

Skript

Das Drama der Dramaturgie
*Was haben Idee und Realisation
(noch) miteinander zu tun?*

INTERN Editorial.....	3
Treffen, Rechtsberatung, Impressum.....	34
SCHWERPUNKT Prolog: Interview mit Felix Huby.....	10
<i>Plotpoint of no return</i> : Fliegende Zigaretten.....	14
<i>Mid-Act-Climax</i> : Gespräch mit Phil Parker.....	18
<i>Show-Down</i> : Das Drama des Schreibens.....	21
<i>Nachklapp</i> : Brauchte Shakespeare einen Dramaturgen?.....	23
HONORAR UND RECHT	
Schmerz lass nach: BGH-Urteil zur DVD.....	27
PERSÖNLICH Nachruf auf Volker Vogeler.....	29



Château de Chambert – Cuvée Orphée 2000
Weinempfehlung von Paula Bosch (Tantrist;
"Die 100 besten Weinentdeckungen 2004" Der Feinschmecker;
(Cahors A.C., zu 90 % aus Malbec-Reben; Ertrag 30 hl./ha;
18-Monate Barrique-Lagerung)
22,00 Euro/Fl.



Hecula 2002 (90/100 Parker Punkte)
(Vecla DOC; 100 % Monastrell-Reben; Rebalter 50-75 Jahre);
8,00 Euro/Fl.



Pinot Bianco 2004 D.O.C. Grave del Friuli – Az. Agr. Le Monde
Erster drei Gläser Wein der Region Grave im Gambero Rosso.
Preiswertester drei Gläser Wein aller Zeiten!
8,50 Euro/Fl.



Österreichs "Spargel-Wein 2005"
Selektion des Gault Millau
Sauvignon Klassik 2004
Weingut Peter Skoff, Steiermark
790 Euro/Fl.



Diese und weitere Angebote finden Sie im Internet unter www.ilbarile.com oder
fordern Sie unseren Katalog an: e-mail: ilbarile@t-online.de
Gerne senden wir Ihnen Proben unserer Weine zu. Die Versandkosten tragen wir.

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

ILBARILE



Handdistribution

• Email ilbarile@t-online.de •

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





Editorial

von Xaõ Seffcheque

Anlässlich der Vorstellung eines neuen Kinofilms wird gern viel erzählt. In feierlichem Imperfekt lässt man nochmals das ganze Werden dieses großartigen Werkes Revue passieren, das in seinen emotionalen, sozialen und ökonomischen Amplituden der gewaltigen Dramatik des Inhalts kaum nachzustehen scheint. Alle würdigen sich gegenseitig: Das außerordentliche Talent der Darsteller, die Regie, die Kamera finden die gebührende Erwähnung, auch die Produzenten und die Riege der versammelten Geldgeber kommen selten zu kurz. (Vom Autor hört man ebenfalls – bevorzugt wenn er in Personalunion mit Regisseur oder Produzent auftritt.) Denn gerade in lausigen Zeiten wie diesen ist es besonders wichtig, dass mutige Kino-Verrückte der Branche die Sporen geben! - Stürmischer Applaus...

Was dabei genant verschwiegen wird: Es gibt de facto keinen deutschen Kinofilm ohne (überwiegend öffentlich-rechtliche) Fernsehbeiträge. Und es gibt keine (finanzielle) Fernsehbeiträge ohne inhaltliches Mitspracherecht der jeweiligen Redaktion. Tatsache ist, dass in den Entscheidungsgremien aller Filmförderungen Delegierte der Fernsehsender sitzen, die - natürlich, ist man versucht zu sagen – nicht nur ihre in die Fördertöpfe eingezahlten Gelder wieder raus bekommen wollen, sondern auch noch an jenen Mitteln partizipieren möchten, die vom Bund oder der jeweiligen Landesregierung zusätzlich zur Verfügung gestellt werden.

Aber – wieder will man „natürlich“ sagen – wenn Fernsehredakteure mit ihren, über Epochen auf die Fernsehbedürfnisse zugeschnittenen, für die TV-Dramaturgie zurecht gestutzten ästhetischen und inhaltlichen Normen über die Förderwürdigkeit eines Kinostoffs befinden, was soll da (von Ausnahmen abgesehen) anderes raus kommen außer – wieder Fernsehästhetik und Fernseh-dramaturgie? Wer seine Produzenten, Autoren und Regisseure Jahre lang die Parole „Keep it möglichst simple!“ verinnerlichen lässt, wer den Subtext sukzessive immer weiter dialogisiert, damit zum Erklärungsfilm degradiert, und

wer gegen die Bildsprache des Kinos immer stärker die Zweier-Over-shoulder-Schuss-Gegenschuss-Ästhetik setzt, der zementiert nicht mehr bloß ökonomisch die Nähe zum TV-Movie.

Nun ist gegen ein gutes Fernsehspiel ja absolut nichts einzuwenden. Aber es gehorcht anderen Gesetzen als der Kinofilm. Das beginnt mit der Dramaturgie (die im Privat-TV nicht zuletzt durch die Werbeunterbrechungen inzwischen genau genommen vieraktig funktioniert), geht mit den Bildern weiter (Panoramaeinstellungen mit Menschen knapp über Bakteriengröße eignen sich nun mal nicht für eine 52er-Bildröhre), und endet mit der Banalität, dass das Publikum für ein TV-Movie nicht zu bezahlen braucht.

Vor allem dem letzt genannten Umstand jedoch muss das Fernsehen Tribut zollen; die Angst vor der Fernbedienung und damit vor dem Quoten-GAU bedingt zwangsläufig andere dramaturgische und visuelle Kriterien. Bevor man hingegen einen Kinosaal verlässt, muss einem der Film schon ganz gehörig auf die Nerven gegangen sein: Die Fernbedienung fürs Kino heißt bekanntlich Ticketkasse und funktioniert nur mit starker Verzögerung.

Der letzte, keineswegs jedoch unwichtigste Aspekt dieser Gemengelage ist, dass die mit Kinofördermitteln bedachten Produzenten häufig so gut wie alle wichtigen Verwertungsrechte an die Fernsehsender abtreten. (Den Rest verleiht sich meist der Verleih ein.) Bedingt dadurch ist es ihnen kaum möglich, Rücklagen zu bilden, mit welchen sie im besten Fall neue Kinostoffe entwickeln, neue Filme produzieren könnten. Um an frisches Geld zu kommen, müssen sie also wieder mit einem Kinostoff Förderung beantragen, den sie – zum dritten Mal rutscht einem das „natürlich“ raus – weniger in vorauseilendem Gehorsam als vielmehr aus nacktem Selbsterhaltungstrieb schon per sé an den Kriterien der Förderer ausgerichtet haben.

Und die Verbildschirmungsspirale des Kinos dreht sich wieder ein kleines Stück weiter...

Das Zitat

Vergeblich suchen wir in der gesamten Rezeptionsgeschichte [...] nach einem einzigen treffenden Urteil auch nur eines jener Fürsten, dem ein Kunstwerk dediziert wurde, oder der, als Mäzen oder auch nur Empfänger oder Nutznießer, seiner Aufführung beiwohnte.

Wir finden nichts, keinen wahren Satz, geschweige denn einen Treffer, noch nicht einmal das Bonmot. Dabei haben sie sich stets das letzte Wort angemäßt.

Wolfgang Hildesheimer



dieser Praxis abgewichen. Warum? Das ist um so unverständlicher, als in den letzten Jahren sich zunehmend die Erkenntnis durchgesetzt hat wie wichtig der Drehbuchautor als Urheber für das Gelingen des Films ist.

Der „Stern“ fällt nun, nachdem er Vorreiter in dieser Entwicklung war, weit hinter seine einmal eingenommene Position zurück. Wir bitten Sie, nehmen Sie wieder Ihre ursprüngliche fortschrittliche Haltung ein.

Das Drama der Dramaturgie

Was haben Idee und Realisation (noch) miteinander zu tun?

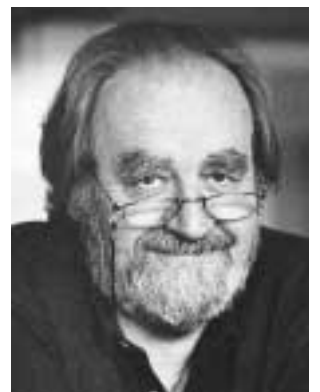
Die Wahrscheinlichkeit der Realisierung eines Drehbuches würde der biblische Hiob derzeit in etwa so einschätzen: „Nur wer ausreichend gelitten hat wird verfilmt“. Doch wer sind die, die uns leiden lassen? Auf den Championsleague-Plätzen der Täterliste stehen Redakteure und Dramaturgen. Und warum quälen sie uns, verlangen Fassung um Fassung, Änderungen, Umstrukturierungen, Verstümmelungen bis zur Unkenntlichkeit, qualvolle Rewrites und aufwändige Revisionen? Beherrscht die Mehrzahl unter uns ihr Geschäft so schlecht, sind wir derart miserable Handwerker, oder sind wir schlicht überfordert? Sind die blinden Flecken, unser Werk betreffend, noch größer als unser Anspruch, gute Geschichten zu erzählen? Oder stellt der Topos vom Autor und Dramaturg in Personalunion für die andere Seite vielleicht eine zu große Bedrohung inhaltlicher Pfründe dar, zumindest sobald er eingelöst wird?

Dass dies keine Frage ist, mit der sich ausschließlich Berufseinsteiger herum zu schlagen haben, beweist das Gespräch, das TILMANN P. GANGLOFF mit FELIX HUBY führte. Auch der Schöpfer des „Bienzle“-Tatorts und des „Bayer auf Rügen“ sieht sich (immer öfter) mit der schon fast archetypischen 27-jährigen Fernseh-Redakteurin konfrontiert, die ihm erklärt: "Sie haben inzwischen die einfachsten Regeln der Dramaturgie nicht begriffen." Doch vielleicht kann man von ihm lernen, als Drehbuchautor jenes Selbstbewusstsein an den Tag zu legen, das wir bei den Kollegen Schriftstellern und Regisseuren häufig so bewundern. Dramaturgische Unterstützung als hilfreiches Treppengeländer auf dem steilen Weg zum Realisations-Olymp – willkommen! Stärkere Gegenwehr sollten wir allerdings zeigen gegen bekennende Korinthenkacker, notorische Besserwisser und allmächtige Hinterhof-Potentaten in Redakteurs-, Produzenten- oder Dramaturgengestalt, die den Autor als Bleistift benutzen und deshalb meinen sie müssten uns

Erst mal vor den Koffer schießen!

In seiner Biografie "Hollywood Animal" beschreibt Joe Eszterhas, Star-Autor von Filmen wie "Basic Instinct" oder "Music Box", dass Produzenten und Regisseure auf der Höhe seines Erfolgs in seinen Drehbüchern nicht mal ein Komma verändern durften. Wäre das ein Zustand, der Sie glücklich machen würde?

HUBY: Nein, im Gegenteil. Ich glaube nicht, dass ein Buch so verfilmt werden sollte, wie es der Autor geschrieben hat. Ich bin zwar der Meinung, dass mit Drehbüchern viel Schindluder





getrieben wird, aber ich schätze die Zusammenarbeit mit guten Dramaturgen oder guten Produzenten viel zu sehr, um darauf zu verzichten. Ich habe oft genug erlebt, dass sich eine Geschichte auf dem Weg vom Treatment oder vom ersten Entwurf zum Drehbuch deutlich verbessert hat. Andererseits habe ich genauso oft die Erfahrung gemacht, dass auf Grund der Auflagen von Redakteuren so lange an einem Buch gearbeitet wurde, bis es schließlich sogar hinter die Qualität der ersten Fassung zurückgeworfen wurde, und das halte ich für eine höchst unglückliche, sogar dramatische Entwicklung.

