung von Filmen im digitalen Zeitalter muss neu gedacht werden, zusammen mit Verleihern und Kinovertretern.

Im 10. Jahr der AG DOK kam es zur deutschen Einheit. Welche Rolle spielen das dokumentarische Erbe und die dokumentarischen Traditionen der DDR in der AG DOK?



Staatsminister a.D. und Präsident der FFA Bernd Neumann, die AG DOK-Vorsitzenden Susanne Binnering und David Bernet sowie Staatsministerin Monika Grütters (v.l.n.r.).

SB: Das filmische Spektrum der AGDOK wird von ihren Mitgliedern repräsentiert. Darunter sind profilierte Filmemacher der DDR wie Andreas Voigt, Grit Lemke, Jan Sobotka oder auch Nancy Brandt aus der jüngeren Generation sowie einige im Dokumentarischen sehr aktive Produzenten wie beispielsweise Gunnar Dedio.

DB: Die deutsche Einheit ist mittlerweile 30 Jahre her und die Branche hat sich seitdem sehr stark entwickelt. Wir sind mit unseren Themen sehr gegenwärtig und zukunftsorientiert, und hofentlich auch immer europäischer. Daher haben die Unterschiede in den Traditionen in Ost und West im Alltag des Berufsverbands eher keine Bedeutung.

Mit der AG DOK Ost hat sich gerade eine junge Initiative von Dokumentarfilmern gegründet. Was sind die Beweggründe hierfür und was sind eure konkreten Ziele?

SB: Wir freuen uns sehr, dass sich derzeit eine AG DOK-Regionalgruppe Ost gründet, die die Anliegen der Dokumentarist*innen vor Ort artikulieren und adressieren will. Die regionalen Gruppen sind ein wichtiger Bestandteil unseres Verbandes; hier findet die für unsere Branche so wichtige Vernetzung statt, aber auch die medienpolitische Arbeit an der Basis – mit den Sendern vor Ort, den Länderförderungen, den lokalen Politiker*innen.

DB: Dokumentarfilmschaffende organisieren sich in der AG DOK, weil wir gemeinsam stärker sind als alleine. Dass jetzt eine weitere regionale Gruppe entsteht, bestätigt diese Einschätzung. Es ist davon auszugehen, dass sich viele Fragen um die regionale Filmförderung MDM und die Zusammenarbeit mit dem MDR drehen werden.

Vielen Dank für das Interview.

Sächsisches Filmschaffen in Zeiten von

Steffi Rostoski, *ravir film*

Uns geht es sicherlich wie den meisten Akteuren der hiesigen Filmbranche: Viele Aufträge, vor allem aus der Wirtschaft, sind uns weggebrochen beziehungsweise wurden auf unbestimmte Zeit verschoben und wir können bereits begonnene Produktionen aufgrund der Abstandsregelungen derzeit nicht durchführen.

Trotz allem sehen wir auch den Silberstreifen am Horizont. Denn diese Krise ermöglicht es uns zum anderen, neue Projekte mit der Kultur- und Kreativbranche umzusetzen und somit auch noch einmal ganz anders kreativ arbeiten zu können. Sicherlich sind diese Projekte finanziell anders gelagert als Aufträge aus der Wirtschaft, haben aber den positiven Effekt, dass wir hier ganz neue Möglichkeiten für uns entdecken können. So arbeiten wir zurzeit zum Beispiel viel im Bereich Liveübertragung – ein für uns neues Feld, das wir zusammen mit den Kreativen Dresdens gerade für uns erschließen (zum Beispiel durch die „United we Stream“-Kampagne in Kooperation mit arte concert). Außerdem arbeiten wir derzeit mit so vielen spannenden Menschen zusammen. Dies ist in beruflicher wie auch persönlicher Hinsicht ein unglaublicher Gewinn für uns.

Für uns zählt es sich in dieser Krise sehr aus, als Firma breit aufgestellt zu sein und nicht nur im Bereich Wirtschaftsfilm zu arbeiten. Momentan sind es nämlich ausgerechnet die Liebhaberprojekte – also Dokumentarfilm, gesellschaftspolitische Videos, die Arbeit für Vereine und Kreative, etc. –, die uns durch die Krise tragen. Ein bisschen verkehrte Welt eben ...

Axel Rothe, *Kamera & Color Grading*

Wir entwickeln gerade sehr viele innovative Workflows, um die Herausforderungen dieser Zeit zu stemmen, zum Beispiel machen wir jetzt unseren ersten 360°-Locationscout und VR-Techniscout. Auch haben wir jetzt unsere Ausbildungsangebote digitalisiert und unsere ersten Webinare erfolgreich gehalten. Unser letztes Webinar, das auf unseren Servern lief und das wir betreut haben, hatte über 55 Zuschauer und zwei Speaker.

Und wir entwickeln auch eine Video-Streaming-Lösung für Livekundenabnahmen am Set, sodass die Anzahl der Menschen am Set reduziert werden kann. Wir bauen eine Streaming-Lösung für Sportstudios, Fitnesscoaches, Unternehmensberater und Vertriebler.

Uns hat die Krise hart getroffen und all unsere Pläne für das Jahr 2020 zerschlagen, aber wir versuchen, uns den Gegebenheiten anzupassen und haben nun schon viele Lektionen aus den Herausforderungen gelernt. Noch ist da viel Research and Development, aber einige Produkte wie der Streaming-Server sind schon fertig.

Steffen Krones, *Filmemacher*

Die letzten zwei Jahre habe ich daraufhin gearbeitet, dieses Frühjahr mit den Dreharbeiten zu meinem Dokumentarfilm zu starten. Die erste Reise nach Norwegen stand unmittelbar bevor. Ein paar Tage vorher kam dann die Absage, als Norwegen die Grenzen – aufgrund der Pandemie – dicht gemacht hat. Die beschränkte Bewegungsfreiheit innerhalb von Deutschland brachte das Projekt zunächst fast zum absoluten Stillstand. Somit ist es nun unmöglich, den angebotenen Sendeplatz beim MDR zu halten. Die Dreharbeiten in der Arktis muss ich teilweise auch um ein ganzes Jahr verschieben, weil ich vereinzelt auf Schnee angewiesen bin. Und im Worst Case ist mein Hauptprotagonist nächsten Winter in Alaska und nicht auf den Lofoten.

Gerade laufen noch Filmförderanträge, die mir sicher existenziell helfen könnten. Vielleicht kommt der Doku-Film ja doch genau zur richtigen Zeit, denn kommerzielle Jobs sind rar wie Klopapier und Masken.

Ich habe jedoch die Hoffnung, dass diese ganze Situation zumindest dramaturgisch ein unerwarteter, aber spannender Teil des Films werden kann. Auch der MDR hat sich offen für einen Sendeplatz im nächsten Jahr gezeigt. Ich nutze die freie Zeit unterdessen, um bestehendes Footage zu sichten und zu selektieren. Dadurch konnte ich etwas Abstand gewinnen und so auch neue Ideen auf den Weg bringen, die letztlich das Projekt (hoffentlich) nur noch besser machen.

