



Skript

Online

INTERN Editorial.....	2
BERUFSPOLITIK	
Wichtiger: Die gute Kritik – oder die gute Quote?.....	8
Kritiklos: Das Gesetz der Serie.....	10
Filmkritik im Cartoon.....	12
Altersdiskurs: Sind auch Autoren manchmal dämlich?.....	12
HONORAR UND RECHT Die Abnahme.....	23
PERSÖNLICH Nachruf auf Arthur Miller.....	25



Editorial

von Xaõ Seffcheque

Spätestens seit der diesjährigen „Berlinale“ haben wir wieder einen Superstar. Julia Jentsch ist nach „Schneeland“ und „Die fetten Jahre sind vorbei“ in ihrer Rolle der Sophie Scholl der Durchbruch gelungen. Ihre darstellerische Leistung belohnte die Jury mit einem „Bären“. Auch Regisseur Marc Rothemund durfte sich eines der metallenen Zotteltiere mit nach Hause nehmen.

Der Drehbuchautor Fred Breinersdorfer ging – fast logisch, so man zum Sarkasmus neigt – leer aus. Und so werden dem Publikum wieder einmal Schauspieler und Regisseur als jene Schöpfer präsentiert, die dem blässlich-papierenen Staub eines Drehbuchs auf wundersame Weise den Odem filmischen Lebens einhauchten (religiöse Variante), oder die verantwortlich dafür sind, dass sich aus den niedrigsten amöboiden Urformen einer Geschichte am Ende einer langen Evolution ein herrlicher „film sapiens“ entwickeln konnte (darwinistische Variante).

Zufällig (?) hatte die beliebte Programmzeitschrift „TV SPIELFILM“ ziemlich genau zum Zeitpunkt der Berlinale das Ergebnis einer repräsentativen Umfrage unter mehr als 1.000 Kinobesuchern zwischen 18 und 45 bekannt gegeben. Die Frage lautete: „Was ist für Sie der Grund, sich einen Film im Kino anzusehen?“

Die Antworten werden die Kollegen Regisseure und Schauspieler keinesfalls glauben wollen, aber sicher auch etliche Drehbuchautoren nicht:

- 81 % erklärten, dass für sie die Story der Ausschlag gebende Grund dafür sei, sich einen bestimmten Film anzusehen. Für vier von fünf sind also Stoff, Story, Drehbuch die Entscheidungskriterien Nummer eins!
- Auf Position zwei folgt mit 7 % die „Empfehlung von Freunden“.
- Platz drei schaffen die Kritiker, die mit ihren Besprechungen immerhin 5 % beeinflussen können.
- Die Schauspieler behaupten mit satten 4 % als Katalysatoren der Kinofilmindustrie den vierten Rang.
- Etwas abgeschlagen bereits dann auf Position fünf landet die Kinofilmwerbung, die mit 2 % immerhin noch jeden 50. Befragten zu animiert, sich einen Kinofilm zu Gemüte zu führen.

- Und die RegisseurInnen? Sie landen auf dem letzten Platz: Nur für gerade 1 % (in Worten: eins), also jeden hundertsten der Kinobesucher spielt die Frage, wer den Film inszeniert hat, eine entscheidende Rolle beim Ticketkauf!

Daraus den Umkehrschluss zu ziehen, wir DrehbuchautorInnen wären für den Film 81 mal so wichtig wie die inszenierende Zunft, ist allerdings ebenso falsch wie die Hypothese, es sei völlig egal, wer Regie führt und vor der Kamera agiert, Hauptsache, das Drehbuch überzeugt. Dass die Dinge komplexer sind, ein guter Film aus dem gelungenen Zusammenwirken vieler Einzelner entsteht, weiß man inzwischen. Geschenk!

Nichtsdestotrotz kann diese aufschlussreiche Erhebung vielleicht endlich ein wenig zum Umdenken bei Gremien, Redakteuren, Produzenten, Juroren und nicht zuletzt bei den RegisseurInnen selbst beitragen, sowohl was die Hervorhebung einzelner am Film Beteiligter (ein wenig mehr Bescheidenheit stünde da manchen nicht schlecht an), als auch was es die angemessene Vergütung für den geleisteten Beitrag betrifft.

Um die geht es derzeit in den nicht gerade unkomplizierten Verhandlungen mit den Produzenten. Dabei sitzen auf Seiten der Urheber neben den Delegierten der Regisseure, der Kameraleute, der Cutter, der Schauspieler und der Ausstatter natürlich auch die Drehbuchautoren, vertreten durch den VDD mit am Tisch.

Ein Ranking wie jenes, das die oben erwähnte Umfrage ergab, sollte dabei unser Selbstbewusstsein in den oft genug zähen Auseinandersetzungen mit den berufspolitischen Antagonisten stärken.

Vor allem jedoch sollten derartige Erkenntnisse - die uns eigentlich weniger überraschen sollten als die anderen Wettbewerber – dazu beitragen, unsere Positionen und Forderungen weiterhin noch vehementer und konsequenter zu vertreten. Damit sich unsere Bedeutung für den Film endlich auch einmal in unseren Honoraren ausdrückt...

Das Zitat

Wenn ein Script nicht gut genug ist, muss es eben umgeschrieben werden. Zur Not auch zwei Mal.

Gerhard Zeiler, Chef des TV-Senders RTL



„Es ist unmöglich die Fackel die Wahrheit durch ein Gedränge zu tragen, ohne jemandem dabei den Bart zu versengen.“ (Lichtenberg)

„Vortrefflich!, meint des Dichters Freund – das selbe was der Dichter meint.“
(Wilhelm Busch „Balduin Bählamm“)

Kritik tut immer weh: Entweder dem Kritisierten, oder falls die Kritik uneingeschränkt positiv ausfällt, all jenen, denen gerade durch das Lob der anderen die eigene Unzulänglichkeit deutlich gemacht wird. Ein Ausweg aus diesem Dilemma: Man wird selbst Kritiker. Dann sollte man allerdings rasch die eigene schöpferische Produktion einstellen, bzw. darf sie zumindest nicht mehr öffentlich zugänglich machen. Die immer wieder proklamierte Methode, die Kritik doch schlichtweg zu ignorieren, funktioniert spätestens dann nicht mehr, wenn einem die Auftraggeber die bösen Rezensionen um die Ohren hauen und die Zuschauer/Leser/Käufer weg laufen. Aber nicht nur deshalb fragt ULRICH BRANDT, was ist

Wichtiger: Die gute Kritik - oder die gute Quote?



Filme empfehlen ist (wie Bücher verschenken) ein ganz heikles Thema, wenn man es ernst nimmt. Nicht selten löst die begeisterte Schilderung eines Kinobesuches bei mir das absolut sichere Gespür aus, dass ich mir den betreffenden Film niemals ansehen werde: Filme lasse ich mir nur von ganz wenigen Menschen empfehlen. Das müssen keineswegs Freunde sein, nicht einmal Leute, die ich besonders gut kenne. Doch es gibt (m)einen Filmgeschmack, eine gemeinsame

Basis an Erfahrungen – und rasch abrufbaren „Bezugsfilmen“, die gemeinsame Kategorien und Standards illustrieren. Ein paar wenige Fragen und Kommentare und ich spüre, dass wir auf derselben Wellenlänge sind. Von solchen „Filmseelenverwandten“ würde ich mir auch Filme empfehlen lassen aus Genres, die ich sonst niemals ansehe.

