VeDRA
Verband deutscher Film- und Fernsehdramaturgen e.V
¬ 12 | DEZ. 2006 NEWSLETTER

Deutscher Filmförderfonds
¬ Geburtstagsfeier
von René Odenthal
¬ Dokumentation
Brief von VeDRA an die FFA

International
¬ Unter Freunden
von René Odenthal

Berufsbild
¬ Malcolm in the Middle
von Georg Feil

Verband
¬ Mitteilungen
¬ Mitgliederliste

Liebe Leser

kurz vor dem Jahreswechsel möchten wir unsere Mitglieder noch über einige interessante Entwicklungen informieren. Vielleicht bietet sich ja gerade in den Tagen »zwischen den Jahren« die Gelegenheit, sich zum Beispiel mit dem Thema der neuen bundesweiten Filmförderung zu beschäftigen. Denn wie unser Vorstandsmitglied René Odenthal herausgefunden hat, ist dies dringend erforderlich.

René Odenthal war in Vertretung von Dagmar Benke Ende November für den Verband auch bei einer Tagung der »Fédération des Scénaristes d'Europe | Federation of Scriptwriters in Europe« in Thessaloniki und hat von dort einen aufschlussreichen Bericht mitgebracht.

Wir möchten das Jahresende immer gern positiv ausklingen lassen. Da bot sich die Gelegenheit, eine Seelenmassage der besonderen Art in den Newsletter aufzunehmen. Sie stammt aus der Feder von Georg Feil, der sich in seinem neuen Buch FORTSETZUNG FOLGT! mit dem Schreiben von Serien auseinandersetzt. Trotz seiner schonungslosen Bestandsaufnahme hebt es am Ende des Jahres noch einmal so recht die Stimmung, was Feil darin über den schönen Berufsstand des Dramaturgen (»ein Glücksfall«) zu sagen hat.

Unser Fragebogen mit zwei weiteren Porträts von VeDRA-Mitgliedern bildet dann den Abschluss dieser Newsletter-Ausgabe.

Ich wünsche allen Lesern schöne Weihnachtsfeiertage und einen gelungenen Jahresbeginn!

Rüdiger Hillmer

Inhalt

Liebe Leser 1
DER DEUTSCHE FILMFÖRDERFONDS 2
Geburtstagsfeier 2
Dokumentation 4
INTERNATIONAL 5
Unter Freunden 5
BERUFSBILD 8
Malcolm in the middle 8
VERBAND 11
Der VeDRA-Fragebogen 11
Mitteilungen 13
Impressum 14

Der Deutsche Filmförderfonds

Geburtstagsfeier

Das neue Baby der deutschen Filmwirtschaft

von René Odenthal

Am 13. Dezember wurde in Potsdam-Babelsberg im Beisein von etwa 300 Berliner und Brandenburger Filmschaffenden das neue Filmförderungsmodell vorgestellt und damit sozusagen das neue Baby der deutschen Filmwirtschaft aus der Taufe gehoben. Es sieht vor, dass vom 2. Januar 2007 bis zum 31. Dezember 2009 insgesamt 180 Mio. Euro auf deutsche Filmproduktionen ausgeschüttet werden. Diese 90 Mio. Euro pro Jahr werden erfahrungsgemäß reichen, um eine kräftige Kapitalhilfe für deutsche Filmhersteller zu lancieren.

Ein einzelnes Projekt kann dabei bis zu 4 Mio. Euro erhalten. Dafür muss der Antragsteller einen Fragenkatalog ausfüllen, um nachzuweisen, dass er bestimmte Kriterien erfüllt. Dann gibt es die Kohle. Wenn man alle Bedingungen erfüllt, bekommt man vom neuen Filmförderfonds 16 Prozent der deutschen Herstellungskosten erstattet. Die verschiedenen Bedingungen werde ich hier nicht ausführen. (Das kann man unter www.filmfoerderung-bkm.de oder www.ffa.de nachlesen.

Das Modell wurde den Anwesenden unter großem Selbstlob und dem massiven Versuch der Verbreitung guter Laune von Peter Dinges (FFA), Christine Berg (zuständige Leiterin des Programms), der lokalen Königin Kirsten Niehuus (MBB) und einer jungen Justiziarin mit Hilfe einer Power-Point-Präsentation vorgestellt.

Die ersten beiden Abschnitte betrafen Angaben zu Antragsteller und Projekt. Die Möglichkeit Fragen zu stellen, wurde vor allem von den bekannten Berliner Kleinproduzenten genutzt, die aber wohl kaum so bald in den Genus dieser Förderung kommen werden. Denn diese darf zwar mit anderen kumuliert werden, erfordert aber nach wie vor den Nachweis von 15 Prozent Eigenkapitaleinsatz. Zudem darf die Gesamtförderung nach EU-Recht 50 Prozent der gesamten Herstellungskosten nicht überschreiten. (Dies trifft auch auf internationale Koproduktionen und entsprechende Fremdförderungen zu.)

Gedacht ist dieser Förderfonds eindeutig um große deutsche Filmproduktionen (für den internationalen Markt) anzuschieben. Deswegen gehört zu den Bedingungen, dass ein Verleihvertrag vor Drehbeginn vorliegen muss, in dem der Verleiher garantiert, dass er das Werk mit 30 Kopien in Deutschland herausbringt. (Das ist viel. Und welcher Verleiher ist schon dazu bereit? Dazu soll es eine Liste geben).