Corona

Mike Brandin, Festivalleiter *KURZSUECHTIG*

Die 17. Auflage unseres Mitteldeutschen Kurzfilmfestivals *KURZSUECHTIG* hätte eigentlich Mitte April stattfinden sollen, musste aber natürlich – wie alle anderen Veranstaltungen in dieser Zeit auch – ausfallen. Wir sind jedoch bestrebt, das Festival zu einem späteren Termin in diesem Jahr nachzuholen. Die Planungen dafür bereiten allerdings noch Kopfzerbrechen. Zum einen gestaltet es sich für uns derzeit sehr schwierig, eine neue Location für unser mehrtägiges Festival zu finden, da die Kulturkalender aller großen Veranstaltungsorte in Leipzig ab Herbst voll sind. Zum anderen ist zum jetzigen Zeitpunkt auch noch völlig unklar, ob und in welcher Form Kinoveranstaltungen 2020 überhaupt wieder stattfinden können. Wir können dennoch von Glück sagen, dass die Existenz des Festivals zunächst nicht auf dem Spiel steht, da uns unser größter Förderer, das SMWKT, sowie auch unsere weiteren Förderer und Sponsoren ihre Unterstützung für die laufenden Kosten zugesichert haben. Dafür sind wir sehr dankbar. Trotzdem hoffen wir natürlich, dass sich die Leinwände bald wieder öffnen – vor allem für unsere Filmemacher. Gerade in diesem Jahr haben wir so starke Filme im Programm, dass es sehr schade wäre, wenn diese kein oder nur ein kleines Publikum fänden.

Bis dahin – bleibt gesund und kreativ!

Luc-Carolin Ziemann, Kuratorin & Autorin

Bei mir ist es so, dass ich (noch) eher zu viel als zu wenig zu tun habe, jedenfalls wenn man bedenkt, dass ich nun nebenher auch noch Kinder im Homeoffice betreue. Langeweile hatte ich jedenfalls bisher noch nicht. Das liegt auch daran, dass ich mich tagelang mit den verschiedenen Corona-Hilfen des Landes und des Bundes auseinandergesetzt habe (und die Anträge auch gestellt habe), nur um dann zu merken, dass darunter eigentlich keine einzige Hilfe ist, die auf meine Situation passt. Ich finde es sehr ärgerlich, dass es für Solo-Selbstständige ohne große Fixkosten wie mich eigentlich keine Hilfe gibt, die man beantragen kann.

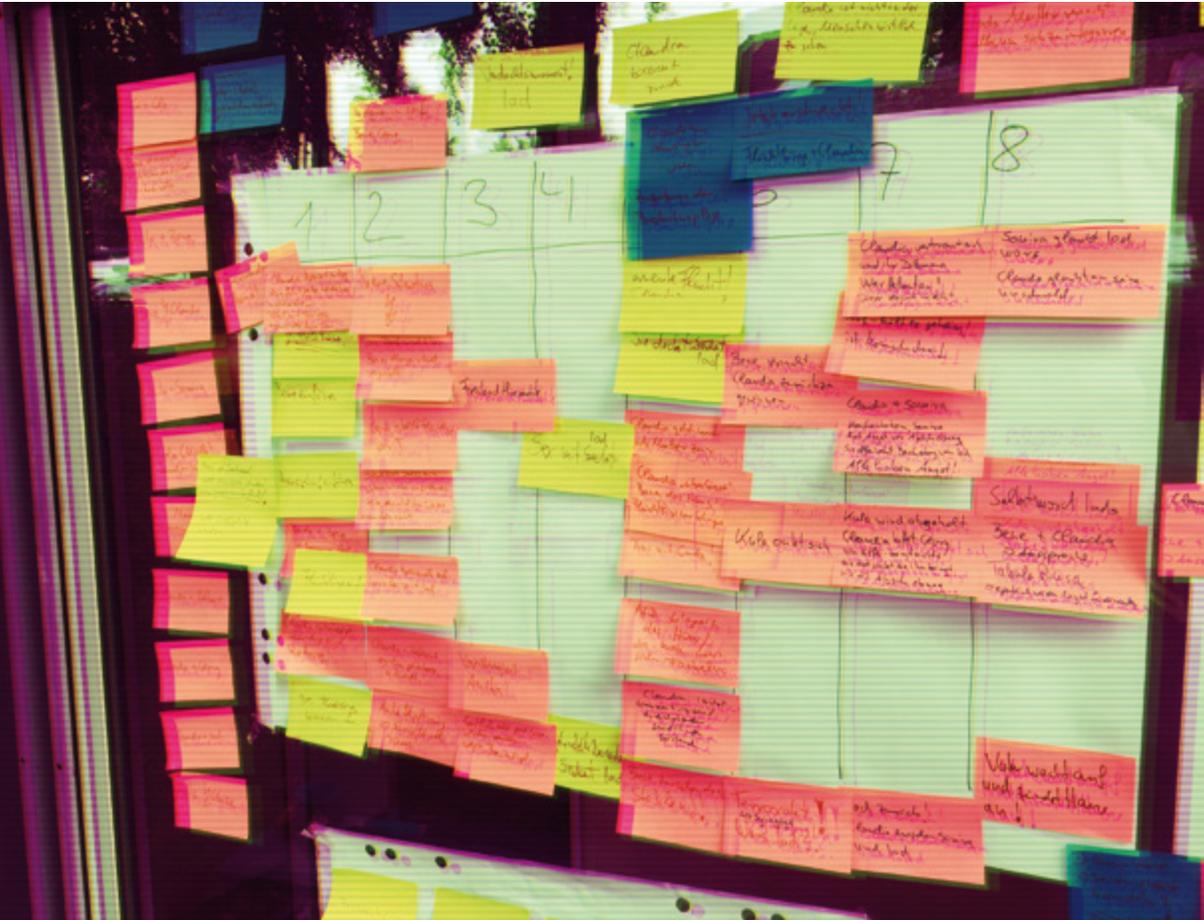
Und ich finde es bedenklich, dass viele Institutionen mit neuen Vertragsklauseln versuchen, das Risiko von Ausfällen durch Corona auf freie Mitarbeiter*innen abzuwälzen. Wenn eine Veranstaltung wegen Corona nicht stattfindet, wird inzwischen oft schon im Vertrag darauf hingewiesen, dass es dann kein Ausfallhonorar gibt. Das ist eine fatale Entwicklung, denn eigentlich sollte dieses Risiko geteilt werden und nicht allein auf den Schultern der Freelancer lasten. Man hält sich die Zeit schließlich frei und geht andere Verpflichtungen eben nicht ein. Toll finde ich das DENKZEIT-Stipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, das diese besondere Zeit eher als Chance denn als Problem betrachtet.

Conrad Lobst, Kameramann

Eine längst nötige Zwangspause für große Teile der Gesellschaft, Zeit für das eigene Ich und das Wir als Familie und soziales Gefüge, bei gleichzeitig grundversorgenden Fördergeldern für fast alle und sofort, die selbstredend, nie genug und ideal verteilt sind – ganz zu schweigen vom fraglichen Ursprung derer.

Die Welt kann über die Relevanz der kleinen, sonst unsichtbaren Tapferen philosophieren und das Ausbleiben des eigenen Wirkens in der Umwelt und in der Seele spüren. Alles ausgelöst durch eine diffuse Gefahr, die kaum zu greifen und zu verstehen ist.

Eine Zeit, um für uns als Filmschaffende und Künstler über die eigene System-Irrelevanz nachzudenken, Alternativen und zweite Standbeine zu erfinden und zu erkennen, dass es danach nicht einfach weitergehen kann wie bisher. Unsicherheiten und verdürnte Geldflüsse werden uns einschränken, vielleicht mehr als ein Lockdown mit dessen (fast) konkreten Regeln und Zeiträumen. Wehe dem/der, der/die sich darauf verlässt, dass wir üben Berg sind, wenn die Kurve abgeflacht ist.