Und von Filmkritiken. Obwohl ich die Verfasser gar nicht kenne, nur ihre Urteile! Wie schafft es ein Filmkritiker bloß, ein Urteil über einen Film abzugeben, das es unzähligen Menschen ermöglicht, sich ihrerseits ein (erstaunlich oft zutreffendes) Bild des Filmes zu machen? Ein Mysterium.

Sind FilmkritikerInnen besonders einfühlsame Menschen? Dagegen spricht die Schwemme hymnischer Besprechungen von Filmen, die nach wenigen Tagen wieder aus den Kinos verschwunden sind. Komplette (kostenlose, gesponserte) Kinomagazine bestehen ausschließlich aus lobenden Kritiken. TV-Magazine überschlagen sich im Lob der Spielfilm-Highlights des Tages, des Mo-

nats, des Jahres. So viele gute Kritiken – und kaum gute Sendungen. Gehören diese Filmbesprechungen überhaupt ins selbe Fach wie Kinokritiken? Sind das Filmkritiken, sie so was schreiben? Oder eher Werbetexter?

Kritiken, die diesen Namen verdienen, scheinen ein aussterbendes Format zu sein. Plattenkritiken (wie früher im Radio) gibt es nicht mehr. Restaurantkritiken sind positiv lobend – oder entfallen. Buchkritiken haben einen Schonraum in den Feuilletons der großen Qualitätszeitungen (und der kleinen Stadtmagazine), aber auch die verkommen: Die schlimmsten fälschlich positiven Kritiken kommen von Autorenkollegen. Stets, wenn ich mich über eine dreist verlogene aufgehübschte Kritik aufgeregt und nach dem Verfasser des Machwerks geschaut habe, stellte sich ein noch nicht richtig arrivierter Schreiber als Autor heraus – dessen neuestes Werk wenig später von dem zu Unrecht gelobhulderten Kollegen als Gegenleistung besprochen werden würde...

Während die achtbaren Kritiken auf dem Rückzug sind, machen sich die kaum als Filmbesprechung getarnten (bestellten) Lobhudeleien

breit, wohin man schaut. Am dreiesten in den kostenlosen Kinoprogrammvorschauen, in den werbefinanzierten Lifestyleblättern, und eben in

den TV-Magazinen: ein Highlight jagt das nächste. Merkwürdig nur, dass ich nur eine Hand voll Serien pro Jahr finde, die es anzuschauen lohnt, nur wenige Kinofilme pro Monat, nur einzelne TV-Movies pro Woche. – Soo viel Vorschusslob für soo wenig sehenswerte Erzeugnisse! Und bei den meisten Produktionen verschafft es mehr Genuss, die „Kritik“ zu lesen als den Film zu sehen.

Dabei muss es einmal ein Zeit gegeben haben, wo sich Filmkritiker, Regisseure, Agenten und Autoren geistreich unterhalten konnten. Wo es um gemeinsame

So viele gute Kritiken – und kaum gute Sendungen



Werte, Kanons und Klassiker, Künste und Können ging. In der die Arbeit des Kritikers zu den künstlerischen, zu den kreativen Berufen gehörte. In der man stolz auf sein Handwerk war und Berufsethos hatte. Wo ein erfahrener Kritiker einem jungen Autor Tipps gegeben oder ein Erfolgsregisseur einen jungen Kritiker zum Widerspruch herausgefordert hätte. Eine Zeit, in der sich die Profis geistreich und auf Augenhöhe austauschen, sich befruchten und bekriegen konnten. Im Berlin (und London und Prag und Budapest und ...) der 20er, im Paris und New York der 30er, in Hollywood Anfang der Vierziger und Mitte der 60er. Oder ist das nur ein Mythos der Branche? Heute ist der Mythos jedenfalls entzaubert. Die einzigen beiden Berufsgruppen, die sich heute noch auf Augenhöhe unterhalten, sind die Senderchefs und die Quotencomputer.

Deswegen muss die Eingangsfrage, ob es besser sei, eine gute Kritik zu haben oder eine gute Einschaltquote, rührend antiquiert klingen – wie aus einer anderen Zeit.

Und doch gibt es sie (noch), die guten Kritiker. Die auf derselben Wellenlänge senden. Auf deren Urteil man sich fast blind verlässt. Klar, dass man nicht jeden Film ansehen muss, den sie empfehlen. Man muss noch nicht mal immer mit ihnen einer Meinung sein. Aber ihr Urteil ist stets nachvollziehbar, fundiert, Horizonte erweiternd. Barbara Sichtermann (Klasse Nom de plume für eine TV-Kritikerin) war eine dieser bewunderten Stimmen. Ihre Kolumne in der ZEIT war der *Leuchtturm am Horizont, die Orientierung. Bis sie über eine meiner Arbeiten schrieb.*

Achtet der Drehbuchautor als Leser einer Kritik auf Kommentare zum Drehbuchautor des besprochenen Films? Und ob er das tut! Neid auf den erfolgreichen Kollegen ist als Beweggrund zum Schreiben nicht das niedrigste aller denkbaren Gefühle. Kommt er gut weg? – Neid. Kommt er nicht gut weg? – Genugtuung. Und Ansporn, es besser zu machen. Und im kaum denkbaren Fall, man selbst ist der Drehbuchautor? – Angst. Nackt und panisch. Eine einzige Kritik, ein einzelner einflussreicher Kritiker kann eine Karriere zerstören. So ging zumindest die erste Geschichte, die ich hörte, als ich anfing in der Branche ...

Und dann wird tatsächlich meine erste selbst geschriebene Serie in der Sichtermann-Kolumne besprochen. Ich kannte einige Folgen meiner Serie, zum Teil nur im Rohschnitt, ich war auch sicher nicht objektiv. Und doch wusste ich, dass sie nichts taugten. Ich hatte die Story der Episode, *die ich selbst geschrieben hatte*, beim ersten Anschauen nicht verstanden. Und dann finde ich den Titel der Serie in der Überschrift der hoch geschätzten

Kolumne. Panik ist ein viel zu kleines Wort für den bodenlosen Abgrund, der sich vor mir auftut. Und dann ist die Kritik positiv. Fälschlicherweise positiv!

Entweder Kritikerinnen konnten so feinsinnig und empfindsam sein, dass sie beabsichtigte gute Vorschläge selbst in völlig ver-

korksten Produkten erahnen konnten, oder ich war völlig auf den Kopf gefallen ... oder – und das war völlig undenkbar! – der Sender hatte es sich etwas kosten lassen, seine neue Serie wohlwollend besprechen zu lassen. Jedenfalls machten die fundierten Kritiken der B. S. hinterher nie mehr denselben guten Eindruck auf mich.

Wozu also Filmkritiken lesen? Aus Leidenschaft für die Geschichten und die Filme und aus Respekt vor der

Arbeit der Kritiker. Und weil sie der beste schlechte Ersatz dafür sind, sämtliche Filme zu sehen. Vielleicht muss man sein Leben im Kino oder in der Videothek verbracht haben (wie Tykwer und Tarantino), um fantastische, erfolgreiche Bilder zu finden.

Aber selbst wenn man alle Filme gesehen hat, qualifiziert einen das noch lange nicht, auch selbst gute *Geschichten* zu schreiben (dito). Und wenn man seine Lebenszeit für endlich hält, oder in einer Phase ist, in der man nicht so oft ins Kino kann wie man eigentlich möchte, dann sind Filmkritiken eine Möglichkeit, Kontakt zu halten.

