

1. EINFÜHRUNG: DAS DREHBUCH, DIE UNBEKANNTE SPEZIES?

Das Drehbuch ist wichtig. Punkt. Ohne Drehbuch keinen Film. Trotzdem beschäftigt sich kaum jemand mit Drehbüchern, wenn sie einmal verfilmt sind. Dann werden die Filme analysiert und rezensiert und nach dem Drehbuch fragt keiner. Dies musste ich jetzt erst wieder schmerzlich erfahren, als ich versuchte, die Abdruckgenehmigungen für die in diesem Buch verwendeten Drehbuchauszüge zu bekommen... Bevor die Drehbücher verfilmt sind, beschäftigen sich diverse Berufsgruppen damit; dem öffentlichen Publikum sind sie dann jedoch noch nicht zugänglich. Für den Drehbuchautor interessiert sich ebenfalls in den seltensten Fällen jemand. Auch das ist angesichts seiner kreativen Leistung und der Wichtigkeit, die das Drehbuch im Prozess der Filmherstellung hat, kaum gerechtfertigt.

Meine Motivation für dieses Buch war zum einen, mehr Aufmerksamkeit für das Drehbuch und den Drehbuchautor zu erzeugen – sei es im akademischen Bereich oder in der Praxis –, und zum anderen, einen Gegenpol zu schaffen zu einer rein erfolgsorientierten, reglementierten Ratgeberliteratur. Ich liefere keine Schreibtipps oder Erfolgsgeheimnisse; ich erfinde auch nicht das Rad neu. Ich schaue mir lediglich Texte an, die es verdienen, ins Rampenlicht gestellt zu werden. Es geht mir um Erzählmöglichkeiten in Drehbüchern, die leider viel zu oft unerwähnt bleiben und dennoch so bemerkenswert und vielfältig sind –, obwohl oder gerade weil sie ein wenig »anders« sind.

1.1 Vorhaben und Vorgehensweise – Der Plan

»Drehbuchschreiben bedeutet nichts weniger als Filmemachen auf dem Papier.«
(Frank Daniel)¹

»Das Schreiben von Drehbüchern stammt in erster Linie vom Stückeschreiben ab.« (David Howard)²

»Ein Drehbuch ist eine in Bildern erzählte Geschichte.« (Syd Field)³

Bei dem Versuch, anhand dieser Zitate⁴ auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen, stellen sich bereits die ersten Fragen: Film, Drama oder Erzähltext – zu welcher Erzähl- oder Darstellungsform lässt sich das Drehbuch rechnen?⁵ Ist es eine Symbiose aus allen dreien oder konstituiert es eine eigenständige Gattung? Ist es eine Kunstform mit unzähligen Variationen und Möglichkeiten oder ist es eher das Ergebnis eines handwerklichen Prozesses mit festen Normen? Für den Anfang lässt sich vielleicht festhalten, dass es »keine andere literarische Gattung [gibt], bei der so ausführlich über Handwerk, Technik und Methode geredet und geschrieben wird wie beim Drehbuch«.⁶

Ausgangspunkt für dieses Buch ist die Untersuchung, wie das Drehbuch strukturiert und die Handlung dramaturgisch aufgebaut ist, aus welchen Bestandteilen es sich zusammensetzt und welche Wirkungen dies auf den Rezipienten hat sowie die Bezüge,

die das Drehbuch zu Drama und narrativem Text aufweist. Das so erörterte Drehbuchkonzept soll daraufhin anhand ausgewählter Drehbuchbeispiele auf seine Vor- bzw. Nachteile überprüft und bei Bedarf ergänzt werden. Ziel ist ein umfassendes Drehbuchkonzept, mit dem auch von der Norm abweichende Strukturen und Erzählweisen erfasst werden können.

