

- **in memoriam Dagmar Benke**  
*von René Odenthal*

Nachlese Film + 2007

- **Drehbuch und Montage**  
*von Petra Hengge*
- **Hätte ich das Kino!**  
*von Kyra Scheurer*

Reflexion

- **Between the Bull and the Chameleon**  
*von Antoine Jaccoud*

Recht

- **Das Urheberrecht und seine Nutzungsarten**  
*von Eva-Maria Fahmüller*

Verband

- **VeDRA-Fragebogen**



Liebe KollegInnen



das Jahr 07 geht zu Ende, es war für unseren Verband ein schweres Jahr.

Wir haben Dagmar Benke als inspirierende Vorsitzende und Kollegin verloren, und die Erinnerung an sie soll auch in diesem NL Platz finden, zumal viele Mitglieder sie persönlich kaum kannten. Ich steuere hier einen Text bei, den ich im Frühjahr verfasst habe, vielleicht vermittelt er auch den neuen Mitgliedern einen persönlichen Eindruck von unserer Kollegin.

Die Trauer über Dagmar Benkes Tod haben wir im Vorstand mit einer konzentrierten Überarbeitung der Außendarstellung unseres Verbandes überwunden, mit Sicherheit wäre das in ihrem Sinn gewesen. Die neue website findet wachsendes Interesse in der Branche, unsere Mitgliederzahl steigt trotz bedauerlicher Austritte (siehe VeDRA Rundbrief Nr. 15). Wo wir Gelegenheit haben mit Entscheidern zu sprechen, wird unsere Meinung geachtet, wenn auch noch zu wenig beachtet.

Das Panel bei *film+* in Köln am 24. November mit dem Titel EINE GESCHICHTE ENTSTEHT – DER DRAMATURGISCHE DIALOG AN SCHREIB- UND SCHNEIDETISCH war eine Initiative von *Kyra Scheurer*, und erneut haben wir ein Thema angeschnitten, der Dialog zwischen Vor- und Postproduktion, das große Aufmerksamkeit erntete. Wir bleiben dran.

*Petra Hengge*, ein neues Mitglied, hat freundlicherweise ihren Eindruck von unsere Kooperation mit dem einzigartigen Festival für Filmeditoren, *film+* festgehalten.

Fortsetzen wollen wir in dieser Ausgabe des Newsletter auch die Auseinandersetzung mit unserem beruflichen Tun. Der Text BETWEEN THE BULL AND THE CAMELEON von *Antoine Jacoud*, einem Kollegen aus dem Französisch sprechenden Teil der Schweiz, hält uns an, unsere Rolle realistisch und zugleich poetisch zu betrachten. Der Text beruht auf einem Vortrag, den er schon 2004 in Valencia/ Spanien gehalten hat. *Nous le remercions de ce cadeau.*

*Kyra Scheurer* hat uns die Langfassung ihres Artikels aus der Filmzeitung SCHNITT zur Verfügung gestellt, der das Spannungsfeld zwischen literarischer und filmischer Erzählweise betrachtet. Film-Adaptionen von literarischen

Inhalt

Liebe KollegInnen.....1

ERINNERUNG .....3

in memoriam Dagmar Benke3

NACHLESE FILM + 2007 .....4

Themenschwerpunkt

Drehbuch und Montage.....4

Hätte ich das Kino!.....5

REFLEXION ..... 11

Between the Bull and the Chameleon ..... 11

RECHT.....16

Das Urheberrecht und seine Nutzungsarten.....16

VERBAND..... 20

Der VeDRA-Fragebogen..... 20

Impressum.....21

Vorlagen gehören zum Handwerk, intermediales Schreiben wird zunehmen, denn es wächst eine Autorengeneration heran, die auch mit der miniDV-Kamera »schreibt«. Jean-Luc Godard nannte das »camerastylolo« (wobei es sich 1966 um neue handliche 16mm Filmkameras handelte, die er für seine Ästhetik nutzen konnte).

*Eva-Maria Fahmüllers* sehr informativer Beitrag zum Urheberrechtsgesetz unter dem Blick-

winkel der Dramaturgen steht auch auf der website. Hier soll er nicht nur ein teaser sein, mal wieder auf die VeDRAsite [www.dramaturgenverband.org](http://www.dramaturgenverband.org) zu schauen, sondern aktuelle Orientierung bei der Vertragsgestaltung mit unseren Auftraggebern.

*Eva-Maria Fahmüller*, Mitglied unseres Vorstandes, stellt sich auch noch den beliebten Fragen. Es steht übrigens jedem Mitglied frei, uns seine Antwort-

ten auf die bekannten Fragen einzusenden, am besten gleich an mich [odenthal@dramaturgenverband.org](mailto:odenthal@dramaturgenverband.org), dann werden diese Bekenntnisse die nächsten Newsletter beleben.

Mit den besten Wünschen zum Jahreswechsel und dem Motto, das nächste Jahr kann (nur) besser werden,

grüßt

*René Odenthal*

## Erinnerung

### in memoriam Dagmar Benke

von René Odenthal

Was verband mich mit Dagmar Benke, was ließ unsere Wege kreuzen? Es gibt Gelegenheiten, die auf Beharrlichkeit beruhen.

Auf unterschiedlichen Pfaden näherten wir uns der Arbeit am Drehbuch, Dagmar Benke und ich. Sie entdeckte beim Kleinen Fernsehspiel des ZDF die Wichtigkeit guter Drehbucharbeit, ich kam über einige Stationen beim Theater, beim Radio und durch Arbeiten für RTL in der ersten Hälfte der Neunziger zum Drehbuchschreiben. Ich hatte allgemeine Ahnung von Erzähldramaturgie, aber wenig konkrete Kenntnis von den Besonderheiten des Drehbuchschreibens. Als ich mir dieses Wissen besorgen wollte, scheiterte ich erst einmal an Dagmar Benkes Beliebtheit: Die Master School Drehbuch teilte mit, der Kurs, den Dagmar Benke dort anbot, sei komplett ausgebucht.

Die nächste Gelegenheit Dagmar kennen zu lernen, ergab sich, als sie 1997 einen eigenen Kurs in Drehbuchanalyse anbot. Ich hatte gerade eine dieser schrecklichen Erfahrungen mit einem Projektabbruch gemacht und hatte Zeit. Meine Anmeldung wurde diesmal akzeptiert. Aber auch diese Kursteilnahme scheiterte, ich bekam die Teilnahmegebühr zurückerstattet. Warum? Ich weiß es bis heute nicht, denn der Kurs fand statt.

Getroffen habe ich Dagmar erst, als wir gemeinsam mit einigen Kollegen unseren Berufsverband VeDRA in München gründeten. Wir wollten mehr Erfahrungsaustausch und endlich eine gemeinsame Interessenvertretung.

In den ersten Diskussionen hatten unsere Positionen einigen Abstand, ich trat für eine »offenere« Satzung ein, als die Mehrheit mit Dagmar. Doch bald lernte ich, dass die Startlosung des jungen Verbandes, nur erfahrene Kollegen aufzunehmen, richtig war: Die berufliche Vita der Mitglieder war das einzige Qualitätsmerkmal, das wir hatten.

Bei einer Nachwahl in den Vorstand fragte Dagmar mich, ob ich nicht helfen wolle, dieses gerade entstandene Projekt VeDRA zu entwickeln. Unserer Positionen boten offenbar auch für sie die Chance fruchtbarer Diskussion und Bereicherung. Auch fanden wir im Umgang schnell eine grundlegende Anerkennung.

Nun erst begann die Zeit, in der ich Dagmar kennen lernte. Wir machten Termine bei Filmpolitikern, Verbandsvertretern und Förderanstaltverantwortlichen. So lang diese Liste wurde, so wenig erfreulich waren oft die

Termine. Dabei fiel uns auf, dass wir uns bei den »Auftritten« gut ergänzen konnten. Ihre ruhige Energie half im Zusammenspiel der Argumente, im Austausch der Beobachtungen und im taktischen Spiel berufspolitischer Verhandlungen. Manchmal waren unsere taktischen Erfahrungen wertvoller, als das Verhandlungsergebnis.

Den letzten Termin dieser Art hatte ich mit Dagmar im Februar 2006. Wir trafen uns zur Vorbereitung am Griebnitzsee in Potsdam. Dagmar erzählte mir, ihr Onkel sei bei den früheren Grenztruppen der DDR in diesem Abschnitt verantwortlich gewesen. Ich erzählte, dass ich als Kind in der Nähe, an der Grenze zwischen Berlin und der DDR, vom Westen aus geschwommen bin, obwohl das strengstens verboten war. Das Gespräch über private Erfahrungen veränderte unseren beruflichen Kontakt, über die Arbeit im Verbands hinaus. Wir konnten uns bei Problemen in aktuellen Projekten beraten.