Wie Kochbücher: wenn man keine Zeit hat, ins Restaurant zu gehen, dann liest man wenigstens die Rezepte. Auch wenn man weiß, dass man ein Gericht niemals so hinkriegen wird wie beschrieben (und im Foto gezeigt). Auch wenn jede Geschmacksknospe auf der Zunge entzündet signalisiert, dass man mit dem Lesen des Rezeptes dem Verzehr der Mahlzeit keinen Bissen näher gekommen ist ... läuft einem doch das Wasser im Mund zusammen. Filmkritiken liest man wie Kochbücher. Man wird davon niemals satt.

Aber oft hungrig.

Ihre Kolumne war der Leuchtturm am Horizont, die Orientierung. Bis sie über eine meiner Arbeiten schrieb.

Neid auf den erfolgreichen Kollegen ist als Beweggrund zum Schreiben nicht das niedrigste aller denkbaren Gefühle.



Die Kritik an den Kritikern, dass sie allesamt nur verhinderte Künstler sind, die ihre Frustration über das eigene schöpferische Impotenz an den armen Kreativen auslassen, ist gleichermaßen bekannt wie oftmals unzutreffend. Natürlich sollte ein Kritiker das Objekt seiner Bewertung nicht nur der Form und dem Inhalt nach beurteilen können. Man möchte als Schaffender gerne davon ausgehen dürfen, dass er auch über die Bedingungen und Hintergründe Bescheid weiß, die für die Art, Qualität und Rezeption des Werks Ausschlag gebend sind. Dennoch gilt: Man muss nicht in der Lage sein, die Symphonie zu komponieren, die man beurteilt. Vielleicht reizt gerade deshalb die Auseinandersetzung mit kulturellen Produkten umso mehr, je entfernter die Möglichkeit erscheint, sie selbst herzustellen. Gibt es vielleicht deshalb so wenig Ernst zu nehmende Rezensionen von TV-Serien? Der Regisseur und Autor HERWIG FISCHER beschäftigt sich mit der

Kritik der Serie

Ein paar Thesen über Pinguine und Eisbären

Ich bin ein *Serientäter*, ein bekennender, wohlgermerkt! Ich hatte in den letzten zehn Jahren fast ausschließlich mit dieser Erzählform zu tun, sowohl als Autor als auch als Regisseur, und manchmal auch als beides gleichzeitig.

Wenn ich nun so zurückblicke (Nach zehn Jahren darf man das schon mal!), dann war es eine Zeit, die verblüffend viel Spaß gemacht hat. Und das ist schon erstaunlich angesichts der schier endlosen Armada von Frühstücksszenen, denen ich immer wieder tapfer gegenüber stand. Wiederholungen sind der Bodensatz der Seriensuspe, sind Fluch aber auch Segen. Sie bewirken in ihrer Konsequenz (und das sollte man nie vergessen!), dass das Format seinen Mann/Frau ganz gut nährt (vor allem, wenn die Serie *endlos* ist), und dass so im Laufe der Zeit eine Art „Zugehörigkeitsgefühl zu einer großen Familie“ entsteht, was bei der fortschreitenden Vereinsamung unserer Gesellschaft mitunter ein tröstliches Gefühl sein kann.

Ja, es war eine gute Zeit. Eines aber fehlte mir in all diesen Jahren, was ich als absoluten Mangel, um nicht zu sagen als „bodenlose Sauerei“, empfinde: Es existiert KEINE EINZIGE JOURNALISTISCHE KRITIK ÜBER MEINE ARBEIT!!!

Achtung! Ich rede ganz bewusst von meiner „Arbeit“, nicht von „mir“ als Person. Denn es ist klar, dass bei einem Kollektiv-Produkt wie einer Serie eine Kritik an einem einzelnen Autor oder Regisseur unangebracht ist. Doch wenn man vom *Weltbild*, der *Sprache*, dem *visuellen Stil* oder der *Erzählweise* einer Serie redet, dann ist das untrennbar mit meiner Arbeit und natürlich der meiner Autoren- und Regiekollegen verbunden. Es interessiert uns *selbstverständlich* brennend (alles anderes wäre gelogen), wie diese Arbeit von außen (d.h.: von einem professionellen Betrachtungsstandpunkt aus) wahrgenommen wird. „SERIEN“ SIND HALT NICHT SO WICHTIG WIE „EINZELSTÜCKE!“

Mit Verlaub! Wer so etwas sagt, der redet gewaltigen Quatsch! Er soll sich nur mal für einen kleinen Moment folgendes überlegen: Was schafft mehr Wirbel in der Bevölkerung? Das Einstampfen der Sparte „Großes Fernsehspiel“ durch das ZDF, oder wenn PRO7 mitten in einer Staffel SEX AND THE CITY das Senden einstellt?! Ersteres füllt sicher die Seiten der Feuilletons, wo über den Untergang des Abendlandes spekuliert und philosophiert wird. Letzteres aber ist dazu geeignet, Frauen allen Alters und aller Klassen zu einer revolutionären Masse zu fusionieren, die absolut in der Lage und in der Stimmung wäre, den Untergang des Abendlandes auch praktisch herbeizuführen, wenn die Staffel nicht zu Ende gesendet wird.

Klar ist dieser Vergleich polemisch, und natürlich schätze ich das „Große Fernsehspiel“ des ZDF. Ich will damit bloß sagen, dass Serien *auch* wichtig sind! Serien sind audiovisuelle Lebensmittel, manchmal sogar *Überlebensmittel*. Umso erstaunlicher ist es, dass es keine seriöse Serienkritik gibt, sondern nur nichts sagende Inhaltsangaben, die sich eh immer bescheuert lesen und Artikel zu irgendwelchen Jubiläen! Warum zum Teufel ist das so?

These 1: Kritiker verachten die „Serie“!

Für viele Kritiker ist die Serie (vor allem, wenn sie endlos ist) *trivial*, *Fließbandarbeit*, bedeutet *Quantität* statt *Qualität* und ist damit künstlerisch *irrelevant* im Vergleich zum „Einzelstück“. Diese Haltung entspricht der elitären Unterscheidung zwischen U- und E-Kultur, die in Deutschland genetisch verankert scheint und wohl noch der nächsten Eiszeit trotzen wird. Nochmals: Serien nicht zu mögen ist ja okay, aber auf Serien runter zu sehen, das ist dumm und ignorant. Manche Kritiker behaupten ja sogar Serien zu mögen! Als Beispiele führen sie Dietls





„Münchner G'schichten“, Lynchs „Twin Peaks“ oder Potters „Singing Detektive“ an. Doch das sind keine Serien. Es sind (streng genommen) Mehrteiler, narrativ begrenzt und konzeptuell abgeschlossen. Darum soll es in diesem Artikel nicht gehen. Ich rede hier von Soaps, Weeklies, Vorabendserien und Krimis, und die scheint keiner der Kritiker zu mögen. - Fehlt ihnen vielleicht generell das Faible für das „Serielle“?

Wenn dem so ist, dann können wir Serientäter tatsächlich *froh* sein, dass diese Kritiker nichts über uns in den Feuilletons schreiben! Denn nur was man grundsätzlich liebt und schätzt, darf man auch kritisieren. Man muss Serien kennen und lieben, um sie kritisieren zu können! Das bedeutet konkret, dass man zwei ganz spezifische Formen des Kribbelns schon mal in sich gespürt haben muss. Kribbeln 1 (gespannt): „Wie geht es bloß weiter!?!“. Und Kribbeln 2 (freudig): „Bin schon gespannt, was sie nächste Woche erleben!“ – Kennen Kritiker dieses Kribbeln?