Für uns jedoch ist ein anderer Abschnitt von Interesse: Jedes Projekt unterliegt dem »Kulturellen Eigenschaftstest« (§10). Mit diesem Test soll das Problem der »Notifizierung« des »German spend« durch die EU-Gremien ermöglicht werden. Dies ist bisher noch nicht geschehen.

Für diesen »Kulturellen Eigenschaftstest« ist ein Katalog erstellt worden, bei dem diversen Kriterien jeweils eine bestimmte Anzahl von Punkten zugeordnet und dann zu einer Gesamtpunktzahl zusammengezählt werden. Dieser Kriterienkatalog ist für uns, die wir ja vor allem an den *Kulturgut*-Aspekten von Filmen wirken, sehr wichtig. Deshalb habe ich auf der Veranstaltung als Vertreter von VeDRA – und auch in Absprache mit dem VDD – an dieser Stelle interveniert. Denn es stellte sich heraus, dass es bisher unklar ist, ob ein Drehbuch, bzw. dessen Entwicklung in diesem Kriterienkatalog überhaupt mit veranschlagt werden können.

Unheil drohte schon, weil in §14 festgelegt wird, dass Vorkosten und Kosten für Rechte an vorbestehenden Werken nicht zuwendungsfähige Herstellungskosten sind. (Nach

dem Urheberrechtsgesetz ist ein Drehbuch in Bezug auf den Film ein »vorbestehendes Werk«.) Meine Frage, warum denn ein deutsches Originaldrehbuch nicht höher bewertet wird und warum überhaupt Verfilmungen (nicht nur deutscher) Literatur besonders bewertet werden, führte zu einer schönen Verwirrung auf dem Podium. Frau Berg und Herr Dinges sahen das Drehbuch und seine Entwicklung als förderfähig an. Kirsten Niehuus hielt dagegen launisch Position und unterstrich, dass dies ihrer Ansicht nach nicht mit eingerechnet werden dürfe. Dafür gäbe es ja andere Förderungen wie z. B. der Medienboard Berlin-Brandenburg, bemerkte sie auf Nachfrage ohne Skrupel! (Wir kennen die Vorstellungen von Kirsten Niehuus in Bezug auf die Drehbuchförderung aus den zahlreichen Debatten zu genüge. Deren Motto ist ja, dass es in der Region auch ohne Extraförderung genügend Drehbücher gibt.)

Diese widersprüchlichen Aussagen führten zur Belebung der Szene und machten klar, dass es in dieser Frage eindeutig Klärungsbedarf gibt. Und darin besteht die Chance unserer Intervention (s.u., Dokumentation des Briefes an die FFA).

Darüber hinaus sollten Verbandsmitglieder auf jedem der noch erreichbaren Termine auftreten, bei denen dieses Modell vorgestellt wird:

- 09.01.07: Stuttgart mit der MFG Baden Württemberg
- 10.01.07: Frankfurt mit der Hessischen Filmförderung
- 17.01.07: München mit dem FilmFernsehFonds Bayern
- 18.01.07: Hamburg mit der Filmförderung Hamburg
- 24.01.07: Leipzig mit der Mitteldeutschen Medienförderung

Dabei muss es darum gehen, immer wieder zu unterstreichen, dass der Erwerb von Rechten sowie die Kosten der Stoffentwicklung förderfähig sein müssen. Ein deutsches Originaldrehbuch sollte im Kulturtest (Anlage 2, Block A.1) höher bewertet werden, um den Anreiz für die Berücksichtigung deutscher Drehbücher zu betonen. Der Punkt »literarische Vorlage« könnte demgegenüber ersatzlos entfallen. Bei der Liste der kreativ Tätigen (Anlage 2, Block A.2) fehlt bisher die dramaturgische Betreuung. Das muss geändert werden!

Immerhin besteht die Chance dazu. Denn gerade die Vertreter der FFA haben zugesagt, die Ausführungsbestimmungen nachzujustieren. Nur brauchen sie entsprechenden Druck, der auch in Zusammenarbeit mit dem VDD ausgeübt werden muss.

: Geburtstagsfeier

Dokumentation

Brief von VeDRA an die Filmförderanstalt

Wir dokumentieren im Folgenden den Wortlaut des Briefes, den René Odenthal im Namen von VeDRA am 15.12.2006 an die Filmförderanstalt zum Thema »Deutscher Filmförderfonds« geschickt hat.

Sehr geehrte Frau Berg, sehr geehrter Herr Dinges,

Zuerst muss ich Sie zu der gelungenen Informationsveranstaltung am 13.12.06 zum Deutschen Filmförderfonds beglückwünschen. Die Metapher *aus der Taufe heben* passt doch recht gut, zumal dem Kind nun wohl noch einige Zuwendung zuteil werden soll. Ich beziehe mich auf meine Frage am 13.12. (Drehbuchbewertung und Stoffentwicklung) und möchte Ihnen die Position unseres Berufsverbandes VeDRA erläutern.

[1.] Der im § 14 der Richtlinie genannte Ausschluss der Kosten für Stoffrechte und Rechte an anderen vorbestehenden Werken – nach UrhG fallen darunter auch Drehbücher –, sollte geändert werden, damit die Kosten für Stoffrechte für das Drehbuch, das dem Antragsprojekt zugrunde liegt, förderungswürdig werden. Ebenso sollten die Honorarkosten, die zur Drehbuchentwicklung anfallen, förderungswürdig werden.