Haben Sie diese Erfahrungen bei allen Sendern gemacht?

Nein, man kann das nicht generalisieren. Es gibt Häuser, da läuft es gut, und andere, wo alles schlecht organisiert ist und wo man auf geballte Inkompetenz trifft.

Welche Sender sind das?

Beim SWR zum Beispiel hat sich in letzter Zeit vieles stark zum Negativen verändert. In vielen Sendern gibt es Leute, die wollen für alles zuständig, aber für nichts verantwortlich sein. Es sei denn hinterher, wenn die Produktion ein großer Erfolg war. Beim SWR habe ich für die Bienzle-"Tatorte" eine erstklassige Redakteurin als Dramaturgin, aber es passiert immer wieder, dass sie durch andere Mitarbeiter des Senders konterkariert wird, und dann heißt es: Alles zurück auf Anfang.

Bei den "Tatort"-Krimis vom SWR sind ja immer wieder deutliche Unterschiede zu erkennen: Hier die Bienzle-Filme, die zwar beschaulich daherkommen, aber aus einem Guss sind; dort die Krimis vom Bodensee, die auch nach mehreren Jahren noch unausgegoren wirken.

Interessanterweise werden die Bodensee-"Tatorte" in der Redaktion trotzdem immer wieder hoch gelobt, während die Bienzle-Filme eher links liegen gelassen und als betuliche Heimatfilme abgetan werden.

Manche Leute meinen, das hänge damit zusammen, dass alles, was aus Stuttgart kommt, in Baden-Baden nichts gilt; das kann und will ich nicht beurteilen. Was ich aber beurteilen kann: Früher war es in Stuttgart ganz anders, da hatte man es mit ungleich kompetentere Leuten zu tun.

Wo sind die heute?

In Pension. Ich habe ja noch mit Müller-Freienfels zusammen gearbeitet und mit Werner Sommer, und wenn ich

sage "zusammen gearbeitet", meine ich auch zusammen gearbeitet. Der Fernsehspielchef war damals immer involviert, man konnte mit ihm diskutieren. Das ist heute nicht mehr der Fall. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass der jetzige Fernsehspielchef auch das Nachmittagsprogramm zu verantworten hat. Hinzu kommt: Heute konzentriert sich sehr viel Machtfülle in einer Person. Früher waren die Hierarchien flacher. Es wurde ernsthaft und gleichberechtigt diskutiert. Heute habe ich das Gefühl, da geschieht sehr viel per "ordre de mufti".

Beispiele?

Ein Beispiel: Ich habe mit dem SWR und der Degeto zusammen einen Film gemacht, der am Bodensee produziert wurde, "Der Gauner Gottes", sehr erfolgreich. Ich bekam den Auftrag, mit den gleichen Figuren eine Fortsetzung zu erzählen. Die Gespräche mit der Redakteurin liefen gut, aber dann bekam ich eines Tages zu hören: "Das Projekt wird beendet." Als ich nachgefragt habe, erhielt ich die Antwort, der

Entwurf komme dem Fernsehspielchef "zu verworren" vor. Das war alles. Er selbst hat nicht mit mir gesprochen, obwohl wir uns eigentlich lange genug kennen. Früher hätte man sich zusammen gesetzt. Ich hätte eine glasklare, sorgfältig argumentierte Erklärung bekommen und man hätte versucht, gemeinsam eine Lösung zu finden.

Bei Privatsendern wird ja stärker das Produzentenmodell bevorzugt, der Autor arbeitet viel enger mit dem Produzenten als mit dem Redakteur zusammen. Würden Sie das bevorzugen?

Es ist zweifelsohne das bessere Verfahren. Ich glaube schon, dass man einen "Supervisor" beim Sender braucht; einer muss das Projekt ja verantworten. Ich möchte aber betonen, dass ich mit den Redakteuren beim SWR sehr gut zusammenarbeite. Ohne sie wären die Drehbücher sicher schlechter. Davon abgesehen wäre es mir sehr recht, wenn ich einen Gesprächspartner hätte, der mir gegenüber alles verantwortet. Das war früher beim SDR der Fall: Als ich da angefangen habe, hat der SDR ja noch selbst produziert. Ich hatte es also mit einem Produzenten zu tun, der auch eine Funktion als Redakteur hatte.

Weitere Beispiele?

Denken Sie an Produktionsfirmen wie UFA oder Novafilm. Da gab es den Produzenten Otto Meissner. Wolfgang Rademann, der ja noch produziert, ist auch ein



Erst mal vor den Koffer schießen!

gutes Beispiel. Wenn einer von denen sagte "So wird's gemacht", dann wurde es auch so gemacht. Heute sind die Zuständigkeiten viel unüberschaubarer. Man hat es auch oft mit Leuten zu tun, die neu ins Geschäft gekommen sind, die sich noch beweisen wollen und müssen und plötzlich diese Machtfülle vor sich hertragen.

Rademann hat kürzlich erklärt, warum er nie für einen Privatsender gearbeitet habe: "Wenn ein 23-jähriger Redakteur einem alten Hasen wie mir das Fernsehen erklären will, dann ist das Märgeschwür nur eine Frage der Zeit."

Da ist was dran. Ich bin jetzt 66, die Redakteure sind zum Teil unter 30. Neulich hat eine 27-jährige Redakteurin zu mir gesagt: "Sie haben die einfachsten Regeln der Dramaturgie nicht begriffen." Bei einem Heimatfilm haben meine Co-Autorin und ich kürzlich drei Mal mit dem Redakteur zusammen gesessen und jedes Mal eindeutige Vorgaben bekommen. Die haben wir getreulich umgesetzt. Bei der zweiten Besprechung hieß es: "So geht das ja überhaupt nicht, wir müssen das ganz anders machen." Acht Tage später sagte er: "Alles zurück auf Anfang, die Veränderungen haben zu keiner Verbesserung geführt." Ich habe den Eindruck, viele Redakteure betrachten die erste Fassung eines Drehbuches als Knetmasse. Sie haben zwar selbst keine originären Eingebungen, verlieben sich aber in die Ideen, die ihnen angesichts der Geschichte einfallen. Ich sage immer öfter in solchen Drehbuchbesprechungen: "Wir spielen hier nicht 'Wünsch' dir was". Redakteure waren früher als Dramaturgen Helfer des Autors. Das ist heute anders.

Früher haben die Redakteure zum Teil ja auch selber geschrieben.

Da war die Zusammenarbeit dann wieder aus anderen Gründen schwierig. Ich arbeite zur Zeit viel fürs Theater und erlebe da einen völlig anderen Umgang. Der Dramaturg hilft dem Autor, sich selber zu verstehen, weist ihn auf Irrtümer hin, wie es ja auch die Aufgabe eines Lektors beim Buchverlag ist. Beide, Lektor wie Dramaturg, haben dem Autor oder zumindest seinem Werk gegenüber eine völlig andere Wertschätzung. Das ist beim Fernsehen verloren gegangen. Einige Kollegen, darunter äußerst renommierte, haben bereits gesagt, sie würden sich das nicht länger gefallen lassen.

Jeder Redakteur schafft sich eigene Kriterien, hat aber zugleich Zweifel, ob sie überhaupt richtig sind.

Ist das auch eine Frage von mangelndem Respekt eines Anfängers vor dem alten Hasen?

Ach was. Ich war ja früher auch so: "Die alten Säcke sollen weg, die stehen mir im Weg." Nein, das hat eher mit dem ungeheuren Quotendruck zu tun. Im Grunde genommen steht ja jeder, der heute fürs Fernsehen arbeitet, unter diesem Druck: "Es muss aber ein Erfolg werden!" Ich erlebe das auch bei "Großstadtrevier": Da tauchen im Vorfeld Skrupel und Ängste auf, die überhaupt nicht nötig wären. Gerade bei neuen Projekten wird vieles einfach tot diskutiert, weil man die Drehbücher irgendwelchen Parametern unterwirft, die gar keine allgemeine Gültigkeit besitzen.

Eine Frage der Ausbildung?

Das kann ich nicht beurteilen. Viele kommen ja inzwischen von Film- und Fernsehakademien. Ich habe eher das Gefühl, dass man ihnen von Anfang an zu viele Freiheiten lässt und dass sich die Fernsehspielchefs zu wenig um sie kümmern.

Das hört sich an, als würden Sie in absehbarer Zeit wie die von Ihnen erwähnten Kollegen die Konsequenzen ziehen.

Darauf wird's am Ende auch hinauslaufen. Ich mache schon jetzt nur noch das, was mich interessiert, lehne immer mehr Angebote ab und suche mir nach Möglichkeit Partner aus, bei denen ich von vornherein weiß, dass es fachmännisch zugeht. Früher hat man sich hingesetzt und ein Drehbuch geschrieben. Heute hat man gleich im Kopf: "Was wird der oder die dazu sagen?" Ich könnte die Antworten mittlerweile schon selbst formulieren. Und wenn man beim Schreiben bereits davon

ausgeht, dass sowieso alles wieder umgeschmissen wird und man am Ende noch damit rechnen muss, dass der Regisseur angesichts der siebten oder achten Fassung sagt, "So drehe ich das aber nicht", investiert man automatisch deutlich weniger Herzblut.

Wie sieht so etwas in der Praxis aus?

Nehmen wir ein aktuelles Beispiel, das nicht von mir ist. Ich schätze meinen Kollegen Fred Breinersdorfer sehr, aber den letzten Bodensee-Tatort "Die Spieler" habe ich nicht verstanden. Ich würde die Hand dafür ins Feuer legen: Das lag nicht am Drehbuch. Ich kann mir die

Viele Redakteure betrachten die erste Fassung eines Drehbuches als Knetmasse.

Der Dramaturg hilft dem Autor, sich selber zu verstehen.



Besprechung lebhaft vorstellen. Erst heißt es "Ich hätte das gern viel emotionaler", dann wird verlangt, Szene 77 als Einstieg zu nehmen, völlig ignorierend, dass das wie ein Dominospiel ist: Szene 2 ist nun obsolet, Szene 3 muss umgeschrieben werden, und mittendrin gibt's ein Loch, weil ja jetzt Szene 77 fehlt.

Klingt ein bisschen, als zimmerten Sie unserer Zunft ein praktisches Alibi: Ist ein Film gut, lag's am Autor, ist er schlecht, hat der Redakteur das Drehbuch verpfuscht.

Außer uns Autoren sagt ja nie jemand, ein Erfolg lag am guten Buch. Nie! Aber von den Kritikern wissen ohnehin viele nicht, wie aus einem Buch ein Film wird. Es gibt eine Menge Leute, die übers Fernsehen schreiben und keine Ahnung haben, wie das Fernsehen funktioniert. Aber das muss man ja vielleicht auch gar nicht verlangen. Es kommt allerdings genauso selten vor, dass Redakteure oder Produzenten ausdrücklich ein Drehbuch loben.

Allein die Klage "Früher war alles besser" ist ja nun weder originell noch hilfreich. Wie sähe also eine möglichst sinnvolle und produktive Alternative aus? Das Produzentenmodell bei allen Sendern?

Es gibt ja Länder, da spielt der Redakteur keine Rolle. Da ist der Produzent verantwortlich für das Werk, das er abgeliefert. Das halte ich für eine vernünftige Lösung. Allerdings sollte man dann den Produzenten in jeder Hinsicht mehr in die Verantwortung nehmen und ihm auch mehr Rechte zubilligen. Natürlich soll er dann auch einen größeren Teil des Risikos mittragen. Dafür bekommt er die Möglichkeit, an dem Film zu verdienen, zum Beispiel durch Auslandsverkäufe. Der Degeto-Film "Im Tal des Schweigens" lief jetzt quer durch alle Dritten Programme innerhalb kürzester Zeit mindestens sechs Mal. Weil das natürlich ein Buy out war, fallen keine weiteren Kosten mehr an. Wenn ein Produzent an solchen Wiederholungen noch was verdienen würde, könnte er vorher mehr Geld in die Produktion investieren.