Ich habe bewusst ausschließlich das Drehbuch als Untersuchungsgegenstand gewählt, wobei die hier gewonnenen Erkenntnisse durchaus auf die Filmversion übertragbar sind. Der Hintergrund für die Beschränkung auf die Drehbuchversion ist die Intention, zu zeigen, dass das Drehbuch die im Folgenden zu beleuchtenden Merkmale bereits enthält – und sie nicht etwa allein durch Regie, Kamera oder Schauspieler entstanden sind. Dieses Buch stellt keine filmwissenschaftliche Abhandlung, sondern eher eine Textanalyse dar. Das Drehbuch soll dabei jedoch keinesfalls generell mit dem Film gleichgesetzt werden. Es handelt sich um zwei verschiedene Medien, die jeweils spezifische Eigenschaften haben. Das audiovisuelle Endprodukt ist selbstverständlich komplexer als die Textvorlage und bedient sich verschiedener Kanäle, dennoch sind beide hinsichtlich der hier in Bezug auf das Drehbuch zu behandelnden Merkmale vergleichbar.

Bisher gibt es über das Drehbuch nur sehr wenige wissenschaftliche Untersuchungen. Eine Auswahl an Monografien über berühmte Regisseure mit Betrachtungen ihrer Filme lässt sich hingegen ebenso finden wie Filmanalysen, die sich einem bestimmten Aspekt widmen, sei es Gender, Psychoanalyse oder Gattungsmerkmale. Arbeiten, die sich mit einer breit gefächerten Auswahl an zeitgenössischen Werken unter einem dramaturgischen, erzähltheoretischen und strukturellen Ansatz beschäftigen, existieren dagegen kaum.

Was der Markt bietet, ist eine Vielzahl von Drehbuchratgebern, die sich mit dem Drehbuchschreiben und in diesem Zusammenhang auch mit dem Aufbau des Drehbuchs beschäftigen.⁷ Einige dieser Ratgeber dienen hier als Ausgangspunkt für die Erarbeitung eines Drehbuchkonzepts – nicht zuletzt aus dem Grund, weil sie in der Filmpraxis weit verbreitet sind und Einfluss auf zeitgenössische Produktionen haben. Ihre Dramaturgiekonzepte sollen dargestellt, kritisch betrachtet und bei Bedarf ergänzt werden, wobei ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu überprüfen ist. Die Drehbuchratgeber haben einen praxis- und anwendungsorientierten Blickwinkel, die bestehenden Literatur- und Filmtheorien einen analyseorientierten. Beide aber beschäftigen sich mit der Frage, was die Merkmale von (Film)Geschichten sind und wie diese auf den Rezipienten wirken. Sowohl Praktiker als auch Theoretiker entwickeln Konzepte, die Antworten liefern können, scheinen sich darüber allerdings nicht auszutauschen. Diese Lücke will ich mit einem poetologischen Versuch über das Drehbuch schließen. Darüber hinaus soll ein Anfang für die bisher kaum stattfindende, umfassende Beschäftigung mit außergewöhnlichen zeitgenössischen Drehbüchern gemacht werden.

Wird der praxisorientierte Ansatz der Drehbuchmanuale mithilfe der hier ausgewählten Theorien fundiert und präzisiert, lässt sich daraus eine Basis für detaillierte Drehbuchanalysen schaffen, mit der auch von den Ratgebern vernachlässigte Merkmale erfasst werden können. Die aus den Drehbuchratgebern herausgearbeiteten Konzepte können als Kontrastfolie verwendet werden, um Besonderheiten einzelner Drehbücher zu ermitteln und Möglichkeiten für unkonventionellere Drehbuchkonzepte aufzuzeigen.

Bevor sich jedoch mit alternativen Dramaturgiekonzepten befasst werden kann, müssen die Grundlagen erörtert werden – mit anderen Worten: Erstmal gibt es graue Theorie. In Kapitel 2.1 werden zunächst die Drehbuchratgeber auf die von ihnen erhobenen Anforderungen an die Struktur des Drehbuchs untersucht. Dabei geht es im Wesentlichen um die Einteilung und den Aufbau der Handlung sowie um das Wesen der Hauptfigur und ihres Zieles. Hierbei wird sich bewusst auf eine Darstellung der Ratgeber-Inhalte beschränkt, um die Dimension der bisher existierenden Texte über das Drehbuch begreiflich zu machen. Durch die im Weiteren durchzuführenden Untersuchungen soll die Begrenztheit der verbreiteten Konzepte aufgezeigt werden. Bleiben die in den Ratgebern vertretenen Konzepte zu vage oder unzureichend, werden in Kapitel 2.2 dramentheoretische Ansätze mit einbezogen, um erstere sinnvoll zu ergänzen.