Begründung: Die gesamte Maßnahme hat zum Ziel »künstlerische Spielräume, die Qualität, die Attraktivität …« deutscher Kinofilme zu fördern. Gerade dies ist auch Aufgabe der Entwicklung des Buches vom Treatment bis zur Drehfassung, und wird auch in Deutschland zunehmend mit der fachlichen Beratung durch Dramaturgen, Script Consultants, Scripteditoren vorgenommen.

Es ist inzwischen unbestritten, dass die höhere Qualität der Drehbücher ein wichtiger Faktor des gewachsenen Erfolges deutscher Filme ist, nicht zuletzt durch die wachsende Kooperation von Autoren, Produzenten mit Filmdramaturgen, Script Consultants.

Gerade weil die Orientierung auf die kulturellen Aspekte dem Förderwerk und seinen Bestimmung inneliegt, wäre hier eine Betonung der Originaldrehbücher und ihrer *Entwicklung zur Drehreife* als *German spend* im Sinne der Maßnahme.

Dies sollte sich auch in der Punktbewertung deutscher Originaldrehbücher im *Kulturellen Eigenschaftstest* (Anlage 2, Block A.1) ausdrücken. Man sollte diese Drehbücher mit dem gleichen Wert berechnen, wie unter A.2 die »deutschen Stars«. Die gesonderte Berücksichtigung einer »literarischen Vorlage« könnte entfallen, zumal hier der *German spend* nicht erkennbar ist.

[2.] Im Anhang 1, Block A.2, Punkt 4 sind »schöpferische Filmschaffende« aufgezählt und gepunktet. Uns ist vollständig unverständlich, warum hier Filmdramaturgen, Script Consultants o.ä. *nicht genannt* werden, obwohl sie schöpferisch an der Entwicklung eines Filmprojekts arbeiten, vergleichbar den Art Directors oder Vfx-Supervisors. [Nebenbei: Die Light Designer (dtsch. Oberbeleuchter) hat man auch ›vergessen‹. Und was der kreative Anteil des Line Producers (dtsch. Aufnahmeleiter) ist, wartet auf Erklärung.

Der Debatte am 13.12.06 war zu entnehmen, dass Sie Nachbesserungen planen; auch war von ihren Beratern Beratungsbedarf zugestanden. Wir würden Ihre Meinungsfindung gerne unterstützen und verbleiben

mit freundlichen Grüßen und besten Wünschen für 2007

René Odenthal [Vorstand, Verband deutscher Film- und Fernsehdramaturgen e.V. (VeDRA)]

International

Unter Freunden

Die Konferenz europäischer Drehbuchautoren

von René Odenthal

Unser Vorstandsmitglied René Odenthal nahm am 21. und 22. November während des Filmfestivals im griechischen Thessaloniki für VeDRA und ganz kurzfristig in Vertretung von Dagmar Benke an der Konferenz der europäischen Drehbuchautoren teil, deren Verbände auf internationaler Ebene in der »Fédération des Scénaristes d'Europe | Federation of Scriptwriters in Europe« (FSE) organisiert sind. Bei dieser Veranstaltung handelte es sich um eine Premiere. Und es stellte sich heraus, dass VeDRA dort ganz richtig am Platz war, um die Sichtweise der Dramaturgen auch auf internationaler Ebene den Autoren gegenüber deutlich zu machen. – Hier also die Impressionen von René Odenthal.

Während meiner kurzfristig organisierten Anreise traf ich schon im Flieger einige der Teilnehmer aus dem VDD. Da lag die Bemerkung nahe, dass ich mich wohl einem Klassenausflug angeschlossen hätte (Philipp Weinges). Die Konferenz fand in der Markthalle des »Thessaloniki International Film festival« statt und dies nicht nur im übertragenen Sinne. Zum einen gibt es einen balkanorientierten Filmmarkt erst seit diesem Jahr in Thessaloniki. Und zum anderen handelte es sich im unmittelbaren Sinne um eine alte Hafenlagerhalle, die natürlich entsprechend hergerichtet war. (Es gab dementsprechend kaum Fenster.) Das gesamte Festival findet in solchen Lagerhallen statt, in die Kinos eingebaut wurden. Dadurch entsteht ein Zentrum, das viele Zuschauer nicht nur anzieht, um dort Filme zu sehen, sondern auch, um hinterher in den Lagerhallenrestaurants zu sitzen. Bei 18° Wärme saß man aber auch noch draußen.

Die veranstaltende FSE wird von unserem Mitglied Christina Kallas präsidiert, die auch die Leitung dieses Kongresses übernommen hatte. Dabei gab das Programm eigentlich nur einen Rahmen vor.

Ein Vortrag über »The Schreiber Theory« erschien mir überflüssig, es sei denn zur moralischen Stütze der gebeutelten Autoren. Diese ›Theorie‹ verkündet ernsthaft, dass die nächsten 50 Jahre der Filmgeschichte (in den USA) von den Autoren geprägt würden, so wie die vergangenen Perioden von Produzenten und Regisseuren und Schauspielern bestimmt gewesen seien. Meine Bemerkung, dann könnten wir Dramaturgen ja noch weitere 50 Jahre warten, erntete freundliches Beifallsgelächter. Denn die Theorie wurde offensichtlich sowieso von niemandem ernst genommen.

Der erste Tag begann jedoch mit einem Grußwort von Wim Wenders, dem dort eine Retrospektive und eine Ausstellung gewidmet waren. Er gestand, dass er erst sehr spät in seiner Karriere als Filmemacher über die professionelle Bedeutung von Drehbüchern belehrt worden sei. Deswegen vertrete er heute die Meinung, dass die Drehbuchautoren zu wenig beachtet würden. Als Präsident der europäischen Filmakademie wolle er das ändern.