Führt das nicht zwangsläufig zu noch stromlinienförmigeren Produkten?

Das ist doch jetzt nicht anders. Wer gibt denn für 20.15 Uhr noch ein experimentelles Stück in Auftrag? Dafür ist es den Sendern doch viel zu wichtig, Marktführer zur Hauptsendezeit zu sein. Die Quoten zählen! Es interessiert in den Sendern doch niemanden mehr, ob ein Film

gute oder schlechte Kritiken hat. Natürlich sorgt man hier und da noch für Alibis, aber eine "Heimat 4" wird es nie geben.

Also lieber auf Nummer sicher mit Felix Huby?

Klar, Redakteure beauftragen Leute wie Breinersdorfer, Hartmann Schmige oder eben mich, weil sie sich sagen: "Ganz in den Sand setzen wird der das nicht." Vom Huby weiß man: Der schreibt auf einem bestimmten Level, hält seine Termine und ist relativ umgänglich, weil er nicht schon bei der dritten oder vierten Fassung ausflippt, sondern erst bei der siebten oder achten. Für viele dieser jungen Leute ist ihr Job sehr ambivalent. Einerseits wollen sie auf der sicheren Seite sein und arbeiten daher gern mit einem Erfolgsautor, andererseits möchten sie eigentlich lieber mit einem Autor ihrer Generation zusammenarbeiten, was ich durchaus sinnvoll finde. Ich beklage mich nur darüber, dass die Strukturen nicht funktionieren, dass diese Leute nicht geführt werden. Darunter leiden sie ja auch selbst. Deshalb entsteht unter den Autoren ein Unbehagen, das immer mehr um sich greift. Ich glaube nicht, dass das daran liegt, dass wir alle plötzlich so empfindlich geworden sind.

Wenn sich ein Autor öffentlich wehrt, wird er kalt gestellt.

Es interessiert in den Sendern doch niemanden mehr, ob ein Film gute oder schlechte Kritiken hat.

Ja, diese Haltung ist bei den Sendern sehr verbreitet: Wer zahlt, schafft an. Ich habe solche Sätze auch schon zu hören bekommen: "Ich habe das zu verantworten, also bestimme ich es auch!" - Ein Redakteur von Anfang dreißig. Das ist diese typisch amerikanische

hire-and-fire-Mentalität. Anstatt sich als erster Vertreter der Zuschauer zu fühlen. Unsäglich!

Warum engagiert man einen Huby oder Breinersdorfer, wenn man doch alles besser weiß?

Na, gerade an so einem Autor kann man doch auch sein Mütchen kühlen! Im Verlauf einer Auseinandersetzung habe ich mal einen NDR-Redakteur gefragt, warum er es mir so schwer mache. Darauf entgegnete er wörtlich: "So einem wie Ihnen muss man erst mal vor den Koffer scheißen!" Später ist er dann übrigens selber Autor geworden. Aber irgendwann wird man einfach müde, diese Kriege zu führen, weil man ja eigentlich viel lieber schreiben will.

(Mit freundlicher Genehmigung des epd.)



“Von der Dramaturgie zur Realisation – ein steiniger Weg”, schlägt die Redaktion ihrem geschätzten Autor ULRICH BRANDT als Thema vor. Oha, ein Luxusproblem!, sagt das unwillige Unterbewusste. Wozu in Zeiten wie diesen, wo man oft genug froh sein muss, wenn die eigenen Geschichten überhaupt realisiert werden, wozu sich darum sorgen, was schief gehen kann auf dem Weg vom Drehbuch zur Realisation? Wie Bücher von ProduzentInnen, RedakteurInnen und RegisseurInnen verhunzt werden können, ist auch an dieser Stelle schon häufig und gebührend ausführlich beklagt worden. Könnte es nicht interessanter sein, sagt das Über-Ich, jenseits von Redakteurs-Bashing und Regisseurs-Disse, eine Plotidee von der ersten Vorstellung bis zur letzten Realisation zu verfolgen?

Wie der Zufall so spielt, hat der Autor eine solche Idee gerade vor Augen. (Oder vielmehr: Mit Zufall hat es nichts zu tun, weil ihm die Geschichte seit Jahren im Kopf herumspukt.) Rasch, heften wir ihr ein Stichwort an, damit wir sie nicht vergessen, nehmen wir (weil eine Schachtel davon eine zentrale Rolle spielt) der Einfachheit halber:

Fliegende Zigaretten

Doch zuerst machen wir uns auf den Weg, den steinigen. Der schwierig ist, zugegeben. Aber manche der Steine sind quietschbunt oder funkeln wie Klunker. Oft blühen sogar Blumen am Weg. Niemals gehen wir ihn alleine. Und: dass er überhaupt gegangen wird, der Weg, das bleibt doch das wichtigste – schlimmer um Längen als ein auf dem Weg von der Idee zur Produktion verwässertes Buch ist es doch, wenn die eigenen Ideen gar nicht erst entwickelt und produziert werden können!?

Elektrisierend ist vielleicht der richtige Ausdruck für das Gefühl des (Jung-) Autors, wenn sich zum ersten Mal (und nach Wochen oder Monaten bangen Wartens erschreckend übergangslos) ein hochkonzentriertes erfahrenes Team von Spezialisten um die eigene Geschichte kümmert. Wenn sich Ausstatter und Kostümbildner, location scouts und Beleuchter um nichts anderes bemühen, als die eigene Geschichte so glaubwürdig und detailgenau wie möglich zu erzählen. An was die alles denken! Auf was die alles kommen! Ein wunderbares Gefühl. Für mich war der Moment die Produktionsvorbesprechung für eine Serienfolge mit einem Fußballprofi im Mittelpunkt: Ein ehrgeiziger Jungstar aus der Bundesliga verhandelt über seinen Transfer zu einem bayerischen Erfolgsverein. Im Drehbuch stand über das Haus des Fußballers einfach “Bungalow Wohnzimmer”, “Bungalow Kinderzimmer” und so weiter. Aber die Crew fachsimpelte in der Besprechung über die Residenzen von Fußballstars, die sie

aus eigener Erfahrung oder aus Magazinen kannten, über typische Einrichtungsgegenstände (und den gewöhnlichen Geschmack von Spielerfrauen), über die bevorzugten Plätze für riesige Sporttaschen und strategisch platzierte Schminkspiegel. Jeder hatte etwas beizutragen, jeder war (nicht nur) an seinem Spezialgebiet interessiert, ließ an seinem Fachwissen großzügig teilhaben und saugte Fakten und Impressionen gierig auf.



Die Drehbuchautoren sind nicht die einzigen, die sich ihre Frustrationen abholen, bis der Film fertig ist.

aus eigener Erfahrung oder aus Magazinen kannten, über typische Einrichtungsgegenstände (und den gewöhnlichen Geschmack von Spielerfrauen), über die bevorzugten Plätze für riesige Sporttaschen und strategisch platzierte Schminkspiegel. Jeder hatte etwas beizutragen, jeder war (nicht nur) an seinem Spezialgebiet interessiert, ließ an seinem Fachwissen großzügig teilhaben und saugte Fakten und Impressionen gierig auf.

Sicher hatten wir als Autoren die Geschichte einigermaßen gut recherchiert, uns die Fans beim Spiel angeguckt und den abgesperrten Spielerbereich. Aber der Platz für die Sporttasche im Windfang des Bungalows? Also wirklich! Um eine Geschichte

zu schreiben, auch um sie ans Laufen zu bringen, um die typischen Figuren und Handlungsorte zu bestimmen, kommt es eben auf ganz andere Dinge an, als wenn man diese Figuren und diese Handlungsorte glaubhaft in detailsatten Bildern erzählen will. Da müssen die Kutten der Fans ebenso bis in die letzte Stickerei stimmen wie die Requisiten in den Limousinen der Spieler und in ihren Villen: Film ist Teamwork. Und das ist auch gut so.

Zigarette? Stecken wir uns eine an. Der Ursprung der Idee war ein Erlebnis. Noch nicht mal ein eigenes Erlebnis, sondern das eines Freundes. Irgendwann in den 70ern hatte er seinen Zivildienst auf einem Notarztwagen



gemacht, wir kamen nur zufällig darauf zu sprechen, weil die Einsatzzentrale damals wenige hundert Meter entfernt lag von der Wohnung, die ich Jahre später nach dem Studium bezogen hatte. Also kam er ins Erzählen. Davon blieben mir vor allem zwei Bilder, die ich seitdem mit mir herumtrug.

Das eine war die keuchend echte Schilderung, wie schwierig es sein muss, einen übergewichtigen Patienten mehrere Stockwerke hoch bzw. hinunter auf einer Sitztrage in halb liegender Position durch enge Treppenhäuser bis hinab auf die Strasse und in den NAW zu wuchsen. (Vielleicht versuchen ja deswegen die Sanitäter, so oft und lange wie möglich den Patienten an Ort und Stelle, in seiner Wohnung zu behandeln.)

Die andere, noch eindrücklichere Szene war die einer Defibrillation (oder wie auch immer das notfallmedizinisch korrekt heißen mag, irgendwann hatte ich das auch mal recherchiert, ist aber lange her). Mein Freund, der Zivi-Sanitäter, wurde mit seinem Notarzt zu einem Patienten beordert, dessen Herz flimmerte, also nicht mehr funktionstüchtig schlug. In diesem Zustand zuckt der Herzmuskel unkontrolliert, es wird kaum noch Blut gepumpt und das nächste Stadium ist üblicherweise der Herzstillstand, bei dem (anders als in den meisten TV-Darstellungen) keine Defibrillation mehr sinnvoll ist. Der bewusstlose Patient mit dem Flimmerherzen, ein Mann mittleren Alters, allein stehend in primitivsten Verhältnissen lebend, nicht besonders auf Hygiene oder Ordnung im Haushalt bedacht, lag inmitten seines verwahrlosten Hausrats in seiner Küche, geleerte Schnapsflaschen am Boden, volle Aschenbecher auf dem Tisch. Der Mann selbst, auf der Eckbank zusammengesunken, hatte ein verschwitztes ehemals weißes Polyesterhemd an, in dessen Brusttasche eine angebrochene Packung Kippen steckte.

Das Vorgehen war Routine: Der Alte musste auf den Küchenboden, um an ihn dranzukommen, das billige Hemd wurde aufgeschnitten, um die Brust für die Elektroden freizulegen, dann kam der rote Koffer mit den beiden Bügeleisen. Links und rechts des Herzens auf den Brustkorb gedrückt und: Paff!

Über die krampfartige Bewegung, die der vom Stromschlag durchpeitschte herrenlose Körper machte, äußerte sich mein Freund kaum. Das war schwer zu beschreiben. Jedenfalls sah es anders aus als alles, was ein bewusstseinsgesteuerter Körper an Bewegungen zu vollführen in der Lage ist. Ungeheuer fremdartig und gewalttätig. Das Detail aber, das die gewaltige Bewegung nachvollziehbar machte, was das Bild, das meinem Freund, der ein paar Monate vor

dieser Szene das Rauchen aufgegeben hatte, nicht mehr aus dem Kopf ging: wie die geschlossene Zigarettenschachtel, die noch immer in der Brusttasche des hastig aufgeschlitzten und achtlos beiseite geschobenen Billighemdes steckte, durch die explosiven Zuckungen des Brustkorbs hoch in die Luft, quer durch die gesamte Küche und hinaus in den Flur geschleudert wurde; wie sich die Packung in der Luft drehte und aufging und ihren Inhalt über den Flurteppich verspie, wie die Zigaretten purzelten, ausrollten und mehrere Meter entfernt liegen blieben. Und wie mein

Freund sich, nach abgeschlossener Reanimation, eine davon aufhob und ansteckte, die erste seit Monaten wieder.