Plotting im Writers Room – Beispiel für ein Beatboard | © Timo Gößler

Writers Rooms verbinden Handwerk und Kreativität

Im Dienst des Werkes

Text: Roman Klink

12 Nachwuchsautor*innen mit verschiedenen beruflichen Hintergründen sitzen im Konferenzraum einer Berliner Produktionsfirma und ich mittendrin. Ein Dutzend Episoden eines neuen Krimiformats wurden von einem Sender bestellt. Die Schöpferin des Konzeptes und der Grund-Plots, in den USA würde sie als „Creator“ im Serienvorspann stehen, sitzt neben der Produzentin am großen Konferenztisch. Eine Headautorin und ein Headautor, beide

serien erfahren, werden uns bei der Er- und Überarbeitung der zugeteilten Episodendrehbücher unterstützen.

Doch zunächst eine kleine Zeitreise: TV-Serien gibt es, seit bewegte Bilder die Wohnzimmer eroberten. Inspiriert wurden sie von früheren Radioserien. Davor hatten schon Charlie Chaplins kurze Stummfilme wiederkehrende Figuren und Erzählmuster. Genau genommen waren selbst Homers „Odyssee“ und „Ilias“ Vorläufer seriellen Erzählens, während Scheherzade mit ihren Ge-

schichten aus „Tausendundeiner Nacht“ womöglich Urmutter aller Anthologieserien ist. Doch seit dem „neuen“ (fast 20 Jahre anhaltenden) Serienboom und dem kometenhaften Aufstieg von Streamingdiensten hat der Begriff Writers Room Einzug gehalten in den Nutzer- und Fanjargon – mysteriöse Räume, in denen geniale Autor*innen Welten schaffen ...

Mit einem Genie-Gedanken haben Writers Rooms allerdings wenig zu tun, eher mit klaren Abläufen und zielgerichtetem, mehr noch, gezielt gelenktem Handwerk. „Hierzulande herrscht oft der selbst gemachte Druck, stets große Kunst zu liefern. Im Writers Room ist es nicht nötig, dass dich immer die Muse küsst, denn du hast dein Handwerk,“ erklärt Timo Gößler. Der Autor, erfahrene Serien-Dramaturg und umtriebige Dozent ist Experte fürs Serienschreiben und unterrichtet an der Filmuniversität Konrad Wolf. „Die Arbeit in Writers Rooms gab es schon bei Comedy-, Daily- und Weekly-Formaten. Wer heutzutage den Begriff benutzt, meint Drama-Writers-Rooms, die spätestens seit dem Serienhit ‚Die Sopranos‘ präsent sind. In diesen festen Teams machen alle alles und arbeiten auch räumlich zusammen. Das sichert die hohe, kontinuierliche Qualität.“ Besonders wichtig ist bei dieser Herangehensweise das festgelegte Episodengerüst aus Akten und Beat-Struktur. Deutsche Autor*innen begegnen dem oft skeptisch, sehen es als „Schablone“ oder „Korsett“.

Doch Veränderung ist im Gange. Unter anderem die DFFB Berlin, die ifs in Köln, die Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg und die Filmuni in Babelsberg mit dem Kooperationspartner Erich Pommer Institut lehren speziell auf Serien ausgerichtete Inhalte. Absolvent*innen sind vertraut mit dem „industriellen Schreiben“ und kennen das Motto, das Gößler betont: „Autor*innen im Writers Room stehen im Dienst des Werkes.“ Kein Wunder also, dass viele der Abgänger bereits für hochkarätige Projekte schreiben.

Ich persönlich empfinde die Vorgaben unseres Formats regelrecht als befreiend. Innerhalb der gesteckten Grenzen kann ich mich austoben. Kreative Arbeit ist nicht nur möglich, sondern regelrecht notwendig, um das Gerüst mit Leben zu füllen. Für Egos und Befindlichkeiten ist da wenig Raum. Ich habe die erste Fassung meiner Episode abgeliefert. Per Videokonferenz und in großer Runde – alle Schreibenden meiner Grup-

pe und die Entscheider*innen – wird jedes Drehbuch sachlich-effizient seziert. Man braucht ein dickes Fell, kann aber viel lernen und beobachten. Und obwohl ich wegen einer zufälligen Dopplung zweier Stoffe viel umschreiben muss, gehe ich inspiriert aus der Konferenz. Und erschöpft.

Denn Writers Rooms sind harte, moderierte Arbeit, keine geselligen Brainstormgruppen zum Austausch über Lieblingsserien. Zuständigkeiten und Entscheidungswege stehen fest, Abläufe sind geklärt, Abgabefristen verbindlich. Das führt zu pragmatisch-kreativen Lösungen. Die Einbindung anderer Disziplinen kann sinnvoll sein. Der zeitige Regieblick kann zum Beispiel Wunder bewirken und die spätere Umsetzung beflügeln. Es hilft, dass im Writers Room das Plotting, also der Entwurf der Handlung, vom eigentlichen Schreiben abgekoppelt ist. Erst wenn der Plot abgenickt wurde, beginnt die Bucharbeit.

Doch es gibt hierzulande Hürden, um das erprobte System anzuwenden. „Zum Beispiel das gängige System des Redakteursfernsehens, das Auftragsproduktionen vergibt. Viele Redakteure, aber auch Produzent*innen und Regisseur*innen verstehen sich als Stoffentwickler – ohne sich einem einheitlichen System unterwerfen zu wollen.“ erklärt Katrin Merkel. Sie ist Dozentin und Tutorin an der ifs Köln und hat dort 2016 mit Autor Michael Gantenberg einen erfolgreichen Writers Room geleitet. Heute arbeitet sie auch als Development Producer für eine Produktionsfirma. Bis auf „Dark“ oder „Deutschland 83/86/89“ kennt sie kaum deutsche Serien mit expliziten Showrunnern. In den USA vereint diese Position inhaltliche und produzentische Verantwortung, doch nur wenige deutsche Autor*innen sind gleichzeitig Unternehmer*innen. „Produzent*innen geben ungern Kontrolle ab, aber Writers Rooms arbeiten recht autark.“ Merkel kennt die Serienlandschaft und weiß, dass Produzent*innen wirtschaftliches Risiko tragen. „Aber bei Writers Rooms müssen sie ungewohnt zeitig Geld in die Hand nehmen, weil sie eine Idee und Kreativität kaufen und nicht das Werk, wie sonst in Deutschland üblich. Aber auch das wird sich ändern,“ vermutet sie. So wie sich der Serienkonsum wandelt, wird auch die Art zu produzieren neue Wege einschlagen. Writers Rooms sind nur einer davon, für mich ein sehr spannender. ■

„Die flexibelste Arbeitsweise, die ich bisher kennengelernt habe“

Interview: Roman Klink

Writers Rooms sind in aller Munde – Orte, in denen Autor*innen-Gruppen erfolgreiche Serien erschaffen. Auch die Drehbücher zur ARD-Serie „In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“ entstehen auf diese Art. Roman Klink sprach mit Autor Marvin Machalett, der seit 2015 für die Saxonia Media schreibt.

Wie bist du zum Schreiben gekommen?

Direkt nach dem Abitur habe ich Praktika gemacht und hatte das Glück, 2011 in der Dramaturgieabteilung bei „Schloss Einstein“ (red. Anm.: Serie des KiKa) zu landen. Dort habe ich Schreibluft geschnuppert und die Grundlagen gelernt. Ich bin dann beim Schreiben geblieben.