Mit dem Thema der *European stories* beschäftigte sich als Erster der dänische Drehbuchlehrer Mogens Rukov. (Er durfte als Einziger im Tagungsraum rauchen und tat das dann kettenmäßig.) Dieses Thema lag ja nicht sehr fern von unserer Podiumsdiskussion während der Berlinale 2005. Rukov betonte denn auch, dass er sich nur *local stories* denken kann, nämlich da, wo der Autor sich auskennt. Zudem betonte er die Bedeutung der klassischen (dreiaktigen) Struktur, es sei denn man sei ein Genie. Die amerikanischen *characters* seien durch Name und Job bestimmt, europäische Filmexistenzen durch Name und Triebe

(v.a. Sex). Nur manchmal hätten sie auch einen definierenden Job. Rukov empfahl, mehr ›amerikanische‹ Figuren zu erfinden, das sei näher am Leben.

Wichtig war, dass er das *rewriting* vollständig ablehnte und dabei offenbar für ihn auch das *script editing* oder *script doctoring* mit eingeschlossen war. (Mit diesen beiden Begriffen wird unsere Tätigkeit europaweit meist bezeichnet.) Als ich nachfragte, ob er nicht auch Sparringpartner zum Beispiel für Vinterberg war und dies doch genau die Rolle der *script consultants* sei, korrigierte sich Rukov: Jeder Autor brauche qualifizierte Berater, und die seien meist nicht unter Produzenten oder Regisseuren zu finden. Hingegen seien qualifizierte Berater, wie wir es wohl seien, jederzeit willkommen.

Das war ein guter Einstand. Denn vor allem die deutschen Autoren schienen eine Berührungsangst vor *script consulting*, *doctoring* oder *editing* zu haben. Auf persönliche Nachfrage hatte allerdings niemand bisher eine schlechte Erfahrung in dieser Hinsicht gemacht. Dann erwähnte die Autorin Kit Hopkins ihre positiven Erfahrung mit unseren Mitgliedern Thilo Röscheisen und Dagmar Benke und später berichtete Robert Löhr von Sabine Pochhammer und Raimund Maessen. Damit wurde zusehends deutlich, dass in Deutschland zumindest eine Szene von fähigen Dramaturgen existiert, die auch international ausstrahlt, beispielsweise nach Italien (Franz Rodenkirchen in Turin) und nach Dänemark.

Ein weiteres diskutiertes Thema war der Komplex der Autorenrechte. Hierzu sei nur soviel angemerkt, dass es unser Konzept vom (unveräußerlichen) »Urheberrecht« gibt, das dem französischen Modell des »droit d'auteur« ähnelt. Demgegenüber gilt in den angelsächsischen Ländern das Konzept des (nicht unveräußerlichen) *copyright*. Dies bedeutet, dass jedes Nutzungsrecht bei uns einzeln veräußert werden kann, was auch und gerade bei Kabelfernseh-Verwertungen und Merchandising zu zusätzlichen Einnahmen führt. In ihren Auswirkungen unterscheiden sich die beiden Konzepte jedoch weniger. So ist die finanzielle Situation der Autoren in Großbritannien nicht sehr von derjenigen auf dem europäischen Kontinent verschieden.

Ein interessanter Dissens, der sich auch bei den Mitgliedern des VDD auftat, besteht darin, wie Drehbuchautoren ihre Werke selbst einschätzen. Zugespitzt formuliert sah Thomas Bauermeister im Drehbuch einen Text, der nicht für sich selbst steht, sondern der die Verfilmung braucht, um überhaupt publik zu werden. Dorothea Schön sah sich eher in der Tradition Shakespeares, dessen Theatertexte ja auch ohne Aufführung wahrgenommen werden. Ich fand das recht akademisch, und bemerkte, dass keiner von uns die Urform der Texte von Shakespeare lesen würde. Früher hätten das vor allem die Theaterdramaturgen getan. Drehbücher zu sei ja auch nicht gerade ein Massenvergnügen und nicht einmal Produzenten verfügten immer über diese Fähigkeit. (Dazu kam eine englische Bemerkung: »Scripts are information to middle intelligent people (directors) to do their job.«

Die Tatsache, dass die technische Entwicklung zu neuen Herausforderungen für Drehbuchautoren führt (siehe *mobile content*, *games*, *consumer-generated content*, *creative commons*) wurde von den meisten Anwesenden mehr staunend als wissend zur Kenntnis genommen.

Uwe Wilhelm charakterisierte die Situation in Deutschland als von vier Mafias beherrscht: der Arthouse-Mafia der Kleinproduzenten, die sich von Förderung zu Förderung hangelt; der Mainstream-Mafia; der Nazi- bzw. Stasi-Film-Mafia und der Kinderfilm-Mafia. Es wurde allerdings schnell deutlich, dass unsere Situation damit nicht zutreffend beschrieben wird. Zudem wollte Wilhelm seine Forderung, alle Filmförderungen für drei Jahre auszusetzen, dann doch nicht aufrechterhalten.