Ich habe erlebt, wie Dagmar sich für ein einmal angenommenes Projekt engagierte, auch in Krisen als Person für ihre durchdachte Auffassung einstand. Wenn jedoch trotz aller Mühe Differenzen nicht zu überwinden waren, konnte sie auch loslassen, sich entschied-

den distanzieren. Ich schloss daraus: So eine ehrliche Haut wie Dagmar, findest Du in der Branche selten. Dagmar verdient das Prädikat besonders wertvoll, leider hat ihre brutale Krebserkrankung jedes weitere crew-calling grundlegend verhindert.

## Nachlese Film + 2007

### Themenschwerpunkt: Drehbuch und Montage

von Petra Hengge

*So wünschen wir uns das: Gerade ist Petra Hengge VeDRA-Mitglied geworden und schon verschafft sie allen Lesern unseres Newsletter, die nicht in Köln sein konnten, einen guten Einblick in die Veranstaltung, die VeDRA mit dem Festival für Filmschnitt film+ veranstaltet hat. Ein herzliches Dankeschön!*

Mit einer Paneldiskussion zum Verhältnis von Drehbuch und Montage engagierte sich VeDRA auf der film+ 07, dem Forum für Filmschnitt und Montagekunst in Köln. Schnell stellte sich auf der gut besuchten Veranstaltung heraus, dass es zwischen Drehbuch und Montage ein Spannungsverhältnis gibt, das bisher wenig diskutiert wurde, zu dem es aber von allen Beteiligten viel zu sagen gibt. Denn nur in den seltensten Fällen kommen im Arbeitsalltag die Autoren eines Drehbuchs überhaupt in Kontakt mit den Editoren des späteren Films.

Die Drehbuchautorin Laila Stieler las zunächst den ersten Satz der Romanvorlage LIEBESLEBEN von Zeruya Shalev vor. Ein einzelner Satz, der ausreicht,

um die schwierige Aufgabe einer Romanadaption für den Film zu verdeutlichen. Detailliert beschrieb die Autorin anhand der Gestaltung des Drehbucheinstiegs und der Einführung der Hauptfigur ihre Überlegungen, wie der innere Monolog des Romans in eine filmische Form transponiert werden kann. Dies wurde durch die Vorführung des Filmanfangs illustriert.

Gesa Marten zeigte zwei Filmanfänge von sehr unterschiedlichen Dokumentarfilmen, die veranschaulichten, wie sie als Editorin eine Geschichte aus dem Originalmaterial herauschält. Gerade bei der Arbeit mit dokumentarischen Material entsteht trotz aller Planung während der Recherche und der Dreharbeiten für sie die eigentliche Geschichte oft erst im Schnitt.

Jörg Siepmann berichtete von seinen Erfahrungen mit der Stoffentwicklung, die für ihn als Produzent die spannendste Phase einer Filmproduktion darstellt. Dabei musste er lernen, seinen Autoren und Regisseuren den nötigen Freiraum zu

lassen. Denn wo einige Regisseure die präzise ausformulierte Vorlage brauchen, darf bei anderen nicht zuviel auf dem Papier stehen, um ihnen nicht den Freiraum zur künstlerischen Arbeit und Improvisation zu rauben. In dieser für ein Projekt entscheidenden Phase greift er Jörg Siepmann gelegentlich auf Dramaturgen zurück.

Laila Stieler beschrieb ihre Erfahrungen bei Screenings oder im Schneiderraum von Filmen, die sie geschrieben hat, als eine »oft sehr schmerzhaft« Situation. Während der Regisseur – neben dem Produzenten – als einziger den gesamten Entstehungsprozess eines Films durchlebt und bestimmt, sei man als Autor oft mit überraschenden Veränderungen des eigenen Werks konfrontiert. Eine größere Einbeziehung an den Veränderungen während des gesamten Entstehungsprozesses eines Films hielt Laila Stieler für wünschenswert. Bei der üblichen Trennung der Arbeitsbereiche Drehbuch und Schnitt wird hingegen meist positiv gewertet, dass der Editor einen »frischen« Blick auf das ent-

standene Material hat und sich von der Vorlage lösen darf und muss.

Wie üblich bei Podiumsdiskussionen war zu bedauern, dass der zeitlich eng begrenzte Rahmen der Veranstaltung nicht genügend Raum für ein ausführliches Gespräch bot. So mussten spannende Ansätze oft zu schnell wieder fallen gelassen werden. Trotzdem gelang es ein erstes Schlaglicht auf den eigentlichen Kern des Thema zu werfen, wie sich die Arbeit von Autoren und Editoren gegensei-

tig beeinflusst und aufeinander aufbaut.

Für ähnliche Veranstaltungen wäre es spannend, sich auf nur einen Film als Case Study zu konzentrieren, bei dem Autor und/oder Regisseur sowie der Editor auf dem Panel im Dialog stehen, um Entscheidungen des Schnitts gegenüber der Vorlage des Drehbuchs zu erläutern und zu diskutieren. Demgegenüber könnte man das Konzept des Autorenfilmers stellen, der das Buch selbst schreibt und auch im Schnitt das Heft in der Hand

hat. Ob in einer solchen Situation anders mit dem Ausgangsmaterial umgegangen wird, bleibt zu diskutieren.

Insgesamt wurde in der Veranstaltung ein bisher wenig beachteter Aspekt von Dramaturgie ins Licht gerückt, was für Autoren und Dramaturgen gleichermaßen spannend und erkenntnisreich war. Sicherlich konnte die Fragestellung nicht erschöpfend diskutiert werden, machte aber Lust auf mehr.

*Originalbeitrag für diese Ausgabe  
Petra Hengge arbeitet als Dramaturgin zusammen mit ihrem Kollegen Sebastian Stobbe in Köln (Die Drehbuchlotsen). Beide sind seit November 2007 Mitglieder bei VeDRA.  
Kontakt: [hengge@drehbuchlosten.de](mailto:hengge@drehbuchlosten.de)*

## Hätte ich das Kino!

von Kyra Scheurer

*Literatur und Film in Deutschland: Eine leidenschaftlich-zerrüttete Romanze im Grabenkampf zwischen Kunst und Handwerk. Eine mediale Wechselbeziehung, die seit der Geburt des Films immer rege, nie nur einseitig und fast immer von Spannungen geprägt war.*

»Man will zuviel und kann zuwenig. Diese allgemeine Erkenntnis trifft gewiss aufs Schreiben und besonders auf das Schreiben von Drehbüchern zu.« Wenn ein erfolgreicher Schriftsteller und Drehbuchautor wie Patrick Süskind in sei-

nem Aufsatz »Film ist Krieg, mein Freund! Über einige Schwierigkeiten beim Drehbuchschreiben« derart über mangelndes Können und zu hohe Ansprüche klagt, mag das auf den ersten Blick kokett wirken. Beschäftigt man sich jedoch mit dem Phänomen der intermedialen Autorschaft von Literaten näher, zeigt sich, dass sich Schriftsteller als Grenzgänger der Medien Film und Literatur durch alle Epochen hinweg genau hier positionieren müssen, im Spannungsfeld von Wollen und Können.

WARUM – Motivationen für intermediale Autorschaft

Literarische Tätigkeit hat sich gewandelt. Auch wenn das Bild des Schriftstellers in Öffentlichkeit und Selbstverständnis noch vom Bücher schreibenden Autor bestimmt ist, arbeitet das Gros der Literaturproduzenten heute längst auch für Printmedien, Film, Funk und Fernsehen. Doch obwohl der Film als Kunstform etabliert ist, haftet dem Schreiben für das Medium immer noch der Ruch bloßer

Lohnschreiberei an: Das Vorurteil, einem Drehbuchschreibenden Literaten ginge es allein ums Geld, ist so alt wie der Film selbst. Tatsächlich lassen sich durch die gesamte Filmgeschichte hindurch aber fünf wesentliche Grundmotivationen für schriftstellerisches Engagement im Film ausmachen, die oft komplex verwoben ineinander greifen: Zunächst gibt es die *künstlerische Neugier* auf ein anderes Medium als Triebfeder mediendisponiblen Schreibens, ein weiterer Grund liegt gelegentlich in gezielten *Initiativen seitens der Filmwirtschaft*, die seit der Stummfilmkampagne »Films berühmter Autoren sind die Zukunft des Kinos« auftauchen und der Nobilitierung des Mediums genauso dienen sollen wie einem erhöhten kreativen Input an außergewöhnlichen Originalstoffen. Die *höhere Reichweite von Film und Fernsehen* lockt vor allem gesellschaftspolitisch sendungsbewusste Autoren über alle Epochen Grenzen hinweg: Bereits 1913 frohlockt Johannes R. Becher »Meine Tragödien gekinntopt, werden zu Millionen sprechen«, nicht minder euphorisch proklamiert Carlo Mierendorff seinerzeit im wegweisenden Aufsatz »Hätte ich das Kino« die Verlockung der propagandistischen Beeinflussungskraft des Kinos: »Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln!« Eine Motivation mediendisponiblen Schreibens, die sich vor allem im pädagogisch ambitionierten Literaten-Fernsehspiel der Siebziger wiederfindet.