Doch leider *müssen* Kritiker manchmal über Serien schreiben. Und dann wird es peinlich. Als zum Beispiel die LINDENSTRASSE die tausendste Folge feierte, hatte man nach der Lektüre der meisten Tageszeitungen den Eindruck, dass man die Kritiker mit vorgehaltener Pistole zum Schreiben zwangsverpflichtet hat. Die Artikel waren zwar sachlich richtig, klangen aber deutlich kalt und distanziert. Inhaltliche Beurteilungen erschöpften sich zumeist in tausendmal gehörten Plattitüden.

Am schlimmsten aber war, dass sich nahezu alle Kritiker nicht entblödeten, zwischen den Zeilen durchschimmern zu lassen, dass SIE mit solch einer Serie ja normalerweise *gar nichts* am Hut haben, sie letztlich total *dämlich* finden und sich nur *ausnahmsweise* herablassen, darüber schreiben. Dieser Tenor erstreckte sich von der SZ bis zur FAZ. Den Hit schoss aber der SPIEGEL ab, der sich selbst wohlweislich zurück hielt, dafür aber in einem Interview Till Schweiger süffisant in die Nestbeschmutzerfalle laufen lies. Schweiger begann nämlich seine Karriere in der LINDENSTRASSE, wo nicht wenige Regisseure und Schauspielerkollegen ihre begrenzte Drehzeit damit verbracht haben, ihm den Umgang mit gedruckten Texten beizubringen. Dafür sollte er dankbar sein, und nicht drauf treten. Das ist schlechter Stil, ganz schlechter Stil!

These 2: Kritiker sind unfähig, Serien zu kritisieren.

Gehen wir mal von dem Fall aus, dass ein Kritiker tatsächlich guten Willens ist und sich in das Serienformat einarbeiten will, dann steht dieser bald vor einem Berg von Problemen, denn: Serien gucken ist mit Sicherheit anstrengender und zeitintensiver als sich einen Spielfilm reinziehen. Der Spielfilm ist nach 90 bis 120 Minuten vor-

bei, nötiges Vor-Wissen kann man in den Presstexten nachlesen, der Zeitaufwand ist überschaubar.

Bei einer Serie hingegen sollte man nicht nur wissen, was in der laufenden Staffel so alles geschehen ist, sondern am besten darüber hinaus auch noch die allererste Staffel im Kopf haben, damit man einen Überblick darüber bekommt, wie sich die Serie über die Jahre hinweg geändert hat. Gerade diese Veränderung ist nämlich das Wesen einer Endlos-Serie, ihre *historische Dimension*. Im besten Fall passt sich die Serie immer wieder neu den veränderten Lebensbedingungen der Menschen und ihren Sehgewohnheiten an. Und so was muss man erkennen, wenn man die Gegenwart kritisieren will.

Aber mal ganz ehrlich. Welcher Kritiker hätte soviel Zeit, um so was zu tun? Und würde sich der Aufwand für ihn finanziell lohnen? Kaum. Vielleicht wenn dieser Kritiker eine wöchentliche Glosse zu *seiner* Serie schreiben dürfte. Aber wo gibt's das schon. Die einzige Chance ist, wenn der Kritiker zufällig FAN dieser Serie wäre. Dann hätte er das notwendige Wissen schon und könnte die Kritik zu jeder Zeit praktisch aus dem Ärmel schütteln. Aber gibt es Kritiker, die Fans einer Serie sind? – Antwort siehe These 1.

These 3: Die Kritiker trauen sich nicht, über Serien zu schreiben, weil sie wissen, dass die Kritik von Fans und Spezialisten oft viel fundierter ist!

Um diese provokante These ernsthaft zu diskutieren, muss man wissen, wo denn diese Fans zu finden sind. Früher, als es noch weniger Serien gab, traf man sie ab und zu in einer Bäckerei am frühen Morgen. Dort konnte der verschlafene Autor beim Brötchen holen noch Sätze wie diese hören: „Also wenn des meiner gewesen wäre, dem hätt' ich was erzählt!“ - „Aber wie sie darauf reagiert hat, das war schon klasse, gell?“ - „Schad bloß, dass einem im wirklichen Leben so was immer zu spät einfällt!“ – Und immer wieder durchflutete eine warme Woge den Autor, denn Kundin und Verkäuferin redeten über SEINE Folge, die gestern Abend über den Bildschirm flimmerte! Und in diesem tollen Hochgefühl konnte der Autor problemlos verschmerzen, dass der Großteil der Diskussion sich um Frisuren, Kleider und die allgemeinen Verhaltensweisen der Darsteller drehte, und eben nicht um seine brillanten Formulierungen. So paradox es klingt: Wer den Fokus dieser „normalen“ Zuschauer begriffen hatte, schrieb hinterher knapper, echter und besser!

Im heutigen Serienchaos treffen sich die wahren Spezialisten nicht mehr beim Bäcker, sondern vorzugsweise in der Virtualität des Internets, wo sie in Chatrooms oder via Pinboards miteinander kommunizieren. Eine der



aktivsten Communities hat zweifellos die LINDENSTRASSE. Wenn ich fachliche Kritik an meiner Arbeit suche, dort finde ich sie! (Meist mehr als mir lieb ist.) Denn dort gibt es Cracks, deren Wissen über die Serie das meine haushoch übersteigt. Und in ihren Kritiken geht es nicht nur um den Inhalt, sondern auch um Form und Machart. So kennen sie oft nicht nur die unterschiedlichen Stile der Autoren und Regisseure, sie geben auch genau an, welche Kombination von Schreiberling und Spielleiter welche Besonderheiten oder Vorzüge aufweist. Diese Fans sind die wirklichen Spezialisten einer Serie. Sie begleiten sie von Woche zu Woche, sind immer auf dem neuesten Stand und glänzen mit einem verblüffenden serien-historischen Wissen!

Das andere Gros von Spezialisten findet man an der Universität. Kein Scherz! Es existiert eine Fülle von wissenschaftlichem Material, das über Serien verfasst wurde. Über die LINDENSTRASSE gibt es beispielsweise ca. 220 wissenschaftliche Arbeiten und sogar eine Habilitation. Das liegt zum einen daran, dass von akademischer Seite aus die gesellschaftliche Relevanz dieser Erzählform durchaus Ernst genommen wird, und zum anderen dass die Studenten noch jede Menge Zeit zum Fernsehen haben.

Zwischen diesen beiden Polen haben es nun Kritiker besonders schwer, eine eigene Position zu finden, sodass man sich tatsächlich die grundsätzliche Frage stellen muss, ob eine feuilletonistische Kritik im Bereich des seriellen Erzählens überhaupt möglich ist?

Ich meine JA! Wahrscheinlich müsste man ganz neue Kriterien für ihre Beurteilungen erarbeiten. Kritiker müssten lernen mittels Stichproben die Veränderungen in

den Erzählhaltungen und im Stil der Serie ausfindig zu machen und auf die Veränderung im Verhalten der Zuschauer zu beziehen. Kritiker müssten lernen, Serien soziologisch zu sehen! Das alles ist nicht einfach, klar. Aber wenn es gelingt, dann wäre das Ergebnis ein äußerst spannendes Beobachten und Kommentieren des permanenten Dialogs mit den Zuschauern, den eine Serie nun mal darstellt.

Und ich stünde endlich mal im Feuilleton!...

Die Fans sind die wirklichen Spezialisten einer Serie.



Aus dem Leben eines Filmkritikers...