In der Diskussion am zweiten Tag über die *moral rights* wurde sehr deutlich, welche Hilfe Autoren im Clinch mit Redakteuren, Regisseuren und Produzenten während der Stoffentwicklung brauchen. Die Erfahrungen mit immer neuen Fassungen, die dem Autor abgefordert werden, und mit den plötzlichen Meinungsänderungen von Redakteuren oder (Auftrags-)Produzenten unterstrei-

chen eigentlich, dass Dramaturgen gebraucht werden. Die Frage stellte sich nur, wer sie bezahlen soll. In diesem Zusammenhang betonte ich, dass ich mich wie viele von uns bei VeDRA mit Beratern für das Design oder das Casting vergleiche. Allerdings müssten wir früher beauftragt werden. Wir böten einen Service, der auch die Moderation des Prozesses der Stoffentwicklung umfasst. Da Autoren die Förderung zumeist jedoch nicht selbst für die Stoffentwicklung bekommen, schlug ich mit Verweis auf die Erfahrung von Kit Hopkins vor, doch gemeinsam vorzugehen. In diesem Zusammenhang tauchte auch die Frage nach der Co-Autorenschaft auf. Kritisiert wurde vor allem, dass es bei Regisseuren mittlerweile üblich sei, sich als Drehbuchautoren auszugeben, weil sie beim *shooting script* irgendwelche Änderungen eingebracht hätten. Für die Dramaturgen unterstrich ich, dass wir für unsere Beratungsleistungen keine Urheberrechte beanspruchen.

Das letzte Panel ergab, dass trotz unterschiedlicher Rechtslage in den großen Staaten Europas ähnliche Honorarrahmen bestehen. (Endemol zahlt übrigens für ein Dialogbuch bei Serien 800 Euro, eine Schande!) Die Autoren wollen aber in ihren Verträgen zukünftig mehr Wert darauf legen, auch bei dem »technischen Development« (Packaging usw.) mitzureden und sich somit mehr in die Verantwortung für die Umsetzung einzubringen.

Zum Schluss wurde ein »Manifest« verabschiedet, in dem aus unserer Sicht nichts Falsches drin steht. Es wird an die EU geschickt und vom VDD veröffentlicht werden.

Dieser Bericht ist nicht umfassend, sondern schildert vielmehr meine Beobachtungen. Der wichtigste Erfolg für die Veranstalter war sicher, dass so viele Autoren aus verschiedenen Ländern präsent waren. Für uns als Verband war entscheidend, dass wir dort unser Konzept der Zusammenarbeit bekannt machen konnten. Da ist zu verschmerzen, dass ich als Vertreter von VeDRA nicht in der Teilnehmerliste geführt wurde und meine Anwesenheit von einigen Deutschen zu Beginn etwas überrascht festgestellt wurde. Immerhin waren die ausgelegten VeDRA-Flyer zum Schluss alle weg. (Es ist zu überlegen, ob wir welche in Englisch machen sollten.) Insgesamt war es wirklich wichtig, dort vertreten gewesen zu sein, weil das persönliche Kennenlernen entscheidend ist. Dadurch hatte ich Gelegenheit, VeDRA bekannt(er) zu machen. Vielen Gesprächspartnern schien denn auch wichtig, dass wir als Qualitäts-Verband existieren. Wir sollten überlegen, ob VeDRA der FSE beitritt. So sind in Schweden die Dramaturgen im Verband der Autoren vertreten und somit auch in der FES.

Berufsbild

Malcolm in the middle

Producer vs. Dramaturg

von Georg Feil

Analog zur berühmten Serie gleichen Titels fristet der Dramaturg ein Sandwich-Dasein. Er sieht alles, weiß alles – und kann nur berichten. Denn schreiben tun die Autoren, entscheiden die Produzenten und inszenieren die Regisseure (sofern das bei Serien nicht gelegentlich die Stars tun). Dabei werden die Dramaturgen weit unterschätzt, ihre Wirksamkeit für den Erfolg von Serien wird sträflich vernachlässigt. Dramaturg sein, das kann doch irgendwie jeder: Ein Bisschen über Filme reden, auch ein wenig analysieren, so wie das die Journalisten der ersten Jahre machten, die dafür ja auch nicht ausgebildet oder hauptberuflich eingestellt, sondern vom Feuilleton abgestellt worden waren. Und ein Gutachten, mein Gott, das ist im schlimmsten Fall ja auch nicht für den Misserfolg einer Produktion verantwortlich (weil sowieso niemand seine Empfehlungen umsetzt) – also auch nicht für einen Erfolg. Dabei besteht die Aufgabe eines Dramaturgen in etwas sehr viel Grundsätzlicherem:

»The script editor is there to do the job that the producer hasn't got the time to do – and that's to nurture the writer... As a writer, the script editor is my friend, my ally, my resident expert, a shoulder to cry on, a mother figure to whinge at, and a complete bastard if things go wrong. This figure is essential in my life as a writer. And I want to persuade you that the script editor should be an essential part of your production.«[1]

Er ist immer da – und zwar mit kaltem Herzen, denn er bleibt bei der Serien-Geschichte ,und ihrer Struktur, die man einmal vereinbart hat. Er warnt vor *sidesteps*, er verhindert, dass dem Autor mitten im Werk eine Nebenfigur besonders gut gefällt oder eine Nebenhandlung als viel wichtiger erscheint. Er ist das Gewissen, die Seele – und der Einzige im ganzen Stall, der mit dem Autor solidarisch bleibt. Deswegen wird er auch von niemandem geliebt – und für all das muss er mindestens soviel von Dramaturgie, Stoffen, Erzähltechniken und Ästhetik verstehen wie der Autor – eher mehr. Er muss nur nicht schreiben wollen (können ist erlaubt), das muss er wirklich seinem Kind überlassen. Eigentlich sind nur Heilige für diesen Beruf geeignet.