Da die Drehbuchratgeber mitunter auf Aristoteles' *Poetik* verweisen, wird in Kapitel 3 ein Vergleich zwischen den Regelwerken aufgestellt. Zusätzlich wird auf Gustav Freytags *Technik des Dramas* zurückgegriffen, da dessen damalige Rezeption vergleichbar mit der heutiger Drehbuchratgeber ist. Bei dem Vergleich dieser beiden Dramenpoetiken mit den Drehbuchratgebern soll herausgearbeitet werden, inwieweit sich traditionelle Konzepte in den heutigen Ansätzen wiederfinden lassen bzw. ob letztere diese gemäß ihres modernen Zielmediums modifizieren und ergänzen.

Um den der Drehbuch- und Dramenansätze immanenten wirkungsästhetischen Aspekt zu vertiefen, beschäftigt sich Kapitel 4 mit den Auswirkungen der Drehbuchdramaturgie auf den Rezipienten.⁸ Hierbei finden sowohl emotionale als auch rationale Prozesse Berücksichtigung. Da in den Drehbuchratgebern die Wirkungsästhetik teilweise ungeklärt bleibt bzw. unzulängliche Begründungen geliefert werden, wird in diesem Kapitel der Wahrnehmungs- und Konstruktionsprozess filmischer Erzählungen näher erläutert.

In Kapitel 5 werden die konventionellen Drehbuchkonzepte mithilfe erzähltheoretischer Ansätze erweitert, da so wichtige Erkenntnisse über in den Ratgebern nicht dargestellte Konstruktionsmethoden gewonnen werden können. Hierzu zählen insbesondere die differenzierte Trennung der Konzeptbegriffe von Fabula und Plot sowie die Gestaltung der Zeit im Drehbuch.

Ein weiteres Untersuchungsgebiet, das in Bezug auf das Drehbuch bisher kaum Beachtung findet, obwohl es diverse Möglichkeiten zur Gestaltung des filmischen Erzählens eröffnet, ist jenes der erzählerischen Vermittlung, auf das in Kapitel 6 eingegangen wird. Die damit erreichte Aufdeckung des erzähltheoretischen Diskurses im Drehbuch liefert eine alternative Lesart für das Drehbuch, die im weiteren Verlauf überprüft werden soll.

Im Anschluss an den Theorieteil werden dann (endlich!) auf dessen Grundlage Analysen konkreter Beispiele vorgenommen. Es wird ausgeführt, inwieweit die Beispiele unter Zuhilfenahme der gängigen Drehbuchratgeber erfasst werden können, ob sie mit ihnen konform gehen bzw. bezüglich welcher Aspekte die ausgewählten Drehbücher Besonderheiten aufweisen und wo dementsprechend die Grenzen und Schwierigkeiten der bestehenden Konzepte liegen.

In Kapitel 7 werden die bislang erarbeiteten Ansätze anhand mehrerer ausgewählter Drehbücher vertieft. Dabei sollen verschiedene Merkmale herausgearbeitet werden, die

charakteristisch für diese zeitgenössischen, unkonventionellen Drehbücher sind. Zu *MEMENTO*, *FIGHT CLUB* und *MAGNOLIA* werden in diesem Rahmen ausführliche Analysen geliefert, da sie zu den komplexesten und dichtesten aktuellen Drehbüchern gehören. Die anderen Drehbücher des Korpus können hier nicht umfassend analysiert, jedoch zur Verdeutlichung gewisser Gestaltungsmerkmale auszugsweise herangezogen werden. Hierbei liegt der Fokus auf nonlinearen, unzuverlässigen und multiperspektivischen sowie multiprotagonistischen Erzählformen, da diese in den gängigen Publikationen weitgehend unbeachtet bleiben.

Kapitel 8 widmet sich dem Werk zweier erfolgreicher zeitgenössischer Drehbuchautoren: Charlie Kaufman und Guillermo Arriaga. Ziel ist hierbei die Untersuchung einiger ihrer Drehbücher im Hinblick auf spezifische Eigenheiten der beiden *Cœuvres*.