Und seitdem hast du in Writers Rooms gearbeitet?

Ja, ab 2013 auch bei „In Aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“ von der Saxonia Media. Das Konzept wurde unter Leitung von Dennis Eick und Bernadette Feiler im Writers Room entwickelt, dann verkauft und ging in Produktion.

2016 habe ich mich selbstständig gemacht, das war eine natürliche Entwicklung in meiner Vita. Ich habe eigene Stoffe erarbeitet und Projekte verfolgt. Parallel arbeitete ich gelegentlich weiter für die Serie, zum Beispiel für Dialogbücher. Bei der Saxonia wurden auch neue Konzeptideen in Writers Rooms entwickelt, mit verschiedenen Autoren. Ich empfand die Arbeit immer als sehr kreativ mit einer schönen Reibung.

Seit Anfang dieses Jahres bin ich zurück bei „In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“.

Gibt es aus deiner Sicht „die eine“ Form des Writers Room?

Die Writers Rooms von „Schloss Einstein“ und „In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“ bis zum Jahr 2016 waren eher Räume voller Autoren und standen dem artverwandten Prinzip der Daily Soaps näher. Alles, was horizontal entwickelt wurde und in Autorenhand gehört, also folgenübergreifende Bögen und Figurenentwicklungen zum Beispiel, entstand gemeinsam. Dem stand und steht aber ein klares redaktionelles System gegenüber.

Was ich seit Anfang dieses Jahres bei „In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“ erlebe, ist

eine starke Veränderung. Dieser wichtige und nützliche Evolutionsschritt, um es so zu nennen, schafft ein einheitlicheres Produkt. Das kommt viel näher an die Idee von US-amerikanischen Writers Rooms heran.

Was unterscheidet für dich deutsche Writers Rooms von internationalen?

Ich kann nur über meine eigenen Erfahrungen sprechen und nicht über andere Writers Rooms. Aufgrund der hohen Episodenzahl, die wir liefern – 42 Folgen à 48 Minuten pro Jahr – plotten wir nicht alles gemeinschaftlich Szene für Szene aus, eher Wendepunkte und wichtige Beats. Die Details für jede Folge erarbeiten dann die Autor*innen der jeweiligen Episoden.

Sicher ist die Hierarchie auch anders. Amerikanische Writers Rooms sind ja alles andere als basisdemokratisch, da haben Showrunner die absolute Hoheit. Das hat vermutlich ebenfalls mit dem Produktvolumen zu tun, mit 10 oder 12 Episoden pro Staffel ist das sicher möglich.

Die Position von Showrunnern – Produzent und Headautor in einem – ist hierzulande meist noch auf mindestens zwei Personen verteilt.

Wie erfolgt das Feedback in eurem Writers Room?

Die Headautorin liest alle Bücher und gibt Feedback, zusammen mit dem Stellvertreter. Die Headautorin kommuniziert zudem sehr eng mit dem Produzenten.

Danach fließen, ganz klassisch, die Anmerkungen der Redaktion ein und später noch die von der Regie.

Das alles klingt nach einer beweglichen Arbeitsweise.

Absolut. Das ist die flexibelste Arbeitsweise, die ich bisher kennengelernt habe.



Marvin Machalett | © Ben Zwanzig

Wie lang dauert die Entwicklung einer Seriengruppe bei „In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte“?

Wir entwickeln in Halbstaffeln. Geschrieben werden parallel immer Blöcke mit drei Episoden, und gedreht werden dann drei Folgen in einer Blockeinheit. Die Weiterentwicklung machen wir dementsprechend versetzt, angepasst an die strenge Produktionsrealität.

Welche Vorteile siehst du allgemein in dieser Arbeitsweise?

Ich bin ein Verfechter vom Writers Room-Modell, weil ich diese pragmatische, kollaborative Herangehensweise ans Drehbuchschreiben sehr zu schätzen weiß. Ich bin quasi in dem System groß geworden.

Die Grundidee ist ja, die räumliche Trennung innerhalb eines Teams aufzuheben, damit rasche Rückfragen und Feedbacks möglich sind und jeder inhaltlich immer auf dem Stand der Dinge ist. Jeder macht alles. Im Unterschied zum „industriellen Schreiben“ bei einem Daily Format teilen Writers Rooms die Stoffentwicklung während der verschiedenen Etappen Plot, Storyline und Dialogbuch nicht verschiedenen Verantwortlichen zu. Eingespielte Writers Rooms sind somit vielseitig einsetzbar und können schnell auf Veränderungen reagieren.

Es ist auch eine gute Art, den Nachwuchs einzubinden und auszubilden. Da ich keine Filmuniversität besucht habe, fehlte mir zum Beispiel das große Netzwerk, das so ein Studium mit sich bringt. Mein eigener Einstieg konnte in der Form



„In aller Freundschaft - Die jungen Ärzte“ | © ARD/Markus Nass

also nur über einen Writers Room funktionieren, weil Produktionsfirmen dafür junge, unerfahrene Autoren ins Team holen, ohne ihnen gleich ein komplettes Drehbuch anvertrauen zu müssen.

Außerdem kann im Writers Room jeder Einzelne starke Ideen einbringen und bis zum Ende begleiten. Es ist ein Mythos, dass man bei dieser Arbeitsweise keine individuelle Vision durchsetzen kann. Vor höherer Gewalt ist eine Produktion nie gefeit, aber ein Writers Room kann schnell auf Veränderungen reagieren. Alle Autoren im Team haben den nötigen Überblick, um etwas im Sinne der Serie umzuschreiben.

Im Writers Room geht es trotzdem oft um Kompromisse und Konsens. Für den künstlerischen Bereich mit einer ganz eigenen Bildsprache und Erzählweise ist die Arbeitsweise sicher ungeeignet.

Was muss man für die Mitarbeit im Writers Room mitbringen?

Vor allem soziale Fähigkeiten, weil das Prinzip Writers Room darauf baut, dass sich die beste Idee für das jeweilige Format durchsetzt. Das verlangt nach Ehrlichkeit, Offenheit und Uneitelkeit. Man muss loslassen können. Natürlich tut es immer weh, wenn eine eigene Idee nicht auf Gegenliebe stößt. Deshalb hilft zum

Beispiel die Eigenschaft sehr, sich fremde Ideen zu eigen zu machen und gleichzeitig viele eigene Ideen einzubringen. Die große Crux ist, dass man zwar seine Vision einbringen kann, aber letztendlich Zuarbeiter ist, wie alle Autor*innen im Writers Room. Es geht nicht um einzelne Stimmen, sondern um die Serie als Gesamtprodukt. Ich saß auch schon in Writers Rooms, wo die Idee dahinter toll war, aber die Chemie und das gegenseitige Vertrauen nicht stimmten. Das kann schnell verunsichern. Ohne gemeinsame Sprache kann ein Writers Room also rasch zur schlimmsten Arbeitsweise werden.

Auch der Zeitdruck beim Schreiben ist nicht jedermanns Sache.

Gibt es eine Serie, bei deren Writers Room du gern über die Schulter geschaut hättest?

„The Americans“ finde ich phänomenal und von den Figuren her so fein geplottet! Da ziehe ich meinen Hut und hätte gern Mäuschen gespielt. Aber eigentlich wäre für mich jeder Writers Room spannend. Es würde mich wahnsinnig interessieren, wie gerade das US-amerikanische System in der Praxis aussieht.