Dass die Deutschen ein Volk von Miesmachern, Nörglern, Pessimisten und Schlechtreuern sind, ist ein ausgelutschtes Klischee. Doch ebenso wie in jeder Sage ein Körnchen Wahrheit zu finden ist („Wettervorhersage“;-), meint auch WERNER KLIEB, 65, Autor und Ex-Produzent, in den Beiträgen (SCRIPT 04/04) von Dorothea Neukirchen („Zu alt zum Schreiben, zu jung zum Sterben?“) und Clemens Füsers („Der Stoff aus dem die Träume sind“) den Beleg für eine gewisse Wahrhaftigkeit dieses Klischees entdeckt zu haben. Dabei schließt er durchaus ein, dass Jammern einen nützlichen, ja kathartischen Nutzeffekt haben kann, nimmt sich allerdings auch selbst nicht aus, wenn er – selbstverständlich kein bisschen polemisch - feststellt:

Auch Autoren sind manchmal dämlich

Was soll das Jammern? Die Artikel unter dem Stichwort „Berufspolitik“, sofern sie von Autoren stammen, enthalten keinen einzigen politischen Gedanken, das Berufliche

beschränkt sich aufs Nörgeln, Miesmachen, Frust-Ablassen. Der Gipfel ist die Meinung, ein nach Meinung des Rezensenten bescheuertes Seminar (die Redaktion sieht

das wohl nicht ganz so) hätte einen positiven Sinn gehabt, wenn auch nur ein „Drehbuchheißsporn“ (was immer das sei), von seinem Berufswunsch abgerückt sei. Mein Gott! Was für ein engherziges Denken drückt sich da aus! Es ist richtig, einen vom Schreiben abzuhalten, wenn man ihm sagen muss (verdammst schwer!), dass sein Talent nicht reicht. Wenn aber das abstoßende Gewusel von beknackten Fachtagungen dazu führt, dass ein Mensch mit Ambition vom Berufswunsch ablässt, weil er angesichts der klangvollen Referenten-Namen in seiner Unerfahrenheit davon ausgehen muss,

dass diese hirnlose Betriebsamkeit die Branche repräsentiert, dass er diesen ganzen Unfug in gewissem Maße mitmachen müsste, wenn er bestehen will, dann sollten sich Veranstalter, Referenten, Sponsoren was schämen.

Wer Autor werden will, egal ob er Literatur oder Drehbücher schreibt, weiß im Grunde seines Herzens (und im Verstand, wenn er nicht total behämmert ist, sowieso), dass er das Risiko der relativen Armut auf sich nimmt. Er lebt entweder bescheiden oder lässt sich von seinen Lieben aushalten oder hat einen Brotberuf. Die Chance, vom künstlerischen Schreiben angenehm leben zu können, ist so groß wie ein Hauptgewinn im Lotto. Drehbuchautoren hatten ein gutes Jahrzehnt, mit dem Kommerzfernsehen kam das Geldverdienen, jetzt geht alles zurück, aber die Situation ist immer noch komfortabler als zu der Zeit, als es nur öffentlich-rechtliches Fernsehen gab. Dazu hat sich der deutsche Kinofilm endlich von der reinen Subventionserschleicherei emanzipiert.

Merkwürdig ist, dass *mir* diese romantisch fehlgeleiteten Jung-Autoren nie begegnen. Vielleicht weil ich instinktiv andere Veranstaltungen wahrnehme. Wenn ich im kleinen Kreis mit Berliner Autoren-Neulingen des Verbandes spreche oder mit Studenten im Seminar der Berliner Filmakademie: Stets habe ich hellwache, kluge Leute vor mir, die ihre berufliche Situation illusionslos sehen. Wenn es nicht so wäre, dann würden sie vor mir, das versteht sich von selbst, gnadenlos aufgeklärt. Aber die Aufklärung bezieht sich auf Berufschancen, nie würde ich auf die hirnrissige Idee kommen, einem Autor einzureden, dass künstlerische Kreativität nicht gefragt sei. Und was die Selbstverwirklichung anbetrifft - nun ja, die Vokabel kommt mir etwas vorgestrig vor, ich höre sie in meinem Umfeld auch nicht mehr, aber wenn ich sie denn einen Moment mal ernst nehme: Es kommt immer darauf an, *womit* einer sich verwirklichen will.

Neulich im Seminar sagte ich bei-läufig, ich hätte, abgesehen vom Umfeld der Produktion, noch keinen Menschen in der Branche getroffen, der „Derrick“ gut findet (dass das Publikum das anders sieht, ist ja hinreichend bekannt). Ein gescheiter junger Mann protes-



Alte Autoren werden ausrangiert. Daran ist nichts zu ändern.

tierte: Ich finde „Derrick“ gut, sagte er, ich würde so was gern machen. Was spricht dagegen, dem Mann zur Selbstverwirklichung anhand der Analyse der erfolgreichsten Serie des deutschen Fernsehens zu verhelfen? Wenn ein anderer Student ein düsteres Seelendrama entwirft, das man schwarzweiß drehen muss, brauche ich den Autor nicht groß damit zu belämmern, dass die Marktchancen dafür derzeit gleich Null sind, das weiß er selbst. Weil es aber niemand ganz genau weiß, weil immer wieder Wunder passieren und weil echte Autoren von diesen Wundern träumen, haben sie diesen Beruf gewählt.

Wenn viel ausgebildet wird, darf man sich nicht wundern, dass die Ausbildung Früchte trägt.

Der zweite Gipfel ist das Lamento über das Schicksal alternder Autoren. Brutalität ist mir normalerweise fremd. Diesmal muss ich brutal sein. Es hilft nichts, sich was vorzumachen: Alte

Autoren werden ausrangiert. Daran ist nichts zu ändern.

Sicher gibt es groteske Übertreibungen. Redakteure suchen nach bequemen Ablehnungsgründen. Zu den üblichen Floskeln „haben wir gerade in Arbeit“, „Programm ist schon verplant“, „passt nicht zum Profil des Senders“ und so weiter, Ablehnungsgründen, die, ob wahr oder falsch, immer passen, kommt jetzt, ausgesprochen oder unausgesprochen, der Grund: Autor ist zu alt. Das ist von allen Ablehnungsgründen der allerbequemste. Man muss sich gar nicht erst beschäftigen. Nicht mit dem Stoff. Nicht mit einem Autor, der einem vielleicht etwas voraus hat. Und das auch deutlich macht: Wir Greise neigen nun mal dazu, mit unserer Erfahrung zu renommieren. Ohne dass wir es wollen. Mit unseren Histörchen, die wir amüsant finden (sie beziehen sich leider oft auf Dinge, die selbst unsere gebildeten Gesprächspartner nicht kennen, weil sie noch nicht geboren waren!), mit unserer netten Klugscheißerei (alles schon da gewesen!), wir verraten uns mit Kleinigkeiten, mit alltäglichen Vokabeln, die nicht mehr im Gebrauch sind (nicht wichtig, dass die Badeanstalt - wahrlich ein hässliches Wort! - heute mindestens



Auch Autoren sind manchmal dämlich

Schwimmbad, wenn nicht Aquadrom oder swimming lounge heißt, aber da zeigt sich eben das Alter!), mit hilflosem Geschwätz aus dem Seelentröster-Büchlein („Berührungsangst mit dem Alter abbauen“, oiioijoi!).