Das beginnt damit, dass er den Stoff mehr lieben muss als der Autor. Er ist nach aller Erfahrung bereit, diesen in Zeiten der Angst fair zu opfern. Er muss den Produzenten verstehen, ohne dass der Autor das merkt; obwohl er genau das immer von ihm erwartet hat. Er muss den Produzenten aber auch wieder in die Reihe bringen, wenn der an den Stoff nicht mehr glaubt – so wie er den verlorenen Autor auch retten muss. Und er muss das alles in großer Bescheidenheit tun – denn niemand achtet seine Arbeit. Der Autor hat alles selbst geschrieben, der Produzent hat alles selbst entschieden (z.B. den Dramaturgen einzustellen), und der Regisseur kennt ihn gelegentlich gar nicht. Es sei denn, er steckt in der Erarbeitung seiner Regiefassung des Drehbuches fest und braucht Hilfe… Wer will da eigentlich noch Dramaturg werden? Genauso könnte man aber auch fragen, wer will Lehrer werden? Sieht man die Filme »Die Kinder des Monsieur Mathieu« oder »Einen Sommer lang…« dann weiß man die Antwort.

Seit den 90er-Jahren gibt es in Deutschland den so genannten *producer*, womit der »kleine Produzent« gemeint ist; er ver-

1 Ferrari, Lilie (1993): Tightropewalking: The Script Editor. In: Friedman/Roca (Hrsg.): Writing long-running Television Series/Lectures from the first PILOTS workshop. West Sussex, S. 95 / S. 61

tritt den Produzenten, der in unserer Produktionswirklichkeit meist auch der Inhaber oder Geschäftsführer der mittelständischen Produktionsfirma ist, d.h. einen Schritt weit entfernt von der konkreten Produktion operiert, und berichtet ihm, was jeweils im Detail in den Produktionen geschieht. Er kann selbst nicht entscheiden, das tut der Produzent in aller Regel selbst, aber er kann »nein« sagen, wenn ihm ein Stoff nicht gefällt, die Arbeit eines Autors unzureichend erscheint usw. Mit dieser »Befugnis« kann er dem Autor aber nicht viel helfen. Dabei sollte genau das seine Funktion sein, dem Autor und dem Regisseur und allen anderen Mitwirkenden an einer Produktion zu helfen. Da er jedoch im Wesentlichen nur dem Produzenten gegenüber verantwortlich ist – und manche der neuen *producer* (aus Unerfahrenheit) auch Angst haben, Fehler zu machen, sagen sie lieber »nein«. Denn wer sich nicht bewegt, sagt eine alte Kriegsweisheit, der kann auch nicht erschossen werden. Damit darf also gefragt werden, ob die Rolle der *producer* wirklich eine gute Neuentwicklung in unseren Produktionsfirmen war.

Eine weitere Begriffsverwirrung (die Funktion, die in Deutschland mit *producer* beschrieben wird, hat so gut wie nichts mit dem des angelsächsischen *producer* zu tun) macht es manchmal schwer für Außenstehende, die wahren Funktionen zu erkennen: Seit Beginn des Booms der Produktionswirtschaft nennen sich Verantwortliche in großen Sender-Verbünden *executives* – womit die Bedeutung ihrer Funktion unterstrichen und vor allem in Richtung Produktionswirtschaft hervorgehoben werden sollte. Der *Executive* (auch *exec*) angelsächsischen Gebrauchs ist aber ein leitender Angestellter, dessen interne Funktion (eben die Leitung des Unternehmens) bezeichnet wird und nicht seine Funktion in den Außenbezügen. Und ein *executive producer* ist nach landläufigem Verständnis der Produzent *himself* – was der Senderverantwortliche ganz sicher nicht ist. Auch wenn er es gelegentlich sein möchte. Seine Funktion wird im internationalen Gebrauch (wohlgemerkt im TV) mit *commissioning editor* bezeichnet, er ist der Redakteur des auftraggebenden Senders. Aber das klingt nicht so schön.

Es gibt einen anderen – bedeutsameren – Grund für diese etwas verwirrende Namensgebung: Im Selbstverständnis der Senders hat sich mit der Entstehung der privat-wirtschaftlichen Sender sehr viel geändert. Man wollte sich nicht auf die inhaltlichen Vorschläge der Produktionswirtschaft verlassen (mit wenigen Ausnahmen), weil die ja *qua natura* bis dahin nur für die Öffentlich-Rechtlichen entwickelt und produziert hatten. Sie schienen ihnen für die neue Aufgabenstellung einfach nicht geeignet zu sein. Deswegen entwickelten alle privaten Sender ihre Stoffe und ihre Serien im Prinzip selbst, sofern sie sich nicht mit sehr jungen Produzenten zusammentaten, die dank ihres Alters noch gar nicht für die »alten« Sender gearbeitet haben konnten. Daraus entstand das Selbstbewusstsein, die Inhalte selbst zu entwickeln – und damit eine wichtige Produzenten-Funktion zu übernehmen, die man mit dem Begriff *executive* umschreiben wollte. Und die Öffentlich-Rechtlichen zogen nach – was den Begriff anbetraf. Einer der bemerkenswertesten Programmchefs eines privaten Senders sagte einmal, nachdem er das Haus verlassen, sich erfolgreich als Produzent niedergelassen und nun die Arbeit auf der anderen Seite des Schreibtisches kennen gelernt hatte, dass er niemals gewusst habe, dass die Programme »da draußen« entstehen – und nicht im Sender. Er hatte es anders erlebt – und das auch seinen Mitarbeitern so vermittelt.