Die gesammelten Beispiele in Kapitel 7 und 8 bieten einen breit gefächerten Überblick über aktuelle unkonventionelle Formen der Drehbuch- bzw. Filmproduktion sowohl in Europa als auch in Amerika. Die diversen Ausprägungen der von herkömmlichen Drehbuchmodellen abweichenden Erzählformen werden hier nach Merkmalen zusammengefasst. Eine vollständige Entwicklung einer an literaturwissenschaftliche Modelle angelehnten Theorie kann und soll im Rahmen dieses Buches nicht geleistet werden. Vielmehr geht es darum, eine offene Matrix zu skizzieren, die lohnenswerte Anstöße zu einer Weiterentwicklung gibt. Die gewählten Beispiele lassen sich nicht trennscharf abgrenzen, sondern weisen zahlreiche Überschneidungen hinsichtlich einzelner Merkmale auf. Ein Anspruch auf eindeutige Kategorien lässt sich nicht erfüllen.

In Kapitel 9 werden die Drehbuchanalysen ausgewertet. Darüber hinaus soll ein Erklärungsansatz für die sich besonders in den letzten Jahren herausgebildeten, neuen Strukturen in Drehbüchern gegeben werden. Mit einer Schlussbetrachtung samt Ausblick (und hoffnungsvollen Wünschen für die Zukunft der Drehbuchproduktion) schließe ich ab.

Da es, wie erwähnt, bisher nur sehr wenige Arbeiten gibt, die einen Bezug zwischen praxisorientierter Drehbuchliteratur und theoretisch begründeten literatur- und filmwissenschaftlichen Konzepten herstellen, möchte ich das Potenzial einer Synthese dieser unterschiedlichen Herangehensweisen aufdecken: die Möglichkeit eines umfassenderen Modells für eine theoretisch fundierte und gleichzeitig auf praktische Anwendbarkeit orientierte Drehbuchanalyse zu schaffen und dabei weniger einschränkende Konzepte zu vermitteln. Dass diesbezüglich hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erfüllt werden kann und soll, versteht sich von selbst – dennoch wird im Folgenden der Versuch unternommen, einige Schritte in Richtung eines nützlichen und fruchtbaren Verständnisses des Drehbuchs und seiner erzählerischen und strukturellen Möglichkeiten zu gehen.

1.2 Auswahl der Drehbuchratgeber – Die unvermeidlichen Klassiker

»Es ist unmöglich, ein Lehrbuch zu schreiben, dem man Punkt für Punkt nur zu folgen braucht, um das perfekte Drehbuch zu bekommen.« (Linda Seger)⁹

Mittlerweile gibt es eine Vielzahl von Publikationen zum Thema Drehbuchschreiben, die sich in ihrem Niveau stark voneinander unterscheiden. Im Rahmen dieses Buches sollen einige der angesehenen US-amerikanischen ›Klassiker‹ sowie zwei der wenigen originär deutschsprachigen Werke berücksichtigt werden. Diese Auswahl bietet zwar keinen vollständigen, aber nichtsdestoweniger einen durchaus umfassenden Überblick, da die hier zu behandelnden herkömmlichen Aspekte in nahezu allen Drehbuchratgebern aufgegriffen werden. Das bedeutet nicht, dass sich die Autoren unbedingt einig über diese Aspekte sind – im Gegenteil: Es finden sich diverse Widersprüche. Allerdings würde die Berücksichtigung einer weit größeren Zahl von Publikationen in keinem Verhältnis zum Erkenntnisgewinn stehen.¹⁰ Auch können nicht alle der in den ausgewählten Ratgebern angesprochenen Merkmale des Drehbuchs behandelt werden – daher wird sich auf die Aspekte beschränkt, die sich auf Struktur und Dramaturgie beziehen und somit für das Vorhaben der vorliegenden Untersuchung relevant sind. Die hier ausgewählten Werke haben eine weite Verbreitung in Bildungseinrichtungen, Drehbuchkreisen und Filmproduktionen gefunden.¹¹ Sie zählen hierzulande zu den geläufigsten und ausführlichsten Drehbuchratgebern.