Die negativen Erfahrungen, die Autoren schildern, sind allesamt sicher richtig und fast in jedem Falle skandalös. Aber versuchen wir mal herauszufinden, ob nicht hinter all der Dummheit, der Frechheit, der Taktlosigkeit etwas steckt, was substantiell ist. Wieso sind diese jungen Leute denn plötzlich dumm, frech und taktlos? Das ist erstaunlich, wo sich doch - jedenfalls nach meiner Beobachtung - die Umgangsformen in den letzten Jahrzehnten eher verbessert haben. Könnte nicht sein, dass diese jungen Typen ganz schlicht und einfach gern mit Leuten ihrer Generation zusammen arbeiten? Und zwar nicht, weil die Alten unbequem, sondern weil die jungen Leute gut sind?

In den letzten zehn, fünfzehn Jahren haben sich die Möglichkeiten der Ausbildung für Autoren vervielfacht. Filmhochschulen, Universitäten, Fachhochschulen bilden aus, Seminare, Kurse, Trainingscamps werden noch und noch veranstaltet, private Script-Doktoren bieten ihre Dienste an, für kuriose Veranstaltungen mit lachhaftem Psycho-Schwampf zahlen manche freiwillig Geld. Selbst wenn neunzig Prozent dieser Veranstaltungen mehr oder weniger Unfug sein sollten, was ich vermute, aber nicht beweisen kann, bleibt immer noch ein beträchtlicher Rest, der Jahr für Jahr neu auf den Markt kommt. Sei der *nennenswerte* Ausstoß der Schulen also noch so klein, haben die Autoren immerhin schon ein gewisses Auswahlverfahren durchlaufen. Die Autoren wurden von Lehrern geschult, die man nicht allesamt verachten kann. Mag die Ausbildung auch noch so fragwürdig sein, dieses oder jenes Talent hatte die Chance, sich zu entfalten. Besser denn je zuvor. Mindestens haben die jüngeren Autoren heute in der Regel ein gewisses professionelles Niveau. Und in der Tat, das ist doch wohl die Meinung aller Insider, hat sich das mittlere Niveau der Angebote erheblich verbessert. Man muss heute einem Autor nicht mehr klarmachen, dass ein Drehbuch Anfang, Mitte und Schluss braucht. Das mittlere Niveau, wie gesagt, hat sich gebessert, das Eigentliche kann sowieso keine Lehre vermitteln. Aber das Herausragende war immer selten. Wenn viel ausgebildet wird, darf man sich nicht wundern, dass die Ausbildung Früchte trägt.

Ist es nicht verständlich, dass jüngere Redakteure mit jüngeren Leuten zusammen arbeiten wollen? Sie wollen nicht immerzu von Altvorderen vorgehalten bekommen, dass alles schon da gewesen ist. Und wenn es hundertmal stimmt. Sie wollen ihre eigenen Fehler machen. Schließlich: Haben wir von Redakteuren und Produzenten früher nicht auch oft Himmel schreiende Dummheiten

gehört? (Nebenbei: es kommt gelegentlich vor, dass auch Autoren dämlich sind oder sich verrennen, ich nehme mich selbst nicht aus!) Vor einiger Zeit, als meine Freunde (Georg Althammer und Karlheinz Willschrei) und ich mal in einer rührseligen Stimmung in das Altherren-Lamento

fielen, dass doch früher alles besser war, haben wir gezählt, wie viele echte Partner wir in all den Jahren als Autoren und Produzenten (Monaco Film, Odeon, Borussia Media, Nostro) gefunden haben, Leute, die Format hatten,

denen wir vertraut haben und die uns vertrauten. Siehe da, es reichten einem die Finger der beiden Hände. In über dreißig Jahren nicht einmal zehn echte Partner! Etwa gleichmäßig verteilt über Frühzeit und Gegenwart.

Ist es wirklich schlechter geworden? Keiner kann es beweisen. Sind wir älter geworden? Das bedarf keines Beweises.

In einem sollten wir Greise vorbildlich sein, wir sollten unsere Worte klug wägen. Und vor allem Totschlag-Vokabeln meiden. Alter hat mit Rasse nichts zu tun. Nicht-Beschäftigung wegen Alter mit rassistischer Diffamierung gleichzusetzen, ist zumindest unpräzise, die Haltung, die sich im Wort Altersrassismus ausdrückt, ist kindisch. Man versteckt sich hinter dem mächtigen Wort wie das Kind hinterm großen Bruder. Wir kennen diese argumentative Willkür von den Nervtöttern, die jedes Diskussions-Thema, seien es die sexuellen Sitten der Eskimos, sei es die Schönheit der Fliegenpilze, sei es die Schüttellähmung des Papstes, innerhalb einer Minute auf die Verbrechen der Nazis zu beziehen verstehen, die Unterdrückung der Frau, versteht sich, inbegriffen. Man macht einen Bogen um solche Typen. Wenn sie dann frustriert dasitzen, weil ihnen keiner zuhört, finden sie bestätigt, was sie immer schon wussten, nämlich dass die Menschen entsetzlich dumm, arrogant, oberflächlich sind, noch schlimmer: blind gegenüber dem neuen Rassismus.

Ich schlage vor, dass „Script“ eine Jammer-Ecke einrichtet. Jammern kann nützlich sein. Wenn Anonyme Alkoholiker sich gegenseitig ihre Leiden vorhalten, kann das therapeutisch erfolgreich sein. Voraussetzung ist, dass man vom Alkohol loskommen will. Aber wie die Anonymen Alkoholiker nicht die Absicht haben, denjenigen den Alkohol zu verleiden, denen der Stoff wunderschöne Stunden bereitet, sollten die Jammer-Autoren nicht jene niederzudrücken versuchen, die trotz aller Widrigkeiten beseelt sind.

SCRIPT nimmt diese Anregung gerne auf und bietet an, unter der Rubrik „Persönlich“ ein Jammer-Ghetto einrichten, das allen Kollegen zur Verfügung steht. (die Red.)

In unserer Reihe „Stichworte zum Urheber- und Vertragsrecht“, ging es im letzten SCRIPT um das Thema „Beauftragung“. Während diese den Vertragsbeginn markiert, stellt VDD-Justiziar RA HENNER MERLE heute einen jenen wesentlichen Vertragsbestandteile eines Drehbuchvertrages dar, der fast immer auch mit der Zahlung eines erklecklichen Anteils des Honorars verbunden ist:

Die Abnahme

Die Regelungen über die Abnahme sind ein wesentlicher Bestandteil des Vertrages, auf den bei Abschluss des Vertrages in der Praxis oft zu wenig Wert gelegt wird. Von der Abnahme sind nicht nur die Folgen hinsichtlich der Rechteübertragung abhängig, sondern häufig auch, ob ein weiterer Autor mit der Bearbeitung des bis dahin geschaffenen Werks des Autors beauftragt werden darf. Schließlich wird mit der Abnahme meist die letzte Rate des vereinbarten Honorars, die „Abnahmerate“ fällig, ein in der Regel nicht unbeträchtlicher Teil der dem Autor zustehenden Vergütung.

Da es sich bei dem Drehbuchvertrag in aller Regel um einen Werkvertrag im Sinne des § 631 BGB handelt, sollte jeder Autor wissen, dass der Besteller gemäß § 640 Abs. 1 BGB verpflichtet ist, das „vertragsmäßig hergestellte Werk“ auch abzunehmen. Aufgrund dieser Verpflichtung des Produzenten zur Abnahme des vertragsmäßig hergestellten Werkes ist es wichtig, den Vertragsgegenstand möglichst genau festzuhalten, da der Vertragspartner sich dann nicht ohne weitere Begründung der Abnahme verweigern kann.