Wir danken herzlich für das Interview!



„Stoffentwicklung
fühlt sich an, wie in
einem Flur mit unendlich
vielen Türen zu stehen:
zu manchen fehlt der passende
Schlüssel, andere offenbaren
bei genauem Hinsehen nur ein
fensterloses Kellerloch.
Doch einmal die richtige Klinke
gedrückt, dann ist er da: dieser bisher
unentdeckte bunt blühende Garten, der
einem alle Wünsche erfüllt.“

Alice von Gwinner,
Regisseurin und Dramaturgin

Eine subjektive & unvollständige Statusanalyse der sächsischen Film- & Fernsehlandschaft

Diversität: Not found

*„Wenn sich jetzt der Protagonist und sein bester Freund so im Gesicht berühren, dann ist das schon irgendwie schwul.“ – „Also heutzutage kann man ja sogar auch fette Frauen in der leading role zeigen, das ist ja schon fast Trend.“ – „Die Hauptfigur aber machen wir zu einem heterosexuellen Mann, weil so was nicht Binäres, das schaut sich ja echt keiner an.“ – „Alle Vietnamesen sind gut in der Schule und können Kung Fu.“ – „Eine Frau wird nicht gewalttätig, das glaubt ja niemand, dass die jemand zusammen schlägt.“ – „Sind denn jetzt alle irgendwie lesbisch oder schwul in dem Buch?!“ – „Du willst doch jetzt ein Mann sein, dann musst du auch wissen, dass ein Mann sich so nicht verhält, selbst wenn er schwul ist.“**

*Zitate aus Drehbuch- und Konzeptbesprechungen der letzten anderthalb Jahre

Text: Lion H. Lau

Wie divers ist das sächsische Fernsehen? Es gibt keine Zahlen, keine Statistik. Es gibt keine Nummer, die ich hochhalten kann und sagen kann: Seht her. Und was wäre, wenn es Zahlen gäbe? Was täten wir dann damit? Sobald es eine Statistik gibt, stehen wir vor dem Dilemma der Auswertung. Und der Interpretation. Eine marginalisierte Gruppe wird zu einem Prozentsatz und dieser Prozentsatz von der einen Seite als relevant und von der anderen Seite als klein und nichtig interpretiert. Helfen uns Zahlen bei der Diskussion um mangelhafte Diversität in Film und Fernsehen vor und hinter der Kamera?

Nein. Um über Diversität zu sprechen, braucht es vor allem anderen eine Bereitschaft, zu allererst ihr Fehlen anzuerkennen. Ich diskutiere nicht länger mit nicht marginalisierten Personen den Umstand, dass ja die deutsche Film- und Fernsehlandschaft „schon irgendwie ein bisschen divers“ ist, also so okay divers, und es ist ja auch schon viel passiert und überall liegt eine gute Absicht herum. Man würde ja gern! Man hätte gern! Aber die Zuschauer*innen! Die Quoten!

Nein. Gute Absichten, Bekenntnisse, das Relativieren von einem Umstand der Ungleichheit – all das: Feigenblätter. Wir tun uns keinen Gefallen mit dem Versteckspiel. Wir ersticken Kreativität. Wir berauben Kinder, Jugendliche und Erwachsene ihrer Vorbilder. Wir ertrinken in einer grauen Soße heteronormativer Gleichheit und Austauschbarkeit. Wir lähmen uns aus der selbst erschaf-

tenen Wahrheit heraus, Figuren jenseits der weißen Heteronormativität würden das Publikum verschrecken.

Ich bin queer und lebe mit der Gewissheit, dass ein Großteil der Filmschaffenden eine Person wie mich on screen als Risikofaktor betrachtet: „So was will doch keiner sehen.“ Jedes Konzeptgespräch wird so zu einem sich wiederholenden Trauma. Für mich als nichtbinärem, trans* Drehbuchautor in Deutschland, in Sachsen, kommt also die Politisierung ganz automatisch. Ein Reflex, der mir das berufliche Überleben sichern soll. Widerstand als Selbstrettung. Denn ich würde gern auch zukünftig in Leipzig leben und gemeinsam mit sächsischen Produktionsfirmen und dem MDR Stoffe entwickeln. Momentan ist für mich und meine Geschichten in Sachsen kein Platz. Ich spüre aber: Genau jetzt ist die Zeit, Sachsen ist der Ort, jetzt braucht es nur noch die richtigen Personen – Menschen mit Bewusstsein und Reflexionsvermögen aus allen Bereichen des Films – für eine Veränderung. Für eine Revolution.

Berlinale 2020. Ich sitze mit drei neuseeländischen Filmschaffenden auf einem Panel. Wir reden über ihre Drama-Serie „Rürangi“. Eine Serie, in deren Mittelpunkt der junge trans* Mann Caz steht, der in seine Heimat zurückkehrt. Der gesamte Abend wächst sich zu einem Aha-Erlebnis aus. Es ist das erste Mal in meinem 33-jährigen Leben, dass ich meine Erlebens- und Erfahrungswelt authentisch und greifbar on screen gespiegelt sehe. Das Team hat das Projekt allein gestemmt, Crowdfunding, eigenes Budget, ein wirklicher Kampf. An manchen Tagen wissen sie nicht, ob

am nächsten noch gedreht werden kann. Sie hätten es auch anders haben können. Maxwell Currie, der Regisseur der Serie, erzählt, dass das Projekt zuvor bei einem Sender beheimatet war. Mit einem anderen Autor, einer Person, die weder trans* ist, noch in anderer Form Marginalisierung erfahren muss. Das Skript wächst zu einem beleidigenden Klischee. Cole Meyers (nichtbinär und trans), damals noch beratend im Team, bittet Maxwell eines Tages um ein Gespräch. Es wird ein langes Gespräch. Cole erzählt von dem Schmerz, der Frustration, der Bitterkeit, in stereotyper Form fremdbeschrieben zu werden. „Ihr traut uns nicht zu, unsere eigenen Geschichten erzählen zu können. Das sagt viel darüber aus, wie ihr uns seht.“ Maxwell hört zu. Das Gespräch mit Cole verändert seinen kompletten Blick auf die Serie, gemeinsam mit Cole beschließen sie, rauszugehen aus dem Senderverbund. Nun ist Cole Meyer kreativer Kopf und Seele des Projekts sowie Drehbuchautor*in. Die Macher*innen von „Rürangi“ haben eine Serie von, mit und für Transgender und Queers gemacht, die ebenso Heteros und Cisgender bewegt.

Was heißt das für meinen Blick auf die mitteldeutsche Film- und Fernsehlandschaft? Diversität ist nichts, was sich künstlich herstellen lässt. Nicht durch ein Abhaken einer bunten Besetzung, nicht durch als „divers“ gebrandete Themen oder auch nicht durch Fallfolgen in Serien, die eine marginalisierte Gruppe in den Blickpunkt rückt. Diversität ist ein Gesamtpaket, welches alle Produktionsschritte durchlaufen muss. Angefangen bei den Menschen, die hinter einer Storyentwicklung stehen.

