

## Urheber halten den Produktionskreislauf in Gang

Ein Gespräch mit Thomas Bauermeister, Drehbuchautor und geschäftsführendes Vorstandsmitglied des Verbands Deutscher Drehbuchautoren (VDD) und Betreuer der Drehbuchausbildung an der Internationalen Filmschule in Köln.

Ellen Wietstock: Dem VDD gehören über 400 professionelle Drehbuchautoren an, von denen nur ganz wenige Kinofilme schreiben. Wie erklären Sie sich das?

Thomas Bauermeister: Kinofilme schreiben lohnt sich nicht, das Risiko ist zu groß, das Honorar zu gering. In Frankreich wird bedeutend mehr bezahlt, selbst in Spanien verdienen Kinoautoren das Dreifache. Die FFA hat vor einiger Zeit die Honorare der Drehbuchautoren von 1994 bis 2000 erfaßt: Danach bewegen sich die Durchschnittshonorare für verfilmte Kinodrehbücher in diesen Jahren zwischen 50.000 und 75.000 Euro, wenn man die jeweiligen Höchst- und Niedrigstbonorare als "Ausreißer" wegnimmt. Was diese Statistik nicht erfaßt, sind die Entwicklungszeiträume. Das Hochrisikoprodukt Kinofilm erfordert eine wesentlich längere und intensivere Stoffentwicklung als ein Fernsehfilm. Hier muß man auf jeden Fall mit einem Minimum von zwei bis drei Jahren rechnen. Machen Sie ein solches Honorar, von dem nach Abzug der Steuern und Sozialversicherung vielleicht noch die Hälfte bleibt, mal jemandem klar, der eine Familie zu ernähren hat! Wohlgermerkt, die FFA-Statistik erfaßt nur realisierte Filme. Diese ohnehin viel zu knappen Honorare fließen ja nicht, wenn das Projekt erst gar nicht diese Phase erreicht – was bekanntlich für die Mehrzahl der Kinostoffe gilt. Auf deutsch, man muß als Autor entweder ein Trottel oder ein Abenteurer oder wohlhabend sein, um fürs Kino zu arbeiten. Auf dieser Grundlage läßt sich unmöglich ein solides deutsches Kino hervorbringen, das wiederum erst die Basis für herausragende künstlerische Erfolge wäre.

Die "Ausreißer" nach oben in der FFA-Statistik sind übrigens vielsagend: Einmal war es 1996 und dann wieder 1999, als für ein Buch plötzlich auch ein Honorar von sage und schreibe 1,2 bzw. 1,8 Millionen DM gezahlt wurde. Wie das kommt? Da wurden zwei internationale Großproduktionen in Deutschland gedreht, beide mit französischer Beteiligung. International hat man also vollkommen andere Maßstäbe, zu welcher Buchinvestition man bereit sein muß, wenn man auf lange Sicht richtiges Kino will. Unsere deutsche Realität sieht anders aus: Der Autor von Good Bye Lenin, Bernd Lichtenberg, hat 1992 mit der Arbeit an seinem Stoff begonnen. 2002 war er einer der Glücklichen, deren Buch in die Produktion ging - zehn Jahre später! Wenn sein Honorar über dem genannten Durchschnitt lag, kann er von Glück reden. Aber die Frage ist doch, inwieweit profitiert er von den sechs Millionen Kinobesuchern, für die er mit seiner Arbeit das Fundament legte?

Ellen Wietstock: Kommt in solchen Fällen nicht der ‚Bestseller-Paragraph‘ im Urheberrechtsgesetz zum Tragen?