Ich weiß weder, wie die Situation ausgegangen ist, ob der Patient überlebt hat, ob sie ihn dagelassen oder doch mühsam in den Notarztwagen verfrachtet haben. Das war alles nicht wichtig. Nur das Bild der durch den Raum kreisenden Zigarettenschachtel, das ist geblieben.

Übrigens sind die Drehbuchautoren nicht die einzigen, die sich ihre Frustrationen abholen, bis der Film fertig ist. Alle anderen Mitglieder im Team erleben jeden (Dreh-)Tag ähnlichen Frust. Mit zwei großen Unterschieden: alle anderen arbeiten innerhalb von klar strukturierten Entscheidungshierarchien; sie sind es gewohnt, dass ihre Arbeit von anderen kritisiert, verändert, missachtet und oft genug über den Haufen geworfen wird. Und: Sie haben andere Möglichkeiten, ihren Frust abzulassen, als der Autor, der, nachdem er sein Buch abgeliefert hat, für die weitere Produktion außen vor ist. (Und sie sind es nicht gewohnt, ihre Eindrücke schriftlich zu formulieren).

Funktioniert die Chemie im Team, dann kann es Möglichkeiten eröffnen, die weit außerhalb der üblichen Produktionsbedingungen liegen: Bei unserer Fußballergeschichte wurde der Jung-Star von den Bayern-Managern mit dem vereinseigenen Jet abgeholt und zurückgebracht. Das konnten wir natürlich nicht zeigen, er kam am Seiteneingang des Flugplatzes heraus, um dort seinen Kommentar der Presse gegenüber abzugeben. Bei einer anderen Geschichte - Nuklearmaterial sollte aus der damals noch existierenden Sowjetunion hereingeschmuggelt werden - hatten wir die Übergabe aus einem Fernverkehrslaster, in einem Schuppen, geschrieben. Aber weil irgendjemand im Filmteam freundschaftlichen Kontakt zu einem Flugzeugbesitzer hatte, der nicht nur seine Maschine so gut wie umsonst zur Verfügung stellte, sondern sie auch gleich noch startete und landete, spielte die Übergabe (und der Showdown der Folge) auf einem Flugplatz, in einem Flugzeughangar.



Fliegende Zigaretten

Nicht der geringste Stolperstein auf dem Weg der Produktion sind Schauspieler, die sich ihre Dialoge "mundgerecht" machen. Bräuchte man als Autor eigentlich nicht viel dagegen zu haben. Bloß: Wenn der Hauptdarsteller seinen Status daran misst, ob er das Recht hat, jeden Dialogsatz nach eigenem Gutdünken zu ändern, dann haben die Bücherschreiber, die eine stimmige Geschichte abgeliefert hatten und sie auch möglichst stimmig realisiert sehen wollen, oft ein Problem. Ganz zu schweigen von den Problemen, wenn spät pubertierende Jungmännerdarsteller eine (heimliche) Wette laufen haben mit dem Scriptgirl: Dass sie keinen (im Sinne von: nicht einen einzigen) Dialogsatz so sprechen, wie er im Drehbuch steht. Das macht sicherlich höllischen Spaß beim Dreh, wenn man sich vor den Kollegen groß tun will. Aber ganz so kann es wohl nicht gemeint gewesen sein mit der Teamarbeit beim Film, zu der jeder sein Bestes beiträgt. (Alle Beispiele wie immer frei erfunden).

Zigarette gefällig? Hier kommt die nächste Reanimation. Eine tägliche Seifenoper, eine sehr hübsche, sehr blonde, sehr blauäugige Hauptdarstellerin. Der Cliffhanger für den Freitag, der stärkste der fünf Cliffhanger der Woche: Julia stirbt, trotz aufopferungsvoller Herzmassage zweier tatkräftiger Sanitäter. Die Sanitäter haben wir uns auf den Leib geschrieben, der Kollege Storyliner und ich. Herzmassage bei der hübschen Julia, das war genau unsere Kragenweite. Wozu saß man schließlich mit dem gesamten Produktionsstab im selben Gebäude? Wir würden das Ding schon schaukeln.

Womit wir nicht gerechnet hatte, waren - die Dialogbuchautoren (die hatten den dussligen Sanitätern Text gegeben!) und - die Produktionsvorbereitungen. Für unsere drei Dialogsätze brauchten wir einen Dialogcoach, zweimal zwei Stunden. Die Schauspiellehrerin wolle als erstes sehen, ob wir auch glaubwürdig die Herzmassage verabreichen könnten. Nur: Niemand kann das, weil eine echte Herzmassage schmerzhaft und gewalttätig ist und nur Bewusstlose das ohne wehrhafte Reflexe über sich ergehen lassen. (Einer der Gründe, warum man so wenig realistische Herzmassagen sieht: auch die engagiertesten Schauspieler lassen sich nicht gerne im ON die Rippen brechen...)

Für die eigentliche Szene hatten die Ausstatter ein Gestell gebastelt, eine Art Prothese, die außen um Julias Brustkorb herumging und vor ihrem Brustbein in einer kleinen Plattform endete, sodass die Wucht der Herzmassage direkt auf die Unterlage übertragen werden

würde, ohne den Brustkorb der Hauptdarstellerin einzudrücken.

Nur: dem Regisseur fiel ein, dass der Patient für eine Herzmassage auf eine unnachgiebige Unterlage gebettet werden muss. In Kliniken nimmt das Personal für diesen Zweck das Kopfbrett des Bettes heraus und schiebt es unter die Matratze, wie der am Set anwesende medizinische Berater fachmännisch erläuterte. Gesagt - getan! Aber genau wegen dieses Brettes bewegte die vorge-täuschte Herzmassage die Patientin kein bisschen. Es sah eher aus wie geruhsames Handauflegen, fast schon schmierig ...

Fundierte Recherchearbeit hatte außerdem ergeben, dass die Elektroden des "Defi" mit einer Kontaktflüssigkeit eingerieben werden müssen, außerdem musste die elektrische Ladung der Ärztin angesagt werden, bevor sie zur Defibrillation schreiten konnte. - Das war also schließlich aus unserem altklug-bauernschlau ausgedachten lebensrettenden Fernsehauftritt geworden: Ein schmierig-betulicher Sanitäter, der einer halbtoten Bewusstlosen die Brust tätschelt und sein voll bescheuerter Kollege, der erst umständlich durchsichtigen Glibber auf zwei Bügeleisen verteilt, bevor er in schlecht gespielter Panik "Geladen auf zweihundert Dschaowel!" stottert, bis endlich, endlich, die Ärztin "Weg vom Bett!" schreien, ihre Elektroden auf die Leblose quetschen und abdrücke

kann! Und die Hauptdarstellerin sich so tapfer und gewaltig aufbäumt, wie es irgend jemandem möglich ist, dem nicht 200 Joule durch die Brust jagen. Es war eine beeindruckende schauspielerische Leistung, aber sie sah so unbeeindruckend aus wie irgendeine Reanimation im Film. Möglicherweise war das der Moment, an dem ich beschloss, dass,

sollte ich jemals dazu kommen, selbst eine Defi-Reanimation zu schreiben, ich sie über die fliegende Zigaretten-schachtel erzählen würde ...

Nicht immer ist es aus Ignoranz oder Egozentrik, wenn von der Produktion Szenen umgeschrieben werden, von Dramaturgen oder Head-Writeern. Oftmals unterliegt die Produktion unumstößlichen Gegebenheiten, die nicht immer rational vermittelt werden können, etwa - um den unpersönlich-harmlosesten Fall anzusprechen - häufig genutzte feste Sets. Selbstverständlich versucht man die Autoren so genau wie möglich auf die Sets einzustimmen, verschickt Fotos, Pläne und Beschreibungen oder lässt dort gedrehte Szenen gucken. Aber Drehsets vermitteln, wenn sie gut sind, ein Raumgefühl, sie sind nicht notwendigerweise ein realer Raum. Der Platz für das Team

*Nicht immer ist es aus
Ignoranz oder Egozentrik,
wenn von Dramaturgen oder
Head-Writeern Szenen um-
geschrieben werden.*



und die Technik muss kaschiert, Blickachsen und räumliche Verbindungen müssen möglich und erzählbar gemacht werden. Eines der bekanntesten Sets für das ich jemals geschrieben habe musste ich später anderen Autoren nahe bringen. Es ist ein berühmtes Set, es hat fast fünfzehn Jahre und 200 Folgen ausgezeichnet funktioniert und ist in der Serie wohl für ein Viertel der Sendezeit zu sehen gewesen – das "Aquarium" beim "FAHNDER", eine Ansammlung in sich verschachtelter Büro-Container. So sieht es zumindest aus. Tatsächlich hat der Set Blickachsen, die nicht in zwei Dimensionen darstellbar sind, er hat Zimmerecken, Durchgänge und Raumteile, die real gar nicht existieren, er hat Türen, die auf blinde Wände münden, er ist sehr viel kleiner als man denkt: er hat Büros, in die kein einziger Schreibtisch passt. Und vor allem: keine der Container-Ecken hat einen rechten Winkel. Falls ich mir jemals Gedanken machen müsste, wie ich den vieldimensionalen, in sich gekrümmten und eingerollten Raum der neueren Physik filmisch darstellen sollte, dann wäre dieses Set einer der Ausgangspunkte meiner Überlegungen ...

Feuer? Bitte! – Schließlich kam der Tag, an dem ich die Zigaretten-Szene loswerden können sollte. Die Geschichte eines Sanitäters, der von seinem Beruf besessen ist und nicht davon loskommt. Die enormen Belastungen des Jobs werden dargestellt an einer Reihe von Bildern aus dem Notarztwagen-Alltag (wie er sich im Fernsehen abspielt). Selbstverständlich durfte der Krankentransport aus dem sechsten Stock – Patient ein Hundertzwanzig-Kilo-Mann, enges Treppenhaus, kein Aufzug – nicht fehlen. Aber den Höhepunkt sollte die Reanimationsszene mit den Zigaretten bilden.

Es war ein Jägerhaushalt, verwahrlost und mit Schnapsflaschen verseucht, aber eben auch mit Jagdtrophäen und Hirschgeweihen an den Wänden. Der tapfere Sanitäter kommt herein, bettet den bewusstlosen Jäger auf den Boden, setzt seine hoch aufgeladenen Elektroden auf dessen entblößte Brust, gibt seinem Kollegen den Warnruf, dass er abdrücken will ... da steht plötzlich mit gefletschten Zähnen der bullige Hund des Jägers im Raum und macht ganz den Eindruck, als wollte er unserem Sanitäter an die Kehle, falls er seinem Herrchen etwas antut ...

Wobei die Defibrillation eines leblosen Körpers ziemlich genau die Art von Bewegung ergibt, die ein scharfer Jagdhund durchaus als "etwas antun" interpretieren würde ...

Der Sani defibrilliert trotzdem, was wir aber nur daran sehen, dass die Zigaretenschachtel aus des Jägers Brusttasche in hohem Bogen (und Zeitlupe, ungefähr wie der Knochen in "2001-Odyssee im Weltraum"!) durch die Jagdküche trudelt und ihre Zigaretten in alle Richtungen aussendet ...

Wie reagiert der aggressive Hund? Der Hund geht auf den braven Lebensretter-Sanitäter los, wirft ihn zu

Boden, steht drohend auf seiner Brust, drauf und dran, ihm geifernd die Kehle durchzubeißen, der zweite Sanitäter will in seiner Not bereits mit dem wieder aufgeladenen Defibrillator den Hund abschießen, da ...

... richtet sich das Herrchen, der reanimierte Jäger, benommen auf und

ruft -"Hasso! Platz!" - den Hund zurück.