Meine Zusammenstöße mit fiktionalisierter Transidentität, vor allem in deutschen Serien und Reihen, sind verstörend und schmerzhaft. Als greifbares Beispiel möchte ich die MDR-Produktion „Polizeiruf 110: Zehn Rosen“ sowie „Soko Leipzig: Schmetterlingstage, Monstertage“ (ZDF) nennen. Beides wurde im Jahr 2019 in Mitteldeutschland produziert. Was ich sehe, ist eine verzerrte, ja gar entstellte Fremddarstellung, welche zum Teil meine Lebensrealität abbilden soll. Das beginnt bei der stereotypen Handlung (die trans* Person als Opfer, als Fall), forcierten dialogischen Erklärversuchen (à la „Ach so, das ist ein trans* Mann, deshalb sieht er auch nicht so richtig maskulin aus.“) und endet beim Cast der dargestellten trans* Personen, die vorwiegend von Cis-Schauspieler*innen gespielt werden. Lukas

von Horbatschewsky (bekannt aus der Funk-Serie „Druck“), „darf“ als trans Mann eine trans Frau spielen, denn in der cis-geschriebenen Fremdbetrachtung sind trans* Personen vor allem eins: als diese erkennbar. Die Codes, durch welche Transgender sichtbar werden, haben die anderen erfunden. Bei beiden dieser Projekte waren weder Autor*innen noch Regisseur*innen oder Produzent*innen/Redakteur*innen trans*. Alles Gezeigte: ein Fremdblick. Und ich? Sehe zu, wie diese Fantasieversion einer trans* Person entstellt zur Schau gestellt wird. Die Verantwortlichen zeichnen ein Bild in der Öffentlichkeit, welches sich auch mit tausend authentisch erzählten neuen Geschichten nicht übermalen lässt.

Es ist die Perspektive, aus welcher heraus die Geschichte erzählt wird, die einen Unterschied macht. Und dieser Unterschied ist gewaltig. Cole Meyers Worte gelten für alle marginalisierten Gruppen: „Ihr traut uns nicht zu, unsere eigene Geschichte erzählen zu können.“

Film und Fernsehen werden als Brennglas der Gesellschaft verstanden. Was wir da sehen, egal wie fiktional und erdacht all das ist, brennt sich ein in unser Grundgefühl. Es definiert, was als normal, was als selbstverständlich verstanden wird und was als Ausnahme, als etwas Sonderbares. Es macht sichtbar und es hat die Macht, helle Ecken heller und dunkle dunkler zu machen. Es kann verzerren, es kann aber auch ordnen. Authentisches, diverses Fernsehen entsteht dann, wenn Haltungen, Standpunkte und Perspektiven beständig infrage gestellt werden. Es braucht Achtsamkeit, es braucht Demut auf der einen Seite. Und es braucht Mut und Hartnäckigkeit auf der anderen. Wir brauchen eine Quote, wie sie die Queer Media Society (QMS) fordert, und zwar so lange, bis es keine Quote mehr braucht.

¹Die QMS fordert, dass sieben Prozent des turnusmäßigen Outputs aller Medienproduktionen mit LSBTTIQ*-Themen und -Inhalten belegt werden.



Lion H. Lau

ist Drehbuchautor*, schreibt für Formate wie Polizeiruf 110 oder Soko Leipzig und entwickelt sowohl im Kollektiv als auch allein queere Genreserien.



Wie können Film- und Fernsehstoffe diverser werden?

Weg von der Dominanzgesellschaft

Text: Gisela Wehr | Foto: Chris Barbalis (Unsplash)

Die Lebenswelten, die uns in Film und Fernsehen gezeigt werden, sind oftmals sehr homogen. Oder sie zeigen Klischees. Aber wie werden die Stoffe diverser?

Dazu habe ich mit fünf Expertinnen über verschiedene Ansätze wie auch über unterschiedliche Arten von Diskriminierung gesprochen: Sexismus, Rassismus und Queer-Feindlichkeit, stellvertretend für viele weitere Diskriminierungsformen.

Diverse Teams und eigene Vorurteile

Der wichtigste Baustein ist sicherlich: mehr diverse Teams vor und hinter der Kamera, denn damit werden auch die Geschichten vielfältiger. Damit sind alle aufgefordert, mal über den eigenen Tellerrand zu blicken: Könnte den Job nicht auch eine Frau oder eine BIPOC¹ machen?

Mittlerweile gibt es mit den „Neuen deutschen Medienmachern“ für Journalist*innen oder der „Queer Media Society“ Organisationen, wo diverse Künstler*innen und Medienschaffende sichtbar werden.

In der Stoffentwicklung selbst schreibt aber meist nur eine Person, die zwangsläufig nicht alles aus eigenem Erleben beschreiben kann. Dazu kommt, dass alle Menschen sogenannte

„unconscious bias“ anwenden, das heißt, unbewusste Vorurteile, die wir gelernt haben und unbemerkt weitergeben, weil wir uns dieser nicht bewusst sind, also Frauen zum Beispiel sexistische Klischees. „Viele Menschen denken, wenn sie einmal die sogenannte MaLisa-Studie über Frauen im deutschen Film und Fernsehen gelesen haben, machen sie's besser“, sagt Sophie Charlotte Rieger, Filmjournalistin und Gründerin des feministischen Online-Filmmagazins „FilmLöwin“. Daher ist ein erster Schritt in ihren Workshops, dass sich die Teilnehmenden über ihre Vorurteile bewusst werden.

Neutrale Rollen und Gender-Umkehrung

Bereits seit 2012 hat Schauspielerinnen Belinde Ruth Stieve empirische Daten zum Geschlechterverhältnis im deutschen Fernsehen und Kino erhoben und dabei einen deutlichen Überhang männlicher Figuren festgestellt. „Mittlerweile gibt es die Zahlen. Was fehlt, sind immer noch Maßnahmen“, sagt Stieve: „Es wäre schön, wenn Filmförderer sagen, ein Film mit diesem Rollenungleichgewicht kann keine Förderung kriegen, außer, es würde begründet werden, warum im Film zu 80 Prozent Männer sprechen.“ Als recht pragmatische Lösung für dieses Missverhältnis hat sie daher 2016 die NEROPA-Methode entwickelt, „Neutrale Rollen Parität“, wodurch unter anderem in bereits bestehenden Drehbüchern mehr Figuren für Frauen entstehen. Das Prinzip kann aber bereits in der Stoffentwicklung angewendet werden. Bei bestehenden Büchern werden diese von drei Vertreter*innen unterschiedlicher Gewerke auf Rollen hin überprüft, die auch neutral sein könnten. Diese subjektive Einschätzung wird dann in einer gemeinsamen Absprache überprüft, sodass alle drei zusammen sich auf die neutralen Rollen einigen. Diese neutralen Rollen werden dann abwechselnd als weiblich und männlich vergeben. „Dabei ist es wichtig, mit einer Frau anzufangen, um so die größte neutrale Rolle umzuwandeln“, sagt Stieve. In einem zwei-

ten Schritt finde dann die Diversifizierung aller Figuren durch die Besetzung statt. Das führe, so Stieve, auch zu mehr Repräsentanz von anderen marginalisierten Gruppen: „Wenn du in einem Film zehn Frauen hast, können diese zehn Frauen vieles sein. Wenn du nur eine Frau hast, ist das meist eine junge, hübsche, weiße.“ NEROPA in der Stoffentwicklung bedeutet, die Rollen bereits schon beim Schreiben neutral zu belassen und dann entweder wieder von groß nach klein abwechselnd festzulegen oder diesen Prozess dem Casting zu überlassen.

