



Skript
Winter

Wanted: Radikaler Ansatz *Drehbuchförderung quo vadis?...3*

BERUFSPOLITIK	
Susan Schulte zur BKM-Drehbuchförderung.....	3
Wie wir wurden was wir sind – Jochen Brunow erinnert sich.....	6
IM CAFE	
Twelve Monkeys (Das Urteil).....	20
INTERN Editorial.....	2
Europäisches Manifest: Drehbuchautoren im 21. Jahrhundert.....	22
Impressum.....	42



Editorial

von Xaō Seffcheque



Kommt der Teufel zu einem Drehbuchautor: „Pass auf, mein Lieber, ich mache dich zum erfolgreichsten Drehbuchschreiber des Landes, du bekommst den Grimme-Preis, den Deutschen Filmpreis und den Oscar. Alle Produzenten reißen sich um dich und überschütten dich mit Geld. Du verdienst doppelt so viel wie Nico Hofmann und bist drei Mal sexier als Bernd Eichinger und bekommst noch jüngere und schönere Frauen als beide zusammen.

Aber die Sache hat ihren Preis: Ich will dafür deine SEELE!“ „Okay“, meint der Autor, „Und wo ist der Haken?“

Haben Drehbuchschreiber generell einen Hang zum Zynismus? Und wenn ja, warum? Hat das womöglich damit zu tun, dass die Demut, die uns dieser Beruf angeblich abverlangt, irgendwann nur noch als Demütigung empfunden wird, was schließlich zur Selbstverachtung und am Ende eben zu jener Ausprägung des Zynismus führt, der den Verkauf der Seele bloß noch als merkantile Normalität definiert?

Wir vergleichen uns gerne mit den Regisseuren oder den Produzenten, wenn wir wieder einmal deren glückliche Lage beneiden und gleichzeitig unser Schattendasein bejammern.

Aber das ist möglicherweise die gänzlich falsche Komparationsebene. Denn im Grunde sind wir eher in der Lage der Bildenden Künstler: Im Normalfall ist ihr Publikum überschaubar, sie bedürfen geeigneter Moderatoren, um ihre Produkte vermarkten zu können, und ihr Publikum muss zahlungskräftig sein. Schließlich ist die Herstellung eines originären Ölgemäldes oder einer Skulptur mit einigem Aufwand verbunden. Manche Künstler ziehen daraus den falschen Schluss, sich den Galeristen und den wenigen Käufern ausliefern zu müssen, um wirtschaftlich bestehen zu können. Dass darunter nicht nur ihre Kunst leidet, sondern in der Konsequenz auch erst recht ihre Ökonomie, wird den wenigsten klar: Galeristen wie Käufer wollen eben auf Dauer nicht den angepassten,

permanent nach dem kommerziellen Erfolg schielenden Künstler. Auf lange Sicht ist das ungewöhnliche, sich mit einer gewissen Sperrigkeit der glatten Vermarktung zwar nicht unbedingt entziehende, so diese doch zumindest in Frage stellende Werk begehrter und glamouröser. Oder einfacher: Ohne eigene unverwechselbare Handschrift bleibt man ein Niemand!

Die dauerhafte Anpassung endet irgendwann zwangsläufig in der austauschbaren Massenproduktion. Keine Frage, die ist gängig und massenhaft nachgefragt, der Billig-Offset-Druck im maschinell gefertigten Passepartoutrahmen für sechs Euro belegt dies – Aldi guten Sachen! Das muss noch nicht zwangsläufig als Synonym für Ramsch stehen, nur sollte man sich dann nicht beschweren, wenn man sich auf dem Wühltisch wieder findet: Wer stets für den goldenen Mittelweg ist, endet irgendwann auch genau dort. Dieser Trampelpfad führt jedenfalls bestimmt nicht in die Kinosäle.

Nichts weniger als ausgelatschte Wege verfolgt daher auch die Drehbuchförderung des BKM, die wir in dieser Ausgabe von SCRIPT – in personam *Susan Schulte* – als erste in einer geplanten Reihe von Drehbuchförderinstitutionen vorstellen wollen. Nur der außergewöhnliche, unkonventionelle und mutig erzählte Kinostoff, respektive dessen AutorIn hat dort die Chance, mit dem Rückhalt einer einigermaßen komfortablen finanziellen Grundversicherung ausgestattet, sich auf diese selten einfache Reise zu begeben.

Die Tatsache, dass der Kinowirtschaft zukünftig jährlich 60 Millionen Euro staatlicherseits *zusätzlich* zur Verfügung gestellt werden, vergrößert die Möglichkeit für uns Autoren, vielleicht mal die Segel weg vom Fernseh-Mainstream in Richtung erkennbar unregulierterer Kinofilmgewässer zu auszurichten. Oder um nochmals den Vergleich der Bildenden Kunst zu strapazieren: Die Kundenklientel ist zwar nicht unbedingt größer, dafür jedoch zahlungskräftiger geworden. Und die Produzenten benötigen schließlich Stoffe, in die sie die 60 Mios investieren können. Ich finde es gab schon schlechter dotierte Risikozulagen auf dem Ritt in die nicht immer wegsame Kinolandschaft...

Das Zitat

Es ist ein Zeichen geistiger Freiheit, einen Bestseller nicht gelesen zu haben.

Paul Hindemith

SUSAN SCHULTE kam der Liebe wegen nach Deutschland. Was den Film betraf, hatte die gebürtige Engländerin nach ihrem Deutsch- und Romanistikstudium bis dato nur die Informationsabteilung der BBC gekannt. Als sie in die Nähe von Karlsruhe zog, bewarb sie sich beim SWF. Über das erste Kurzvolontariat konnte sie schließlich in die Abteilung Fernsehspiel rein schnuppern. Das war 1970. Heute leitet sie das „Drama-Department“ des BKM, das jährlich gut eine Viertelmillion Euro an Drehbuchförderungen vergibt. Im Rahmen einer mit dieser SCRIPT-Ausgabe startenden Profiling-Reihe über Drehbuch-Fördereinrichtungen sprach XAÖ SEFFCHEQUE mit Susan Schulte.

Wanted: Radikaler Ansatz!

Du bist jetzt beim BKM für Kinoprojekte zuständig. Deine Karriere begann allerdings beim Fernsehen, um genau zu sein beim SWF/SWR.

Michael Haneke war damals Dramaturg in der Abteilung „Sozialkritisches Fernsehspiel“. Er wollte weggehen, um als Regisseur zu arbeiten. Da wurde ein Nachfolger gesucht und der damalige Chef Dieter Waldmann meinte, ich könnte mein Interesse an Politik und Sozialem noch besser im fiktionalen Bereich umsetzen. Als ich sagte, „Ich weiß nicht, wie das geht“, sagte er, „Das bringe ich dir bei“ und ab da hieß es „learning by doing“. Zuletzt war ich stellvertretende Hauptabteilungsleiterin beim SWR. Der Arbeitsbereich, für den die meisten mich wahrscheinlich kennen war die Reihe Debüt im Dritten, das habe ich so 17, 18 Jahre gemacht, aber natürlich auch viele Tatorte und Einzelspiele betreut. Damals hatte man ja noch mehr Freiheit Genre übergreifend zu arbeiten. Ich verließ den SWR 2001 und übernahm 2002 das neu eingerichtete Drama-Department beim BKM.

Wie ist die Drehbuchförderung beim BKM strukturiert?

Mehrere Systeme sind ausprobiert worden: Mal konnten Autoren alleine einreichen, dann gab es auch wieder nur die Möglichkeit zusammen mit einem Produzenten einzureichen, mittlerweile ist beides möglich. Aber immer ging es ausschließlich um Kinostoffe. Anfangs, ohne die Produzenten, gab es extrem viele Einreichungen. Als die Einreichungen an Produzenten gebunden waren, gingen sie stark zurück, ohne dass dadurch die Realisierungstatistik nach oben gegangen wäre. Also hat man sich entschlossen fortan beide Einreichungsformen zu akzeptieren, was selbstverständlich die Anzahl der Einreichungen wieder hat steigen lassen. Das hat letztlich zum

Mit einem radikaleren oder außergewöhnlichen dramaturgischen Ansatz hat man im Kino die besseren Chancen.

Entstehen des Drama Departments geführt.

Was genau machst Du da?

Eine Vorauswahl für die Jury. Schließlich bekommen wir um die 100 Förderanträge pro Sitzung, also ca. 200 pro Jahr. Am Anfang waren es noch mehr – was nicht zu bewältigen war. Ich arbeite allein und will auch alles selbst lesen, um einen umfassenden Überblick zu haben. Die Regularien wurden deswegen verschärft, um absolute Anfänger, beispielsweise Menschen, die hoffen nach einem „Drehbuch“ Wochenendseminar bereits ein professionelles Kinotreatment schreiben zu können, nicht mehr zuzulassen.

Zu jeder Einreichung schreibe ich eine Einschätzung, die auch an die Jury weitergereicht wird. So haben sie die Chance neben meiner Vorauswahl auch Projekte für die Sitzung nachzunominieren. Absolute Gerechtigkeit kann man dabei nie herstellen. Ich versuche aber das Auswahlverfahren so transparent und offen wie möglich zu gestalten. Wer nicht gefördert wird, darf übrigens nach den Gründen bei dem Drama Department nachfragen.



Die BKM – Förderung ist also eher auf professionelle Autoren zugeschnitten?