Schien mir damals eine gelungene Szene zu sein, ich hatte bereits eine Vorrichtung im Kopf, wie die Zigaretenschachtel so durch den Raum beschleunigt werden könnte, dass sie sich trudelnd dreht und ihren Inhalt ergießt, die Zeitlupenkamera hätte im Budget drin sein müssen, schließlich war es die Szene, wegen der ich das gesamte Buch eigentlich nur geschrieben hatte ... kurz: Ich bekam den Jäger und seine abgefuckte Trinker-Küche, ich bekam die Hirschgeweihe, ich bekam den Hund – aber ich bekam keine Zigaretten.

Es war noch nicht mal die Entscheidung des Redakteurs. Es gab keine Zigaretten in Serien zur Hauptsendezeit bei diesem Sender. Punkt.

Diejenigen Autoren, die schon beim Schreiben ihre Szenen fertig und bildlich im Kopf haben und die zugleich felsenfest überzeugt sind, dass ihre die absolut bestmögliche Umsetzung der Szene sei – die sollten auch als Regisseure arbeiten. Und die wollen das wohl auch. Mir dagegen kam es immer so vor, als ob die Zusammenarbeit bei der Filmproduktion genau so gut oder schlecht funktioniert wie jede andere Form von Teamwork. Ein gutes Team, bei der jeder seinen Job versteht (und dazu gehört, dass jeder versteht, wo die Grenzen seines Jobs liegen und er diese Grenzen respektiert) kann das Produkt dieser Zusammenarbeit um Klassen besser machen als jeder Einzelne für sich das könnte. Aber auch andersherum: ein schlecht funktionierendes Team oder einzelne egozentrische Grenzüberschreiter können die Arbeit im Team zur Hölle und das Endprodukt zum kleinsten gemeinsamen Übel machen.

Wohl deshalb kann das Schreiben für ein Drehteam oft sehr frustrierend sein. Aber manchmal eben auch ganz befriedigend.



Etwas neidisch schielen wir manchmal rüber auf die Insel, wo die geilen BritComs schneller wachsen als hierzulande das Haushaltsdefizit. Dass der Erfolg des britischen Kinos spätestens seit TRAINSPOTTING, BRASSED OFF, THE FULL MONTY, MY NAME IS JOE und BILLY ELIOT nicht mehr als Zufall angesehen werden kann, liegt nicht zuletzt an den gelungenen Drehbüchern, auch wenn (oder eben weil) sie so britisch sind, wie aus Yorkshire-Pudding gehauen. Und wer in Großbritannien Film sagt, meint fast immer auch PHILIP PARKER. Sein Credo:

Ein gutes Drehbuch kann man nicht „finden“



Phil Parker

Er ist einer der ersten, den man in England zu Rate zieht, wenn es um's Drehbuch geht, egal ob Ausbildung oder Projektentwicklung. Aber viel dürfte auch seine Leidenschaft dazu beitragen, seine Leidenschaft fürs Drehbuchschreiben und seine Empathie für den Autor. Aus beidem resultiert sein Wunsch, eine gemeinsame Sprache zu finden - für alle, die am Entwicklungsprozess beteiligt sind. Nur so kann seiner Ansicht nach der Film ein Erfolg werden.

Die „Matrix“ für die gemeinsame Sprache ist Basis seines Buches „The Art and Science of Screenwriting“. 1999 fiel es Dorota Paciarelli, damals Leiterin der Drehbuchwerkstatt im Film- und Medienbüro Niedersachsen, in die Hände. Begeistert von seinem europäischen Ansatz entwickelte sie mit Parker das Ausbildungsprogramm „Creating Great Screenplays“, das vom Nordmedia Fonds 2001 übernommen wurde. In den Jahren darauf hatten so auch deutsche Drehbuchautoren, Dramaturgen, Producer und Redakteure die Möglichkeit, von Parkers Erkenntnissen zu profitieren. Mittlerweile berät er neben deutschen Drehbuchautoren und Produzenten auch einige unserer Förderinstitutionen in Sachen Drehbuchentwicklung.

Ausreichende Gründe für **MONIKA SCHMID**, mit Parker darüber ins Gespräch zu kommen, das erstaunliche Parallelen zur Situation in Deutschland aufzeigt (wenn auch bedauerlicherweise nicht auf der Erfolgsebene).

MONIKA SCHMID: Du wurdest 1999 vom UK Film Council mit einem Forschungsprojekt zur Lage des Drehbuchs in Großbritannien beauftragt. Deine Analyse betraf Autoren, Produktionsfirmen, Produzenten und Redakteure. Weshalb wurde die Studie in Auftrag gegeben?

PHIL PARKER: Die Drehbuchentwicklung lag bei uns im Argen, weil die Autoren damals nicht genug Erfahrung hatten. Sie sollten zwar sehr komplexe Drehbücher schreiben, aber ihr Ausbildungsstand gab das nicht her. Als wir unser Forschungsprojekt starteten, wurden jährlich rund 100 Filme produziert, 80 bis 90 davon von jungen Firmen. Die britische Filmindustrie war zu jenem Zeitpunkt deshalb so jung, weil Mitte der 90 Jahre alles zusammengebrochen war. Erst gegen Ende der 90er Jahre erholte sich die britische Filmindustrie wieder.

Viele Drehbuchautoren schrieben also ihr allererstes Buch. Wie bei jedem Erstling konnte nicht alles gut sein. Die Autoren hätten Unterstützung gebraucht. Tatsache aber war, dass die, die sie hätten unterstützen können, Produzenten, Redakteure und andere Entscheider, in Sachen Drehbuch nicht ausgebildet waren. Die Mehrzahl von ihnen interessierte sich für das Drehbuch nur aus einem Grund - es sollte ihnen ermöglichen, Geld für den

Film zu bekommen oder einen Star oder Regisseur zu gewinnen. Wie man mit einem Autor arbeitet oder wie ein Drehbuch wirklich funktioniert, davon hatten sie keine Ahnung.

Was war mit all den Autoren und Filmemachern, die von Filmhochschulen kamen?

Das waren fast alles Regisseure, die eher wenig Ahnung vom Drehbuchschreiben hatten, denn dafür wurden sie nicht ausgebildet. Bis vor kurzem noch war Drehbuchschreiben an der National Film School kein Unterrichtsfach. An den anderen Filmschulen in England war die Lage ähnlich. Der Autorenfilmstandpunkt dominierte, das

Das Problem liegt darin, dass überwiegend Leute, die keine Drehbuchausbildung haben, über das Drehbuch entscheiden.

Drehbuch wurde als etwas betrachtet, das sich den Bedürfnissen des Regisseurs unterzuordnen hat. Als Ergebnis dieser Dominanz von Regisseuren existierten die Drehbuchautoren als eigenständige Gruppe im Filmgeschäft gar nicht – von ein paar großen Theaterautoren und einigen Fernsehautoren, die den Übergang zum Kino-Film geschafft hatten, mal abgesehen. Ich spreche z.B. von Christopher Hampton, Anthony Minghella und ein paar anderen. Die jedoch arbeiteten für amerikanische Produzenten. Kurzum: Die neue britische Filmindustrie brauchte dringend gut ausgebildete Drehbuchautoren.

Wie viel Geld hat der British Film Council in Folge eurer Forschungsergebnisse für neue Ausbildungsmaßnahmen zur Verfügung gestellt und wie sah die Ausbildung aus?

Uns stand seit 2001 jährlich ein Etat in Höhe von einer Million Pfund zur Verfügung und das für vier Jahre. Wir begannen mit Seminaren zur Drehbuchentwicklung, die ähnlich wie die meisten Programme von MEDIA damals, auf eine Woche konzipiert waren. Das änderten wir dann zugunsten kürzerer, aber intensiverer Seminare, die auf einen Zeitraum von sechs bis acht Monaten verteilt wurden. So hatten die Autoren dramaturgische Betreuung für mindestens zwei Fassungen, was meiner Ansicht nach besser ist. Wir boten auch spezielle Kurzseminare an, 2-Tages-Seminare für Dramaturgen/Redakteure (development executives) mit dem Schwerpunkt systemischer Drehbuchentwicklung. Parallel dazu bildeten wir rund 60 Dozenten aus, die dann in ganz England Einführungskurse zum Drehbuchschreiben hielten. Egal, wo in England man wohnte, konnte man an einem dieser sehr preiswerten Einführungskurse teilnehmen. Das hatte zu Folge, dass nun Drehbücher eingereicht wurden, die von vorneherein einen höheren Standard hatten. Heute ist man in ganz England besser darüber informiert, was es mit dem Drehbuchschreiben auf sich hat. Das heißt, diese Ausbildung kam nicht nur ein paar Autoren in London zugute, sondern auch denen, die in der Provinz wohnen. Mehr als ein-tausend Personen haben inzwischen an unserem Programm teilgenommen.

Bei uns gibt es ja auch eine Menge Programme dieser Art. Trotzdem heißt es nach wie vor, es gäbe keine guten Drehbücher, weder für's Kino noch für's Fernsehen.

Um das zu verstehen muss man Kino und Fernsehen auseinander halten, denn das Problem ist für die beiden unterschiedlicher Natur.

Im Fernsehen, hier wie in England, liegt das Problem darin, dass überwiegend Leute, die keine Drehbuchausbildung haben, über das Drehbuch entscheiden. Die meisten Programmchefs im Fernsehen kennen sich im Fiktionalen entweder gar nicht oder nicht gut genug aus. Wenn man aber als Entscheider nicht weiß, wonach man z.B. ein Exposé zu beurteilen hat und wenn man nicht feststellen kann, ob daraus ein gutes Drehbuch werden kann oder nicht, ist es oft unmöglich, das Potenzial zu erkennen.

Das Problem bei den meisten Exposés besteht darin, dass die wenigsten Autoren gerne Exposés schreiben und man selten ein gutes Exposé schreiben kann, bevor man nicht eine erste Drehbuchfassung geschrieben hat. Dann erst sieht man nämlich, wie die Geschichte sich entwickelt hat. Gegebenenfalls heißt das, man schreibt das Exposé jetzt um oder völlig neu.

Für den Autor bedeutet es eine Menge Arbeit, eine erste Fassung zu schreiben, nur um herauszufinden, wie daraufhin das Exposé umgeschrieben werden muss. Daher werden Exposés normalerweise sehr schnell geschrieben, man skizziert also nur die Grundidee.

Beim Schreiben des Drehbuchs kommen dann viele Probleme zum Vorschein, die im Exposé zunächst nicht sichtbar waren. Dass dies in der Natur der Sache liegt, wird von den Entscheidern im Entwicklungsprozess häufig nicht berücksichtigt. Das Exposé wurde exakt wegen dieser Idee gekauft, also will man auch das, was im Exposé stand, im Drehbuch haben, koste es was es wolle. In England wird auf der Basis von einer Seite Beschreibung entschieden, wenn es darum geht, einen Entwicklungsauftrag zu bekommen. Wenn nun aber den Auftraggebern nicht klar ist, dass sich von einer A4 - Seite Exposé bis zum fertigen Drehbuch noch alles außer vielleicht der Grundidee verändern kann, wird es schwierig. Das größte Problem besteht folglich im mangelnden Wissen der Entscheidungsträger über das Wesen des kreativen



Monika Schmid

Qualität und Wirkung stehen an zweiter Stelle. Das ist der Grund, weshalb Drehbücher allzu oft vorzeitig in Produktion gehen.



Ein gutes Drehbuch kann man nicht „finden“

Prozesses und in der Unlust, sich selbst darauf einzulassen. Das ist meines Erachtens das Hauptproblem im Fernsehen.