Die Drehbuchsoftware DramaQueen bietet seit gut zwei Jahren schon im Schreibprozess die Möglichkeit, fünf Geschlechtsoptionen festzulegen, weiblich, männlich, divers (zum Beispiel Transgender, Fantasywesen), geschlechtslos (beispielsweise künstlich geschaffene Wesen wie Androiden) und eben unbestimmt. Und die Schreibenden können sich auch selbst überprüfen, ob die Stoffe so ausgewogen sind, wie sie glauben, denn da täuscht man sich schnell. Ein Tool dafür bietet die Drehbuchsoftware „Highlander 2“, dort lässt sich das Geschlechterverhältnis statistisch auswerten, wobei sowohl die Anzahl der Rollen wie auch der Sprechanteil nach drei Gendern analysiert wird. Auch eine Option, die anzeigt, ob der Bechtel-Test möglicherweise bestanden wird, ist integriert. Ein ähnliches Feature ist in DramaQueen zwar geplant, aber noch nicht umgesetzt.

Quoten für mehr Vielfalt

Während die NEROPA-Methode keine fixen Quoten vorgibt, fordert die Queer Media Society (QMS) mindestens sieben Prozent queere Themen für alle fiktionalen und dokumentarischen Filminhalte. Diese Forderung leitet sich aus der „Dalia Studie“ ab, die den Anteil von LGBTIQ (also Lesbian, Gay, Bi, Trans, Intersex und Queer) an der Bevölkerung mit 7,4 Prozent angibt. „Die Medienwelt hat sich verändert, die Streaminganbieter haben gezeigt: Queerness kann sehr erfolgreich für ein breites

¹PoC (People of Color) ist eine Selbstbezeichnung von Menschen mit Rassismuserfahrung, die nicht als weiß, deutsch und westlich wahrgenommen werden und sich auch selbst nicht so definieren. PoC sind nicht unbedingt Teil der afrikanischen Diaspora, ursprünglich ist der Begriff u.a. zur Solidarisierung mit Schwarzen Menschen entstanden. Schwarz und weiß sind dabei politische Begriffe. Es geht nicht um Hautfarben, sondern um die Benennung von Rassismus und den Machtverhältnissen in einer mehrheitlich weißen Gesellschaft. Inzwischen wird häufiger von BPoC (Black and People of Color) gesprochen, um Schwarze Menschen ausdrücklich einzuschließen. Etwas seltener kommt hierzulande die Erweiterung BiPoC (Black, Indigenous and People of Color) vor, die explizit auch indigene Menschen mit einbezieht. (Quelle: Glossar Neue deutsche Medienmacher)

Publikum erzählt werden“, sagt Regisseurin Susann S. Reck, die das Netzwerk QMS mit aufbaut. Die Organisation begreift die queere Community selbst als sehr divers. „Die queere Galionsfigur in den Medien ist noch immer der schwule Mann“, erzählt Reck. Lesbische Frauen werden viel seltener erzählt, nonbinäre oder trans Menschen so gut wie gar nicht. Reck fordert daher: „Wir brauchen mehr Geschichten und mehr Hauptrollen, um aufzuzeigen, wie unterschiedlich queere Menschen sind, aber auch, dass diese zum Großteil die gleichen Probleme und Aufgaben im Leben haben wie hetero Menschen.“ Noch immer gehe die Tendenz zum Klischee, zur Exotik und zur Sexualisierung. Die Lösung des Problems kann ihrer Meinung nach nicht darin liegen, die Anzahl queerer Nebenrollen zu erhöhen, denn diese erforderten ein pointiertes Erzählen, sodass wieder rasch zum Klischee gegriffen würde. „Was wir brauchen, sind mehr queere Hauptfiguren und mehr diverse Geschichten, die das queere Spektrum adäquat abbilden. Dafür aber benötigt es Recherche, Zeit und Empathie.“

Sensitivity Reading

Manches lässt sich aber auch durch die beste Recherche nicht herausfinden. Gerade das im Filmbereich noch weitgehend unbekanntes „Sensitivity Reading“ bietet eine ausgezeichnete Möglichkeit, um unbeabsichtigte Diskriminierung zu erkennen und bestärkende Figuren zu schreiben, die die Diversität unserer Welt widerspiegeln. Hier ist Beratung und kritische Textüberprüfung möglich. Die Expert*innen verfügen nicht nur über Erfahrungen im jeweiligen Diskriminierungsfeld, sondern dazu über Fachkenntnisse im Bereich Medien und/oder Wissenschaft und haben sich in Diskursen mit ihrer Diskriminierung auseinandergesetzt. Hier wird darauf geachtet, ob Vorurteile, Stereotypen, diskriminierende Aussagen reproduziert werden. Unter sensitivity-reading.de finden sich Expert*innen mit neun Themenfeldern. Initiiert haben die Website Elif Kavadar, die im Bildungsbereich arbeitet, und Victoria Linnea, freie Lektorin und Schreibcoach. Beide Frauen haben „Migrationshintergrund“ und wollen sich mit ihrer Website für eine authentischere Repräsentation von marginalisierten Menschen und mehr Diversität in Romanen einsetzen. „Es geht darum, strukturelle Diskri-

minierungen zu hinterfragen und wie Institutionen, das Bildungssystem oder Medien, Vorurteile gegenüber marginalisierten Gruppen immer weiter reproduzieren. Es geht darum, dies aufzubrechen“, sagt Linnea.

Filmjournalistin Sophie Charlotte Rieger ist auf sensitivity-reading.de ebenfalls vertreten, liest unter anderem zu Gender und sexualisierter Gewalt. „Ich lasse meine eigenen Artikel auch häufig ‚sensitivity‘ von Menschen lesen, in deren Erfahrungshorizont das Thema liegt, zum Beispiel, wenn es um Behinderung oder Rassismus oder nichtbinäre Menschen geht. Da habe ich auch schon mal einen Text gar nicht veröffentlicht.“ Gerade, weil die Drehbuchentwicklung ein so langwieriger Prozess ist, empfiehlt Rieger daher, sich bei Themen, die heikel werden könnten, frühzeitig Hilfe ins Team zu holen. „Am Ende werden wir wohl auch immer Fehler machen, aber da muss man dann auch offen mit der Kritik umgehen können“, sagt Rieger. Hier kommt gerne mal der Vorwurf, dass solche Methoden die Kunstfreiheit einschränken würden. Das lässt Rieger nicht gelten: „Im Moment sind wir ja eher unfrei, weil immer in Stereotypen erzählt wird und manche Gruppen gar nicht vorkommen oder selber erzählen dürfen. Wenn wir auf mehr Diversity achten, wird es mehr Perspektiven geben!“

Kulturelle Aneignung

Auch Expertin Nadire Y. Biskin sieht in der Diversität viel mehr Freiheit, schon in Bezug auf einzelne Wörter: „Wenn ein Wort nicht benutzt wird, weil es diskriminierend ist, dann ist das wie beim Tabu-Spielen. Das lässt die Sprache viel mehr aufblühen!“ Nadire Biskin forscht zu Bildungsgerechtigkeit, ist Lehrerin, Autorin und macht ebenfalls Sensitivity Reading. Ihre Schwerpunkte sind unter anderem Rassismuserfahrung und Intersektionalität, also Mehrfach-Diskriminierungen, wie sie beispielsweise Women of Color erfahren müssen. Eines ist Biskin ganz wichtig: „Klischees kann man nur als solche erkennen, wenn man weiß, dass es welche sind. Ohne dieses Wissen, denkt man, das wäre die einzige Wahrheit, und das ist die Gefahr.“ In den Medien entdeckt sie viele Klischees, ein Beispiel: „Der migrantische Mann verliebt sich in eine weiße Frau, weil migrantische Frauen scheinbar so rückständig seien.“