Genau. Letztlich überzeugen Stoff und handwerkliche Qualitäten. Die Bedingungen schreiben vor, dass man bereits ein erstes Drehbuch für einen abendfüllenden Spielfilm geschrieben haben soll, das

realisiert wurde oder, wenn man im Kurzfilmbereich gearbeitet hat, sollte man eine Auszeichnung auf einem Festival oder aber ein Prädikat für die Filme erhalten haben. Aber auch Quereinsteiger, aus dem Theaterbereich bei-



Wanted: Radikaler Ansatz!

spielsweise oder Romanautoren, haben eine Chance, sofern ihre Arbeiten bereits aufgeführt oder veröffentlicht worden sind.

Was zeichnet denn Deiner Meinung nach ein gutes Drehbuch aus?

Ich persönlich definiere ein gutes Drehbuch sehr stark über die Figuren, die Charakterzeichnungen. Ich suche immer in einem Stoff nach den starken Figuren mit der starken Persönlichkeit, denn sie sorgen aus sich heraus für fesselnde Konflikte und gehen aus diesem Grund auf ungewöhnlichem und überraschendem Weg durch die Handlung. Ich bin kein Freund des Diktats der gängigen dramaturgischen Modelle. Ich bevorzuge eher die Abweichungen. Natürlich kann man die Regeln sehr gut benutzen, um Probleme aufzudecken und nach Lösungen zu fahnden, aber ich bin eher auf der Suche nach einem radikaleren oder außergewöhnlichen dramaturgischen Ansatz. Damit hat man – egal in welchem Genre – meiner Meinung nach im Kino die besseren Chancen. Man muss die Neugierde der Menschen wecken. Immerhin müssen sie dazu bewegt werden, das Haus zu verlassen und Geld auszugeben.

Wie viele Bücher fördert Ihr pro Jahr?

Zwischen acht und zehn Projekte. Für diese Projekte gibt es auch die Möglichkeit einer zusätzlichen individuellen dramaturgischen Betreuung. Ich hatte zuletzt 31 geförderte Projekte zu begleiten, davon sind bereits 6 realisiert worden. Die Jury wird von mir auch laufend über den Stand der Entwicklung der einzelnen Projekte informiert. Für weitere 15 Projekte wurden Produzenten gefunden, die durch Drehbuch- oder Optionsverträge ihre ernsthaften Absichten unter Beweis gestellt haben. Ich finde das ist ein Verhältnis, das sich sehen lassen kann. Ich war natürlich auch sehr stolz, als eines der ersten Projekte, die wir gefördert hatten, „Sehnsucht“ im Wettbewerb der Berlinale 2006 zu sehen war, und auch über den Publikumserfolg von „Emmas Glück“ in diesem Jahr.

Wie wahrscheinlich ist es, dass ein vom BKM geförderter Stoff auch eine Produktionsförderung bekommt?

Da gibt es keinen Automatismus. Das Projekt steht in Konkurrenz mit den anderen Einreichungen. Es muss die Jury von sich aus überzeugen.

Wer ist in der Jury?

Es sind neun Personen (mit der Option auf einmalige Wiederwahl), die im Rotationsprinzip nach drei Jahren wechseln, allerdings nicht alle gleichzeitig. Dagmar Jacobsen ist derzeit die Vorsitzende. Es ist ein freies

Gremium von anerkannten Branchenprofis:

Jochen Brunow, Jutta Brückner, Pepe Danquart, Alfred Holighaus, Christian Wagner, Angelika Mieth, Bettina Reitz, Ralf Schenk.)

Die Wichtigkeit die dem Verhältnis Förderung Realisation beigemessen wird – bedeutet die, dass Drehbuchförderung weiterhin nicht als spezifische Form der Autoerfortbildung gesehen werden darf? Andersrum gefragt: Wird die Förderung ausschließlich in Hinsicht auf eine Realisierung vergeben oder haben auch Stoffe eine Chance, die vielleicht gerade durch ihre Besonderheit weniger Chancen auf eine Realisierung haben?

Natürlich habe ich den Ehrgeiz, alle Geschichten auf der Leinwand zu sehen. Das wollen die Autoren auch! Aber als einziges Kriterium wäre die Realisierungsperspektive nicht tauglich. Von sicheren Hits, die gescheitert sind, können wir sicher alle erzählen. Die Jury geht Risiken ein. Denn es geht vor allem um Begabungen, die gefördert werden sollen, auch wenn die Stoffe schwierig sind. Gerade solche Stoffe geben oft entscheidende Impulse und gerade die Autoren solcher Stoffe benötigen oftmals dringend die Förderung um arbeiten zu können. Die Förderung, die als Zuschuss gewährt wird und nicht als Darlehen, soll den Autoren ja helfen, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, während sie schreiben.

Wie beurteilst Du im Vergleich dazu jene Förderungen, die als Darlehen vergeben werden, d.h. wo der Autor direkt nach Vertragsabschluss mit dem Produzenten die Förderung wieder zurück zahlen muss?

Ich würde nicht sagen, dass das eine richtig und das andere falsch ist. Das BKM ist, wenn man so will, eher für die so genannten Arthouse-Projekte zuständig, die oft sehr speziell und auch außergewöhnlich sind und bei denen man gerade deshalb immer wieder fürchtet, nicht so schnell einen Produzenten zu finden. Es ist übrigens auch Teil meiner Arbeit, dem Autor in einer solchen Situation zu helfen, eine Produktionsfirma zu finden. Gerade deshalb finde ich es wichtig, dass diese Zeitspanne des Schreibens und des Suchens finanziell unterstützt wird, und dass das Geld nicht zurückbezahlt werden muss. Die Autoren erhalten die Möglichkeit, unabhängig zu arbeiten.

Also doch eine Art öffentlich gefördertes Fortbildungsprojekt?

Ich finde die Förderung vom BKM wesentlich Praxisbezogener: Wir finanzieren die Entwicklungsphase des Stoffes. Der Autor kann in dieser Phase ökonomisch unabhängig arbeiten und das Risiko für die Produktionsfirmen wird verringert, denn sie bekommen eine erste Drehbuch-



fassung, die ihnen bereits einen echten Eindruck des Projektes liefert. Danach weiß der Produzent wirklich, ob ihn die Geschichte interessiert und ob er eine Chance für sie sieht. Das hilft beiden Seiten.

In welchen Tranchen wird die Förderung ausbezahlt?

Wir fördern die Treatments mit 30.000 EUR. 7.500 EUR bekommt der Autor bei der Förderzusage, weitere 7.500 für die erste Drehbuchfassung. Wenn ein Produzent verbindlich seine Absicht erklärt das Projekt weiter zu entwickeln sind weitere 7.500 fällig. Das letzte Viertel erhält der Autor nach Abnahme der Endfassung durch die Jury, die die Förderung ausgesprochen hat.

Was hältst Du von der Incentive-Förderung, wie sie beispielsweise von der Filmstiftung NRW und der MFG Baden-Württemberg vergeben wird: Ein Produzent kann bis zu sechs Stoffe zur Entwicklungsförderung einreichen?

Das ist eine gute Idee, die besonders für die kreativen Produzenten, die selber entwickeln, wichtig ist. Für die Autoren mit ihren individuellen Unterschieden und Stoffen ist dagegen eine Förderung wie die des BKM möglicherweise gerechter.

Wird in Deutschland insgesamt genügend Geld in die Drehbuchförderung investiert?

Das Drehbuch ist das A und O. Ohne ein gutes Drehbuch, kein guter Film. Diese Erkenntnis beginnt sich Gott sei Dank durchzusetzen. Sowohl an den Filmhochschulen als auch bei den Förderungen wird immer mehr Aufmerksamkeit, Arbeit und Geld in der Stoffentwicklung investiert.

Hältst Du es für vernünftig und notwendig, dass es so viele unterschiedliche Arten der Drehbuchförderung und Förderinstitutionen gibt?

Ich stamme nun ja aus einem Land, das sehr zentralistisch geprägt ist. Insofern bin ich manchmal erstaunt, welche Vielfalt sich durch den Föderalismus ergibt und Vielfalt ist nichts Schlechtes. Allerdings entstehen manchmal auch absurde „Blüten“, wenn man versucht Förderungen zu kombinieren.

Apropos: Braucht es diese „regionalen Effekte“ – Anbindung von Stoff und/oder Autor an die Region tat-

sächlich schon im Entwicklungsstadium eines Stoffes?

Eine berechtigte Frage! Andererseits müssen die Länder diese Regionaleffekte erzielen, um den jeweiligen Standort zu stärken und gute Arbeitschancen für die Gesamtbranche zu bieten. Es wäre für die Autoren in Hannover auch fatal wenn sie mit ihren Stoffen nur mehr zur FFA oder zum BKM gehen könnten, da es in ihrer eigenen Region vielleicht gar keinen Produzenten mehr gibt, an den sie sich wenden könnten. Die regionalen Förderungen und die nationalen Förderungen des BKM, der FFA und des Kuratorium Junger Deutscher Film ergänzen sich daher sehr gut.

Was hat die Drehbuchförderung insgesamt an Veränderungen bewirkt?

Zunächst einmal hat die Drehbuchförderung auch vielen Branchenmenschen wirklich bewusst gemacht, dass das Drehbuch die wesentliche Grundlage des Films ist. Die Rolle des Autors ist wichtiger, sein Status verbessert worden, das kann allerdings noch gesteigert werden, aber das Bewusstsein, dass Drehbuchförderung ein wesentlicher, wenn nicht der wesentliche Teil des Systems ist, ist stärker geworden.