Beim Kino liegt das Problem anders. Die meisten Drehbücher für Kinofilme werden nicht von Autoren geschrieben, sondern von Regisseuren. Deren vorrangiges Interesse ist es Regie zu führen und damit sie das können, müssen sie ein Drehbuch schreiben. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt also nicht beim Schreiben. Aus diesem Grund scheitern diese Drehbücher oft oder sie erreichen nicht die geforderte Qualität. Das Ziel des Regisseurs ist nicht in erster Linie, ein gutes Drehbuch zu schreiben, sondern Regie zu führen. Dass zwischen Schreiben und Regie ein Unterschied besteht, wird häufig nicht erkannt. Und anscheinend ist das auch nötig, denn hier wie in England funktioniert das System so: Die Produzenten sind in erster Linie daran interessiert, so schnell wie möglich den Produktionsvertrag abzuschließen, damit sie ihre erste Rate bekommen. Das ist es, was den Produzenten antreibt, vor allem im Low- Budget-Bereich. Das ist jedenfalls meine Erfahrung und sie wird mir laufend von Produzenten bestätigt. Keiner in Europa rechnet damit, mit einem Kinofilm Gewinn zu machen. Wenn aber ein Produzent nicht mit einem Gewinn rechnet, warum macht er dann überhaupt den Film? Wegen seiner HUs (Handlungskosten)! Das ist oft der einzige Grund, um einen Kinofilm zu machen. Natürlich muss ihm die Idee gefallen und er muss die Leute mögen, mit denen er arbeitet, aber kommerziell betrachtet macht er den Film nur, um seine HUs zu bekommen. Daher: je schneller er den Film macht, umso schneller bekommt er seine HUs. Auf die Qualität des Films kommt es nicht an, weil ja eh keiner damit rechnet, damit Geld zu verdienen. Hauptsache, der Film wird überhaupt gemacht, das ist alles, was zählt.

Für den Regisseur sieht es nicht viel anders aus, der will auch einfach nur den Film machen. Daher ziehen Produzent und Regisseur hier am gleichen Strang. Die Qualität und die Wirkung dessen, was später als Endprodukt auf den Zuschauer wirkt, stehen an zweiter Stelle. Das ist der Grund, weshalb Drehbücher allzu oft vorzeitig in Produktion gehen.

Nun werden aber eine Menge öffentliche Gelder investiert, mit dem Ziel, den Kinofilm zu verbessern, ihn marktfähiger zu machen. Deshalb zielen MEDIA-Programme darauf ab, ihren Teilnehmern beizubringen, dass sich ihre Filme auf dem globalen Markt positionieren müssen. Nur dann kann man Gewinn damit machen. Und wenn europäische Filmemacher in diesem Bereich nicht mithalten können, denn werden weiterhin die Amerikaner den globalen Markt beherrschen.

Nun wird ja seit vielen Jahren die Drehbuchausbildung öffentlich gefördert, es gibt Drehbuchklassen an den Filmschulen und zahllose Seminare im Weiterbildungsbereich. Wieso hat das bisher nicht zu den Erfolgen geführt, die man sich davon versprochen hat?

Zum einen gehen die Anfänge der Drehbuchausbildung in Deutschland zurück auf amerikanische Lehrer, die sich hauptsächlich mit der Struktur des Drehbuchs beschäftigten und zwar anders als wir Europäer gewöhnt waren. Unter Struktur wurde von ihnen vorwiegend die lineare Erzählweise verstanden. Die jedoch ist nur eine von vielen Möglichkeiten. Zum anderen war immer nur vom Film an sich die Rede, auch dann, wenn es um den Fernsehfilm ging. Der Fernsehfilm aber unterscheidet sich vom Spielfilm für's Kino. Darüber hinaus macht er den größten Teil der fiktionalen Produktion aus. Das heißt, man hat die Modelle aus dem Kino auf das Fernsehen übertragen, das hat aber nicht funktioniert.

Problem Nummer Zwei: Die letzten 10, 15 Jahre hat man sich überwiegend mit der Erzählstruktur beschäftigt, aber Struktur ist eben nicht alles. Deshalb habe ich „The Art and Science of Screenwriting“ geschrieben, in dem ich über Genre, die verschiedenen Typen von Geschichten, die Themen, den Erzählton und den visuellen Stil spreche und wie sie zusammenwirken, damit sie quasi eine Art Matrix ergeben. Die Komplexität der Mischung der o.g. Faktoren macht unsere Arbeit so schwierig, sowohl für den Autor als auch für die anderen, die mit dem Drehbuch zu tun haben. Wenn jemand sagt, „Ich möchte Kernphysiker werden“ sagt kaum einer „Das möchte ich auch“, weil jeder weiß, dass es ziemlich schwierig ist, Kernphysiker zu werden. Aber alle möglichen Leute laufen herum und sagen: „Ich will ein Drehbuch schreiben.“ Nur wenige, ganz wenige sind auch bereit, sich die nötigen Kompetenzen dafür anzueignen.

„Ich will ein Drehbuch schreiben.“ Nur wenige, ganz wenige sind auch bereit, sich die nötigen Kompetenzen dafür anzueignen.

Ist es deshalb so schwierig, gute Drehbücher zu finden?

Ein gutes Drehbuch kann man nicht finden, denn gute Dreh-

bücher werden nicht gefunden, sie werden von einem kreativen Team erarbeitet, das begriffen hat, wie eine filmische Erzählung funktioniert.

Produzenten oder andere Entscheidungsträger sollten also auch mal ein Drehbuch geschrieben haben, um diesen Prozess zu begreifen?

Es wäre wünschenswert, ja. Das Problem ist doch, wenn man kein Autor ist, weiß man auch nicht, worin die

***Wirklich große, kreative
Produzenten kennen sich
mit Drehbuch sehr, sehr
gut aus. Leider gibt es
davon nur wenige.***

Probleme eines Drehbuchs bestehen können. Du kannst egal wem auf der Strasse dein Drehbuch geben, jeder wird dir sagen, ob ihm das Buch gefällt oder nicht. Jeder kann dir auch sagen „Das und jenes verstehe ich nicht!“ oder „Diese Figur mag ich nicht“ usw. Auf diese Art kann jeder ein Drehbuch lesen. Aber wie man es verbessert, wie man das, was die Leute nicht verstanden haben, überarbeiten muss, dazu braucht es andere Fertigkeiten.

Als Produzent sollte man wenigstens versucht haben, ein Drehbuch zu schreiben. Man lernt dadurch eine Menge, man bekommt Achtung für den Entwicklungsprozess und lernt den Autor zu respektieren, was gute Produzenten im Übrigen immer tun. Wirklich große, kreative Produzenten von Kinofilmen kennen sich mit Drehbuch sehr, sehr gut aus. Leider gibt es davon nur wenige.

Und Dramaturgen, Script Consultants, Redakteure, sollten auch sie ein Drehbuch geschrieben haben?

Meiner Ansicht nach ja! Auch wenn es nur ein kurzes Drehbuch ist. Der Prozess, den man durchläuft, die verschiedenen Fassungen und die Kommentare dazu, das am eigenen Leib zu erfahren, ist in jedem Fall hilfreich. Es kommt natürlich auch darauf an, in welcher Phase die Beratung stattfindet. Um nur Schwächen in der Struktur eines Drehbuchs aufzuzeigen, dafür musst du nicht unbedingt selbst ein Drehbuch geschrieben haben – Struktur

ist eine Sache, die man lernen kann. Meiner Ansicht nach ist sie das Leichteste. Wenn aber eine Szene oder ein Charakter nicht funktioniert, wenn man die Feinheiten herausarbeiten und den richtigen Ton finden muss, z.B. die Balance zwischen Drama, Komödie und Tragödie, dann hilft es, wenn man selbst ein Drehbuch geschrieben hat. Man weiß dann einfach, wie schwierig es ist. Das zu wissen, halte ich psychologisch für wirklich wichtig, um als Berater hilfreich zu sein.

Philip Parker schreibt Drehbücher und betreut Autoren wie Produzenten bei der Entwicklung von Drehbüchern, er bildet Screenplay Consultants aus und hat durchgesetzt, dass man am London Institute (LCC) seinen Magister in Drehbuchschreiben machen kann. Parkers Absolventen arbeiten für nahezu alle Fernsehserien in England, schreiben TV Movies für alle Sender und arbeiten mit großen Produzenten wie Pathé, Granada, Columbia Tristar und Tiger Aspect zusammen. Von ihm betreute Drehbücher haben Preise gewonnen z.B. in Cannes die Goldene Palme für den besten Kurzfilm.

Im Herbst 2005 erscheint Philip Parkers Buch unter dem Titel: Die Kreative Matrix, Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens, ISBN: 3-89669-516-9 auf Deutsch bei UVK Verlag.

Deutschland muss sparen. Sparen wir uns zuerst mal die Drehbuchautoren. Meint mit dem gebotenen Ernst, den die Sache fordert, MICHAEL ARNAL in seinem Augenzeugenbericht vom

Drama des Schreibens

1. Sequenz

Wir schreiben das Jahr 2005. Ein Jahr des Wertewandels. Gute Spielfilme werden zunehmend durch schlechte Talkshows ersetzt – ein Trend, der schon zum Ende des vorigen Jahrtausends zu beobachten war. Paradigmenwechsel in der Unterhaltung, zunächst blieb, dank Verona, der Genitiv auf der Strecke und wurde durch das Genie-Tief ersetzt. Dann folgen Personen wie z.B. Paris Hilton (Motto: **I love that**), die sich bei allen Talkern breit machen (was sie da breit machen, darüber schweigt des Sängers Höflichkeit). Aufgespritzte Lippen, abgespecktes Programm. Die Neue Sparsamkeit spielt auch in den Spielfilm hinein. Was sparen wir als erstes? Grübel, grübel. Wozu sind eigentlich Drehbuchautoren gut?

2. Sequenz

Es entsteht eine Serie, indirekt nach einem Dichter benannt, da spielen die Schauspieler ihren Stiefel aus dem

Stegreif runter, mit einem Knopf im Ohr. Da flüstert ihnen der Regisseur was rein: "Sag einfach ganz spontan, was dir einfällt, Schätzchen. Und jetzt tu mal so, als säßest du in einem Haufen Scheiße." – "Sitz ich ja auch." – "Dann lass es raus!" – "Die Scheiße?" – "Was denn sonst? Wenn du nicht in der Lage bist, zu improvisieren und von (würg) Drehbüchern abhängig bist, Schätzchen!!! dann stellst du dich auf eine Stufe mit Warmduschern oder Kanaldeckelumfahrern. Oder sogar noch weit darunter."



3. Sequenz

Wir machen Programm, da fliegt euch der Hut weg. Euch Zuschauern. Und das Gehirn – vorausgesetzt, ihr habt



eines. Was wir bezweifeln, denn dann hättet ihr mehr als wir. (Geflüstert: Und würdet unseren Müll nicht gucken.)

I love that. Wenn das kein Drama ist! Jedenfalls für Drehbuchautoren. Taxifahrer, die ihre Fahrgäste mit dramaturgisch korrekt gebauten Geschichten zu unterhalten wissen, sind ja auch nicht zu verachten. (Es sei denn, sie chauffieren die Redakteure, die ihre Kunst zu einer brotlosen gemacht haben.)

Und für jene, die keinen Personenbeförderungsschein haben, gibt es ja Hartz-IV. Oder 1-Euro-Jobs. - Wie, pro Seite? Pro Buch!

Zwischenruf:

Das soll ein Artikel über Dramaturgie werden? Das darf doch nicht wahr sein! Welchen Nutzen sollen die Kolleginnen und Kollegen denn daraus ziehen? (tobend nach links ab)

Na gut, neuer Versuch. (4. Sequenz)

Zehn Autoren treffen sich beim (Anm. d. Red.: Kölner -) VDD-Stammtisch.

Hey, das war schon der Witz!

Nicht verstanden.

Okay, alles auf Anfang.