Darüber hinaus haben viele Autoren entgegen dem vorherrschenden Bild des abgeschirmten Dichters in genialisch-einsamer Werkproduktion längst den *Reiz des kommunikativen Schaffensprozesses* in einem Team erkannt. Auch wenn die Kehrseite der Medaille hier immer präsent bleibt: Innerhalb des Teams wird der Autor – spätestens nach Fertigstellung des Drehbuchs – oftmals als Störfaktor betrachtet, der sich nun, nach abgeschlossener Entstehungsgeschichte der Drehvorlage, aus deren Verwertungsgeschichte heraushalten soll, schließlich ist er ja gut genug bezahlt worden. Damit reduziert selbst die Filmbranche das Schreiben von Drehbüchern auf die finanzielle Motivation und das reine Handwerk im Dienste einer Industrie. Diese Haltung Autoren gegenüber ist besonders für Literaten in der Filmbranche irritierend, die naturgemäß ein anderes Selbst- und Werkverständnis haben. Letztlich liegt hier der wesentliche Konfliktpunkt der Hass-Liebe zwischen Literaten und Film. Und da kommt der *finanzielle Aspekt* ins Spiel, der natürlich ein nicht unwesentlicher Anreiz bleibt – ob der Film das nun das bloße Überleben sichert wie im Fall der deutschen Hollywood-Exilanten oder ob ein Wiederholungshonorar des öffentlich-rechtlichen Rundfunks das literarische Schaffen einfach erleichtert, wie im Fall von Bodo Kirchhoff, der neben ambitionierten Kino-Drehbüchern für Romuald Kamarkar und Oliver

Hirschbiegel vor allem mit Hannelore Elsners *KOMMISSARIN* mehr Geld verdient, als es mit seinen Romanen je möglich wäre. Angesichts der auftauchenden Konflikte wird das vergleichsweise hohe Honorar allerdings oft als »Schmerzensgeld« empfundener Demütigungen im Stoffentwicklungsprozess gesehen.

#### WER – Die Köpfe hinter dem Skript

Schon früh waren Schriftsteller fasziniert vom Phänomen Kino und seinen Möglichkeiten. Denn ebenso wie das junge Kino seinerseits auf der Suche nach Stoffen war und diese im Bereich der Literatur fand, suchten die Literaten nach neuen Inspirationen. So kam es während der Stummfilmzeit zu einer wahren Blüte schriftstellerischen Engagements in der Welt des Films: Unzählige Autoren – von den »Flaggschiffen deutscher Prosa und Dramatik« wie Thomas Mann und Gerhart Hauptmann bis zu Unterhaltungsschriftstellern aus dem trivialliterarischen Bereich – betätigten sich als Filmszenaristen, Titeldichter oder Dramaturgen. Doch auch wenn einige Drehbücher berühmter Autoren wie Schnitzler und Hofmannsthal realisiert wurden, wirklich im neuen Medium Fuß fassen konnten die wenigsten der etablierten Schriftsteller. Oft fungierte ihr Name lediglich als »Nobilitierungshilfe« bürgerlicher Kunstnormen im massenpopulär unterhaltenden Medium.

Doch es gab auch Strömungen, die sich auf ernsthaftes Interesse am neuen Medium Film gründeten. Eine manifestierte sich erstmals 1913 im KINOBUCH, einer von Kurt Pinthus initiierten Anthologie von Kinostücken expressionistischer Autoren. Rein aus Lust am Visuellen – viele der Literaten verzichteten ganz auf die Einfügung von Zwischentiteln oder parodierten dieses Stilmittel – und ohne Rücksicht auf literarischen Ruf, ohne auf filmische Realisation und die damit verbundenen finanziellen Vorteile bedacht zu sein, verfassten diese Schriftsteller ihre literarischen Bildvisionen. Einen weiteren Anreiz bot den Literaten später die Einführung des Tonfilms und damit erster ernstzunehmender Dialoge. So konnte z.B. Bertolt Brecht erst 1932, nach Einführung des Tonfilms sein erstes Filmprojekt **KUHLE WAMPE** verwirklichen, obwohl er in den Jahren zuvor schon zahlreiche Drehbücher und Szenarien geschrieben hatte. Brecht war seinerzeit einer der wenigen Literaten, denen das Kino nicht nur liebgewonnener Teil des täglichen Lebens geworden war, sondern die auch keinen wertenden Unterschied zwischen dem Schreiben von Prosa oder Theaterwerken und dem Verfassen von Drehbüchern machten. Erst seine Tätigkeit für die großen Filmstudios im amerikanischen Exil sollte diese Einstellung trüben. Ein Schicksal, das er mit vielen namhaften deutschen Schriftstellern teilte, die mit Hilfe von Filmfirmen emigrieren konnten,

aber durch diese Abhängigkeit in Zwiespalt zwischen Kunst und industrieller Textproduktion gerieten. Mit dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes zerfiel auch die deutsche Filmindustrie, die zuvor noch einigen Literaten ein zweifelhaftes Asyl gewährt hatte. So erstreckte sich beispielsweise Erich Kästners Schreibverbot zunächst nicht auf den filmischen Bereich, in dem er unter dem Pseudonym Berthold Bürger Drehbücher verfasste und auch Ödön von Horvath arbeitete vor seinem Gang ins Exil für die NS-Filmwirtschaft. Wie in vielen Bereichen stellte sich auch für den Film nach dem Krieg die Frage, welche Autoren eine kritische Aufarbeitung der vergangenen zwölf Jahre würden leisten können und wollen. Aus der Emigration Zurückkehrenden begegnete man – so sie überhaupt für den Film zur Verfügung standen – mit Misstrauen. Der Nachwuchs war spärlich und meist zu traumatisiert, um die jüngste Geschichte fiktional bearbeiten zu können. Also fand eine Aufarbeitung schlichtweg nicht statt. Vielmehr schrieben schon bald die ehemaligen Ufa-, Tobis-, Berlin- und Wien-Film-Autoren die überwiegende Zahl der Nachkriegsproduktionen. In der DDR hingegen verfolgte man mit der DEFA das Konzept einer bewussten Abkehr vom präventösen Bild- und Erzählstil der Ufa und konnte namhafte Autoren wie Jurek Becker und Wolfgang Kohlhaase für eine Mitarbeit gewinnen. Das endgültige Aufholen einer zu lange

verzögerten Gesellschaftskritik im filmischen Bereich der BRD kann auf das Jahr 1962 datiert werden.

Nach einer Intellektualisierung und Politisierung der Literatur folgte in diesem Jahr mit dem Oberhausener Manifest der Beginn einer Politisierung des Films: 26 Cineasten artikulierten sich unter der Initiative Alexander Kluges, Peter Schamoni und Edgar Reitz'. Nach der Durchsetzung der Autorentheorie in den sechziger und siebziger Jahren verschwand der Filmautor hinter der Figur des scheinbar allmächtigen Regisseurs und erst die kreative Krise des bundesdeutschen Autorenfilms lenkte in den achtziger Jahren die Aufmerksamkeit wieder verstärkt auf die Bedeutung des Drehbuchs und seiner Autoren.

Doch auch innerhalb der sehr heterogenen Gruppe deutscher Autorenfilmer gab es aber einige, die mit Literaten als (Co-)Autoren zusammenarbeiteten, umgekehrt war auch die Haltung der Schriftsteller, allen voran der Gruppe 47 dem Film gegenüber sehr ambivalent. So beklagte der Romancier Alfred Andersch, der bereits 1961 auch als Drehbuchautor tätig wurde, in seinem ebenfalls 1961 erschienenen Aufsatz **DAS KINO DER AUTOREN** die Interesselosigkeit der deutschen Literatur am Film: »Der deutsche Dichter geht nicht ins Kino. Würde die Haltung des deutschen Schriftstellers zum Film sich aus aristokratischer Ver-

achtung und passivem Abwarten in aktiven Anspruch verwandeln, so wäre der deutsche Film morgen die Kunst, die er sein könnte.«

Neben Andersch war im Kinobereich vor allem das filmische Schreiben Peter Handkes prägend, dessen Zusammenarbeit mit Wim Wenders vom ersten gemeinsamen Projekt **Die ANGST DES TORWARTS VORM ELFMETER** (1971) mit Unterbrechungen bis zum Jahr 1987 andauerte, in dem Handke für *Der Himmel über Berlin* die Vorlage von zehn Prosateilen im Sinne von »Ideeninseln« entwarf, um die herum der Regisseur seinen Film »baute«.

Die Arbeitsbeziehung dieser beiden Künstler kann als in der Praxis verwirklichtes Beispiel der Zielsetzungen sowohl Alexander Kluges wie auch Alfred Anderschs gelten: eine Zusammenarbeit von Literat und Regisseur, von denen die Schriftsteller sich nicht starre Adaptionen, sondern eine eigene filmische Textur erwarten können. Wim Wenders' Verbindung zur Literatur mag eher durch die Atmosphäre, als durch konkrete literarische Vorlagen bestimmt gewesen sein, dennoch suchte er auch über die Zusammenarbeit mit Peter Handke hinaus immer wieder die Zusammenarbeit mit Literaten: Tankred Dorst schrieb ihm die Drehbuchadaptation zum Hawthorne-Roman **Der SCHARLACHROTE BUCHSTABE** (1972). **PARIS TEXAS** (1984) entstand nach einigen

Kurzgeschichten von Sam Shepard.