Entstanden und entstehen durch die Drehbuchförderung bessere und erfolgreichere Filme?

Was meine Erfahrungen im Kinobereich innerhalb der letzten 5 Jahre betrifft, kann ich das zumindest für den Low-Budget-Bereich bestätigen. Problematisch ist es für Drehbücher, die im ökonomischen Mittelbereich angesiedelt sind. Also ich spreche von Etats um die 4-8 Millionen – diese Stoffe sind sehr schwer zu finanzieren. Das ist schade, denn gerade diese Geschichten fehlen in dem Angebot des deutschen Filmes. Es sind historische Stoffe, Stoffe, die im Ausland spielen, Stoffe mit großer Besetzung und aufwändigeren Milieus. Wir befinden uns nämlich mitten in einem Wandel was das Publikum betrifft: Der Anteil des älteren Publikums wächst derzeit kontinuierlich. Es ist ein Publikum das nicht nur in seinem inhaltlichen Anspruch bedient werden will, was viele Low-Budget-Filme ja leisten können, sondern auch in seinem ästhetischen, also in Bezug auf Locations, Ausstattung, Kostüme und Darsteller und vor allem in einem breiten Story-Angebot. Man sieht es ja an den Erfolgen der ausländischen Independents; hier könnte der deutsche Film echt punkten, wenn mehr Geld zur Verfügung stünde.

***Ohne ein gutes Drehbuch,
kein guter Film –
diese Erkenntnis beginnt sich
Gott sei Dank durchzusetzen.***



Wanted: Radikaler Ansatz!

Hat das vielleicht auch mit dem extrem starken Einfluss zu tun, dass das Fernsehen hierzu Lande auf Kinostoffe und deren Finanzierung nimmt?

Das Fernsehen in Deutschland ist zum einen wirklich extrem mächtig, zugegebenermaßen aber auch extrem erfolgreich. Bestimmte Genres wie Krimis und Thriller, die in anderen Ländern sehr erfolgreich fürs Kino entwickelt werden, finden beim deutschen Kino kaum statt, weil das Fernsehen diese Genres an sich gezogen und vereinnahmt hat. Die Zunahme der Event-Movies bedeutet auch, dass das Fernsehen diese teureren Specials zum Teil über die Förderungen finanziert und das Geld von den Kinoprojekten, von denen wir eben gesprochen haben, abzieht. Dazu braucht man sich nur einmal die Produktionsetats von „Dresden“ oder der „Luftbrücke“ anzusehen um das zu verstehen.

Wie beurteilst Du als Kinoförderin die Tatsache, dass man in Deutschland ohne das Fernsehen de facto kaum einen Kinofilm machen kann? Schließlich sitzen ja in den Vergabegremien für Produktionsetats schwerpunktmäßig Senderleute. Geben da nicht die inhaltlichen, formalen und technischen Kriterien der Sender den Ausschlag, ob ein fürs Kino gedachter Film wirklich realisiert wird?

Ich finde das nicht gesund. Deswegen hoffe ich auch, dass die Produzenten über diese neue 60-Millionen-För-

derung mehr Handlungsspielraum bei der Finanzierung bekommen. Denn die Autoren sind da, die diese Stoffe schreiben können und wollen. Diese 60 Millionen werden hoffentlich auch dazu beitragen, genau den vorhin erwähnten mittleren Etatbereich der Kinofilmproduktion zu stärken. Kinofilme dürfen nicht unter der Prämisse produziert werden, von vornherein fernsehkompatibel sein zu müssen. Wenn ein Sender trotzdem Interesse an so einem Stoff zeigt – um so besser!

Die Tatsache, dass man in Deutschland ohne das Fernsehen de facto kaum einen Kinofilm machen kann, ist nicht gesund.

Kleiner Themenwechsel zum Ende hin: Das aktuelle Procedere zur Auszeichnung des „besten unverfilmten Drehbuches“ erinnert mehr an die Verleihung eines

Trostpreises, wenn man die glamouröse Inszenierung der Filmpreisverleihungen durch die Deutsche Filmakademie als Vergleich nimmt. Warum wird diese Auszeichnung nicht im Rahmen der Verleihung der Deutschen Filmpreise vergeben? Würde es helfen, ihn als erste Maßnahme höher zu dotieren?

Es ist weniger eine Frage des Geldes oder des Glamours, als vielmehr des Selbstbewusstseins: Respekt und Anerkennung kann man einfordern. Im Grunde müssen die Autoren, namentlich ihr Verband VDD aufstehen, sich zu Wort melden und sagen „So wollen wir das nicht!“ Das ist vielleicht nicht die einzige Möglichkeit, aber vermutlich die wirkungsvollste.

1986. Erinnerung wir uns: Das vierte Jahr der Hiebe in den Zeiten der Kohl-Ära, Fußball-Vizeweltmeister hinter Argentinien in Mexiko, Boris Becker gewinnt erstmalig Wimbledon, Tschernobyl... Da war doch noch etwas ganz Wichtiges, oder? Richtig – der VDD wurde gegründet! ANDREA ZEITINGER und KATHARINA UPPENBRINK haben VDD-Mitgründer JOCHEN BRUNOW dazu gebracht, ziemlich tief in die Erinnerungskiste zu greifen, aber ohne „Onkel Jochen erzählt vom Krieg“-Attitüde, sondern stets auch visionär, nach vorne zu spähend. Denn wie Jochen Brunow klar stellt: Es führt

Kein Weg zurück!

VDD: Was war der Anlass, der zur Gründung des VDD führte?

Jochen Brunow: Es gab 1986 einen Filmbeauftragten in Berlin, Dr. Hubert Ort Kemper, der sehr viel für den Film getan hat. In dem Moment, als mal wieder alle auf die Drehbuchautoren einhackten und von der Krise des

Drehbuchs sprachen – was eigentlich nicht sein konnte, denn uns gab es in der öffentlichen Wahrnehmung eigentlich gar nicht, wir konnten daher gar keine Krise haben – machte er, zusammen mit dem Literarischen Colloquium Berlin, den Vorschlag, dass man sich einmal zusammensetzen sollte. Regina Werner, die damals das Literarische Colloquium leitete, führte eine Tagung durch,

ich war – zusammen mit anderen wie z.B. Hartmann Schmige und Alfred Behrens – auf dem Podium. Nach der Tagung dachten wir: So geht's nicht weiter. Wir müssen etwas tun und aus diesem Krisengerede für uns Kapital schlagen. Es existierte noch gar nicht das klare Gefühl, einen professionellen Berufsverband zur Interessensvertretung gründen zu wollen. Der Verband hieß am Anfang auch lediglich Arbeitsgemeinschaft – und eine solche war es dann erst einmal.

Wer fand sich zu dieser Arbeitsgemeinschaft zusammen?

Die Arbeitsgemeinschaft bestand mehr oder weniger aus der Runde derer, die vorab auch zur Diskussion im Literarischen Colloquium zusammen gekommen waren. Diese Teilnehmer wurden von uns angesprochen und sie wurden zu den ersten Mitgliedern. Daraus entstand die Keimzelle dessen, was wir heute als VDD kennen.

Der erste Eintrag im Vereinsregister führt als ersten Vorstand Renke Korn, Alfred Behrens, Hartmann Schmige, Wolf-Dieter Bölke, Jochen Brunow, Lienhard Wawrzyn und Regina Werner auf. Wer gehörte denn noch zu den Gründungsmitgliedern? Und woher kannten Sie einander?

Man kannte man sich eher privat oder aus dem Kino, als Kollegen, aber auch als Freunde. Alfred Behrens z.B. kenne ich schon seit Ewigkeiten, noch aus einer Zeit als der Deutsche Reichstag noch nicht umgebaut war. Auf der Wiese davor haben wir dann immer Fußball gespielt – eine DFFB-Mannschaft gegen eine Zeitungs- oder Kneipen-Mannschaft.

Es gibt einen relativ jungen Drehbuchautor, der kürzlich Mitglied geworden ist und gern möchte, dass die Drehbuchautoren zusammen Fußball spielen – Drehbuchautorenfußball gewissermaßen.

Da bin ich absolut dafür. Wir haben später auch schon einmal darüber nachgedacht, ein Tennisturnier unter Drehbuchautoren zu veranstalten. Wir sollten unbedingt eine Sportabteilung



gründen. Es muss einen Sportbeauftragten geben (oder eine Sportbeauftragte), das ist endlich mal eine Erfolg versprechende Aufgabe für die Strukturkommission.

Zurück zum Thema Drehbuch. Haben wir Sie richtig verstanden: Das Drehbuch wurde Mitte der 80er Jahre überhaupt zum ersten Mal wirklich thematisiert?