5. Sequenz

Zwei Autor(inn)en treffen sich beim VDD-Stammtisch. Sagt der erste: "Na, Kollegin, wie läuft das Geschäft?" – "Danke, ich bin zufrieden. Seit einigen Wochen arbeite ich an einer Serie. Suuuper Arbeit. **I love that.**" – "Oh, freut mich, erzählen Sie doch mehr." – "Ich hab das Buch jetzt schon achtmal umgeschrieben." – "Das ist doch völlig normal, was ist denn daran so super?" – "Mein Redakteur hat von Dramaturgie noch weniger Ahnung als meine Producerin."

Ein kleiner, aber immerhin schlechter Witz. Der nichtsdestotrotz einen der großen Konflikte aufzeigt, die das Thema in sich birgt. Ein Thema, dem wir uns zwar mit allem erdenklich heiligen Ernst, allerdings auch nicht ohne den gebotenen Sarkasmus nähern wollen.

6. Sequenz

Die einen nennen es fehlende Dramaturgie, wenn ihnen etwas am Stoff nicht passt. Die anderen nennen es Geschmacksache. Oft sind die Eingriffe, die eine Geschichte erfährt, wenn sie auf dem Tisch eines Konferenzraumes liegt, weniger von dramaturgischer Sachkenntnis geprägt, denn von geschmäckerischem Herumkritteln. Manchmal auch von Obsessionen, die diesen Regisseur oder jene Redakteurin umtreiben: "Also, dass der Mörder sein Opfer mit einer Drahtschlinge erwürgt, finde ich **dramaturgisch** völlig falsch. Außerdem viel zu grausam. Ich finde, er muss ihr mit dem Messer die Kehle durchschneiden." – "Dabei riskiert er aber, Spuren auf seiner Kleidung abzubekommen, und genau das will er vermeiden." – "Aber

dramaturgisch ist das falsch, es macht den Mörder so grausam." – "Finden sie." – "Ja." – "Sie wünschen sich den freundlichen Mörder, dramaturgisch gesehen." – "Na ja, freundlich vielleicht nicht, aber..." – "Aber was?" – "Der Zuschauer will eigentlich Blut sehen, sonst empfindet er das nicht als richtigen Mord. Ich meine, so dramaturgisch gesehen..." Manche sind für ihren Job überqualifiziert. Wie gut, dass ich zu Drehbuchbesprechungen immer diese kleine Feldhaubitze bei mir habe. Dramaturgisch gesehen ist sie etwas laut, aber es verfehlt seine Wirkung nie, wenn ich die Plane wegziehe und meine Diskussionspartner in die Mündung schauen, Marke vierunddreißig Millimeter, fein gezogener Lauf, ein echtes Argument, dramaturgisch gesehen. **I love that.**

7. Sequenz

Ist Dramaturgie eigentlich messbar?

Klar, ist sie.

Wir versagen uns wohlweislich die belehrende Aufzählung. (Deshalb ist diese Sequenz auch so angenehm kurz.)

Dies ist nicht MEINE LIEBE FIBEL, sondern das Organ der Standesorganisation der Drehbuchautoren, unabhängig, parteiisch, cool. **I love that.**

Bei Drehbuchbesprechungen diskutieren wir zu achtzigkommazwo Produzent über Geschmacks- und andere Fragen, zu zehn Prozent über Sonstiges ("Meine Katze hat Keuchhusten und wie geht's Ihnen?") und nur zu einundzwanzig Prozent über Dramaturgie. (Ich danke auch meinem Mathematiklehrer für die freundliche Unterweisung in Milchmädchenrechnung. – Den Satz hatte ich mir eigentlich für die längst überfällige Lola-Verleihung – schlechtestes unverfilmtes Drehbuch - reserviert, aber sei's drum.)

Wir **meinen** zumindest, dass wir diskutieren. In Wahrheit soll uns oktroyiert werden, dass der Plot so und so und nicht anders zu laufen hat. Dagegen wehren können wir uns, wenn überhaupt, nur mit dem nötigen Rüstzeug. Wissen ist Macht. Sogar gegenüber Besserwissern.

8. Sequenz

"Hilfswerg und der stumme Zeuge" sollte das Ding heißen.

Der Plot: Junge wird Zeuge, wie Mutter das Kindermädchen ermordet, fällt darob vor Schreck über ein Geländer und war fortan nicht mehr fähig, qua Stimmbänder zu kommunizieren. Detektiv Hilfswerg macht sich auf, den Knaben wieder zum Sprechen zu bringen. Gelingt ihm nicht auf Anhieb. Aber als der Knabe dann erneut über eine Brüstung stürzt, bezichtigt er seine Mutter des Mordes. Nicht gerade der Archeplot eines tätigen, findigen Detektiven, aber doch irgendwie gut gemeint. Ein Regisseur, nennen wir ihn nicht Samuel Siebenbein, sagt zu. Entdeckt dann aber, dass er

Bauchschmerzen bekommt. Auch der Producer hat Bauchschmerzen. Und irgendwann auch der Redakteur. Zwei Wochen vor Drehbeginn, um genau zu sein. Eine Epidemie? Darmgrippe? Nee, ist wegen des Buches. Autor weilte auf seiner Finca auf Mallorca (oder wo Autoren sich sonst so rumtreiben), also wurde ein Script Doc gerufen: Dramaturgie hakt – ein Notfall!

9. Sequenz

Was dann kam, entpuppte sich als das Begehren, der Script Doc möge die Quadratur des Kreises schaffen. Die Mutter des stummen Knaben soll zwar das Kindermädchen ermorden, **dramaturgisch** gesehen dürfe sie jedoch keine Mörderin sein, damit der Junge nicht am Schluss ohne Mutter dastehe. Das sprachliche Missverständnis müsse sich doch aufklären lassen, fand der Script Doc: Die Mutter sollte **de jure** keine Mörderin sein, trotzdem aber eine Teilschuld am Tode des Kindermädchens tragen? Machbar. Über die Dramaturgie des Plots zu sprechen, dazu kam man erst gar nicht, denn Samuel beharrte darauf: Die Mutter soll die Mörderin sein (nein, nicht nur so scheinen), aber sie darf keine Schuld am Mord haben. Wir machen es kurz, sonst wird's schmerzhaft: Der Mann wollte sich nicht helfen lassen. Gefundene und gemeinsam verabschiedete Lösung wurden am nächsten Tag mit vagen Hinweisen auf eine unstimmige Dramaturgie wieder verworfen. Das Ding wurde zurückgestellt, die Verfilmung eines anderen Buches vorgezogen. Monate später wurde auch der Stumme Zeuge gedreht. Er war übrigens,

obwohl der Titel blieb, so wenig stumm wie jene sprichwörtlich schwatzhafte Drossel. Nicht mal das haben sie geschafft, dramaturgisch gesehen. **I hate that.**

10. Sequenz

Wie kriegen wir den Bogen zum Anfang?

So ein Bogen wäre nämlich, dramaturgisch gesehen, enorm wünschenswert.

Wieso stellt man eigentlich Ihnen, den geneigten Lesern, diese Frage?

Vermutlich, weil Sie eine Menge Erfahrungen über das Drama des Schreibens für den Film gesammelt haben.

Das Drama der Inkompetenz Ihrer Gesprächspartner.

Zuweilen haben Sie sicher auch Kompetenz und Hilfestellung erfahren dürfen, aber ich verwette meinen alten 256er Steinzeit-PC mit grün-weiß Monitor, dass dies die Ausnahme war.

Damit dies Drama sich nicht allwöchentlich wiederholt in den Redaktionsstuben, haben die Fernsehsender die Talkshows erfunden.

Super Idee. Damit dummes Gequatsche sogleich live, billig, trotzdem bunt (rot, grün, gelb und blau: die ganze Welt im Farb-TV) und ungefiltert über die Bildschirme flimmern kann.

I love that. (Simultanübersetzerin: Ich liebe das, hat die Paris gesagt.)

Wann schalten wir ab?

Now!

Aus unserer Reihe: Vergessene Fakten!

William Shakespeare hat lediglich ein einziges Mal versucht, sich dramaturgisch beraten zu lassen.



Die Liebesgeschichte ist ja ganz okay, aber das Ende zieht einen total runter. Können Romeo und Julia nicht einfach heiraten und eine Pizzeria aufmachen?

Schon Wittgenstein postulierte es: Irgendwann scheidet – rein philosophisch betrachtet – jede Streitfrage an ihren sprachlichen Grenzen. In die Welt der Urheber übertragen zum Beispiel die Frage: Gilt bei Sendungen eines Films innerhalb eines bemannten Raumgleiters außerhalb der Erdatmosphäre die Formulierung „terrestrische Übertragung“ überhaupt noch, handelt es sich dabei um eine „zukünftige Verwertungsart“, oder kommt im Zweifelsfall einfach immer das „Closed Circuit“-Recht zur Anwendung? Zu abgehoben? Gut, dann ein realistischeres Problem: Ist die Auswertung von Filmen auf DVD eine neue Nutzungsart, die speziell zu vergüten ist, z.B. weil es dieses Medium zum Vertragszeitpunkt einfach noch nicht gab? Die Eingangsfrage mag trotz der ersten touristischen Flüge ins All noch futuristisch anmuten, mit der Letzteren beschäftigt sich der Bundesgerichtshof aufgrund einer Klage bereits jetzt. Und er traf eine Entscheidung – bedauerlicherweise nicht im Sinne der Urheber. HENNER MERLE erläutert

Das Urteil (NICHT VON KAFKA. ODER DOCH?)

Der Bundesgerichtshof hat am 19. Mai 2005 entschieden, dass es sich bei der Vermarktung eines digital gespeicherten Films zum Abspielen auf einem eigenen Wiedergabegerät (DVD) **nicht** um eine gegenüber der Vermarktung herkömmlicher Videokassetten neue Nutzungsart im Sinne des § 31 Abs. 4 UrhG handelt.

Wie bekannt, ist die Einräumung von Nutzungsrechten für noch nicht bekannte Nutzungsarten sowie Ver-

pflichtungen hierzu gemäß § 31 Abs. 4 UrhG unwirksam. Dies bedeutet, dass Autoren, deren Werke aufgrund eines Vertrages vom Verwerter genutzt werden, immer dann eine weitere Vergütung von dem Verwerter verlangen können, wenn dieser das Werk auf eine zum Abschluss des Vertrages noch nicht bekannte Nutzungsart in der Zukunft nutzt. Denn eine zum Zeitpunkt des Vertragsschlusses unbekannt Nutzungsart wird selbst dann nicht auf den Vertragspartner übertragen, wenn das Nutzungs-



recht ausschließlich sowie zeitlich, örtlich und inhaltlich unbegrenzt übertragen wird. So ist es üblich, dass dem Filmhersteller von dem Filmschaffenden umfassende Nutzungsrechte eingeräumt werden, die in der Regel auch die Videozweitauswertung umfassen. Da die DVD in Deutschland erst seit den neunziger Jahren bekannt ist, würde die Einordnung der DVD als neue Nutzungsart bedeuten, dass die Filmhersteller für eine Vielzahl von Filmen nicht im Besitz der Rechte für die von ihnen wahrgenommene DVD-Zweitauswertung wären. So war es dann auch zwischen den Filmherstellern und den Filmschaffenden heftig umstritten, ob die DVD eine neue Nutzungsart im Sinne des § 31 Abs. 4 UrhG sei oder aber nur um eine „technisch verbesserte Videokassette“.

