

1986. Erinnern 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 Ortkemper, 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 Böлке, 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

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

hat. Wenders hat mit Peter Handke zusammengearbeitet. Aber andere haben meist selbst geschrieben und hatten auch gar kein Bedürfnis danach, in irgendeiner Weise mit Schreibenden in Kontakt zu treten. Vielleicht mit Literatur im eigentlichen Sinn, um bestimmtes Material auszubeten 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



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 nie 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 *gebannd*. 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 Ort Kemper, 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

Die Situation in Amerika ist zwar wunderbar, aber so wird es bei uns NIE sein.



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, Drehbuchschreiben 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. Sich 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 ich mich ziemlich genau, wir hatten damals schon das Domizil gewechselt und waren vom Literarischen Colloquium, das draußen am Wannsee 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 übera-

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

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 los getreten, 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

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



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. A 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 Entschiedenheit 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 welcher 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.