Von dieser Verknüpfung des Autorenfilms mit Literaten abgesehen, gab es auch klar programmatische Bestrebungen, das Medium Film aus dem klassischen visuellen Kunstkontext herauszulösen und auch auf theoretischer Ebene eine deutliche Rückbindung an literarische Traditionen vorzunehmen.

Hierfür steht allen voran die Person Alexander Kluges, der gekonnt zwischen Literatur und Film balanciert und als Kinoliterat bezeichnet werden muss; seine Prosa – meist in kurze, treffend pointierte Hintergrundgeschichten zerhackt – ist filmisch, seine Filme sind literarisch. Der Adorno-Schüler war vermutlich der erste Autor, der fast gleichzeitig im Film und in der Literatur debütierte, doch in Edgar Reitz' **DIE NACHT DER REGISSEURE** (1995) lässt Kluge keinen Zweifel über die Prioritäten seines mediendisponiblen Schaffens: »Es gibt eine große Zuneigung von mir zu Worten. Ich bin im Grunde kein wirklicher Cineast. Mein Ideal, während ich Jura studiert habe, war Schriftsteller zu werden. Ich fühle mich eigentlich als Autor.«

Verglichen mit den wenigen Schriftstellern im Autorenfilm wandten sich jedoch bedeutend mehr namhafte Autoren dem Fernsehen als neuem Betätigungsfeld zu, das oftmals, etwa im Falle Dieter Wellershoffs oder Martin Walsers, das Hörspiel als zusätzliche mediale

Ausdrucksform ablöste. Im Zuge dieser Annäherung etablierte sich während der 60er und verstärkt in den 70er Jahren die TV-Drehbucharbeit von Autoren wie Tankred Dorst, Heinar Kipphardt, Max von der Grün, Wolfdietrich Schnurre, Gabriele Wohmann, Rolf Hochhuth, Wolfgang Hildesheimer, Walter Jens und Peter Schneider.

Und das Medium wusste die hochkarätige Unterstützung zu schätzen: Im Fernsehspiel hatte der Autor – im Gegensatz zum Kino dieser Zeit – einen hohen Stellenwert, was sich im Vorspann zeigte. Unter der Zeile »Ein Film von« war dort der Name des Autors, nicht der des Regisseurs zu lesen. Der prozentuale Anteil von Literaten unter den Drehbuchautoren von Originalfernsehspielen blieb aufs Gesamtbild hin gesehen allerdings verhältnismäßig gering: Rund 17 Prozent in den 50er Jahren, in den 60er bereits fast 30 Prozent, die sich bis 1977 wieder auf rund 25 Prozent reduzierten. In den 80er Jahren schließlich veränderte die zunehmende Kommerzialisierung nach Einführung des Privatfernsehens die Programmpolitik und somit die Anforderungen an die Drehbuchautoren.

Nun waren weniger die künstlerisch ambitionierten Filmemacher und Autoren gefragt, vielmehr stand das Drehbuchhandwerk hoch im Kurs und es erfolgte ein Rückgriff auf narrative Erfolgsmodelle, deren Schwerpunkt in der Unterhaltung lag – zudem wurde eine

Tendenz zur Serialisierung unübersehbar.

Diese Hintansetzung der persönlichen Autorschaft zugunsten einer kontinuierlichen Seriendramaturgie ist für Literaten nicht sonderlich attraktiv, und es kam im Laufe der Zeit nur in wenigen Ausnahmefällen zu einer Beteiligung von Schriftstellern: Patrick Süskind schrieb in Zusammenarbeit mit Helmut Dietl mit großem Erfolg die Mehrteiler **MONACO FRANZE** und **KIR ROYAL**, Jurek Becker entwickelte mit Manfred Krug **LIEBLING KREUZBERG** und ab dem Jahr 2000 fungierte Thomas Brussig als Co-Autor für die dritte Staffel des **HEIMAT**-Projekts des Autorenfilmers Edgar Reitz. Für die Professionalisierung von Drehbuchautoren wurde – nachdem man den Berufsstand zumindest im Kinobereich zwischenzeitlich fast abgeschafft hatte – ab den 90ern allerhand unternommen und auch Romanautoren wie Peter Henning und Friedrich Ani zählen zu den Absolventen von Drehbuchwerkstätten, Thomas Brussig hat an der HFF Potsdam Drehbuch und Dramaturgie studiert und unter den Teilnehmern des Stoffentwicklungsprogramms »step by step« war Bella Block-Erfinderin Doris Gehrcke.

#### WIE – Vom Wollen und Können

Doch wie nicht jeder gute Romancier auch ein brillanter Lyriker sein kann, scheitern nicht wenige Literaten an den spezifi-

schsen Anforderungen, die das Schreiben für den Film mit sich bringt: Ungeachtet des literarischen Werts beinhalten die Schreibkonventionen des Drehbuchs – wie die jeder anderen literarische Gattung auch – spezielle Gesetzmäßigkeiten und Erfordernisse.

Gerade weil das Drehbuch im literarischen Kanon oftmals stiefmütterlich behandelt wird, unterschätzen viele Schriftsteller die Besonderheiten des szenischen Schreibens. Sie konzentrieren sich in ihren Drehbüchern auf Dialoge oder aufwendig orchestrierte Personenensembles und vernachlässigen zuweilen die simple Handlungsebene, die Gestaltung dramatischer Bögen oder auch den subtilen Transport von inneren Zuständen durch visuelle Entsprechungen. Darüber hinaus fällt es Literaten oft schwer, solche Entsprechungen nicht im Feld überladener Symbole zu suchen, sondern Gesten oder Verhaltensweisen dafür zu finden.

Die speziellen Erfordernisse der Gattung Drehbuch werden seitens der Schriftsteller eher als unzumutbare Einschränkung, denn als Chance eigenen Ausdrucks begriffen und die Prosa wird als das Zentrum der eigenen intermedialen Autorschaft förmlich beschworen: »Traurig aber wahr: Als Schriftsteller ist man bei der Drehbuchschreiberi fehl am Platze. Die eigene Stimme, der eigene Stil, alle noch so ausgeklügelte Sprachakrobatik interessieren nicht die

Bohne. Wenn man Wert auf solche Dinge legt, dann legt man sich besser auf die Wiese und schreibt ein Gedicht« bringt Holly-Jane Rahlens die Frustration vieler »drehbuchgeschädigten« Prosautoren auf den Punkt. Sicher ist der Roman die freieste literarische Ausdrucksform und es gibt neben dem augenfällig angenehmeren Image des »Kreativen Kopfes am Schreibtisch« auch verständliche inhaltliche Gründe für die Bevorzugung der Gattung Prosa.

Die große Frustration vieler Literaten im Filmbetrieb lässt sich aber eher durch eine gewissen Naivität im Vorfeld, oder die schlichte Unkenntnis der »Spielregeln« dieser Branche erklären, bzw. im Einzelfall sogar mit einer Ignoranz einer ganzen literarischen Gattung gegenüber. Um dem Medium Drehbuch als Literat wirklich gerecht werden und es als gleichwertige Form kreativen Ausdrucks nutzen zu können, müssten nämlich zunächst die filmimmanenten Besonderheiten erkannt, akzeptiert und eben gegebenenfalls erlernt werden. In Fällen, in denen das glückt – ob reflektiert oder durch intuitives Erzähltalent – ist allerdings zu beobachten, dass die für den Film schreibenden Literaten im Vergleich zu reinen Drehbuchautoren oft einen differenzierteren Ansatz in Figurgestaltung und Dialogsprache haben – nicht umsonst zählen die Schriftsteller Jurek Becker, Patrick Süskind, und Thomas Brussig zu den Drehbuch-

Preisträgern des Deutschen Filmpreises.

Apropos Thomas Brussig: Sein literarisches Können ist seit dem Romanerfolg von HELDEN WIE WIR unumstritten und sein eigenständiger Erzählton prägt auch den Roman AM KÜRZEREN ENDE DER SONNENALLEE auf wunderbare Weise. In Brussigs – vor dem aus kreativer Unzufriedenheit heraus kompensatorisch verfassten Roman – Originaldrehbuch von SONNENALLEE herrschte allerdings die wenig medienadäquate Dramaturgie der Reihung und auch in anderer Hinsicht genügte der Stoff nicht den Voraussetzungen eines Leinwunderfolgs: »Es gab ewige Drehbuchprobleme mit den emotionalen Szenen, die nun gerade für diesen Film ungewein wichtig sind. Emotionen müssen aufgebaut werden und brauchen eine glaubwürdige Herleitung. Daran krankten aber die Urfassungen«, erklärt SONNENALLEE-Regisseur Leander Haussmann. Dank der

versierten dramaturgischen Beratung durch Dagmar Benke sowie gemeinschaftlichen Schreibsitzungen von z.T. Brussig, vor allem aber Haußmann, Buck und Sperling konnte das literarisch geprägte Drehbuch in eine medienadäquater, dramatischere Erzählweise überführt werden und dem Film zum Erfolg verhelfen. Nach Betrachtung der ursprünglichen Drehbuchfassung, die Brussig für die »drehfertige« hielt, sowie dem Vergleich des ökonomischen Erfolgs, den einerseits SONNENALLEE mit einem dramaturgisch bearbeiteten Drehbuch erzielte mit dem relativen »Flop« des Films HELDEN WIE WIR, bei dessen Drehbuch Brussig nicht dramaturgisch beraten wurde, liegt die Vermutung nahe, dass die Drehbücher des Literaten trotz seiner Drehbuchausbildung den traditionellen literarischen Erzählstrukturen verhaftet sind, während seine Qualitäten – wie bei vielen Literaten – in Erzählton, origineller Uridee und Dialogsprache liegen.