In diesem Zusammenhang ist also dringend darauf zu achten, was eigentlich Gegenstand des Vertrages ist. Wenn unter der entsprechenden vertraglichen Regelung lediglich von einem „Exposé mit dem Arbeitstitel XY“ die Rede ist, wird schwerlich feststellbar – und vor allem nicht nachzuweisen sein, was tatsächlich zwischen Produzent und Drehbuchautor vereinbart wurde und entsprechend abzunehmen ist. Hiervon hängt jedoch ab, ob das geschaffene Werk, ganz gleich ob es sich um ein Exposé, ein Treatment oder eine der beauftragten Drehbuchfassungen (von der 1. bis zur „kurbelfertigen“ Fassung) handelt, überhaupt Abnahme fähig ist.

Es ist daher zu empfehlen, bei der Regelung über den Vertragsgegenstand festzuhalten, ob es sich um eine originäre Idee des Autors („nach dem Exposé des Autors“), um eine Buchadaption („nach dem Roman XY von Z“), und um welches Genre (Krimi, Komödie, Liebesfilm etc.) es sich handelt. Zudem sollten sämtlichen

weiteren relevanten Punkte aufgenommen werden. Da sich die Produzenten in den meisten Verträgen vorbehalten, eigene Änderungswünsche und Vorstellungen vom Autor einarbeiten zu lassen, sollte man darauf bestehen – auch wenn dies in der Praxis schwierig durchzusetzen sein wird und sich viele Produzenten weigern werden –, dass nur *schriftliche* Änderungswünsche des Produzenten einzuarbeiten sind. Denn so kann man später, sofern der Produzent die Abnahme verweigern sollte, nachweisen, dass man sich an dessen Weisungen gehalten hat.

Bei so genannten „Step-by-Step“-Verträgen kommt es häufig vor, dass nicht nur jede einzelne Bearbeitungsstufe abgenommen werden muss, damit die nächste Zahlungsrate fällig wird, sondern darüber hinaus behält sich der Produzent vor, „nach billigem Ermessen“ zu entscheiden, ob der Autor trotz Abnahme der jeweiligen Bearbeitungsstufe überhaupt mit der nächsten Stufe beauftragt wird. Hierauf sollte jeder Autor unbedingt achten und darauf bestehen, dass er mit der Abnahme der jeweiligen Bearbeitungsstufe „*automatisch*“ für die nächste Bearbeitungsstufe beauftragt wird.

Weiterhin sollte darauf geachtet werden, *wann* die Rechte an dem Werk, ganz gleich in welcher Bearbeitungsstufe, auf den Produzenten übergehen. Autoren sind immer wieder überrascht, dass sie ihre Rechte an ihrem Werk an den Produzenten übertragen haben, obwohl ihr Werk, und sei es ein Exposé, gar nicht abgenommen wurde. Dies ist besonders dann ärgerlich, wenn es sich um eine originäre Idee des Autors handelt und man plötzlich feststellen muss, dass der Produzent nur an der Idee, nicht jedoch an der Bearbeitung durch den Idee gebenden Autor interessiert war.

Wenn die fertige Fassung eines Werks abgeliefert worden ist, lassen manche Produzenten lange Zeit nichts von sich hören und der Autor weiß nicht, was aus seinem Werk geworden ist oder wird. Es sollte daher unbedingt eine Frist vereinbart werden, nach der das vom Autor fristgemäß abgelieferte Werk als abgenommen gilt. Üblich sind hier etwa sechs bis acht Wochen (beim ZDF drei Monate).

Essentiell: Die Weiterbeauftragung-Automatik

Der GAU: Die Nichtabnahme



Die Abnahme

Der Autor hat zwar ein Recht auf eine Abnahmeerklärung, jedoch muss er sie bei fehlender Erklärung des Vertragspartners erst erstreiten. Der Autor sollte den Auftraggeber dann gegebenenfalls schriftlich zur Abnahmeerklärung auffordern. Er kann ihm etwa acht Wochen nach Abgabe des Drehbuchs eine Nachfrist von etwa zehn Tagen setzen, in der dieser sich zur Abnahme zu erklären hat. Denn nach § 640 Abs. 1 S. 3 BGB steht es der Abnahme gleich, wenn der Besteller das Werk nicht innerhalb einer von ihm vom Unternehmer bestimmten angemessenen Frist abnimmt, obwohl er dazu verpflichtet ist. Eine Fristsetzung ist nur dann entbehrlich, wenn der Produzent/Sender die Abnahme ausdrücklich verweigert hat.

Bei Nichtabnahme hat der Autor bereits nach den gesetzlichen werkvertraglichen Regeln ein Recht auf Nachbesserung. Dies sollte jedoch vorsorglich im Vertrag ausdrücklich festgehalten werden, insbesondere wie der Zeitraum, der dem Autor dafür einzuräumen ist, oder wie viele Nachbesserungen der Autor vornehmen muss oder darf. Üblich ist die Vereinbarung von zwei Nachbesserungen im Rahmen des Abnahmeprozesses (zuvor erarbeitete Fassungen sind nicht mitzuzählen, da sie außerhalb des Abnahmeprozesses geschrieben worden sind).

Häufig wird vereinbart, dass der Produzent über die Abnahme nach „billigem Ermessen“ entscheidet. Es sollte im Vertrag festgehalten werden, dass der Produzent verpflichtet ist, die Entscheidung über eine Nichtabnahme qualifiziert und schriftlich zu begründen, so dass der Autor aufgrund dieser Begründung das Werk nachbessern kann. Ansonsten empfiehlt es sich, gerade bei Produzenten, mit denen der Autor noch nicht zusammen gearbeitet hat, über die vereinbarten Nachbesserungen ein Protokoll anzufertigen und dem Vertragspartner zur Kenntnisnahme zuzuschicken. Gründe für die Nichtabnahme dürfen nicht willkürlich vorgebracht werden, sondern sie sind, innerhalb der vertraglichen Regelungen, gegebenenfalls auch gerichtlich überprüfbar.

Oft wird auch vereinbart, dass der Autor Neufassungen schreiben muss. Hierbei sollte vereinbart werden, wie viele Neufassungen der Autor zu schreiben hat. Die Anzahl der folgenden Überarbeitungen („Polishing“) sollte ebenfalls mit einer Obergrenze festgelegt werden, damit der Umfang der Arbeit für die Vertragsparteien überschaubar wird.

Wenn die Filmproduktion die Abnahme verweigert, kann der Autor dagegen klagen. Dabei werden von der Rechtsprechung jedoch verschiedene Ansichten vertreten:

- Zum einen wird das Drehbuch als Kunstwerk angesehen. Die Filmproduktion kann dann über den künstlerischen Wert nicht entscheiden. Wenn das Werk der Produktion nicht gefällt, so ist dies ihr Verschulden, da sie

sich den falschen Autor ausgesucht habe. Entsprechend muss die Filmproduktion dann das Drehbuch abnehmen und das vereinbarte Honorar zahlen.

- Es wird auch vertreten, dass die Filmproduktion berechtigt sei, über die Abnahmefähigkeit des Werkes zu entscheiden, dann jedoch verpflichtet ist, eine Abfindung zu bezahlen.

- Schließlich soll die Filmproduktion, wenn aus ihrer Sicht das Werk nicht abnahmefähig ist, berechtigt sein, den Vertrag aufzulösen, ohne weitere Zahlungen zu leisten.