Ein Glücksfall dagegen sind die reinen Dramaturgen, die es gelegentlich (wieder) in deutschen Produktionsfirmen gibt. Nach meiner Einschätzung der Gründe, warum so viele Manuskripte in Deutschland scheitern – oder einfach bis zum Produktionsbeginn nicht fertig geworden und in der vor-vorletzten Fassung gedreht worden sind –, fehlen den deutschen Autoren ihre Dramaturgen. Das Dilemma, dass bei uns trotz der immer noch vorhandenen reichlichen Mittel (die allerdings selten für die Manuskript-Produktion ausgegeben werden, sondern eher für *production value* oder unsinnigen Aufwand hinter der

Kamera) keine Dramaturgen ausgebildet, bezahlt und eingesetzt werden, führt dazu, dass die Qualität unserer Manuskripte im Durchschnitt immer noch mangelhaft ist. Wir haben zu wenig wirklich gute und zu viele mittelmäßige bis schlechte Manuskripte und das liegt daran, dass wir so gut wie gar keine Dramaturgen haben.«

Quelle: Georg Feil [2006]. Fortsetzung folgt: Schreiben für die Serie. Konstanz: UVK. S. 190–193
Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. – Georg Feil lehrt an der HFF in München mit Schwerpunkt Dramaturgie, Stoffentwicklung und Serienformate. Er hat jahrelange Erfahrung als Serienautor und Produzent und hat mehrere erfolgreiche Serienformate selbst entwickelt, bzw. als Produzent verantwortet.
(AUF ACHSE, DER FAHNDER, SCHIMANSKI, TATORT MÜNSTER)

Verband

Der VeDRA-Fragebogen

Vernetzung bedeutet auch, dass sich diejenigen, die nach außen agieren, untereinander wissen, mit wem sie es zu tun haben. Dieses Ziel verfolgen wir etwas spielerisch mit dem VeDRA-Fragebogen. – Vielen Dank fürs Mitmachen diesmal an Henriette Buëgger und Stephanie Schöberl.

Henriette Buëgger

Henriette Buëgger (geb. 1968) ist freiberufliche Dramaturgin, Autorin und Übersetzerin. Sie entwickelt Spiel- und Dokumentarfilme. Zurzeit lebt sie mit Freund und Kind in Irland. (Zu Fuß ans Meer und mit der Tram nach Dublin). Zuvor hatte sie in Köln eine Ausbildung zur Industriekauffrau absolviert, war Assistentin der Produzenten bei CalypsoFilm (Köln) und Gasthörerin an der Filmhochschule La Fémis (Paris). Danach Projektentwicklung und Dramaturgie bei TAG/TRAUM (Köln). Seit 2001 arbeitet sie selbstständig in Berlin und Dublin.

Zu ihren Lehrern zählt sie Bobette Buster (ganz vorne an!), Frank Daniel, Schlesinger & Cunningham, Uli Limmer und Jürgen Wolff. Beeinflusst ist sie von C.G. Jung und der an Bert Hellinger angelehnten systemischen Drehbucharbeit. Viele Reisen führten sie durch Afrika, Amerika, Asien, Australien und Europa. – Mehr Informationen gibt's unter www.buegger.de.

Der Fragebogen

Wo möchten Sie leben?

Berlin am Meer mit 23 Grad Wassertemperatur.

Womit beschäftigen Sie sich am liebsten?

Mit dem Leben der Menschen. (Wenn ich damals gewusst hätte, was ich jetzt weiß, hätte ich Soziologie studiert.)

Was ist Ihr größtes Laster?

Stundenlang durchs Fernsehprogramm zappen und drei Filme gleichzeitig ansehen.

Was ist Ihre Lieblingstugend?

Neugierde und Ausdauer.

Was schätzen Sie bei ihren Freunden besonders?

Dass sie meine Freunde sind.

Welche Fehler entschuldigen Sie am ehesten?

Die Freunde zu vernachlässigen, wenn man frisch verliebt ist.

Was verabscheuen Sie am meisten?

Gewalt.

Wie lautet Ihr Lebensmotto?

Schau'n wir mal was kommt.

Wie sind Sie zum Film gekommen?

Nach der Ausbildung wollte ich Fotografin werden, hatte meine gesamten Ersparnisse für eine Kamera ausgegeben und brauchte dringend Geld. Da rief ein Freund an und sagte bei der CalypsoFilm brauchen Sie jemanden fürs Büro … Zwei Wochen später saß ich morgens um fünf in einem Hubschrauber ohne Tür, bin über die Eifel geflogen und durfte den Belichtungsmesser halten – da bin ich geblieben.

Was reizt Sie besonders an der Entwicklung von Drehbüchern?

Frei nach Gertrude Stein: *Film ist eine Vision ist ein Thema ist ein Film.*

Was ärgert Sie besonders bei der Entwicklung von Drehbüchern?

Menschen, die schreiben und sich nicht an die Gefühle trauen.

Welches Drehbuch hat Ihnen besonders gefallen?

SOMMER VORM BALKON, von Wolfgang Kohlhaase.

Über welches Drehbuch haben Sie sich besonders geärgert?

–

Gibt es einen Film / eine Fernsehsendung, der/die für Ihr Leben besonders wichtig war?