Als deutsche Vertreter der Drehbuchliteratur werden Oliver Schüttes *Die Kunst des Drehbuchlesens* und Claus Peter Hants *Das Drehbuch* in das Korpus aufgenommen. Oliver Schütte ist Dramaturg, Drehbuchautor, Leiter der Master School Drehbuch und Mitbegründer der Development Agentur Script House in Berlin. Sein Buch richtet sich weniger an angehende Autoren als an professionelle Leser, die Analysen von Drehbüchern vornehmen. Claus Peter Hant ist preisgekrönter Drehbuchautor und ehemaliger Mitarbeiter des American Film Institutes sowie der Produktionsfirma Warner Brothers.

Syd Fields *Das Drehbuch* und *Das Handbuch zum Drehbuch* gelten als die Standardwerke zum Drehbuchschreiben. Sein Drehbuchparadigma wird vielfach kopiert und hat starken Einfluss auf die Drehbuch- und Filmproduktion.¹² Als einer der ersten, der eine einfache, schematische Anleitung für ein Drehbuch zu Papier gebracht hat, ist er immer noch der wohl bekannteste Autor, dessen Seminare sich großer Beliebtheit erfreuen. Field tritt offen für kommerzielle Formen ein.

Linda Seger erreicht einen ähnlichen Popularitätsstatus. Auch sie hält Drehbuchseminare ab. Ihr Buch *Das Geheimnis guter Drehbücher* basiert auf ihrer Doktorarbeit zur Analyse von Theaterstücken. Sie arbeitet seit Jahren als Drehbuchberaterin für namhafte US-amerikanische Produktionen und hat mehrere Bücher über das Drehbuchschreiben verfasst.¹³

Einen sehr umfassenden, analytischen Ansatz bietet Robert McKees *Story*. McKee gibt weltweit Seminare zum Drehbuch und blickt auf eine langjährige Tätigkeit als Schauspieler, Autor und Theaterregisseur zurück.

Einen weniger plakativen Ansatz verfolgt auch *Drehbuchhandwerk*. Dieses Werk ist eine Veröffentlichung David Howards, Dozent für Film und Fernsehen an der University of Southern California, der hier Edward Mableys Untersuchungen über das Theater mithilfe seiner eigenen Überlegungen zum Drehbuch ergänzt. Howard nimmt zusätzlich einige Ansätze seines ehemaligen, tschechisch-amerikanischen Drehbuchlehrers und Leiters der Filmabteilung der USC sowie des Sundance Institutes, Frank Daniel, in sein Buch auf.

Ein für die Verhältnisse der Drehbuchliteratur älteres Werk stammt von dem Schweizer Autor Eugen Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. 1944 zunächst in den USA veröffentlicht, liegt es nun bereits in seiner 5. Auflage in deutscher Sprache vor.

Als letztes findet sich im vorliegenden Korpus ein Buch, das einen weniger vergleichbaren Ansatz wählt, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* des Dramaturgen Christopher Vogler. Er präsentiert sein Modell der ›Reise des Helden‹, das auf mythologische Forschungen des US-amerikanischen Psychologen Joseph Campbell zurückzuführen ist und teilweise mit anderen Kategorien arbeitet als die übrigen Drehbuchratgeber.¹⁴