Thomas Bauermeister: Die Bestseller-Regelung war ja schon Bestandteil des alten Urheberrechts, hat aber im Konfliktfall nie gegriffen. In keiner einzigen gerichtlichen Auseinandersetzung hat der Autor gewonnen, auch weil es für das Gericht außerordentlich schwierig ist, Einblicke in die Abrechnungen der Produktionsfirma zu erhalten. Die Amerikaner nennen das bekanntlich creative accounting, Forrest Gump ist ein berühmtes Beispiel – weltweit ein Erfolg, aber beim Autor kommt nichts an. Das Gericht sagt den Autoren stets, tja, da müßt ihr eben im Vorfeld bessere Verträge aushandeln. Ray Müller wollte an dem Erfolg seiner mehrteiligen Riefenstahl-Dokumentation in den USA und an der zum Produktionszeitraum noch unbekanntem Auswertungsart DVD beteiligt werden. Abgelehnt. Der Drehbuchautor Wolfgang Kirchner hat versucht, für sein Drehbuch zum Spinnennetz einen Nachschlag für sein Honorar, das weit unter dem Durchschnitt lag, einzuklagen. Der Film, ein TV-Zweiteiler, hat zahlreiche Preise gewonnen, ist in großer Kinofassung in die Lichtspielhäuser gegangen, fünfmal vom ZDF ausgestrahlt worden. Ohne jedes Wiederholungshonorar.

"Autoren spielen bei der Entstehung eines Films die wichtigste Rolle – und wir müssen alles in unserer Macht stehende tun, um zu verhindern, daß sie es herausfinden." Das sagte Irving Thalberg von MGM. Leider wird seine Mahnung bis heute befolgt, bewußt oder aus Unkenntnis. Ein aktuelles Beispiel: Der Vorschlag soll vom Tisch gefegt werden, Autoren für die Erfolge ihrer Kinofilme wenigstens über einen schmalen Zugang zu den Referenzmitteln zu belohnen - dafür daß sie dieses persönliche Risiko eingegangen sind, ohne das es den Film nicht gäbe. Dabei ist doch unbestritten, daß die Qualitäts- und Quotensteigerung des deutschen Fernsehens zum Beispiel mit guten Drehbüchern zusammenhängt. Die Filme von Claudia Prietzel oder Alexander Adolph sind ein Beispiel dafür, daß Fernsehstoffe gleichzeitig anspruchsvoll und populär sein können. Ein ambitionierter Autor muß seine Figuren für das Fernsehen ebenso liebevoll und mit der gleichen Genauigkeit entwickeln wie für einen Kinofilm. Wenn das neue FFG eine Beteiligung der Autoren an den Referenzfilmmitteln zuließe, könnte man auch mehr dieser hervorragenden Fernsehautoren für das Kino gewinnen.

Ellen Wietstock: Der VDD hat das umstrittene Drama Department beim BKM initiiert. Besetzt wurde diese Autorenberatungsstelle mit der ehemaligen Fernsehredakteurin Susan Schulte. Warum haben Sie keinen Kinofilm dramaturgen favorisiert?

Thomas Bauermeister: Ich halte das Drama Department für ein ausgezeichnetes Modell. Es dient der Strukturbildung auf dem schwierigen und sensiblen Weg vom geförderten Exposé zum fertigen Drehbuch. Es geht hier um die Verantwortung für die Verwendung öffentlicher Mittel. Jetzt ist – im Gegensatz zu früher - eine unterstützende und flexible Anbindung an die Förderung gewährleistet, die den Eigenheiten und spezifischen Notwendigkeiten jedes einzelnen Projekts gerecht werden kann. Vor allem wird der Förderer damit besser eingebunden in seine Verantwortung für das Projekt, d. h. für die Branche da zu sein, und nicht umgekehrt. Das Drehbuchgremium der FFA lädt seit einigen Jahren die geförderten Autoren mit ihren Produzenten ein, um Feedbacks einzuholen, und macht mit dieser Übung in Transparenz sehr gute Erfahrungen. Fördern bedeutet, Risiken eingehen. Das verpflichtet aber erst recht dazu, immer wieder den eigenen Erwartungen und Kriterien auf den Grund zu gehen. Der einzige Weg

dazu ist die Selbsteinbindung des Förderers in die Praxis - statt über angeblich ent-täuschende Förderergebnisse zu jammern.