Wie die Beispiele SONNENALLEE oder auch MANILA aber unbedingt zeigen, hat der Literat in der deutschen Kinolandschaft mittlerweile einen festen Platz und einen nicht unwesentlichen Anteil an der Vielseitigkeit des deutschen Films der letzten Jahre. Eine friedliche Koexistenz von Autorenfilmern und Regisseuren, Drehbuchautoren und intermedial schreibenden Literaten sowie verschiedener Genres und Qualitätsansprüche prägen das Bild. Auch ist der Umgang der Autoren mit ihrer eigenen Mediendisponibilität in den letzten Jahren selbstbewusster und selbstverständlicher geworden. Und, mit einem Schlusswort des erfahrenen intermedialen Schreibers Dieter Wellershoff, es sind noch viele bereichernde Filmstoffe namhafter Literaten zu erhoffen: »Das Entscheidende für einen Schriftsteller ist sein Blick auf das Leben, nicht das Medium in dem er sich ausdrückt.«

*Erweiterte Fassung eines Artikels aus dem Magazin SCHNITT 11/2007.  
Kyra Scheurer arbeitet als Dramaturgin und Journalistin in Köln und Berlin.  
Seit Februar 2007 ist sie Vorstandsmitglied bei VeDRA.  
Kontakt: [scheurer@dramaturgenverband.org](mailto:scheurer@dramaturgenverband.org)*

## Reflexion

### Between the Bull and the Chameleon

How to understand somebody else's project from the inside without talking about oneself

von Antoine Jaccoud

*Dieser Text musste leider einige Zeit warten, bis wir ihn hier veröffentlichten können, aber das betont nur seine Wichtigkeit für unser Selbstverständnis. Es bleibt zu wünschen, dass er Kritik findet, die die Debatte im Verband fördert. Antoine Jaccoud ist ein Schweizer Kollege, der vor allem im französischen Sprachraum arbeitet. Merci beaucoup für die Bereitstellung seiner Überlegungen für VeDRA.*

If acting like a bull means denying an individual and his or her project by not respecting him as *another* person, individuality, subjectivity, human being ... If acting like a chameleon means denying oneself – denying me – by becoming this other, by being eaten and swallowed by him or her ... What animal should a mentor, coach, professor, script-doctor like us imitate in order to understand the projects which are proposed to us *and* work effectively with their author?

The fox, well known for its cunning intelligence? The dolphin, which is so a nice fellow? The turtle, whose example would help us to stay calm and work for eternity? The pig, whose every body part can feed a man at his entire satisfaction? The

gorilla, whose loyalty and faithfulness is widely admired? Well, I do not think we'll find any solution in zoological metaphors. I will rather suggest a concept which comes from geography, but is used in psychology as well: Distance.

In order to stay away from the bull as well as the chameleon, we need to establish some distance between us and the Other, between us and his or her story ...

In order to work with the huge variety of different people we'll meet along our career - workaholic or lazy, alcoholic or tea drinkers, first time filmmakers or last time film makers, narcissic ones, depressed ones, nasty ones, brave ones, pure writers, hybrid writer-directors, pure directors, hybrid director-producers, pure producers, genius and non genius ...

We need to establish distance.

In order to work on so different scripts and stories, short films or features, one page synopsis or two hundred pages semi-novel, first draft or last draft, stories we would love to have written, stories we would immediately throw to the garbage

can if we could, boring projects, thrilling stories ...

We need to establish distance.

In order to work with ironical people from Paris, funny people from Brussels, lyrical people from Erevan, melancholic people from Geneva or lunatic people from Cotonou (all this being allusion to real cases)

We need to establish distance.

In order, eventually, to be as good and as effective and helpful we want to be, we need to establish some kind of distance.

Between them and us. Between their projects, scenarios, stories and us.

But what do I mean by distance?

I mean not too close and not too far. This is his -or her baby - this is not mine.

There is no »other« if there is no »I« or »me«.

We are mentors or teachers, or script-doctors, or dramaturgs; we're not - thanks god! - co-writers, we're not friends (even we will have a few beers and

frozen pizzas and endless conversations along the process), we're not husband or wife, we're not father or mother ... We're here to help and coach and support an individual *and* a story but we're not inventing and writing this story, for him or her.

Our job, our assignment, has a context – it can be a film school or a production company, or a simple agreement between two persons – it has a clear purpose – in every case, to make a story better – and it has limits – time limits (a very important element to keep our intervention under control!), budget limits, human limits. And all this could be – or should be – described in a contract, an oral or written contract.

This »call for distance« can sound cold and dry, but I spent more than a few times trying the other way – forgetting about the distance – with film students or more experienced writers and filmmakers. I thought for them, I wrote for them, I worked for them, I tortured myself for them, for no better result than confusion, frustration and pain.

Mentoring, coaching, doctoring should not be part of the creative process, it should stay close to it but definitely out of it, because we need to watch the flow – and not be drowned by it – to stimulate and orientate it. Because we need to be safe to save the victims. Because we need to look far beyond the

mountains while the author has the nose in his or her plate ...

Being part of the process, being IN it, getting drowned in it, is always a mistake, or it is totally another job, attitude and approach: the creative one, that we have to keep for our own works, or for the moments of our life we are co-authors ...

We cannot be in and out in the same time.

We cannot be EX-Pert (ex meaning OUT in Latin, as you all remember) and IN the creative shit, mess and anxiety. This is impossible, unbearable and it would be a denial of what is expected from us.

But how to find and build the distance? how to find the good one? how to tune it? and how to keep it alive and stable along the process?

On my opinion this attitude requires a good amount of resources and reliable strengths. Keeping the distance is always a fight, because – first of all – being a bull or a chameleon is a basic pattern of human behaviour. And, on the other hand, we like so much our job that we can often be too passionate, or too compassionate, and have the secret temptation to take the script from his or her stupid author and fix it (changing everything if required) in one week.

On my opinion, and experience, distance can be built from two elements.

1) First of all, our knowledge, our technical skills, our abilities in screenwriting, script analysis, dramaturgy *and* pedagogy, both of these competences helping us to be simply and strongly ourselves, and helping us to be totally conscious of our position and role in the relationship we have with an author, whatever his experience in film business might be.

I have to confess that I like the expressions »script-doctor« and »script-doctoring«. Mentor, coach, teacher or professor, we all are *doctors* having to deal with ... *patients*. I do not want to be cynical saying this, I just want to mean that creative process, like falling in love for example, is closed to a form of pathology.

Sometime the script is sick (normally we can do something in this case). Sometime this is the writer who is sick (our job can be harder in that case). And very often (I am of course exaggerating a little bit in order to entertain you) both of them are sick, which makes our job very very difficult.

In every case, we are people whose job is to make things – and individuals – better and we have to stay away from every other role that could divert us from this mission.

2) The second element that distance is based on my point of view is professional experience. Experience reminds us that all the stories which are proposed

in a film school or a production office or an author's apartment have been told already, and it is a good news, because we will not have to re-invent architecture, but only help to design a new house.

Being aware and conscious of this reality helps us again to have distance because as you have surely noticed it, every story and every script thinks to be first and unique, like every new born baby does ...

But experience also allows us to remember that if people we meet and have to work with are unique, we'll leave them – and maybe even forget them – the same way we met them. And that we'll be one day like these old teachers that do recognize us on the street but do not remember our name because they had 400 students after us at elementary school.

This thought should help us to take distance too, and get rid of excessive emotional commitment in our job. This hardworking and shy first time film maker our heart wants so much to help is not the first hardworking and shy first time film maker we meet in our career. Maybe it will be possible to work with him, maybe not.

This obnoxious film director that calls us when we are having breakfast with our kids to tell us that his wife described as »stupidly hollywoodian« the great suggestions we made last night to him is not the last obnoxious

filmmaker we'll work with in our life.

Maybe we cannot fall in love anymore ...

Maybe we cannot be really angry anymore ...

But these are good news: if passion, love and hate are not part of our professional relationships anymore, it means that we can start to work efficiently. That we can start to work with some distance. That we can start to work like a chess player, or a doctor, and definitely not as a co-writer ...