Biskin fragt, warum man auch in deutschen Geschichten kaum „PoC“-Power-Paare sehen würde, wie die Obamas, und stattdessen fast immer der „Clash der Kulturen“ vorgeführt werde. Und wie steht Biskin zum Thema kulturelle Aneignung, also ist es überhaupt okay, wenn Menschen der Mehrheitsgesellschaft bestimmte Themen der Minderheiten erzählen? „Dominanzgesellschaft“, korrigiert Biskin freundlich: „Da wird ja nicht immer die Mehrheit abgebildet, sondern es geht darum, wer dominiert.“ Sie betont: „Ich weiß nicht, wie man die Welt als weißer Mann betrachtet. Da steckt oft Hochmut drin zu denken, man würde es begreifen. Man sollte die Interaktion sehen und sich nicht anmaßen, aus der Perspektive marginalisierter

Menschen zu erzählen. Denn damit verstärkt man die bestehenden Asymmetrien.“ Sie rät da durchaus zu Demut, und die Filmemacher*innen sollten sich fragen, ob ihr Blick von oben nach unten gehen wird. ■



Gisela Wehrl

lebt in Leipzig und arbeitet als Filmjournalistin, Autorin und Dramaturgin.

Welche Klischees müssen weg und worüber wird noch viel zu selten erzählt?

„Klassismus ist ebenfalls ein großes Thema. Gerade in Fernsehfilmen wohnen die Menschen immer in perfekt eingerichteten Reihenhäusern. Warum wird nicht mehr über Menschen erzählt, die eine ganz andere Lebenswirklichkeit haben?“

Sophie Charlotte Rieger

„Das Klischee der schönen nackten Frauenleiche gibt es ja schon lange. In letzter Zeit fällt mir auf, dass Kommissarinnen, also Frauen in einer Machtposition, öfter bedroht, gefoltert und fast umgebracht werden.“

Belinde Ruth Stieve

„Wenn es um Regenbogenfamilien geht, wird in 9 von 10 Fällen von zwei Vätern berichtet. Dabei ist es in der Realität genau anders herum, es gibt deutlich mehr lesbische Mütter.“

Susann S. Reck

„Filme, die Intersektionalität wie beispielsweise Behinderung und Race thematisieren, sind noch viel zu wenig im Kanon vorhanden.“

Nadire Y. Biskin

Termine

27.08.	FILMSOMMER SACHSEN 2020 Medien-campus Villa Ida Poetenweg 28 04155 Leipzig	ANTRAGSFRISTEN FÜR FÖRDERUNGEN
01.–06.09.	Internationales Dokumentarfilmfestival ELBE DOCK 01.–06.09. in Ústí nad Labem/Aussig 05.–06.09. in Dresden	laufend SLM Ergänzende kulturelle Filmförderung www.slm-online.de
13.10.	BROT_LOSE_KUNST #3 Hole of Fame Königsbrücker Str. 39 01099 Dresden Thema: „Solo, Duo, Kollektiv? Formen künstl.Kollaborationen“	10.09. MDM alle Förderbereiche www.mdm-online.de
<i>Weitere Veranstaltungen des Filmverband Sachsen e. V. auf www.filmverband-sachsen.de</i>		01.07. KdFS Stipendien
FESTIVALS		01.09. Projektförderung www.kdfs.de
08. – 13.09.	32. FILMFEST DRESDEN www.filmfest-dresden.de	01.07./21.09. FFA Verleihförderung und Videoförderung
24. – 27.09.	NEISSE FILM FESTIVAL www.neissefilmfestival.de	03.07. Projekt-/Drehbuchförderung
tba	17. MITTELDEUTSCHES KURZFILMFESTIVAL KURZSUECHTIG www.kurzsuchtig.de	31.07. Deutsche-Polnischer Filmfonds www.ffa.de
10. – 17.10.	25. INTERNATIONALES FILMFESTIVAL SCHLINGEL www.ff-schlingel.de	27.08. BKM Drehbuch- & Produktionsförderung für programmfüllende Spielfilme
26.10. – 01.11.	DOK LEIPZIG www.dok-leipzig.de	07.09. Verleihförderung
		24.09. Stoffentwicklung & Produktionsförderung für programmfüllende Dokumentarfilme www.bundesregierung.de
		EINREICHTERMINNE FESTIVALS
		01.07. SCHLINGEL (Langfilme)
		07.07. DOK LEIPZIG

Angaben ohne Gewähr

Impressum

AUSLÖSER

Filmverband Sachsen

Informationsblatt des
FILMVERBAND SACHSEN E.V.

Herausgeber: FILMVERBAND SACHSEN E.V.
Alaunstraße 9, 01099 Dresden
Tel. 0351-84 22 858 5
www.filmverband-sachsen.de

1. Vorsitzender: Joachim Günther (ViSdPG)
2. Vorsitzende: Alina Cyraneck

Bildnachweis Titel & Illustrationen:
Max Julian Otto

Autoren dieser Ausgabe:

Roman Klink, Nancy Brandt, Lion H. Lau,
Gisela Wehrl, Jürgen Kleinig,
Jana Endruschat

Korrektorat:

Susanne Mai

Gestaltung/Satz: Ruhrmann Design

Druck: Druckerei Schütz GmbH

Auflage: 2.200

Der AUSLÖSER erscheint in 4 Ausgaben
pro Jahr

Redaktion/ Anzeigen:

Redaktionsschluss: 05.08.2020

Anzeigenschluss: 10.08.2020

Herausgabe ab: ab 28.09.2020

redaktion@filmverband-sachsen.de

Hinweis: Die veröffentlichten Beiträge und Meinungen geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Die Redaktion behält sich das Recht zur sinnwahren- den Kürzung von Beiträgen vor.

www.facebook.com/fvsachsen
www.facebook.com/filmlandsachsen
www.twitter.com/filmverband

LARA
SCENE 84

②

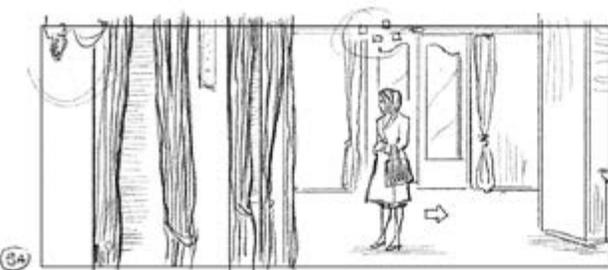


LARA ÖFFNET DIE TÜR ZUM SAAL.



VIKTOR SPRICHT.

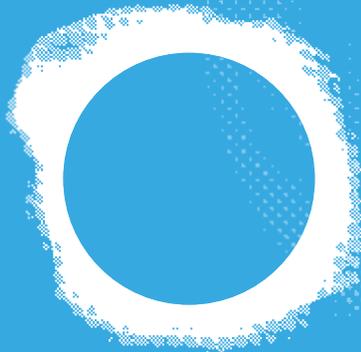
(m) BERECHNEN MÖGLICHST. KOMMEN LIEBST NACH HAUSE



LARA TRITT EIN DAAR
SCHRITTE ZURÜCK.



DIE TÜREN ÖFFNEN SICH
UND DIE LEUTE VERLASSEN
DEN SAAL



SAVE THE DATE

27. AUGUST

FILMSOMMER SACHSEN

Medien-campus Villa Ida
Leipzig
www.filmverband-sachsen.de