Wie effektiv das Konzept eines Drama Department ist, hängt aber im wesentlichen von der personellen Besetzung ab. Die falsche Person kann hier genau das Gegenteil dessen bewirken, was eigentlich intendiert ist. Bei seiner Suche hat das BKM genau darauf geachtet, wo die größte Unabhängigkeit gewahrt ist und wer gleichzeitig die größte Sachkompetenz und Reputation mitbringt. Gesucht wurde eine praxisbezogene Persönlichkeit aus der Branche. Man hat in Deutschland niemanden gefunden, der die Erfahrung, Sensibilität und Unabhängigkeit einer Susan Schulte vorweisen kann.

Ellen Wietstock: Einspruch! Man kann doch bei einer über 30jährigen Tätigkeit für einen Fernsehsender nicht von Unabhängigkeit sprechen.

Thomas Bauermeister: Durchaus. Sehen Sie sich an, welche Regisseure – auch Kinofilmregisseure - Frau Schulte in ihrer Funktion als Fernsehredakteurin gefördert und welcher Anspruch damit verbunden war. Von ihr kam der Vorschlag, künftig selber initiativ zu werden und Autoren und Regisseure, die sonst für das Fernsehen gearbeitet haben, zu ermuntern, Kinodrehbücher zu schreiben. Man kann nicht pauschal auf das Fernsehen schimpfen, man muß sich die einzelnen Personen schon genauer ansehen. Und auch da gilt: An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen.

Ellen Wietstock: Inwiefern nützt den Drehbuchautoren eine solche Einrichtung wie das Drama Department?

Thomas Bauermeister: Autoren sind auf sich allein gestellt, das gehört zum Beruf. Durch die BKM-Autorenberatungsstelle erhalten sie aber in der Stoffentwicklungsphase eine professionelle Begleitung, ein Scharnier zum Förderer, eine Fürsprecherin. Susan Schulte soll nicht eingreifen, sondern den Autoren zur Seite stehen, wenn es darum geht zu entscheiden, wie die spezifische Stoffentwicklung weiter voran gebracht und was von Förderseite dazu noch getan werden kann und in welchem Marktsegment sich die optimalen Realisierungschancen für den jeweiligen Stoff ergeben.

Ellen Wietstock: Stoffentwicklung mit Autoren sowie die Plazierung des Projekts auf dem Markt ist meiner Ansicht nach eine klassische Produzententätigkeit. Das EAVE-Training des Media-Programms bietet seit Jahren diese Fortbildung an; mit dessen Hilfe konnten sich namhafte unabhängige Produktionsfirmen etablieren.

Thomas Bauermeister: Das schließt sich nicht aus. Mit dem Drama Department wird ja ganz besonders den engagierten Produzenten geholfen, denen also, die das deutsche Kino voran bringen wollen. Man muß realistisch sehen: Es gibt in Deutschland keinen Produzenten, der sich wirklich eine fundierte Stoffentwicklung leisten kann, das bestätigen selbst die Fernsehproduzenten. Es ist ja seit Jahren ihr Hauptargument, wenn sie nach Unterstützung rufen. Noch nicht einmal die großen Produktionsfirmen verfügen über Entwicklungsabteilungen. Das Erste, woran angesichts der Unterkapitalisierung der Produzenten gespart wird, ist die frühe und riskanteste Phase: die Stoffentwicklung. Der unabhängige

Berliner Produzent Florian Koerner beispielsweise, der mit Christian Petzold Die innere Sicherheit gemacht hat, begrüßt die autorenbezogene Förderung der FFA ausdrücklich, weil sie ihn entlastet; er kann den Autor in der Anfangsphase autonom arbeiten lassen. Eine Stoffentwicklung sieht eben anders aus, wenn sich von Anfang an zwei souveräne Partner gegenüber stehen. Auch das kann man übrigens vom Fernsehen lernen: welches Verhältnis zwischen angesehenen Autoren und ihren Produzenten herrscht, immer noch. Das Drama Department will kein Ersatz, sondern Unterstützung für die Produzentenfunktion bei der Entwicklung sein, um die Lücke zwischen Förderentscheid und Realisierung des Stoffes wenigstens ein Stück weit schließen zu helfen.