1.3 Auswahl der Drehbücher – Die Regelbrecher

Die hier getroffene Auswahl an Drehbüchern erlaubt es, die Möglichkeiten des zeitgenössischen filmischen Erzählens abseits der Norm wenigstens ansatzweise zu erfassen. (Denn auch hier würde ein Versuch der vollständigen Darstellung den Rahmen dieser – wenn nicht sogar jeglicher – Untersuchung sprengen.) Vor allem der ungewöhnliche Umgang mit Struktur und Erzählperspektive war Auswahlkriterium für MEMENTO, IRRÉVERSIBLE, 5X2, FIGHT CLUB, THE SIXTH SENSE, THE OTHERS, A BEAUTIFUL MIND, THE I INSIDE, THE GAME, THE USUAL SUSPECTS, WHERE THE TRUTH LIES, HERO, DONNIE DARKO, ABRE LOS OJOS, TOTAL RECALL, SWIMMING POOL, RECONSTRUCTION, LOLA RENNT, SLIDING DOORS, MELINDA & MELINDA, 11:14, GO, MAGNOLIA, CRASH, PLAYING BY HEART, TRAFFIC, SYRIANA, AMORES PERROS, 21 GRAMS, BABEL, BEING JOHN MALKOVICH, ADAPTATION und ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND.¹⁵ An den Beispielen kann einerseits untersucht werden, inwieweit die Allgemeingültigkeitsansprüche der Drehbuchratgeber geltend zu machen sind, bis zu welchem Maße die hier getroffene Auswahl also dem verbreiteten Muster entsprechend funktioniert, welche Merkmale der gängigen Drehbuchkonzepte auf diese Drehbücher übertragen werden können, und andererseits, inwiefern sie sich über Konventionen hinwegsetzen. Darüber hinaus wurde durch die Auswahl versucht, nicht die Tradition der Standardwerke über Drehbuch/Film zu verfolgen, die die zwar passenden (bzw. passend gemachten), aber auch immer gleichen, teilweise unzeitgemäßen Beispiele anbringen.¹⁶ Gerade die ungewöhnlichen Drehbücher eignen sich dazu, die Drehbuchkonzepte zu überprüfen, da es mit einem praktikablen, funktionierenden Ansatz möglich sein sollte, auch die weniger eindeutigen Fälle zu erfassen.

Bei MEMENTO handelt es sich um einen komplexen Thriller aus der Feder des bis dahin international unbekannten Filmemachers Christopher Nolan.¹⁷ Der gebürtige Engländer entwickelte das Drehbuch nach einer Kurzgeschichte seines Bruders Jonathan

und führte selbst Regie. Für die US-amerikanische Independentproduktion aus dem Jahre 2000 kam der internationale Erfolg unerwartet. Nolans komplizierter *Neo-film-noir* wurde wegen seiner erstaunlichen Konstruktion mit positiver Kritik überhäuft und 2002 für den Oscar für das beste Originaldrehbuch nominiert.

FIGHT CLUB ist eine wegen der Darstellung brutaler Gewaltszenen recht umstrittene US-Produktion. Das Drehbuch von Jim Uhls basiert auf dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk und wurde 1999 unter der Regie von David Fincher, der maßgeblich an der Drehbuchentwicklung beteiligt war, verfilmt.¹⁸ Trotz einiger Kritik wurde FIGHT CLUB aufgrund seiner ausgefallenen Erzählweise und des überraschenden Endes sehr gelobt.

Das Drehbuch zu MAGNOLIA stammt von Paul Thomas Anderson, der auch Regie geführt hat.¹⁹ Für diese aufgrund ihrer Überlänge und mehrsträngigen Struktur etwas sperrige, nichtsdestotrotz emotional berührende, mit hochkarätigen Hollywoodstars besetzte Produktion von 1999 erhielt Anderson mehrere Auszeichnungen. MAGNOLIA wurde u. a. 2000 für den Oscar in der Kategorie »Best Writing, Screenplay Written Directly for the Screen« nominiert und gewann den Goldenen Bären auf der Berlinale.

Zu MEMENTO, FIGHT CLUB und MAGNOLIA wird aufgrund ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit jeweils eine ausführlichere Analyse geliefert. Die anderen, für Kapitel 7 und 8 ausgewählten Drehbücher werden dagegen nur ausschnitthaft betrachtet. Hier bestimmt jeweils eine erzählspezifische oder strukturelle Besonderheit den Fokus der Untersuchung. Die aufgeführten Drehbücher/Filme habe ich aufgrund ihrer Beispielhaftigkeit und Aussagekraft ausgewählt, um einen systematischen Überblick über aktuelle alternative Erzählweisen zu bieten.²⁰ Die Tatsache, dass bei den hauptsächlich aus Nordamerika und Europa stammenden Drehbüchern nur ein deutsches Beispiel zum Tragen kommt, hat den einfachen Grund, dass es kaum neuere deutsche Kinofilme gibt, die sich auf eine erzähltechnisch solch herausfordernde Weise für eine Bearbeitung anbieten. Dies mag vielleicht daran liegen, dass das deutsche Kino meist figurenorientierte Werke hervorbringt, die sich eher für eine inhaltliche als eine formale Diskussion anbieten.