In dem jungen deutschen Film nach Oberhausen hat das Drehbuch keine große Rolle gespielt. Die Autorenfilmer haben zum großen Teil selber geschrieben, in einer völligen Verkennung dessen, was ihre Vorbilder eigentlich tun. Die Autorentheorie wurde dazu bemüht das zu legitimieren, hatte damit aber überhaupt nichts zu tun. In Frankreich haben Jean-Claude Carrière und andere für Jean-Luc Godard, für François Truffaut, für alle möglichen Vertreter der *nouvelle vague* Drehbücher geschrieben. Dort gab es die Autoren. In Deutschland war das ein bisschen anders; es gab nur sehr wenige. Max Ziehlmann vielleicht, der die „Rote Sonne“ und „Detektive“ für Rudolf Thome geschrieben

hat. Wenders hat mit Peter Handke zusammengearbeitet. Aber andere haben meist selbst geschrieben und hatten auch gar kein Bedürfnis danach, in irgendeiner Weise mit Schreibern in Kontakt zu treten. Vielleicht mit Literatur im eigentlichen Sinn, um bestimmtes Material auszubeuken bzw. bereits Bestehendes zu verwerten und darauf aufzubauen. Aber nicht im Sinne von Drehbuch. Dieses Kino ist in den 80er Jahren in eine Krise geraten, weil ein Großteil der Zuschauerbindung die das Autorenkino aufweisen konnte, aufgrund einer bestimmten politischen Situation bestanden hatte. Man musste den neuen Film von Kluge gesehen haben. Diese Art von Verhältnis zwischen Zuschauer und Film hat aufgehört zu funktionieren, und es gab keinen Weg zurück.

Es ist interessant, dass immer erst dann, wenn die Filmbranche in einer schwierigen Lage ist, das Drehbuch überhaupt als eigenständiger künstlerischer Bereich wahrgenommen wird.

Ja, immer wenn es zu dieser Krise in der Branche selbst kommt, gibt es den



„Wenn es sein muss auch 16 Stunden am Tag!“



Kein Weg zurück!

Blick auf das Drehbuch. Und immer dann wird die Schuld für das Versagen natürlich dort gesucht. Sich dagegen zu wehren und zu sagen, gut, ihr habt uns bisher gar nicht wahr genommen, wenn ihr also wollt, dass das Drehbuch eine wirkliche Rolle spielt, dann müsst ihr uns respektieren, und dann müssen auch wir selbst bestimmte Dinge tun. Das war in erster Linie eine politische Situation innerhalb der Grenzen Berlins und natürlich im Kreis der Leute, die sich unter einander gekannt haben. Es war dann aber ziemlich schnell klar, dass man das öffnen wollte, um daraus einen wirklich bundesweiten Berufsverband entstehen zu lassen. Entsprechend wurde dann die Erweiterung, die Mitgliederwerbung und Ähnliches betrieben, und mit Ray Müller und Wolfgang Limmer kamen auch schnell Münchner Kollegen in den Vorstand.

Worin bestanden die ersten Herausforderungen und Anlaufschwierigkeiten?

Das Problem bestand vor Allem darin, dass es nichts gab. Weder eine Struktur, noch ein Bewusstsein in der Öffentlichkeit. Im Grunde genommen musste eine Entwicklung aus dem Nichts stattfinden, was man sich heute schwerlich vorstellen kann. Natürlich gab es auch damals schon Agenturen, Verlage, also bestimmte Institutionen, in denen Autoren organisiert waren und durch die ihre Interessen vertreten wurden, aber auf einer rein ökonomischen Ebene.

Gab es keine Vorläufer, Institutionen, an denen Sie sich orientieren konnten, um überhaupt eine ungefähre Idee zu haben, wie ihre Struktur aussehen sollte?

Wir hatten natürlich ein großes Vorbild, an dem wir uns orientierten, und zwar haben wir uns gleich das größte Vorbild gesucht, das es gibt und haben geschaut, wie die Autoren das in Amerika machen. Wie geht das in Hollywood? Zusammen mit Ray Müller habe ich damals die Zentrale der WGA in Los Angeles besucht. Dabei haben wir gemerkt, dass die Situation dort zwar wunderbar ist und wir das auch gern so hätten, dass es so aber n i e bei uns sein wird. Das ist auch heute noch so, denn in Amerika ist die *Writers Guild* eine Gewerkschaft und zwar mit einer Zwangsmitgliedschaft. Man muss also, wenn man sein zweites Drehbuch verkauft hat, Mitglied dieser Gewerkschaft werden, sonst wird man *gebanned*. Auch der Produzent, der nicht in „seiner“ Guild ist, fällt unter einen Bann. Das ist die Art von Gewerkschaft, wie man sie auch bei F. Scotts Fitzgerald in seinem Roman „The Last Tycoon“ beschrieben findet, die – wie im Grunde alle amerikanischen Gewerkschaften – auf der Macht von Baseballschlägern aufgebaut wurde. Das

heißt, es wurden in den Gründerjahren Studios bestreikt und Streikbrechern wurde die Kniescheibe zertrümmert. Es war ein durchaus gewalttätiger Prozess. Unser Weg war und ist ein eher intellektueller, der im ersten Moment auch entsprechend weniger bewegen konnte, was die konkreten Einflussmöglichkeiten anbelangt.

Was stand denn dann erst einmal auf der Tagesordnung?

Wir haben uns erst einmal auf Dinge wie Aus- bzw. eher Fortbildung konzentriert. Ich hatte Frank Daniel bei einem Seminar in der Schweiz kennen gelernt. Er war damals von den Belgiern, vom Flemish European Film Institute, FEMI, eingeladen worden, in Europa Kurse zu geben. Zusammen mit dem Nachfolger von Hubert Ortkemper, mit Robert Eisenhauer, der dann später zu ARTE gegangen ist, haben wir ermöglicht, dass der Berliner Senat Seminare finanziert. Frank Daniel wurde eingeladen, und der VDD hat ein Seminar mit ihm durchgeführt – sein erstes großes

Seminar in Deutschland. Dann gab es auch Symposien, die wir alleine veranstalteten zur Informations- und Erfahrungsvermittlung von Mitglied zu Mitglied. Eines trug den Titel „Erzählen in Raten – Von Scheherazade bis zur Lindenstraße“, ein anderes „Schreiben für den Film“.

Dann waren diese Veranstaltungen in erster Linie dazu gedacht, einen aktiveren Austausch unter einander anzuregen?

Nicht nur. Wir haben Symposien auch dazu benutzt, um rechtliche Klärung herbeizuführen. Wir haben die Verfassungsrechtler bzw. Urheberjuristen Kurt Bohr und Paul Katzberger, die die These vom „Doppelcharakter des Drehbuchs“ vertraten, für uns und unsere Arbeit interessiert. Mit ihnen haben wir auch ein Seminar durchgeführt und dann deren These zu einem Pfeiler unserer Politik gemacht und sie in den entsprechenden Institutionen vortragen und so die Stellung der Autoren verbessert.

Sie hatten bereits das mangelnde Bewusstsein in der Öffentlichkeit angesprochen. War es so, dass der Öffentlichkeit gar nicht bewusst war, dass es Drehbuchautoren gibt bzw. was diese machen? Oder kannte man nur wenige ausgewählte Autoren?

Es gab im Bereich des Fernsehens bekannte Autoren wie z.B. Wolfgang Menge, der dann ja auch Ehrenmitglied des VDD wurde, aber Filmautoren kannte man damals kaum. Es gibt diesen englischen Spruch „*The audience thinks the actor is making up this dialogue while he's*



playing". Viele glauben, dass der Schauspieler seine Dialoge im Vorübergehen erfindet. Was es damals gegeben hat und was inzwischen stark verdrängt wurde, ist die Tatsache, dass sehr viele Schriftsteller erfolglos im Filmbereich waren und dann große Literaten geworden sind, gerade weil sie in diesem Kontext nicht reüssieren konnten. Wolfgang Köppen z.B. schrieb, bevor er seinen ersten großen Roman verfasst hat, vier oder fünf Drehbücher, die er nicht unterbringen konnte. Er ist so zu sagen gezwungenermaßen zum Literaten geworden. Die Literaturkritik hat später dann seine besonders visuelle Schreibweise gelobt. Auch Ingeborg Bachmann hat Drehbücher geschrieben. Dieses Bewusstsein, dass das Schreiben von Drehbüchern, ein eigenständiger kreativer Prozess ist, ist auch heute noch immer unterentwickelt. Daran müssen wir ständig schrauben.

War es tatsächlich so, dass der VDD mehr oder weniger aus der Berliner Drehbuchwerkstatt hervorgegangen ist?

Das war eine Aktivität, die noch vor dem vorhin erwähnten Frank Daniel-Seminar lag. Sie entstand aus der Überlegung heraus, dass man etwas für die Aus- bzw. Weiterbildung der Autoren selbst tun muss. Das Modell sah vor, die Autoren bekommen nicht nur diese Ausbildung geboten, sondern werden gleichzeitig durch ein Stipendium in die Lage versetzt, sich ausschließlich einem Projekt zu widmen. Einerseits sollte die Ausbildung in einer theoretischen Art und Weise in Form von Seminaren stattfinden. Andererseits sollte parallel dazu die Arbeit an einem konkreten Stoff ermöglicht werden. Es war die erste Drehbuchwerkstatt, die es in Deutschland gegeben hat, das Modell hat sich bewährt und ist mehrfach – in München und Köln u.a. – durchgeführt worden. Mit der Etablierung des sog. Intendantenmodells geriet es in Berlin allerdings ins Hintertreffen.

Wie sollte es denn weiter gehen?

Wir wollten die Drehbuchwerkstatt unbedingt fortführen. Regina Werner, die das bis dahin betrieben hatte, konnte es nicht weiter betreuen. Ich war zwar an der Entwicklung des Curriculums beteiligt gewesen, doch auch ich konnte mich nicht noch weiter einbringen. Ich wollte ja Autor bleiben und nicht ausschließlich Lehrer werden. Die Person, für die wir uns als Nachfolger für Regina Werner entschieden hatten, zog andere Institutionen vor, kurzum – die Drehbuchwerkstatt, die so langlebige und gut funk-

tionierende Modelle wie die Münchener Drehbuchwerkstatt initiiert hatte, war für Berlin gestorben und wurde durch das Programm Step by Step ersetzt.