Ellen Wietstock: Was halten Sie von der "Beschulung" der Autoren, von Autorenschulen und Drehbuchseminaren? Tragen diese Aktivitäten wirklich dazu bei, daß bessere Kinofilm Drehbücher entstehen?

Thomas Bauermeister: Wer sich früher etwas von der Seele schreiben wollte, verfaßte Gedichte. Heute wollen die Leute etwas "mit Film machen" und glauben, Drehbuchschreiben sei der kostengünstigste und einfachste Einstieg, weil das, was man täglich im Fernsehen sieht, den Eindruck entstehen läßt, das könne man selbst auch. Daß ein Drehbuch viel komplexer und weitaus schwieriger zu schreiben ist als beispielsweise ein Roman, sieht man den Filmen, die dem Zuschauer allabendlich vorgesetzt werden, nicht an. Soll man auch nicht, aber viele Leute denken eben, Drehbuchschreiben könnte man beim Bügeln oder Taxifahren so nebenbei bewältigen, von den Risiken ganz zu schweigen.

Ellen Wietstock: Diese Illusion wird natürlich immer wieder durch solche Geschichten genährt wie Knockin' on Heavens Door: Taxifahrer trifft auf Til Schweiger als Fahrgast und erzählt ihm von seiner Drehbuchidee.

Thomas Bauermeister: Ja, aber das sind die absoluten Ausnahmen, wie sich spätestens beim zweiten Versuch herausstellt. Der Markt kann die große Anzahl an Nachwuchsautoren nicht aufnehmen. Das ist nicht nur im Moment so, das wird immer so sein; solange Menschen sich berufen fühlen, sich in diesem Medium zu verwirklichen. Was eher auffällt, ist ein gewisses Mißverhältnis zwischen den Kreativen und den Produzenten, die sich über Wasser halten können, und denen, die sich als Consulter, Script Doctoren oder Trainer betätigen. Die Anzahl derer, die auf dem Drehbuchmarkt Geld verdienen wollen, ist in den letzten Jahren stark gestiegen. Das ist gut so. Aber Agenturen, die Dienstleistungen auf dem Gebiet Drehbuch anbieten, haben es nicht nur wegen der aktuellen Krise, sondern prinzipiell schwer zu überleben, da sie keine eigenen Werte schaffen. Das spricht nicht gegen eine gute Ausbildung, sondern im Gegenteil stark dafür, von der Weiterbildung gar nicht zu reden. Je weniger sich die Branche trägt, desto dringender werden Leute gebraucht, die etwas auszudrücken haben und wissen, wie sie das tun, um ihr Publikum zu erreichen und zu bewegen.

Ellen Wietstock: Welche Veränderungswünsche haben die Drehbuchautoren an die Novellierung des FFG?

Thomas Bauermeister: Die Kreativen müssen endlich in den maßgeblichen Gremien der FFA vertreten sein: Verwaltungsrat und Vergabekommission. Es kann nicht angehen, daß die-

jenigen, die den deutschen Film erfinden sollen, dort mit nicht einmal einem festen Sitz vertreten sind. In der Vergabekommission soll das Verhältnis von Produzierenden und Verwertern tatsächlich 1:6 betragen. Das kann doch nicht angehen bei der zentralen Instanz, die immerhin über die Leistungsfähigkeit des deutschen Films entscheidet! Und die Absicht, Regisseure und Autoren dann im Gerangel mit Ministerialen über einen einjährigen Gaststatus Lose ziehen zu lassen, kann man dann nur noch als Ohrfeige verstehen. In der Begründung zum FFG steht viel über die Bedeutung des kulturellen Faktors – "Film als Kulturwirtschaftsgut" -, de facto wird diese Erkenntnis aber aus dem Maßnahmenkatalog ganz offen zugunsten der sogenannten "Wirtschaftlichkeit" ausgegrenzt, indem der Irrglaube fortgeschrieben wird, die sogenannten "Zahlergruppen" seien ebensolche und müßten deshalb auch das Sagen haben.