Die Analysen erheben weder den Anspruch, vollständige Drehbuch-, noch Filmanalysen zu sein, noch beschränken sie sich auf den dramaturgischen Aufbau, der im Drehbuch bereits enthalten ist. Als Bezugstext für die Analysen dient jeweils die im Handel oder in Internetdatenbanken erhältliche Drehbuchversion, meist das sogenannte Shooting Script, das als Grundlage für die Dreharbeiten fungiert.

1.4 Das Drehbuch als Interessengegenstand oder »Weißt du, wo die Geschichten sind?«

»Das Drehbuch ist mit Sicherheit eine der schwierigsten und am meisten mißverstandenen Textsorten in der gesamten Literatur.« (David Howard)²¹

»For the basic art of motion pictures is the screenplay; it is fundamental, without it there is nothing. Everything derives from the screenplay, and most of that which derives is an applied skill which, however adept, is artistically not in the same class with the creation of a screenplay.« (Raymond Chandler)²²

Die Filmschaffenden, insbesondere die deutschen, beklagen mit einer gewissen Regelmäßigkeit die »schlechte Lage« im Allgemeinen und das Fehlen guter Geschichten im Besonderen. Mit diversen Maßnahmen wird in den letzten Jahren versucht, hier Abhilfe zu schaffen. Es werden Filmschulen, Drehbuchwerkstätten und Autorenseminare gegründet und organisiert in der Hoffnung, damit den Nachschub an geeigneten Filmstoffen garantieren zu können. Darüber hinaus sind in den vergangenen Jahren auch in Deutschland vermehrt Werke auf den Markt gekommen, die sich mit dem Drehbuchschreiben beschäftigen.

Angesichts dieser Maßnahmen entsteht der Eindruck, dass man sich in Deutschland bei der Suche nach einem Ausweg aus der misslichen Lage einfach am erfolgreichen, marktbeherrschenden US-amerikanischen Vorbild orientiert. In den USA wird davon ausgegangen, dass das Drehbuchschreiben lern- und lehrbar sei.²³ Die in Deutschland verbreitete Skepsis in Bezug darauf, eine kreative Betätigung nicht als Kunst, sondern als erlernbares Handwerk anzusehen,²⁴ scheint durch besagte Maßnahmen in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht sogar revidiert.

Sowohl in Deutschland als auch in den USA gab es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts einige Veröffentlichungen zum Thema Drehbuchschreiben. Diese Handbücher entstanden hauptsächlich aufgrund einer großen Nachfrage, die daher rührte, dass die Öffentlichkeit sich unverhältnismäßig hohe Verdienstmöglichkeiten beim Film versprach.²⁵ In den USA hielt diese Einschätzung des Drehbuchschreibens als mögliches Sprungbrett zu Reichtum und Erfolg (gemäß dem Mythos »vom Tellerwäscher zum Millionär«) an, was sich an dem kontinuierlichen Angebot an Drehbuchliteratur auf dem US-amerikanischen Buchmarkt ablesen lässt. Ein anderer Grund für die konstante Publikation von Handbüchern liegt sicherlich darin, dass das Drehbuch(schreiben) in den USA als Unterrichtsgegenstand weit verbreitet und beliebt ist.²⁶

In Deutschland dagegen rückte das Drehbuch nach anfänglichem Interesse in den frühen Jahren (1910–1930) im Laufe der Zeit in den Hintergrund, was zur Folge hatte, dass abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen kaum noch Bücher zum Thema verlegt wurden.²⁷ Eine der Hauptursachen für diese Entwicklung ist gewiss die bereits erwähnte Einstellung vieler deutscher Autoren, die ihre Tätigkeit als Kunst ansehen. Dies schließt in ihren Augen eine Beschäftigung mit der Vermittlung handwerklicher Grundlagen aus, da sie fürchten, dass ein Bewusstsein über ihre Tätigkeit ihre Spontaneität lähmen würde.²⁸ Ein weiterer Faktor sind die bis vor einigen Jahren kaum vorhandenen Ausbil-

dungsmöglichkeiten in Deutschland, die wiederum durch das fehlende Interesse bedingt waren.