Lange Zeit war es so, dass das Schreiben als ein kreativer Prozess angesehen wurde, in welchem der Schreiber, einmal von der Muse geküsst und von seinem Talent beflügelt, in die Lage versetzt wurde, Geschichten zu Papier zu bringen. Der Schwerpunkt liegt jetzt aber in der Aus- und Weiterbildung. Wie kam es zu diesem Paradigmenwechsel, dass man plötzlich der Ansicht war, Drehbuchschreibern ließe sich erlernen?

Ich kann da nur von mir selbst sprechen. Es gab als ich anfang schon die DFFB, aber noch nicht so viele Hochschulen, respektive Filmschulen, die ausbildeten. Ich selbst komme von der Publizistik und der Germanistik, und bin eigentlich durch den Kontakt mit Regisseuren zum Schreiben gekommen. Die haben gesagt, du kannst doch schreiben, was meinte, eine Schreibmaschine bedienen und einen Text formulieren zu können. Es war ein Prozess in der Art des *learning by doing*, es war eine Form der Selbstausbildung. Es kam dazu, dass ich es als sehr interessant und ungeheuer bereichernd empfand – obwohl ich zu dem Zeitpunkt bereits einige Drehbücher geschrieben hatte – Frank Daniel kennen zu lernen und ihn auch als persönlichen Lehrer anzunehmen. Davor lag auch die Begegnung mit der amerikanischen Literatur zu dem Thema, die es schon damals reichlich gab. Dies alles führte dazu, dass man sein bisheriges Schaffen auf eine andere Art und Weise betrachtete, untersuchte, absicherte. Sieh damit auch selbst weiter entwickelte. Es ging darum, ein Gleichgewicht zu finden, zwischen kreativem und analytischem Denken und Schreiben. Um das dann auch weiter zu geben.

Ein wichtiger Name, wenn man die Frühphase des VDD betrachtet, ist Jürgen Kasten.

Ich erinnere mich ziemlich genau, wir hatten damals schon das Domizil gewechselt und waren vom Literarischen Colloquium, das draußen am Wannensee zwar sehr malerisch, aber eben doch weit außerhalb der Innenstadt liegt, weggezogen. Wir hielten unseren Sitzungen im Literaturhaus in der Fasanenstraße ab, das nun wiederum sehr zentral am Ku'damm lag – das allerdings auch ein halbes Museum war. Darin befand sich der sogenannte Kurt-Tucholsky-Raum, in welchem ein Teil der Bibliothek



Kein Weg zurück!

Tucholskys und irgendwelche Devotionalien standen. Deshalb durfte man in diesem Raum nicht rauchen, was damals noch sehr ungewöhnlich war. In diesem Raum fanden die Vorstandssitzungen statt und auch die erste Begegnung mit Jürgen. Wir hatten schnell gemerkt, dass wir jemanden brauchen, der unsere Geschäfte führt, hatten eine Ausschreibung gemacht und eine Anzeige geschaltet. Darauf gingen ein paar Bewerbungen ein. Jürgen Kasten stellte sich vor. Was uns für ihn eingenommen hat, war nicht so sehr, dass er zu diesem Zeitpunkt noch Film studierte, sondern dass er vorher eine betriebswirtschaftliche Ausbildung abgeschlossen hatte. Er hat die Kasse des Verbandes immer gut geführt, er saß förmlich auf dem Geld, so dass es schnell möglich wurde, Rücklagen zu bilden für Prozesshilfen und Rechtsberatung, in die er sich bald auch mit einschaltete.

Sie haben die Ära Kasten ja auch lange als Vorstandsmitglied begleitet.

Und im Laufe dieser Zeit viele Erfahrungen gesammelt, auch unabhängig von ihm. Aber sein Mitwirken macht einen sehr wichtigen Teil der Arbeit, die damals im VDD geleistet wurde, aus. Für viele Mitglieder war er lange Zeit der VDD.

Wenn Sie nun zurück blicken – fallen Ihnen dann Dinge ein, die sich aus der Gründungszeit bewährt haben?

Es gibt eine Tradition, die sich gewandelt hat, aber die immer noch schön ist – das sind die Partys während der Berlinale. Das fing auch im Literaturhaus an, diesmal im Kaminzimmer. Im Tucholsky-Raum wäre das wegen der wertvollen Stücke, die dort ausgestellt waren, überhaupt nicht möglich gewesen. Wir haben gedacht, wir müssten auch von Anfang an während der Berlinale Flagge zeigen und präsent sein.

Hatten der Verband denn damals schon finanzielle Ressourcen?

Wir hatten natürlich zu Beginn überhaupt keine Mittel. Später hat sie Jürgen Kasten für so etwas nur äußerst ungern herausgerückt. Also haben wir uns gedacht, was machen wir? Feiern wir eine *bottle party*... und haben entsprechend zur „*bottle party der Autoren*“ eingeladen und jeder, der kam, musste seine oder eine Flasche mitbringen. Das hat sofort erstaunlich gut funktioniert, es kamen erstaunlich viele Menschen und was noch übertra-

schender war, es gab nie zu wenig zu trinken bei diesen Festen.

Wenn wir schon von Traditionen sprechen: Es gibt sicherlich auch Dinge, die sich verändert haben?

Veränderungen sind sukzessive passiert. Je mehr Anerkennung, je mehr Respekt, je mehr Einfluss der Verband hatte, desto mehr musste der ehrenamtlich tätige Vorstand leisten. Das ging sogar verhältnismäßig schnell. Um das Ansehen des Drehbuchs zu steigern, dachten wir uns, dass es eigentlich einen Preis für das Drehbuch geben müsste. Wir hatten uns die Satzung für den Deutschen Filmpreis angeguckt und mit Entsetzen festgestellt: Es gibt diesen Preis längst, bloß wird er nicht vergeben. Die Juroren vergeben ihn einfach nicht. Es gab eben keine Muss-, sondern nur eine Kann-Bestimmung im Reglement. Und er wurde immer nur dann vergeben, wenn z.B. Frau Dörrie nicht den Regiepreis bekommen

konnte, sie aber das Drehbuch geschrieben hatte. Da gab man ihr halt den Drehbuchpreis. Es war Verfügungsmasse bei den Verhandlungen. So zumindest haben wir das empfunden. Es gab keinerlei Konstanz in der Vergabe des Drehbuchpreises. Schlimmer noch, er wurde überhaupt

Der Drehbuchpreis wurde nur dann vergeben, wenn Frau Dörrie nicht den Regiepreis bekommen konnte, sie aber das Drehbuch geschrieben hatte.

nicht als ein solcher wahrgenommen. In den Verhandlungen mit dem Ministerium, die ich damals mit Herrn Flotho geführt habe, war den dortigen Beteiligten nicht klar zu machen, dass wir nur wollten, dass dieser Preis regelmäßig vergeben wird. Es kam dann dazu, dass sie sagten: Na gut, wenn ihr unbedingt einen Preis wollt, dann kriegt ihr ihn. Es wurde zwischen dem verfilmten und dem unverfilmten Drehbuch differenziert. Der Preis für das beste unverfilmte Drehbuch des Jahres wurde dann am Anfang zusammen mit den Kurzfilmpreisen vergeben. Das war natürlich noch eine sehr kleine Veranstaltung, die in einem kleinen Saal innerhalb des Ministeriums in Bonn stattfand. Und in der ersten Reihe saßen nur Leute in Uniform. Als Berliner habe ich hab' gedacht: Wo bin ich hier? Das waren die Kulturoffiziere der Bundeswehr, die zu solchen Veranstaltungen eingeladen wurden.

Hat dieser Preis dann eine entsprechende Entwicklung losgetreten, nachdem er das erste Mal vergeben worden war?

Der Preis wurde das erste Mal 1988 vergeben. Wir haben natürlich ständig versucht, das Konzept weiter zu entwickeln. Zuerst gab es nur das Preisgeld, keine Trophäe. Wir



haben dann von uns aus einen Künstler beauftragt, einen Entwurf auszuarbeiten. Die Trophäe wurde eine goldene Filmschleife, die in einen Buchrücken aus Plexiglas eingefasst war. Der Preis hat im Lauf der Zeit ein großes Auf und Ab erlebt, was gegenwärtig in ein leichtes Ab führt, da die Deutsche Filmakademie zwar die Vergabe der Lolas, nicht aber die des Drehbuchpreises für das beste unverfilmte Script übernommen hat. Um genau zu sein, es wurde lediglich die Auszeichnung für das verfilmte Drehbuch übernommen, welche aber nun immerhin ständig vergeben wird. Das ist auch ein Erfolg. Neuerdings sogar mit drei Nominierungen! Was es bislang auch nicht gab. Durch diese Aufwertung ist die Verleihung des anderen Preises allerdings wieder ein bisschen abgetaucht.

Der VDD ist für die Vergabe des Preises verantwortlich, das wussten sicherlich viele nicht, eine wirkliche Leistung. Á propos Leistung – wie schätzen Sie die Leistungen des VDD heute ein?

Insgesamt großartig. Ich weiß nicht, wie es wäre oder wo man als Autor wäre, wenn es dieses Moment der Organisation nicht gegeben hätte. Zu dem Zeitpunkt, als ich '99 aus dem Vorstand ausgestiegen bin, hatte ich jedoch schon das Gefühl, dass ein gewisser Wendepunkt erreicht ist. Das Ausmaß des Einflusses, der möglich gewesen wäre, und die Fülle der Anforderungen, die an den Berufsverband gestellt wurden, waren ehrenamtlich im Grunde schon damals nicht mehr zu bewältigen.