Für den Fall der Nichtabnahme des Drehbuchs sollte daher bereits im Vertrag genau festgehalten werden, was mit den übertragenen Rechten und den noch zu erfolgenden bzw. bereits ausgezahlten Vergütungen zu geschehen hat. Wenn das Drehbuch nicht abgenommen wird, so sollte die erste Rate beim Autor verbleiben. Sie beträgt oft nur 25 %. Doch es ist bei einigen Sendern und Produzenten möglich, 50 % durchzusetzen. Für den Fall, dass der Produzent das nicht abgenommene Drehbuch jedoch weiter verwenden will, so sind auf jeden Fall mindestens 50 % des vereinbarten Honorars zu verlangen. Der Autor sollte sich für diesen Fall auch einen Anspruch auf Nennung und gegebenenfalls auf Beteiligung am Wiederholungshonorar sichern.

Polishing oder Neufassung?

Ausdrücklich vereinbart werden sollten auch die Modalitäten des Rechterückfalls an den Autor bei einer Nichtabnahme bzw. des Rechteverbleibs und der Honorierung, falls der Auftraggeber das nicht abgenommene Werk weiter nutzen will.

- Ist das Drehbuch eine originäre Idee des Autors, so sollten bei Nichtabnahme die Stoffrechte an diesen zurückfallen.

- Stammt die Stoffidee vom Produzenten, so gehen diese an ihn zurück.

Wenn die Rechte an den Autor zurückfallen, sollte weiterhin vereinbart werden, dass der Autor die bisher gezahlten Raten behalten darf. Wenn es ihm jedoch gelingt, das Drehbuch an eine andere Produktion zu verkaufen, so soll er verpflichtet sein, 50 % des neuen Honorars an die erste Filmproduktion zu bezahlen. In der Praxis wird es jedoch sehr schwierig sein, eine solche Regelung durchzusetzen.

An diesem Überblick sieht man, wie eng Abnahme, Vertragsgegenstand, Rechteübertragung und Vergütung miteinander verwoben sind und dass dies teilweise von einem juristischen Laien oft nur schwer richtig eingeordnet werden kann.

Nicht zuletzt aus diesem Grund empfehlen wir unseren Mitgliedern, Verträge VOR Unterschrift zum kostenlosen Vertragscheck an die Geschäftsstelle zu senden. (Anm. der Redaktion)

Häufiger Streitpunkt: Der Rechterückfall



Arthur Miller ist tot. Er starb am 10. Februar im Alter von 89 Jahren in Roxbury an Herzversagen. Nicht nur JOCHEN BRUNOW trauert.

Tod eines Schriftstellers

Millers Werke sind scharfe soziale Studien über den Zustand der amerikanischen Gesellschaft und behandeln stets Fragen der Moral und der Verantwortung des Einzelnen. Weltberühmt wurde er durch seine Ehe mit Marilyn Monroe und durch das Stück „Tod eines Handlungsreisenden“, für das er den Pulitzer-Preis und den Tony-Award bekam, das seitdem mehrere Tausend Aufführungen in beinahe jedem Land der Erde erlebte, und das mit Dustin Hoffmann in der Rolle des Willy Loman verfilmt wurde.

Das Ableben des größten amerikanischen Dramatikers des 20. Jahrhunderts wurde im Feuilleton und in den Zeitschriften in ausführlichen Nachrufen entsprechend gewürdigt: 1947 gewann Miller mit seinem Stück „All my sons“ den Preis der New Yorker Kritiker für das beste Drama und alle Leute in der Branche warteten schon dringend auf sein neues Stück. Ein Broadway Theater war zur Vorbereitung bereits gebucht worden und eine Produktionsfirma gegründet. Viele Leute auch der berühmte Produzent und Regisseur Joshua Logan wollten in die Aufführung investieren. Miller beendete „Tod eines Handlungsreisenden“ gab es Elia Kazan zu lesen, der die Regie übernehmen sollte und Kermit Bloomgarden, dem Produzenten. Sie waren begeistert und so zeigte Miller das Script auch den Investoren.

Joshua Logan und die anderen Geldgeber fanden das Stück unspielbar und zogen ihre Investition zurück. Sie meinten, das Publikum könne der komplizierten Struktur der Geschichte nicht folgen und das ganze sei einfach nicht produzierbar. Plötzlich teilte auch Elia Kazan die Ansicht von Logan, und Miller machte sich unter großen Bauchschmerzen daran, die Konstruktion der Rückblenden zu verändern. Er war zu dem Zeitpunkt 33 und hatte bisher erst ein erfolgreiches Stück verfasst. Verzweifelt schrieb er also das neue Stück um, nur um zu hören, dass alle das Ergebnis fürchterlich fanden. Da entschied sich Arthur Miller zu seinem ursprünglichen Text zu stehen; „If it is going to fail, let it fail the way I wrote it, rather than the way I rewrote it.“

Miller konnte Kazan überzeugen, die Proben begannen. Nun ging ein Streit mit den neuen Investoren um den Titel los, denn wer geht schon in ein Stück am Broadway mit dem Wort „Tod“ im Titel. Diesmal erhielt Miller von Anfang an Unterstützung von Kazan, so dass das Stück nun nicht „Free and clear“ heißt - eine Phrase, die in einer

Dialogzeile vorkommt - sondern wie von seinem Autor vorgesehen und sorgfältig erwogen: „Death of a Salesman“. Der Rest ist Geschichte. Das Publikum saß nach der Vorstellung, lange nach dem letzten von ziemlich vielen Vorhängen immer noch in den Sitzen und weinte. Einige weinten allerdings nicht, weil sie vom Stück und seiner Aufführung bewegt waren, sondern auch, weil sie ein tolles Investment durch eigene Dummheit verpasst hatten. Das Stück wurde zu einem der meistgespielten überhaupt und 1999, ein halbes Jahrhundert später, gewann Miller damit noch einmal den Tony-Award, diesmal als bestes Revival einer Broadway- Saison.

Die Geschichte habe ich gehört von Nicholas Kazan, dem Drehbuchautor und Sohn von Elia Kazan. Er hat sie aufgeschrieben für die Seiten von „Written By“ dem Magazin der Writers Guild of America, (wo man sie in der Januarausgabe auch im Internet ausführlich nachlesen kann unter www.wga.org). Nicholas Kazan wiederum hat die Story nicht von seinem Vater gehört, sondern von Martin Gottfried, der 2003 gerade eine Lesung aus seinem neu erschienenen Buch über Arthur Miller machte, als der Sohn zur Beerdigung seines Vater Elia in New York war.

So wandern Geschichten durch die Geschichte und Nicholas Kazan erzählte gerade diese aus „Written By“ nicht, weil Arthur Miller gestorben war, sondern weil er sie für die zugleich grauenhafteste und instruktivste Story zum Thema „Receiving Notes“ hält, die er je gehört hat. Und weil sie für ihn einige dringende Fragen auswirft. Eine davon lautet „If the most successful producer of that era wanted to change the titel, and if he and two leading directors of the time considered the play unproducable and further agreed on what the problem was, and if all these experts were wrong in every respect about a play regarded as a masterpiece, how does anyone ever dare to give notes?“

Mich hat eine andere seiner Frage allerdings am meisten beschäftigt, weil sie sich an uns Autoren selbst richtet. „Why do we writers accept notes which will destroy what we have so painstakingly created?“ Die Frage zeigt uns, warum Arthur Miller neben all seinen sozialkritischen Themen, seinen außerordentlichen kreativen Fähigkeiten und seinen handwerklichen Können immer ein so großes Vorbild für uns Autoren bleiben wird.