I will even add a maybe provocative remark. The moment I stopped thinking cinema was the only important artistic expression on this planet, but only one way among many others to tell stories, in a very unhealthy atmosphere sometime, I really got more clever and more »Zen« in my job of scriptwriting teacher and consultant.

Yet, I am still fascinated by what effective help and sensitive cooperation can create; and I am still in love with the virtues and pleasures of knowledge transmission. Feeling like a gardener pouring water in God garden's all over the world can be sweet sometime ...

I have worked in the dramatic writing field for almost 15 years now, moving alternatively from writing to teaching, practicing to consulting. I had a very specific chance in the very beginning of

the nineties: as an absolute beginner just out of a one year scriptwriting workshop with Krzysztof Kieslowski, I had the opportunity to create and build a complete scriptwriting course at Lausanne Art School.

This gave me the great and unique opportunity to think about the writer's needs the moment I was needing help and tips for myself. From that moment, I got interested in tools, techniques, devices, and the transmission of these tools, techniques and devices. Logically then, I could never stop giving time and energy for teaching and mentoring. For me, transmission of our experience is an organic and necessary part of life.

From this moment too, I realized that the problems any author – young or veteran – is facing when writing or trying to write have two origins: story problems, and creativity problems.

I worked with Armenian directors as well as with Belgium writers, with Georgian writers as well with Canadian directors, in every case, situation was the same. People face scenario problems, and they face creativity problems. These problems can be separate, but most of the time they walk together and intricate themselves, which does not make our job easier.

It can be a simple one day or one week writer's block. But it can be also someone needing 5 years to write a complete draft (and killing 4 co-writers along

the process) because of fear of failure and desperate search for one's own and personal theme.

How do we deal with that?

It can be simply (this is so common) a writer-director that is unable to think about characters and how characters feel because he's obsessed by actors name and camera position. But it can be someone whose brain and spirit seem to resist indefinitely to the concept of *conflict*.

How do we deal with that?

It can be someone you would like to send three years in sex clubs and bars with the hope he or she will learn a little bit what life and humanity really is, but it can be someone who tells *another story* he or she has deeply in his or her mind and everyone – you, the producer, even the author him/herself – knows it, and does have the feeling of a terrible waste of time, money and energy ...

What can we do in such a situation?

Reality of creating and writing, and specifically writing for film, is complex, messy and full of irrational elements. Some of them can be solved by the rules of dramaturgy -or a producer just saying *no* and *basta* – some others with more subtle or complex techniques and understanding, while a few more serious trouble can probably never find any happy ending...

I see there another reason to keep distant, cold-blooded and analytical: these creativity problems are not ours. We must not share them like a poor co-writer unfortunately has to, but absolutely stay distant from them, in order to see them, to contemplate them, to analyse them, and maybe find some way of resolving them.

What a job!

I told it before. The mentor, the teacher, the script-doctor is a doctor, and the script is a patient and the author is a patient too. Sometime only one of them is suffering, most of the time both of them are sick. And you have to take care of everybody!

So it 's time to speak about *objectivity*, because distance and objectivity are notions which are very close. And a good amount of objectivity is for me absolutely necessary in our job to be effective, and to get the highest degree of *legitimacy* facing the people we are working with.

Mentor's legitimacy is not difficult to establish in a well known film school or famous workshop, but things can be much harder in a production office where you just have been hired as a script doctor for a filmmaker you do not know, or in this author's apartment by a quiet and full of tension afternoon ...

Who are you? He may say ...  
What allows you to speak about someone else scenario?

In the name of what? of whom, are you speaking? What do you know exactly? What do you suggest exactly?

The more objectivity you can show in this confrontation, the more legitimacy and respect and guarantee for a not too unhappy future you can get.

But there is a good news: objectivity is basically what the author wants – or *needs!* – to hear, because he does not need to hear again opinion, expression of tastes and spontaneous subjectivities. Bulls and chameleons, he met many of them among his or her friends and colleagues ...

I worked many years ago with a man who was a filmmaker and a professional mountain guide. We worked during the day in a house he had rented for me and he drove back home in the evening. As soon he was arrived, he told or read what he had done with me to his girlfriend. She HATED everything, every single word and idea of it, just able to say

«I don't like, no, I really don't like». This situation put the brave guy in a terrible conflict of loyalty and allowed me to see that the mountain hero was not very strong facing women. After a few weeks, I was fired. After a few months, the woman was. Now he lives happy with a French TV star that plays in all his films ...

Objectivity can be first a deliberate attitude. Facing complex creativity problems, we can behave like shrinks who just help the patient to establish links between apparently separate elements.

We know the previous works of the person we are working with. We know the actual mess of his new project in which he seems totally lost ... We can try to go from past to present, establish links between them, and then from present to future, if there is one ...

We can work the same with writer's block. How did it dissolve and end last time in order to finally let the author achieve his or her job? Could it be possible to repeat the same situation, recreate it?

We can even work the same with *theme* problems. Something strange always happens with the theme of a story or a film. Most of the time, we identify it from the first second while the author does not, (neither do the critics) even after the premiere in the cinema! Telling an author – with the highest possible degree of objectivity – what seems obviously to be his or her real intimate theme is a wonderful – and very cheap – present a mentor can make to a screenwriter!

And the same concerns of objectivity work for scenario problems too:

Scenario problems are numerous but we know perfectly they are not infinite. Dramaturgy is a relatively limited corpus and it has the strength and the rationality of a cold science to which we can get back again and again like a priest to his bible.

Problems regarding distribution of information in the story can be pointed with a certain degree of objectivity.

Problems regarding conflict can be pointed with a certain degree of objectivity.

Problems regarding time frame can be pointed with a certain degree of objectivity.

All this can allow us to do something crucial: establish nothing less than a *diagnosis* for every story or scenario that requires any help from us.

I have read more than 100 scenarios for RTBF, the French speaking Belgian television, in every case, I tried to establish – even briefly – a diagnostic I wanted as objective as possible in order to help the writers if their project was rejected, and many times, it was. Diagnosis helps. It always do. Because diagnostic has at least three aspects and functions:

- It helps us to identify and describe clearly the problems we'll have to deal with if collaboration with the author starts.
- If properly done (i.e. with a good amount of objectivity), it gives the »patient« – excuse

my language! – a external description of his or her work, at which we will add a list of what seems us to be the problems, and a few suggestions about possible »therapy«, or changings. (Most of the time, a simple and relatively objective description of what we have read is enough to help the author realise there is still a difference or a gap between his/her intentions and what is transmitted to the reader).

- And, last but not least, it describes clearly the field, the territory, in which we will work, together with the author if a collaboration starts, and establishes its purposes and ambitions.

A few years ago at FEMIS, the famous Paris-based French film school, a student of mine – an African born in Ivory Coast – had to meet a jury in a short session that was intended to greenlight or not his project. A famous veteran French screenwriter (I will hide the name) was here. The guy did not say much but he had this sentence at the end:

Young man, you're coming from a country where people do like spicy food, you should then put much more spices in your scenario!

These words are not so cruel, of course. Producers or TV people can be much more cruel but the fact was, the poor student had to rewrite his script and he did not know where to start with,

where to put some pepper or garlic or pili-pili!

I give you this example to tell you how much I believe in the validity and the importance of diagnosis. Everything along the following process (if there is one) will be influenced by this first sign, this first message sent to the author, and everything will be influenced by the acceptance, or non acceptance, of this diagnostic by him or her.

I like doctors. I told it many times before. Doctors have what they call »Le serment d'Hippocrate« (Hippocrate's oath) which gives the philosophical frame and purpose of their practice.

We do not have a same oath – maybe we could think about creating one once! – but on my opinion a well done diagnosis from the mentor may have this moral and goal-oriented virtue for the relationship we have with the authors. It will create legitimacy, trust on both sides, and true desire to try to work in the same direction.

If the patient recovers – a good script on everybody's opinion; a good film on the screen; creativity problems more or less overcome – we even may receive presents like countryside doctors did in the past! I received myself a little but very heavy statue from my ivorian student at FEMIS. And four bot-

ties of tomato sauce from a Georgian filmmaker that are still in my refrigerator ...

If not, we'll stay alone with (temporary) feelings of disappointment and guiltiness. Until the distance comes back ... And a new »patient« opens the door of our office ...

Because this is something we do not have to worry about: despite so many efforts all over Europe for scenario health and wellness, authors and scenarios are still needing good doctors, and maybe more and more ...