Wie ging es dann weiter, nachdem Sie dem VDD mit der Beendigung Ihrer Tätigkeit als Vorstandsmitglied nicht mehr zur Verfügung standen?

Ich hatte vorgeschlagen, ein geschäftsführendes Vorstandsmitglied fest zu beschäftigen und Thomas Bauermeister dafür vorgeschlagen und ihn gebeten, die Geschäftsführung als Halbtagsjob zu betreiben, was die Mitgliederversammlung so beschloss und er dann auch eine zeitlang erfolgreich gemacht hat. Dann wurde leider wieder auf die ehrenamtliche Tätigkeit und auch eine räumliche Zersplitterung des Vorstands gesetzt. Mittel- und langfristig sollte die Fokussierung auf eine Person und damit eine konkretere Form der Einflussnahme auf den Weg gebracht werden. Ich bin der Auffassung, dass diese Entscheidung heutzutage noch dringender zu treffen wäre, als dies bereits 1999 der Fall war. Es sollte m. E. im VDD einen Vorstand geben, der diese Funktion wirklich hauptberuflich ausübt. Man muss für diese Tätigkeit eine klare Zielvorstellung haben, die auch immer zur

Diskussion in der Mitgliedschaft steht muss, die man aber entwickeln muss. Ich bin mir der damit verbundenen Schwierigkeiten bewusst, denn es gibt innerhalb des Verbandes doch sehr unterschiedliche Auffassungen von den Aufgaben, die ein Berufsverband der Drehbuchautoren wahrzunehmen hat. Zu meiner Zeit gab es z. B. eine verlässliche Entscheidung der überwiegenden Anzahl der Mitglieder darüber, dass man sich in keiner Weise gewerkschaftlich verhalten und organisieren möchte. Eine Vielzahl der Mitglieder war damals im VS und hatte schlechte Erfahrungen mit der Vertretung durch den Schriftstellerverband gemacht. Aber die Mitglieder selbst haben sich ja in der letzten Zeit sehr verändert.

Das heißt also, Sie wollten um jeden Preis eine Vereinnahmung durch eine der bestehenden Institutionen verhindern?

Wir haben uns damals ganz bewusst denen, die es gab, verweigert und gesagt, wir gehen nicht in den DGB, sondern wir kooperieren stattdessen mit der DAG (Deutsche Angestellten Gesellschaft). Wir haben ganz klar die Auffassung vertreten, dass wir als Autoren keine abhängig Beschäftigten, sondern freie Unternehmer sind. Im freien Unternehmertum, um es einmal so ausdrücken, sahen wir unsere Perspektive und haben daraus auch bestimmte Strategien abgeleitet. In der letzten Zeit gibt es nun eine enge, auch vertraglich festgelegte Kooperation des VDD mit Verdi, in der die Gewerkschaft Druck und Papier, aber auch die DAG aufgegangen sind.

Bleibt also die Frage, in welche Richtung sich der Verband Ihrer Meinung nach entwickeln wird oder sollte? Sie haben von einer Veränderung der Mitgliederstruktur in der letzten Zeit gesprochen.

Das zeigt sich beispielsweise an der Position, die der VDD in den Verhandlungen um gemeinsame Vergütungsregelungen bezieht. Da gibt es innerhalb der Mitgliedschaft die eine oder andere divergierende Auffassung. Es ist meiner Ansicht nach dringend notwendig genau zu schauen, wer eigentlich Mitglied in diesem Verband ist. Es hat eine sehr große Fluktuation statt gefunden. Die Struktur der Mitgliedschaft hat sich grundlegend verändert. Man kann überhaupt nicht mehr davon ausgehen, dass alle Mitglieder wirklich gleiche Interessen haben. Früher war das schon eher der Fall. Die Mitglieder sind in völlig unterschiedlichen beruflichen Situationen. Damit meine ich jetzt nicht nur das Schreiben für Fernsehen oder aber für den Film. Dieses Moment der professionellen Ausübung variiert so

Man kann nicht mehr davon ausgehen, dass alle VDD-Mitglieder wirklich gleiche Interessen haben.



Kein Weg zurück!

dermaßen in seiner Ausprägung, dass ganz andere Berufsmodelle existieren, was unter anderem auch zur Bildung des Dramaturgenverbandes VeDRA geführt hat. Obwohl ich diesen nicht als Abspaltung, sondern schon als etwas völlig anderes betrachte.

Wo müssten Ihrer Meinung nach dann die Akzente neu oder wieder gesetzt werden?

Es gilt zu schauen, was sind die unmittelbaren Interessen der gegenwärtigen Mitglieder. Wie verteilen sich diese? Auch die *Writers Guild*, auf die wir als unser Vorbild doch immer mal wieder gucken, wurde in einer Streiksituation beinahe gespalten, weil denen nicht klar war, wie unterschiedlich die Interessen innerhalb der Mitgliedschaft sind. Das betraf vor allen Dingen jene Autoren, die in lang laufenden Serien beschäftigt sind und völlig andere Konditionen haben als ihre Kollegen. Diese spezifischen Interessen rühren nicht unwesentlich daher, dass diese zum großen Teil – ich spreche von den US-amerikanischen Verhältnissen – eben auch als Co-Produzenten tätig sind. Wenn man die verloren hätte, wäre das wahrscheinlich mit einem sehr großen Mitgliederschwund und auch dem Verlust von Einflussmöglichkeiten für die *Guild* einher gegangen. Ich denke, man muss schauen, wer eigentlich wirklich Mitglied im VDD ist und zu welch unterschiedlichen beruflichen Bedingungen gearbeitet

z.Z. in Deutschland gearbeitet wird.

Was uns jetzt zu der klassischen Frage bringt: Wie sehen Sie den VDD in 20 Jahren?

Dazu müsste ich wissen, wie die Welt in 20 Jahren aussieht. Daran, Prognosen zu äußern bzw. Hoffnungen in dieser Hinsicht haben zu können, habe ich geglaubt, als ich 20 war. Aber sowohl die technologische und die politische Entwicklung schreiten heute so schnell voran, dass ich auf diese zeitliche Distanz keine Prognose wage.

Würden Sie jetzt feststellen, dass der VDD seine Ziele erreicht hat? Zumindest aus dem Glauben heraus, aus dem er damals gegründet wurde?

Diese Institution hat eine absolute Existenzberechtigung. Wie alle anderen Institutionen auch muss sie sich wandeln, um den Veränderungen, die man nicht vorhersehen kann – schon gar nicht in 20 Jahren – entsprechen zu können. Darüber hinaus denke ich, dass man den Verband leider nicht von dem ausnehmen kann, was in der Gesamtgesellschaft momentan herrscht – nämlich ein gewisser Hang zur Unbeweglichkeit. Ich glaube, dass jede Institution – und je größer sie wird, umso mehr – diesen fatalen Hang besitzt. Ich würde mir da für die Zukunft nicht nur ein bisschen mehr Dynamik wünschen.



Twelve Monkeys (Das Urteil)

Von Michael Arnal



Gabriel von Max: Kranzchen (Affen als Kunstrichter) 1889

Manchmal schwingt sich einer auf,
über des andren Werk zu richten.
Schon nimmt das Unheil seinen Lauf.
Von dieser Unart will ich dichten.

Elf Affen starren auf ein Bild,
den zwölften sieht man sich nur räkeln.
Mit Missgunst sind sie ganz erfüllt
und jeder hat etwas zu mäkeln.

Im Herzen sitzt nur tiefer Hass
und sie wetzen ihre Messer:
„Die Farben sind ja viel zu blass,
das alles können wir viel besser.“

Was freilich fehlt ist der Beweis,
fürs eigne Können gibt es keine Zeichen.
Die Kritik schreibt so manchen Scheiß,
allein die große Fresse kann nicht reichen.



Interim

125 Autoren aus ganz Europa versammelten sich am 21. und 22. November in Thessaloniki und verpflichteten sich daran zu arbeiten, dass das von ihnen verabschiedete Manifest in die Wirklichkeit umgesetzt wird:

Die Rolle des Drehbuchautoren im 21. Jahrhundert

In seiner Eröffnungsrede sprach der Präsident der European Film Academy **Wim Wenders** davon, dass es wichtig ist, dass der Drehbuchautor endlich den Platz erhält, der ihm gebührt. Die Konferenz, die am 21. und 22. November in Thessaloniki im Rahmen des diesjährigen Filmfestivals stattfand, wurde von 125 Autoren aus 22 Ländern Europas besucht. Die speziellen Probleme der Drehbuchautoren wurden rund um die Thematiken Geschichten, Rechte und Geld (THE STORIES, THE RIGHTS, THE MONEY) ausgiebig und offen diskutiert (siehe beigefügten Programm-Flyer).