In dem nun vom Bundesgerichtshof entschiedenen Fall wirkte der Kläger als Filmarchitekt an dem 1980/81 produzierten Spielfilm "Der Zauberberg" nach dem Roman von Thomas Mann mit. Für die von ihm geschaffene Ausstattung des Films ist der Kläger mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet worden. Die Beklagte ist eine Filmverwertungsgesellschaft, die über die Rechte an dem Film "Der Zauberberg" verfügt, die die Mitwirkenden ursprünglich dem Produzenten eingeräumt hatten. Während 1980 die Videozweitauswertung von Spielfilmen bereits bekannt war, wurde das digitale Speichermedium DVD erst in den neunziger Jahren bekannt und spätestens 1998 in Deutschland eingeführt. Der Kläger hat in dem Rechtsstreit die Ansicht vertreten, die Filmverwertungsgesellschaft wäre zur Vermarktung des Films "Der Zauberberg" auf DVD nicht berechtigt, weil es sich bei der DVD um eine zum Zeitpunkt der Rechtseinräumung durch den Kläger unbekannt Nutzungsart handele, für die der Kläger im Jahr

1980 Nutzungsrechte noch nicht wirksam habe einräumen können. Das Landgericht München I hat der auf Unterlassung, Auskunft und Schadensersatz gerichteten Klage stattgegeben, während das Oberlandesgericht München die Klage abgewiesen hat. Der Bundesgerichtshof hat sich der Ansicht des Oberlandesgerichts München angeschlossen. Dabei hat der Bundesgerichtshof die Auffassung vertreten, dass die DVD-Vermarktung nicht als neue Nutzungsart im Sinne des § 31 Abs. 4 UrhG anzusehen ist. Begründet wird dies damit, dass bloße technische Neuerungen, die eine neue Verwendungsform kennzeichnen, nach der ständigen Rechtsprechung des

Bundesgerichtshofes für sich genommen nicht ausreichen, um eine neue Nutzungsart anzunehmen. Erforderlich sei daneben vielmehr eine wirtschaftlich eigenständige Verwendungsform. Daran würde es im vorliegenden Falle fehlen. Die DVD-Zweitauswertung von Spielfilmen stellt im

Die DVD - neue Nutzungsart oder nur eine „technisch verbesserte Videokassette“?

Verhältnis zur herkömmlichen Vermarktung auf Videokassetten keine wirtschaftlich eigenständige Verwendungsform dar. Durch die DVD werden trotz des gesteigerten Absatzes letztlich keine neuen Absatzmärkte erschlossen; auch werden dem Urheber durch die Einbeziehung dieser Nutzungsart keine Erträge vorenthalten. Es sei vielmehr abzusehen, dass die DVD auf längere Sicht die herkömmliche Videokassette ersetzen werde. Durch die DVD wird daher kein neuer Markt erschlossen; vielmehr tritt sie an die Stelle der herkömmlichen Verwendungsform.

Daraus folgt, dass auch Autoren keinen Anspruch auf eine weitere Vergütung haben, wenn sie in älteren Drehbuchverträgen die Rechte zur Video-Zweitauswertung (Videogrammrechte) auf die Produzenten übertragen haben.

* * *

Nachruf Volker Vogeler

Wenn man offensichtlich ganz natürlicherweise dazu aufgefordert wird, einen Nachruf auf einen verstorbenen Kollegen zu verfassen, dann scheint man sich in einer Generation von Autoren zu befinden, innerhalb welcher der Weg vom Nachrufer zum Subjekt eines Nachrufes als nicht mehr weit eingeschätzt wird (und tatsächlich waren es immer die älteren Kollegen in den Zeitungs-Redaktionen, in denen ich arbeitete, die jene ominösen Nachrufe auf noch nicht Verstorbene auf Halde zu schreiben hatten). Aber da Volker Vogeler nicht nur ein Kollege son-

dern ein guter Bekannter und phasenweise auch ein Freund war, empfinde ich diesen Nachruf nicht als Pflicht

Man musste nicht mögen, was Volker schrieb (und ich gebe zu, dass ich mich bei manchen seiner „Alten“-Folgen arg langweilte), aber man kam nicht umhin, Volker zu mögen. Zuletzt saß ich bei der Jahresversammlung des VDD in Berlin neben ihm. Jürgen Kastens Entlassung wurde in einem qualvollen „Karten-auf-den-Tisch“-Ritual exekutiert. Bis zum bitter notwendigen Ende und noch



darüber hinaus stand Volker solidarisch an Kastens Seite. Auch die einsichtigsten Argumente erreichten Volker nicht, er kämpfte um seinen Freund Jürgen Kasten. Volker Vogeler gehörte zu jenen im 68-er Umfeld sozialisierten Menschen, denen die Solidarität wichtiger war als die Wahrheit. Die ist nämlich manchmal unangenehm, Solidarität nie. Und Volker hatte was gegen Unangenehmes.

In der Pause erzählte Volker mir feixend von seinem letzten Besuch beim ZDF, wo ihn die Jungredakteure wieder mal mit neidvoller Nicht-Achtung strafte, weil sein bedächtiger „Alter“ so verdammt viel mehr Quote machte als all ihre chicken, coolen, nach ausgetestetem Marktbedürfnis getunten Formate, die kommen und gehen wie Models auf dem Laufsteg. Wenn nur die Quote zählt, dann war Volker mit seinem „Alten“ der Quotenfluch für die Hippen vom Lerchenberg. Sein „Alter“ ist TV-Urgestein, nicht Edelstein.

Der 1930 in Bad Polzin Geborene übersiedelte Mitte der 50er Jahre in die Bundesrepublik, lernte von 1956-58 am Münchner Institut für Film und Fernsehen, dem Vorläufer der HFF das, was man damals in Sachen Film lernen konnte. Und da das zum Leben noch zu wenig war, arbeitete er auch im Bergbau, in Steinbrüchen und als Holzfäller. Volker konnte also mit seinen Händen auch noch was anderes anfangen, als sie bei einschlägigen Gremien aufzuhalten. Entscheidend für Vogelers weitere Karriere wurde seine Bekanntschaft mit Günter Herburger, mit dem er zusammen sein erstes Fernsehspiel „Das Bild“ (1967) und später den „Tanker“ (1970) schrieb und seine Freundschaft mit dem viel zu früh verstorbenen Ulf Miehe. Aus der Zusammenarbeit mit ihm entstand Vogelers sicherlich größter Erfolg „Jaider, der einsame Jäger“ (mit Gottfried John in der Titelrolle), für den er 1971 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet wurde. Der Film etablierte damals das leider nur kurzlebige Genre des kritischen Heimatfilms. Beim Jaider-Nachfolger, dem in Spanien gedrehten Western „Verdammt dies Amerika“ lernte ich Volker kennen. Der Film erzählte die Geschichte seiner bayerischen Jaider-Outlaws weiter, die es in den Wilden Westen nach Amerika verschlagen hatte. Und weil die Jungs in einer Szene in einem Saloon schuhplatteln sollten, suchte Volker nach jemandem, der seinen Schauspielern diese bayerische Spezialität beibringen konnte. Als er hörte, dass ich diesen Volkstanz als Kind in



Ruhpolding gelernt hatte, engagierte er mich kurzerhand als Schuhplattler-Choreograph. So musste ich in Madrid drei amüsierten deutschen und zwei fassungslosen spanischen Schauspielern das richtige Dreschen auf Oberschenkel und Schuhwerk beibringen.

Dem Film hat das nicht viel geholfen. Ich arbeitete damals als Filmkritiker bei der Süddeutschen Zeitung und als „Verdammt dies Amerika“ raus kam, schrieb ich einen ziemlichen Verriss. Anders als seine Kollegen, die mich bei vergleichbaren Gelegenheiten mit Schneeschaukeln erschlagen oder anderen Waffen bedrohen wollten, rief Volker mich an – und gab mir Recht. Nach dem auch beim Publikum geflopten „Amerika“-Ausflug zog Volker die Konsequenz, nahm eine Auszeit und betrieb mit mäßigem Erfolg eine Kneipe in Schwabing.

Erst 1978, nach eher belanglosen Vorabendserien, begann mit der Alten-Episode „Der Spieler“ Volkers zweite und neben Herbert Reinecker einzigartige Karriere. Über 170 weitere Folgen der Krimi-Reihe entstanden in den folgenden Jahren und machten Volker dank unendlicher Wiederholungen so wohlhabend, dass er ein weitläufiges Landgut auf Ibiza erwerben konnte. Volker, der mit einer Tochter von Axel Corti verheiratet war, hat seinen Wohlstand genossen und andere gerne mitgenießen lassen. Er tat das mit jenem fast kind-

lichen Vergnügen, das nur jemand empfinden kann, der auch mal bitter arm war und sich jeden Cent selbst erarbeitet hatte. Die VDD-Vorstände, die er vor Jahren zu einer Vorstandssitzung zu sich nach Ibiza eingeladen hatte, schwärmen noch heute von seiner Gastfreundschaft.

Obwohl er den Filmverlag der Autoren mitbegründet hatte, blieb Volker, wie seine Filmhelden, immer ein Outlaw jenes jetzt schon Sagen umwobenen jungen deutschen Films der 70er Jahre. Ein uneitler Handwerker ohne den Drang zum Genialischen, konnte und wollte er sich nicht so verkaufen wie die anderen Paradiesvögel. Er blieb, wie man heute sagen würde, authentisch.

Volker Vogeler starb am 19. April, zwei Monate vor seinem 75. Geburtstag in seiner zweiten Heimat Hamburg.

von Wolfgang Limmer

www. **drehbuchcamp.de**



DIE TRAINER

Keith Cunningham (Küssnacht/CH)
Tom Schlesinger (San Francisco/USA)
Christa Hein (Berlin)
Thomas Schadt (Berlin)
Sibylle Kurz (Erbach)
Klaus-Peter Wolf (Norden)
Thomas Jean Lehner (Wiesbaden)
Bernd Storz (Reutlingen)

29.8.- 3.9.2005 in Wiesbaden

Telefon 07634 / 591 316

Telefax 07634 / 591 317



MFG Filmförderung
Baden-Württemberg



GOETHE-
INSTITUT  FREIBURG

ARD Degeto®

Wie schließen Sie Ihre Versorgungslücke?




Ich berate Sie individuell bundesweit über:

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

Michael Weber

Gegenseitiger Versicherungsfachmann (BVM)
Versicherungsfachbüro für Kommunikationsoberberufe

Generalvertretung 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

Allianz 

Orientierung mit Tiefgang

Fernsehen, Radio,
Presse und Neue Medien

epd medien



Der Informationsdienst für Entscheider, Programmacher und Medienbeobachter
erscheint 2 x wöchentlich.

Ich bestelle ein kostenloses
Probeexemplar epd medien
Tel.: (069) 58098-191
Fax: (069) 58098-226
E-Mail: aboservice@gep.de
www.epd.de

Absender

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik gGmbH · Aboservice · Postfach 50 05 50 · 60394 Frankfurt



Krimifestival für Autoren und Filmemacher 14. bis 18. September 2005

Zum Branchentreff „Tatort Eifel“ vom 14. – 18. September laden wir alle Autoren und Filmemacher sehr herzlich nach Daun in die Eifel zu kommen. Über vier Tage wird ein umfangreiches Fachprogramm geboten mit Vorträgen und Werkstatt-Gesprächen, Pitch und Lesungen, Podiumsgesprächen und Fernseh-Premieren.

Referenten: **Klaus Bassiner**, ZDF Hauptredaktionsleiter; **Dr. Mark Benecke**, Kriminalbiologe; **Gloria Burkert**, Produzentin bei BurkertBareiss Development; **Dr. Fred Breinersdorfer**, Autor und Produzent; **Marc Conrad**, Typhoon Films; **Dr. August Hanning**, Präsident des Bundesnachrichtendienstes; **Kerstin Ramcke**, Produzentin Studio Hamburg; **Dorothee Schön**, Autorin; **Rita Serra-Roll**, RTL Redakteurin; **Fritz Wildfeuer**, Typhoon Films; **Jörg Winger**, Produzent UFA; **Melanie Wolber**, SWR Redakteurin und viele andere.

Nähere Informationen unter www.tatort-eifel.de