*Vortrag gehalten während der Veranstaltung TEST SEMINAR, Juni 2004.  
Antoine Jaccoud arbeitet als Autor, Dramaturg und Seminarleiter in der Schweiz und Frankreich.*

## Recht

### Das Urheberrecht und seine Nutzungsarten

#### Eine Einführung für Dramaturgen und Stoffentwickler

von Eva-Maria Fahmüller

*Immer wieder kommt es zu Missverständnissen über die Frage, ob Dramaturgen Urheberrechte erwerben, wenn sie Änderungsvorschläge für eine Drehbuchfassung machen. Nicht nur unsere VDD-Kollegen sind da sehr empfindlich, oft aber auch ohne genaue Kenntnis der Rechtslage. Eva-Maria Fahmüller beantwortet nicht nur diese Frage aus der Sicht der*

*Dramaturgen und verschafft uns eine nützliche Argumentationshilfe.*

**Worum geht es hier eigentlich?**

Die Aufgabe von Dramaturgen und anderen Stoffentwicklern besteht unter anderem darin, im Rahmen der Entwicklung eines

Drehbuchprojekts verschiedene Vorschläge auszuarbeiten und zur Diskussion zu stellen. Das Potenzial eines Drehbuchs soll dadurch noch besser herausgearbeitet werden. Oft werden diese Ideen dann im Drehbuch und im Film umgesetzt. Daraus ergeben sich für alle an diesem Prozess Beteiligten, also auch für den Dramaturgen / die Dra-

maturgin eine Reihe von Fragen:

- Wem gehören diese Ideen?
- Inwieweit kann ein/e Dramaturg/in Urheberrechte erwerben?
- Welche Folgen hat das für die Zusammenarbeit mit Autoren und Produzenten?

Um bezüglich solcher Fragen Klarheit zu schaffen, ist es wichtig zu wissen, was genau das Urheberrecht ist und was es bedeutet. Der folgende Text bietet deshalb eine Einführung zum Urheberrecht, den Nutzungsarten und dazu, wie sich das auf die dramaturgische Vertragspraxis niederschlagen kann. Alle Detailfragen sollten idealiter mit einem Rechtsanwalt besprochen werden.

### Das Urheberrecht

*In Deutschland ist der Schöpfer eines literarischen Werkes – dazu zählen auch Exposés, Treatments und Drehbücher – urheberrechtlich geschützt. Der Schutz entsteht automatisch in dem Moment, in dem der Schöpfer sein Werk wahrnehmbar durch menschliche Sinne formuliert.* Das heißt: Der Drehbuchautor ist Urheber seiner Geschichten. Seine Werke sind allein dadurch geschützt, dass er sie aufschreibt und anderen zugänglich macht. Genauso wäre ein Filmstoff geschützt, wenn er nicht aufgeschrieben, sondern nur mündlich gepitcht würde. Denn auch

das ist wahrnehmbar durch menschliche Sinne.

Das Urheberrecht kann nicht übertragen, also zum Beispiel verkauft oder verschenkt werden. Der Autor eines Werkes wird bis zu seinem Tod Urheber dieses Werkes bleiben. Danach geht dieses Recht auf seine Erben über. Erst 70 Jahre nach seinem Tod wird das Werk zu einem Gemeingut, auf das jeder zurückgreifen und das jeder verwenden kann.

Der Schutz, den das Urheberrecht gewährt, besteht ganz grundsätzlich. Jeder, der ein Werk ohne Erlaubnis vervielfältigt, verbreitet, verwertet, entstellt oder Ähnliches, kann vom Urheber oder seinen Erben juristisch belangt werden. Es bringt keinerlei zusätzliche Sicherheit, wenn ein Autor seine Rechte noch einmal extra vermerkt, zum Beispiel durch ein »Alle Rechte bei ...«; oder – wie relativ gängig – durch das angloamerikanische Copyright-Zeichen »©«. Möglich ist lediglich, dass solche Vermerke eine psychologische Wirkung haben. Der Autor macht damit ausdrücklich klar, dass er das Urheberrecht für dieses Werk für sich reklamiert.

Auch die Hinterlegung eines Werkes zu einem bestimmten Termin bei einem Anwalt erhöht den grundsätzlichen Schutz nicht. Allerdings kann ein Autor dadurch im Zweifelsfall sehr viel einfacher beweisen, dass er erstens der Urheber ist und zweitens in welchem Stadium

seine Filmgeschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt war.

Geschützt sind jedoch nicht nur ganze Werke, sondern auch Teile daraus wie Figuren oder Szenen. Das ist für Dramaturgen interessant. Denn manchmal steuern sie entscheidende Teile, zum Beispiel eine Figur oder eine Nebenhandlung zu einer Filmgeschichte bei. Um zum Miturheber zu werden, muss der Beitrag der Stoffentwickler allerdings selbst ein schöpferischer sein. Ihre Tätigkeit muss über bloße Anregungen hinausgehen. Hier ist die Abgrenzung schwierig.

Auf anderer Ebene diskutabel ist daran auch, dass Dramaturgen oft einen rein beratenden Auftrag haben. Eine zu dominante Einmischung kann das für die Arbeit wesentliche Vertrauensverhältnis zum Autor beeinträchtigen.

### Idee und Werk

Für alle potenziellen Urheber gleichermaßen wichtig ist zudem die Unterscheidung von »Idee« und »Werk«. *Ideen gelten nicht als Werk und sind in Deutschland nicht geschützt. Eine Idee ist ein Einfall, der sich mit wenigen Worten beschreiben lässt.* Wenn ein Autor also einem Produzenten erzählt, dass es zeitgemäß wäre, einen Film über einen Mann zu machen, der von seiner Tochter in einen Hund verwandelt wird, kann der Produzent diese Idee grundsätzlich aufgreifen und einem anderen

Autoren antragen. Das gilt auch, wenn diese Idee schriftlich formuliert ist.

Diese Regelung wird zwar auf der einen Seite Stoffentwicklern nicht gerecht, die lange über eine Idee nachgedacht haben. Denn eine wirklich gute Idee kann bereits einen kommerzialisierbaren Wert bedeuten. Auf der anderen Seite aber lässt sich argumentieren, dass die meisten Ideen nicht einmalig sind. Könnte man sie schützen, wären zum Beispiel bestimmte Figurenkonstellationen oder Handlungsabläufe dem freien Zugriff anderer Schöpfer entzogen. Mit gängigen Ideen wie »Ein Mann verliert sein Gedächtnis. Er macht sich auf die Suche nach seiner Vergangenheit«, würde ein lukrativer Handel entstehen. Stoffentwickler wüssten nicht mehr, ob sie mit ihrer Arbeit den Ideenschutz anderer verletzen.

Damit das Urheberrecht greift, muss aus einer Idee erst ein urheberrechtlich geschütztes Werk werden, eine »persönliche geistige Schöpfung«, wie es im entsprechenden Gesetzestext heißt. *Ein Werk entsteht immer dann, wenn eine Idee individuell und konkret gestaltet und dadurch unverwechselbar wird.* Je detaillierter eine Geschichte und ihre Bestandteile entwickelt sind, desto eindeutiger wird, dass es sich nicht mehr um eine Idee, sondern bereits um ein Werk handelt. Auch eine ganz neue Herangehensweise an ein bereits vielfach umgesetztes Muster oder die ungewöhnliche Kombination zweier bekannter

Topoi können einen Text zu einem Werk machen.

Eine allgemein anwendbare Abgrenzung zwischen Idee und Werk ist allerdings nicht möglich. Im Einzelfall streiten darüber Anwälte und Gerichte.

### Welche Rechte hat ein Urheber?

Das Urheberrecht setzt sich aus drei wesentlichen Bestandteilen zusammen.

#### Nutzungsrechte

Zu diesen Bestandteilen gehört das Recht, das Werk zu nutzen; hierunter fällt unter anderem die Vervielfältigung, die Verbreitung, die Veröffentlichung, aber auch die so genannte öffentliche Zugänglichmachung im Internet. Diese Rechte kann der Urheber auch Dritten einräumen. Dafür lässt er sich in der Regel bezahlen.

Die *Einräumung von Nutzungsrechten* muss allerdings für jede wirtschaftlich eigenständige Nutzungsart einzeln geschehen. Insofern werden Autoren, manchmal aber auch Stoffentwickler von Produktionsfirmen und Sendern mit sehr detaillierten Rechtekatalogen konfrontiert, in denen nicht nur das Verfilmungs- und Senderecht übertragen werden. Aufgeführt sind zum Beispiel das Videogrammrecht, das Theaterrecht, das Synchronisationsrecht, das Merchandisingrecht, das Hörspielrecht und weitere erdenkliche Verwertungsarten.

Bei der Filmherstellung ist natürlich nicht nur das Drehbuch ein schützenswertes Werk. Es arbeiten verschiedene Urheber zusammen. Dazu gehören in der Regel der Regisseur, der Kameramann, der Komponist, der Cutter und je nach Einzelfall eine ganze Reihe weiterer Personen.

Mit dem Ziel einer reibungslosen Verwertung lassen sich Produktionsfirmen also von möglichst allen Beteiligten alle erdenklichen Nutzungsrechte übertragen.

Bei Fernsehproduktionen müssen die Firmen die entsprechenden Rechte dann genauso an den Sender weitergeben.

Das Gesetz sieht außerdem einen besonderen Schutz für den Filmproduzenten vor. Er ermöglicht den Film finanziell und hat Interesse daran, ihn zu verwerten. Deshalb gilt die rechtliche Vermutung, dass jeder, der sich zur Mitwirkung bei der Herstellung eines Filmes verpflichtet, dem Filmproduzenten im Zweifel das ausschließliche Recht einräumt, das Filmwerk in allen bekannten Nutzungsarten zu nutzen.