Die Initiatorin und Leiterin der Konferenz, Drehbuchautorin und FSE Präsidentin **Christina Kallas**, sagte

in ihrer Eröffnungsrede: „Es sind die Autoren, die vor dem weißen Blatt Papier sitzen und die aus dem Nichts die Geschichten erfinden, die die Welt bezaubern. Alle anderen – Produzenten, Regisseure, Verleiher – kommen erst später ins Spiel. Wir sind die ersten Urheber des audiovisuellen Werkes.“

Während der Eröffnungsveranstaltung sagte der däni-



Wim Wenders



Christina Kallas

sche Autor und Drehbuchprofessor **Mogens Rukov** („Das Fest“): „Wir erzählen die Geschichte. Wir sollten stolz sein.“

Unter den Sprechern war **David Kipen**, Direktor der Literaturabteilung des National Endowment for the Arts in Amerika und Autor von *The Schreiber Theory*, in dem er feststellt, dass die amerikanische Filmgeschichte besser verstanden werden kann, wenn man sich auf die Drehbuchautoren konzentriert. Er fasste die Geschichte des amerikanischen Films zusammen indem er sagte, dass die ersten 50 Jahre den Produzenten gehörten, die darauf folgenden 50 Jahre den Regisseuren und die jetzt kommenden fünf Jahrzehnte den Drehbuchautoren. „Wir sind historisch gesehen an einem Wendepunkt“ schloss er, „und dies ist der erste Wardschuss“.

Zum Abschluss der Konferenz wurde das Manifest der europäischen Drehbuchautoren verabschiedet und diejenigen, die anwesend waren, verpflichteten sich, an der Umsetzung der dort festgelegten Ziele zu arbeiten.

Vision Europa

Haben wir eine gemeinsame europäische Identität? Es war klar, dass diese Frage gestellt werden musste, wenn 125 Autoren aus mehr als zwanzig Ländern zusammenkommen.

Doch warum zusammenkommen? Es wird viel geredet. Über unsere Rechte Pflichten, über das Filmförderungsgesetz, über die Quoten, die Verwertungsgesellschaften, unsere Honorare, die Stufenverträge, unsere Credits, die Aus- und Weiterbildung der Drehbuchautoren. Doch meistens reden wir nicht mit. Im besten Fall werden ein paar von uns entsandt – und der Rest weiß nicht was geschieht. Und wir die an der Front kämpfen und eine Vision haben, haben keine Möglichkeit unsere Vision mit den Kollegen die uns gewählt haben, zu bereden. Zuzuhören, meinungsbildend zu wirken, Ideen auszuprobieren. Das wollte ich verändern. Mit einer Konferenz. Zum ersten Mal sollte man zusammenkommen, möglichst aus allen Ländern Europas, Nord und Süd, Ost und West. Denn es wird viel von Harmonisierung geredet.

Wie Drehbuchentwicklung ist Harmonisierung eins der Wörter die an sich nichts Schlechtes bedeuten, doch Prozesse beschreiben, die furchtbar schief gehen können. Bei der Konferenz wurden viele Dinge auf einmal klar: Wir in Deutschland haben einen verhältnismäßig hohen Honorarspiegel, das einmalige Recht kollektiv verhandeln zu können (ein Recht das den anderen Kollegen gerade abgeschlagen wird), eine relativ hohe Autorenförderung, die demnächst unter Beschuss stehen wird wie alle anderen europäischen Förderungen auch, und ein „droit d’auteur“ System in der Theorie, das aber nicht in die Praxis umgesetzt wird. Wenn wir es zulassen, werden wir nach unten harmonisiert. Wenn wir es zulassen, werden wir unsere Rechte nie in die Praxis umsetzen können. Wenn wir an der europäischen Front arbeiten und eine





Interim

Vision haben, von dem was wir für die europäischen Drehbuchautoren erreichen wollen, werden wir die anderen mit nach oben ziehen: unsere Arbeit beim Parlament in Brüssel hat das bewiesen. Und wir werden die Angriffe auf unser Förderungssystem (das nächste große Thema) nicht nur abwenden können sondern die Chance nutzen um das System effektiver zu machen: zugunsten der Drehbuchautoren aber vor allem zugunsten unserer Filme.

Es gibt wiederum Bereiche wo die Drehbuchautoren anderer europäischer Länder uns voraus sind. Nirgendwo wird so viel unbezahlte Vorarbeit von den Drehbuchautoren verlangt wie bei uns, nirgendwo wird die Kreativität dermaßen geknechtet. Anderswo kann man mit „25 words or less“ eine Geschichte beschreiben und Finanzierung für ihre Ausformung erhalten.

Anderswo gibt es Erfahrungswerte, die beweisen, dass die Produzentenförderung in der Entwicklung nicht unbedingt zu den besten Drehbüchern führt und dass das Geld nicht zwangsläufig bei den Autoren landet. Es gibt erste Gespräche darüber, ob das Ziel die Verfilmung jedes Buchs sein sollte und ob der Erfolg daran gemessen werden kann. Ob Ziel der Förderung und Weiterbildung die Verfilmung sein soll – egal wie und warum. Ob das Drehbuch nicht viel mehr in den Mittelpunkt gestellt werden soll.

Auch da ist die Vision: Harmonisierung nach oben.

Denn die ist notwendig und erwünscht. Wir haben nämlich in der Tat eine gemeinsame europäische Identität: Unsere Honorare und die Ausschüttungen sind letztlich in ganz Europa so niedrig, dass wir keine spec scripts schreiben können. Also kann nichts Originäres entstehen, weder beim Film noch beim Fernsehen. Wir, Professionelle, arbeiten im Auftrag oder gar nicht. Die Weiterbildung hat nichts mit uns zu tun. Experimentieren und ausprobieren dürfen die Studenten und die Anfänger – und nicht diejenigen die mit dem Experimentieren was anfangen könnten. Wir haben eine europäische gemeinsame Identität, weil unsere Drehbücher oft ohne unser Einverständnis und unser Handwerk umgeschrieben werden – nicht zu ihrem Besseren. Und wir sind eins, weil unser Beruf zu wenig geachtet wird. Das alles wollen wir verändern.

Die Konferenz hat in einem Festival stattgefunden. Aus gutem Grund: Denn dort kommen wir in der Regel zu wenig vor. Genau so wenig wie in den Filmmuseen, den Akademien, den Filmhochschulen, der Presse. Auch das wollen wir verändern.

Wir sind an einem historischen Wendepunkt. Digitalisierung und Globalisierung strukturieren den Markt um. Sämtliche Berufe sind gefährdet. Man redet von einem Wechsel von den Konsumenten- zu den Kreativmedien. Jeder wird bald einen Film drehen können. Doch wird jeder ein Drehbuch schreiben können?

Wir werden gebraucht. Wir sind die Erfinder der Geschichten, die die Welt bewegen, die Geschichtenerzähler unserer Zeit.

Wir, Europas Drehbuchautoren, sind an einem Wendepunkt und wir sollten ihn nutzen. Daher die Konferenz und das Manifest.

Als erster Schritt auf einem langen aussichtsvollen Weg.

Christina Kallas



Thomas Bauermeister mit Marta Lamperova und Jurgen Wolff

THE EUROPEAN SCREENWRITERS MANIFESTO

Stories are at the heart of humanity and are the repository of our diverse cultural heritage. They are told, retold and reinterpreted for new times by storytellers. Screenwriters are the storytellers of our time.

European writing talent should be trusted, encouraged and supported. The European film industries need to find ways to attract and keep its screenwriters in the cinema and in their craft.

We assert that:

- 1.** The screenwriter is an author of the film, a primary creator of the audiovisual work.
- 2.** The indiscriminate use of the possessory credit is unacceptable.
- 3.** The moral rights of the screenwriter, especially the right to maintain the integrity of a work and to protect it from any distortion or misuse should be inalienable and should be fully honored in practice.
- 4.** The screenwriter should receive fair payment for every form of exploitation of his work.



5. As author the screenwriter should be entitled to an involvement in the production process as well as in the promotion of the film and to be compensated for such work. As author he should be named in any publication accordingly, including festival catalogues, TV listing magazines and reviews.

We call on:

6. National governments and funding agencies to support screenwriters by focusing more energy and resources, whether in form of subsidy, tax breaks or investment schemes, on the development stage of film and television production and by funding writers directly.

7. Scholars and film critics to acknowledge the role of screenwriters, and universities, academies and training programmes to educate the next generations in accordance to the collaborative art of the medium and with respect towards the art and craft of screenwriting.

8. Festivals, film museums and other institutions to name the screenwriters in their programs and plan and screen film tributes to screenwriters just as they do to directors, actors and countries.

9. National and European law should acknowledge that the writer is an author of the film.

10. National and European law should ensure that

screenwriters can organise, negotiate and contract collectively, in order to encourage and maintain the distinct cultural identities of each country and to seek means to facilitate the free movement of writers in and between all nations.

We will:

- Distribute this manifesto to industry members and the press in our respective countries.
- Campaign for the implementation of the agenda defined by this manifesto.
- Seek the transition into national and European law of the legal changes demanded by this manifesto.

The President and the Board of the FSE, representing 21 guilds and 9.000 screenwriters all over Europe

Christina Kallas (President)
Sveinbjörn Baldvinsson (Vice President)
David Kavanagh
Willemiek Seligmann
Bernard Besserglik

Das Manifest ist ab Ende Dezember auf Deutsch auf der website des VDD: www.drehbuchautoren.de/AKTUELLES



Interim

Impressum

SCRIPT

Mitgliederzeitschrift des Verbands
deutscher Drehbuchautoren e.V.

Erscheinen: vierteljährlich

20. Jahrgang, Ausgabe 4

Herausgeber: Verband deutscher Dreh-
buchautoren e.V., vertreten durch den
Vorstand

Die Beiträge der einzelnen AutorInnen
geben nicht notwendigerweise die Mei-
nung der Redaktion bzw. des VDD wider.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte
wird keine Haftung übernommen.