Ein Kindheit auf dem Land mit allen Fred-Astaire- und Ginger-Rogers-Filmen.

Welche Film- oder Fernsehfigur hat Ihnen besonders imponiert?

Helen Mirren in PRIME SUSPECT als alkoholabhängige Kommissarin.

Ihr/e Lieblings-Drehbuchautor/in?

Brian Helgeland für L.A. CONFIDENTIAL. Im wahren Leben: Iain Dilthey für DAS VERLANGEN.

Was hätten wir in der letzten Zeit auf keinen Fall verpassen sollen?

DAS LEBEN DER ANDEREN, SOMMER VORM BALKON, BREAKFAST UND PLUTO.

Stephanie Schöberl

Stephanie Schöberl ist Dramaturgin und Übersetzerin. Von sich selbst sagt sie, sie sei »eine 40-jährige Hamburgerin, die der Hansestadt nie wirklich untreu geworden ist – wenn man mal von einem Auslandsjahr während des Anglistikstudiums (Schwerpunkt Film) an der Ostküste der USA und der knapp zweijährigen Tätigkeit als Redakteurin bei der ProSieben-Sat.1 Media AG in Berlin absieht. Nach erfolgreich bestandener Magisterprüfung verschlug es mich direkt ins Filmgewerbe, wo ich einerseits Produktionserfahrung als Produktionsassistentin sammeln konnte, gleichzeitig aber auch meiner Analyseleidenschaft als Lektorin nachkommen konnte. Spätestens seit meiner Dramaturgentätigkeit bei Wüste Film (HH) schlägt mein Herz für den deutschen Independent Film; auch Sat.1 und ProSieben konnten das nicht ändern.«

Der Fragebogen

Wo möchten Sie leben?

Ich würde am liebsten nach Lust und Laune pendeln zwischen Andalusien, Irland, Schottland und Hamburg.

Womit beschäftigen Sie sich am liebsten?

Film, englischer Literatur, meinem Freundeskreis.

Was ist Ihr größtes Laster?

Ich will immer zu viel auf einmal.

Was ist Ihre Lieblingstugend?

Loyalität.

Was schätzen Sie bei ihren Freunden besonders?

Offenheit.

Welche Fehler entschuldigen Sie am ehesten?

Unpünktlichkeit.

Was verabscheuen Sie am meisten?

Unehrlichkeit.

Wie lautet Ihr Lebensmotto?

No matter: try again, fail again – fail better!

Wie sind Sie zum Film gekommen?

Frühe Leidenschaft der Jugend gepaart mit professionellem Hintergrund im Elternhaus.

Was reizt Sie besonders an der Entwicklung von Drehbüchern?

Die Alternativen durchzuspielen, die eine Geschichte bietet, um

schließlich bei der anzukommen, die einzig und allein passt.

Was ärgert Sie besonders bei der Entwicklung von Drehbüchern?

Zeitmangel, die Ego-Trips deutscher Autoren (und gelegentlich Produzenten), chronischer Geldmangel.

Welches Drehbuch hat Ihnen besonders gefallen?

DIE WONDERBOYS.

Über welches Drehbuch haben Sie sich besonders geärgert?

Ich möchte meine Lebenszeit nicht auch noch mit der Aufzählung von Hunderten von Titeln verschwenden, nachdem ich sie bereits einmal mit dem Lesen derselben verkürzt habe.

Gibt es einen Film / eine Fernsehsendung, der/die für Ihr Leben besonders wichtig war?

TAXI DRIVER.

Welche Film- oder Fernsehfigur hat Ihnen besonders imponiert?

Travis Bickle.

Ihr/e Lieblings-Drehbuchautor/in?

Steve Kloves.

Was hätten wir in der letzten Zeit auf keinen Fall verpassen sollen?

Die dänischen Kinofilme.

Mitteilungen

zusammengestellt von Rüdiger Hillmer

Deutscher Drehbuchpreis

Wie berichtet, war es uns im Sommer kurzfristig gelungen, doch noch Vorschläge für die Vergabe des Deutschen Drehbuchpreises einreichen zu können.

Leider war das Echo auf die von uns eingereichten Drehbücher wenig schmeichelhaft. Es scheint, dass damit ein Schnellschuss etwas nach hinten losgegangen ist.

Umso wichtiger wird es in den kommenden Wochen sein, für 2007 einen Modus zu finden, der die Qualität unserer Vorschläge sicherstellt.

Vielleicht ist es sinnvoll, in Anlehnung an das Verfahren beim VDD ein Jury dafür einzurichten. Dies würde auf der Mitgliederversammlung im Februar zu beraten und zu beschließen sein.

Mitgliederentwicklung [Aktualisierung]

Leider verlassen uns zum Jahresende zwei weitere Mitglieder. Wir wünschen den beiden und auch allen anderen, die bereits gekündigt hatten, für ihre berufliche Zukunft alles Gute.

Austritte – 31.12.06

Tedeschi	Nicholas	Berlin	zum 31.12.2006
Nabel	Imogen	Köln	zum 31.12.2006

Impressum

- Die einzelnen Beiträge geben die Meinungen der Autoren wieder, nicht die des Verbandes oder Vorstandes.
- Die von externen Veranstaltern angegebenen Termine können von uns in der Regel nicht überprüft werden. Wir übernehmen daher keine Gewähr.
- Vorschläge, Kritik, Veranstaltungshinweise bitte an hillmer@dramaturgenverband.org
- Layout: Rüdiger Hillmer
- V.i.S.d.P. Rüdiger Hillmer