Es soll ja gar nicht die alte Nummer "Kultur gegen Wirtschaft" gespielt werden. Im Gegenteil, es geht darum, Kreativität endlich als Wirtschaftsfaktor zu begreifen. Caroline Link, Ruth Toma, Fatih Akin und Wolfgang Becker haben das doch in letzter Zeit vielfach bewiesen. Deshalb ist es ein Irrweg, das Kreative, immer wenn es förderpolitisch ernst wird, in den kulturellen Sandkasten zu verbannen und vielleicht noch in Sonntagsreden zu beschwören. Denn so definiert sich nun mal Film: daß sich Schöpferisches und Wirtschaftliches gegenseitig bedingen. Das begreift jeder - spätestens wenn er sieben Euro an der Kinokasse bezahlt und dafür etwas erwartet. Daß aber eine rot-grüne Regierung, die immerhin eine Staatsministerstelle für diese Belange geschaffen hat, dafür kein Ohr hat und stattdessen wieder nur auf die Drohgebärden und Einflüsterungen der Verwerter-Lobbyisten hört, läßt einen schon von einem kulturpolitischen Skandal sprechen, der in dieser FFG-Novelle steckt.

Es bleibt dabei: Wir fordern die Berechtigung für die Autoren, über die Referenzfilmförderung an ihren Erfolgen teilzuhaben. Bei ihnen liegt die Genese, und es gibt keinen vernünftigen Grund, sie plötzlich dann auszuschließen, wenn tatsächlich Geld fließt. Wir fordern ja keine Unsummen; es geht lediglich darum, den Autor in die Lage zu versetzen, mit einem neuen Treatment zu beginnen. In der Urheberrechtsdebatte war die angemessene Beteiligung an Erlösen nie umstritten. Das kann im FFG auf zweierlei Weise geschehen: Erstens durch eine automatische Partizipation der Autoren und Regisseure an der Referenzproduktionsförderung bzw. durch ein Mitspracherecht über die Verwendung der Mittel. Wenn es dann zu keiner erneuten Zusammenarbeit kommt, wird der Urheber ausgezahlt. Die andere Möglichkeit besteht in einem allgemeinen Referenzfilmmitteltopf, aus dem die Ansprüche der Drehbuchautoren und Regisseure direkt beglichen werden.

Die Urheber halten mit ihren Projekten den Produktionskreislauf in Gang, das ist die einfache wirtschaftliche Begründung. Wenn sich die Politik dazu nicht herablassen kann, dann wird dies, das wissen die Produzenten, bei den beginnenden Verhandlungen zu Gemeinsamen Vergütungsregeln Thema sein.

Dritter Änderungswunsch ist die Aufhebung der Referenzschwelle. In anderen, funktionierenden Filmländern gibt es sie auch nicht - sie ist auch nicht einzusehen. Schon gar nicht, daß sie jetzt auch noch zu Lasten der kleinen engagierte

Filme heraufgesetzt werden soll.

Abschließend noch ein Wort zur Deutschen Filmakademie: Das Stochern im Nebel hat leider die viel wichtigere Debatte um das FFG in den Hintergrund gedrängt. Zu begrüßen an der Filmakademie ist zunächst, daß hier plötzlich niemand Kreativität und Wirtschaftlichkeit auseinanderdividiert. Die Filmakademie als Spiegel aller, die zur Herstellung des deutschen Films beitragen, ist eine schöne und richtige Idee. Zu hoffen ist, daß sie ihre Schönheit nicht durch die Beschränkung auf die Verteilung öffentlicher Mittel in Form von Preisgeldern und auf Selbstdarstellung gleich wieder einbüßt. Die Aktivitäten, in denen das Selbstverständnis einer solchen Einrichtung wirksam wird, könnten sich vor allem auf den besseren Austausch untereinander, auf die Weiterbildung und die Entwicklung filmpolitischer Visionen aus der Praxis heraus beziehen.