Bislang war es nicht möglich, die Rechte für zum Zeitpunkt des Vertragsschlusses noch unbekanntes Nutzungsarten zu übertragen. Sich später entwickelnde Nutzungsformen – z.B. das Internet – waren daher für ältere Werke nicht ohne eine weitere zusätzliche Genehmigung des Urhebers möglich.

Dies wird sich nun ändern. Der Gesetzesentwurf, der künftig die Möglichkeit eröffnet, Rechte für noch unbe-

kannte Nutzungsarten einzuräumen, ist bereits verabschiedet und wird voraussichtlich noch 2007 in Kraft treten. Für die spätere neue Nutzungsart muss dann allerdings eine angemessene Vergütung an den Urheber gezahlt werden. Diese Bestimmung kann auch durch andere Vereinbarungen, z.B. im Vertrag nicht ersetzt werden.

### Nennungsrecht

Wie bereits angeführt, bleibt immer ein unveräußerlicher Kern von Rechten beim Urheber. Zu diesen so genannten Urheberpersönlichkeitsrechten gehört auch das Nennungsrecht. Der Filmhersteller ist verpflichtet, die Namen der Urheber eines Films samt ihrer Leistung für den Film im Vor- oder Abspann und für den Zuschauer lesbar aufzuführen. Die genaue Form wird meist vorab vertraglich geregelt.

Doch auch noch nach Vertragsschluss, bis zur Veröffentlichung können Urheber frei entscheiden, ob sie auf dieses Recht verzichten oder statt unter ihrem richtigen Namen mit einem Pseudonym in Erscheinung treten. Gleichzeitig behalten sie – zumindest theoretisch – die Möglichkeit, zu einem späteren Zeitpunkt wieder als Urheber des Werkes in Erscheinung zu treten.

### Schutz vor Entstellung

Entscheidend kann zudem der Schutz vor Entstellung sein, der Urhebern vom Gesetzgeber eingeräumt wird. Dieser Schutz greift jedoch nur dann, wenn

das Werk im Film »gröblich« entstellt wird und ist in der Praxis schwer nachzuweisen.

Demgegenüber lassen sich Produzenten und Sender regelmäßig das Recht zur Werkbearbeitung, das heißt zum Umgestalten oder Abändern des Werks, in der Regel im Rahmen des Nutzungsrechtekatalogs einräumen.

### Was ist ein Leistungsschutzberechtigter?

Das Urheberrecht beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Schutz von Urhebern, die mit einem »Werk« die Entwicklung eines Films beeinflussen. Darüber hinaus gibt es weitere Personen, die nicht schöpferisch tätig sind, aber eine Leistung beisteuern, die für das Werk wesentlich ist. Auch diese Leistung wird vom Gesetzgeber als schutzwürdig anerkannt.

Daraus könnte man schließen, dass auch Dramaturgen Leistungsschutzrechte erwerben, denn ihre Mitarbeit kann ganz entscheidend für einen Film sein.

Doch der Gesetzgeber definiert in diesem Zusammenhang ganz bestimmte Berufsgruppen. Das sind im Filmbereich Schauspieler und Musiker, außerdem Produzenten (Filmhersteller) und Sendeunternehmen, also Personen, die entweder ein Werk darbieten bzw. interpretieren oder solche, die ein Werk finanziell ermöglichen.

Dramaturgen gehören nicht dazu. Sie erwerben somit keine Leistungsschutzrechte.

Leistungsschutzberechtigte sind ähnlich wie Urheber durch so genannte »verwandte Schutzrechte« geschützt. Der Hauptunterschied besteht darin, dass der Schutz nicht bis 70 Jahre nach ihrem Tod, sondern nur bis maximal 50 Jahre gewährt wird.

### Konsequenzen für Stoffentwickler

Insgesamt lässt sich nicht abstrakt bestimmen, wann durch eine dramaturgische Tätigkeit Urheberrechte erworben werden. Je stärker und langfristiger der Drehbuchberater eingebunden wird, desto eher ist er betroffen.

Es ist allerdings diskutabel, ob das Bestehen auf der eigenen schöpferischen Tätigkeit bei Verhandlungen mit Produktionsfirmen und Sendern, »unserer Arbeits- bzw. Auftragssituation eher schadet oder nutzt«, wie Dagmar Benke in den Anmerkungen zu den VeDRA-Musterverträgen für Script Consulting schreibt. Im Idealfall gelingt es, eine Vertrauensbasis zum Autor aufzubauen und ihn – auch mit konkreten Vorschlägen – so zu beraten, dass der schöpferische Prozess verstärkt wird und er sein Werk in allen Teilen selbst entwickelt.

Der Dramaturgenverband empfiehlt deshalb, im Falle einer vor allem beratenden Tätigkeit, etwaige Nutzungsrechte von vornherein vertraglich auf den Produzenten zu übertragen. Zum anderen aber gleichzeitig

eine möglichst prominente Nennung zu vereinbaren.

Ist eine umfassendere und konkretere Beteiligung des Stoffentwicklers an der Werkentstehung angedacht, kann es demgegenüber sinnvoll sein, für

einen Koautorenvertrag zu plädieren und die Übertragung der Nutzungsrechte im Verhältnis zur Produktionsfirma in Anlehnung an den eigentlichen Autorenvertrag zu regeln.

Weitere Informationen dazu befinden sich in den Anmerkungen zu den Musterverträgen im internen Bereich der Website unseres Verbandes.

*Originalbeitrag für den internen Bereich der Website, 2007.  
Dr. Eva-Maria Fahmüller ist seit Februar Vorstandsmitglied von VeDRA.  
Kontakt: [fahmueller@dramaturgenverband.org](mailto:fahmueller@dramaturgenverband.org)*

## Verband

### Der VeDRA-Fragebogen

*Vernetzung bedeutet auch, dass wem sie es zu tun haben. Dieses bogen. – Vielen Dank fürs Mitmachen diesmal an Dr. Eva-Maria Fahmüller.*

### Dr. Eva-Maria Fahmüller



Ich arbeite seit Januar 2000 als Dramaturgin und schätze meinen Beruf sehr. Vor allem, weil es viele, noch unerforschte Bereiche und Themen gibt. Das Lernen hört vermutlich nie auf.

Angefangen habe ich mit Action-Krimis. Im Sommer hatte ich viel mit Komödien zu tun. Zurzeit arbeite ich wieder mehr

mit Autoren, die tragische Stoffe schreiben. Ich mag es unheimlich, mich in völlig verschiedene Erzählweisen hineinzudenken. Dabei bin ich ein begeisterter Arbeitstier.

Seit knapp zwei Jahren gebe ich außerdem Seminare für Dramaturgie und Drehbuchschreiben, insbesondere an der Master School Drehbuch.

### Der Fragebogen

#### Wo möchten Sie leben?

Da, wo ich lebe: in Kreuzberg – oder in einem Ford Explorer ohne Rückbank. Davon träume ich, seitdem ich einmal auf die-

se Weise das Mittelmeer umrundet habe.

#### Womit beschäftigen Sie sich am liebsten?

Mit meinem Freund

#### Was ist Ihr größtes Laster?

Neben der Arbeit Online-Zeitungen lesen.

#### Was ist Ihre Lieblingstugend?

Pünktlichkeit. Das ist eine wunderbare Tugend, die ich erst in den letzten Jahren kennen gelernt habe.

#### Was schätzen Sie bei ihren Freunden besonders?

Das Lachen.

*Welche Fehler entschuldigen Sie am ehesten?*

Die kleinen.

*Was verabscheuen Sie am meisten?*

Grausamkeit.

*Wie lautet Ihr Lebensmotto?*

Lebe deine Tage je nach Lage.

*Wie sind Sie zum Film gekommen?*

Durch einen guten Freund, der schon da war.

*Was reizt Sie besonders an der Entwicklung von Drehbüchern?*

Das Potential jeder Geschichte zu erkennen und herauszuarbeiten.

*Was ärgert Sie besonders bei der Entwicklung von Drehbüchern?*

Sätze, die mit »Das funktioniert ...« oder »Das funktioniert nicht ...« anfangen.

*Welches Drehbuch hat Ihnen besonders gefallen?*

REQUIEM, DAS PARFÜM, DAS LEBEN DER ANDEREN.

*Über welches Drehbuch haben Sie sich besonders geärgert?*

VON LÖWEN UND LÄMMERN.

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

CASABLANCA, BONNIE UND CLYDE, UND TÄGLICH GRÜBT

DAS MURMELTIER, JACKIE BROWN.

*Welche Film- oder Fernsehfigur hat Ihnen besonders imponiert?*

Pa in BONANZA.

*Ihr/e Lieblings-Drehbuchautor/in?*

Das sind immer diejenigen, die ich gerade betreue.

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

Die Frauen-Fußball-WM und den Film 4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE.

## 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 [odenthal@dramaturgenverband.org](mailto:odenthal@dramaturgenverband.org)
- V.i.S.d.P. René Odenthal
- Layout: Rüdiger Hillmer