Verantwortlich im Sinne des Presserechts
und für die Anzeigen: Xaõ Seffcheque

Redaktion: Xaõ Seffcheque
seffcheque@drehbuchautoren.de

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Michael Arnal, Matthias Dinter,
Christoph Falkenroth, Charlott Grunert,
Djamila Leisner, Martin Maaß, Benedikt
Röskau, Tobias Siebert, Katharina
Uppenbrink, Andrea Zeitinger

Redaktionelle Beratung:
Jürgen Starbatty

Druckerei:
Copy Print Kopie- & Druck GmbH,
Ernst-Reuter-Platz 3-5, 10587 Berlin

Layout:
Katja Clos | GrafikDesign, Obentraut-
str. 32/5, 10963 Berlin, katja@clos.de

Vorstand

Dr. Christoph Falkenroth
falkenroth@drehbuchautoren.de

Charlott Grunert
grunert@drehbuchautoren.de

Christina Kallas
kallas@drehbuchautoren.de

Benedikt Röskau
geschäftsführender Vorstand
roeskau@drehbuchautoren.de

Monika Schmid
schmid@drehbuchautoren.de

Tobias Siebert
geschäftsführender Vorstand
siebert@drehbuchautoren.de

Arne Sommer
sommer@drehbuchautoren.de

Geschäftsführung

Katharina Uppenbrink
uppenbrink@drehbuchautoren.de

Geschäftsstelle

Verband Deutscher
Drehbuchautoren e.V.
Charlottenstr. 95, 10969 Berlin
Tel. 030 – 2576 2971
Fax 030 – 2576 2974
www.drehbuchautoren.de

Berliner Bank, BLZ: 100 200 00
Kto: 038 43 43 200
Postbank, BLZ: 100 100 10
Kto: 3978-101

**Redaktionsschluss der nächsten
Ausgabe ist der 8. März 2007.**

Wie schließen Sie Ihre Versorgungslücke?



Michael Weber

Geprobter Versicherungsplaner (BWL)
Versicherungsfachbüro für Kommunikationsberufe

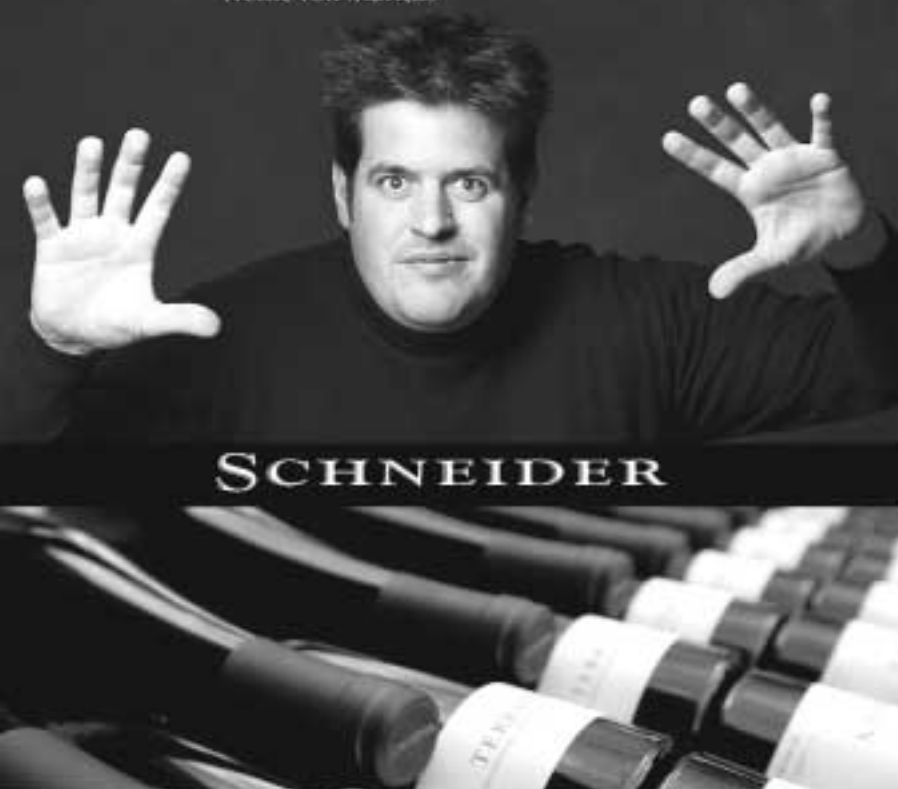
Generalsvertretung der
Allianz Lebensversicherungs-AG
Spezialorganisation
Kardinal-Wendel-Str. 55, 67346 Speyer
Tel. 0 62 32 / 7 84 56
Fax 0 62 32 / 7 29 70
E-Mail: Weber.VDP@t-online.de

Ich berate Sie individuell bundesweit
über:

- Künstlersozialkasse
- Altersversorgung für Medien-, Werbe-
und Filmschaffende
- Versorgungswerk der Presse
- Steuerbegünstigte Entgeltumwandlung

Allianz

Weine von Markus



Ursprung Magnum 2005

Preis: 15,00 Euro

Ein Rotwein aus den heißen Rebparzellen des Feuerberges. Er zeigt sehr früh ausladende rote und dunkle Beerenfrüchte sowie Aromen von Schokolade und Kräutern.

Kirchenstück 2005

Preis: 13,00 Euro limitiert

In der Nase leichte, frische Erdbeertöne. Am Gaumen reife Ananas, feine Rieslingfrucht mit Noten von gelbem Kernobst; sehr mineralischer Abgang, dabei schmelzig und dicht. Ein Gedicht.

Einzelstück 2004

Preis: 20,00 Euro limitiert

Von den ältesten Portugieser Rebparzellen, welche Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts gepflanzt wurden. Ein elegantes Wesen von zupackender Art mit Frucht und Tanninkomponenten in vollendetster Form.

Blackprint 2005 - Schokolade und Wein Preis: 14,50 Euro

Das Präsent besteht aus einer Flasche Blackprint sowie der gleichnamigen Schokolade, die von der Firma Zotter hergestellt wird. Charakteristisch an der Schoki: 70 % Kakao mit einer Füllung aus Johannisbeergelee und Johannisbeertrester (also mit Alkohol). Der Wein beeindruckt mit seiner tiefen Art, seinen dunklen Reflexen und seinen Aromen von dunklen Früchten. Eine Cuvée aus St. Laurent, Syrah, Merlot und Cabernet Sauvignon.

· Il Barile · Eduardstraße 3 · 42275 Wuppertal · Telefon 02 02 · 55 27 50 · Fax 02 02 · 55 27 21 ·

ILBARILE



Weindistribution

· E-Mail ilbarile@t-online.de ·

FilmInitiativ Köln e.V. lädt die Autoren des Verbands ein
zur Teilnahme am

Drehbuchwettbewerb „KölnFilm 2007“

Preisgeld der Imhoff Stiftung: **15.000 Euro**

Sparte: abendfüllender **Spielfilm**

Einreichfrist für ein Treatment: **31. Januar 2007**

Bereits zum zweiten Mal wird der von der Imhoff Stiftung mit 15.000 Euro dotierte Drehbuchpreis „KölnFilm“ ausgeschrieben! Gesucht werden mitreißende Geschichten aller Genres aus Köln, über Köln und nah an Köln dran. Dabei ist wichtig, dass die Stadt als Schauplatz oder sogar als „Hauptfigur“ eng in den Stoff eingebunden wird. Es gibt mehr von Köln zu zeigen als den Dom oder Karneval!

Weitere Informationen und die Formulare sind abrufbar unter www.koeln-im-film.de, Stichwort „Drehbuchpreis“.

Förderer des Drehbuchwettbewerbs: Kulturamt und Medienstabsstelle der Stadt Köln, film & fernseh produzentenverband NRW.

Veranstalter: FilmInitiativ Köln e.V., Im Mediapark 7, 50670 Köln, Tel: +221 469 62 43, mobil: +179 510 01 30, Email: mail@filminitiative.de; website: www.koeln-im-film.de

www.drehbuchcamp.de



DrehbuchCamp

10.–15.4.2007 in Freiburg



MFG Filmförderung
Baden-Württemberg



ARD Degeto®

Tel. 07634 / 591 316

Fax 07634 / 591 317

DIE TRAINER

Bettina Bauer-Wörner (Baden-Baden)

Keith Cunningham (München/Chicago)

Reinhild Dettmer-Finke (Freiburg)

Irene Fischer (Freiburg)

Hans W. Geißendörfer (Köln)

Andreas Hausmann (Stuttgart)

Christa Hein (Berlin)

Tobias Jost (Baden-Baden)

Andreas Kirchgäßner (Merdingen)

Wolfgang Kirchner (Berlin)

Sibylle Kurz (Erbach)

Thomas Jean Lehner (Samouillan/F)

Willy Meyer (Allensbach)

Thomas G. Müller (Stuttgart)

Thomas Schadt (Berlin/Ludwigsburg)

Tom Schlesinger (München/San Francisco)

Michael Schulz (Baden-Baden)

Bernd Storz (Reutlingen)

Andres Veiel (Berlin)

Uwe Walter (München)

Christoph Weber (Köln)

Klaus-Peter Wolf (Norden)

iSFF

Institut für Schauspiel
Film- und Fernsehberufe
an der VHS Berlin Mitte

Jetzt
bewerben!

Weiterbildung für professionelle
Schauspieler/-innen,
Film- und Fernsehschaffende

Tel: 030/200 92 74 42 oder www.isff-berlin.de

City VHS