Seit Anfang der neunziger Jahre lässt sich allerdings eine gegenläufige Tendenz bemerken. Bestärkt durch die Einsicht, dass ohne ein gutes Drehbuch als Grundlage die Produktion eines guten Films schwierig ist, wird das Drehbuch wieder mehr in das Zentrum des Interesses gestellt und ihm eine größere Bedeutung für das Endprodukt Film beigemessen als es in den vorhergehenden Jahren der Fall war. Die im Zuge dieser Entwicklung gewachsene Anzahl von in Deutschland erhältlichen Büchern über das Drehbuch besteht allerdings nur zu einem geringen Teil aus originär deutschsprachigen Werken. Die meisten dieser Veröffentlichungen stammen aus dem Umfeld Hollywoods oder von Leuten, die beruflich mit Drehbüchern zu tun haben wie Dramaturgen, Lektoren, Produzenten und Redakteuren.²⁹ Neben dieser Gruppe gehören natürlich auch die Regisseure, Schauspieler, Ausstatter etc. zu den so genannten *Blueprint*-Lesern, die das Drehbuch als Vorlage für einen Film rezipieren.³⁰

Die Gruppe der Drehbuchleser hat sich in den letzten Jahren ein wenig über die Grenzen der in die Produktion involvierten Leser hinweg auf privat Rezipierende erweitert. Als Indikator für das gestiegene Interesse der Öffentlichkeit am Drehbuch lässt sich die (wenn auch geringe) Anzahl der mittlerweile in Buchform vorliegenden Drehbücher sehen.³¹ Insgesamt bleibt die Beschäftigung mit Drehbüchern jedoch noch immer eine Randerscheinung. Als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen konnte das Drehbuch sich bislang noch nicht angemessen etablieren – im Gegenteil: Es stellt vielmehr eine Forschungslücke dar.

Der durchaus problematische Charakter einer Formulierung dessen, was zu einem »guten« Drehbuch gehört und wie es zu erreichen ist, sowie die damit einhergehenden normativen oder präskriptiven Tendenzen sind eine poetologische Problematik, die es rechtfertigt, das Drehbuch analog zur Literatur zu besprechen. Einerseits wollen die Drehbuchratgeber nicht normativ sein, andererseits ist dies implizit, was bereits an ihren Einleitungen selber erkennbar ist.³² Weiterhin stellt sich die Frage, wieso trotzdem noch Flops entstehen, wenn doch angeblich das Geheimrezept für »gute« Drehbücher vermittelt wird. Wie jeder andere Wirtschaftszweig ist auch die Filmindustrie auf rentable Projekte angewiesen, allerdings sollte überlegt werden, ob in diesem Fall das Angebot die Nachfrage bestimmt oder durch Berücksichtigung der Nachfrage, also der Zuschauerwünsche, das Angebot beeinflusst wird. In der Drehbuchpraxis bedeutet dies, dass die Leser (Produzenten, Redakteure, Lektoren³³), die über die Realisierung eines Skriptes entscheiden, gewisse Anforderungen an ein Drehbuch stellen, die einerseits von den Drehbuchrategebern und andererseits vom derzeitigen Markt geprägt sind. Durch die jeweiligen Entscheidungen wird jedoch erneut der aktuelle Markt geprägt, was wiederum Auswirkungen auf die Publikumserwartungen sowie die Schreibpraxis hat. Dieses Wechselverhältnis und die Dominanz der Drehbuchkonventionen erschweren innovative Projekte.

Aufgrund der Eigenschaft des Films, Produkt einer profitorientierten Unterhaltungsindustrie und nicht allein Kunst zu sein, richten die Drehbuchrategeber ihre Ansätze nach den Zuschauererwartungen aus. Generell ist diese Herangehensweise sicherlich

fruchtbar und sinnvoll, ist einem am Verständnis des Publikums und an kommerziellem Erfolg gelegen. Allerdings darf nicht der Fehler gemacht werden, die Zuschauer zu unterschätzen.³⁴ Der Wunsch, ein möglichst breites Publikum anzusprechen, muss nicht zwangsläufig eine anspruchslose, leicht zu verfolgende Handlung bedeuten, die eher schon Dagewesenes reproduziert, als mit Neuerungen aufzuwarten.