

Perspektiven

Claus Tieber

Drehbuchforschung zwischen Narratologie und Produktionsästhetik

Ein Film kann zwar ohne Drehbuch nicht produziert werden, aber ist der Film einmal fertig, landet es bestenfalls im Archiv. Filmanalyse und -interpretation finden in der Regel ohne Rückgriff auf Drehbücher statt. Geschichte, Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens wurde erst in den letzten Jahren zu einem Forschungsfeld, das sich als *Screenwriting Research* beziehungsweise *Screenwriting Studies* seinen Platz in der Film- und Medienwissenschaft erarbeitet. Warum aber beschäftigt man sich überhaupt mit einem Material aus der Filmproduktion und nicht (nur) mit dem Film selbst? Welcher zusätzliche Erkenntnisgewinn kann aus der Betrachtung von Drehbüchern für die Filmanalyse gezogen werden?

Die Drehbuchforschung hat hierfür Antworten erarbeitet, die für die Filmwissenschaft grundsätzlich von Bedeutung sind. Zunächst weist der englische Begriff *screenwriting* (statt *screenplay*) darauf hin, dass nicht nur das Drehbuch selbst, sondern das Drehbuchschreiben im Zentrum der Forschung steht. Mit der Betonung einer Praxis und eines Prozesses trägt dieser Forschungsansatz dem Wesen des Drehbuchs Rechnung, welches sich nicht auf einen unveränderlichen Text reduzieren

lässt. Das Drehbuch ist ein intermediales Dokument der Produktion, das in mehreren Stadien, Versionen und Formaten vorliegt und die Ermöglichung eines inszenierten Medientextes – eben nicht ausschließlich Spielfilme, die aber für diesen Aufsatz der exemplarische Gegenstand sein werden – und nicht die eigene Publikation zum Ziel hat. Die Analyse dieses Prozesses, bei dem das Drehbuch so lange im Mittelpunkt steht, bis etwa ein Film fertiggestellt wurde, bedeutet somit die Analyse der Produktion selbst.

Nachdem das Drehbuch vor allem die narrative Struktur des fertigen Produktes vorgibt, ist seine Betrachtung zur Analyse eben dieser unumgänglich. Im Falle des narrativen Films ist Drehbuchforschung daher sowohl die Erforschung der Filmproduktion als auch der Struktur des Films sowie der Interdependenzen von Produktionsmodus und Erzählweise. Drehbuchforschung¹ ist somit auch ein neuer Blick auf das Ganze des Films, „the whole equation“ wie F. Scott Fitzgerald dies in *The Last*

1 Eine deutsche Übersetzung von *Screenwriting Research*, welche die Praxis und nicht den Text betont, scheint leider kaum möglich.

Tycoon (2006 [1941], S.6) nennt. Drehbuchforschung verschiebt das Paradigma der schrift-zentrierten Analyse und versucht es durch ein größeres Bild auf den Produktionsprozess sowie seine Einflüsse und Auswirkungen auf kreative Entscheidungen zu ersetzen.

Entsprechend der groben Trennung in Schrifttext und Prozess lassen sich innerhalb der Drehbuchforschung zwei große Felder ausmachen: Drehbuchforschung als Erforschung einer bislang vernachlässigten Textsorte und Drehbuchforschung als Produktionsforschung. Die Ontologie des Drehbuchs kennt zwei entgegengesetzte Sichtweisen: das Drehbuch als (schriftlicher) Text, dem auch ein eigenständiger literarischer Wert zugesprochen wird, versus dem Drehbuch als intermediales Dokument der Produktion. Daraus ergeben sich differenzierte Fragestellungen und Herangehensweisen.

Das Drehbuch als Text

Die Schwierigkeiten, das Drehbuch als literarische Textsorte zu behandeln, liegen auf der Hand, die Frage nach dem Wesen des Drehbuchs und des Übergangs vom Papier zum Film ist vieldiskutiert. Es ist ein ‚modularer‘ Text (vgl. Price 2013, S.236), es ist Literatur „in flux“ (Sternberg 1997, S.29). Damit stellt sich für Drehbuchforscher_innen das „object problem“ (Maras 2009, S.11ff.) wie Steven Maras es nennt: Was ist das Material, mit dem zu arbeiten ist, was ist das Objekt der Untersuchungen?

In der Filmproduktion ist üblicherweise die Planung von der Umsetzung getrennt, insbesondere personell. Diese praktische Trennung verbunden mit der theoretischen Zuschreibung der Autorenschaft an den/die Regisseur_in ist einer der Gründe, warum das Drehbuch immer noch eine „underanalysed textual form“ (Maras 2009, S.5) ist. Tatsächlich ist die Trennung von Konzeption und Umsetzung eine konstruierte, die je nach Produktionsmodus unterschiedlich deutlich verläuft. Die Frage der Autorenschaft eines Films ist zwar eine durch die Drehbuchforschung neu aufgeworfene, stellt sich aber bereits seit etwa 100 Jahren für Drehbuchautor_innen ganz konkret. Schreiben für den Film unter den Bedingungen der Filmindustrie bedeutet zumindest im Hollywood-Modell den Versuch, Kreativität zu organisieren und zu industrialisieren. Dies führte auf allen Ebenen zu einer Infragestellung eines tradierten Begriffs von Autorenschaft, lange bevor diese auch theoretisch aufgekündigt und der Tod des Autors verkündet wurde (vgl. Barthes 2005). Drehbuchautor_innen haben damit zu kämpfen, dass sie Angestellte sind, nicht alle Entscheidungen selbst treffen können und dass sie in der Regel keine Rechte an ihrer Arbeit besitzen. Die Praxis des Drehbuchschreibens für Hollywood (und in vergleichbarer Weise auch für europäische Filmindustrien) hat Autorenschaft auf empirischer, organisatorischer und rechtlicher Ebene herausgefordert. Zudem sind Drehbuchautor_innen in

vielen Fällen nicht die alleinigen Urheber_innen, denn Co-Autorenschaft und das Treffen kreativer Entscheidungen in einer Gruppe verkomplizieren die Frage der Autorenschaft zusätzlich.

Drehbuchforschung, die sich auf das Drehbuch selbst konzentriert, sieht darin trotz aller praktischen Funktionen, die es erfüllen muss und die einer Definition als autonomes Kunstwerk entgegenstehen, eine Textsorte, in der es literarische Qualitäten zu entdecken gilt. Claudia Sternberg hat in ihrem Buch *Written to Be Read: The American Screenplay as Text* das Drehbuch als spezifischen Text behandelt. Sie liefert dabei auch eine Methode zu dessen Analyse, indem sie anregt, den Text in seine Bestandteile zu zerlegen und begrifflich zu fassen.

Im Wirken von Schriftstellern wie Harold Pinter, David Mamet oder auch Peter Handke ist ihr filmisches Schaffen, das heißt ihre Arbeit als Drehbuchautoren, noch immer nicht in dem Ausmaß anerkannt und analysiert wie etwa ihre Theaterstücke. Dies drückt sich beispielsweise auch im Umstand der fehlenden Publikation von Drehbüchern aus. Die Arbeit von Drehbuchautor_innen ist, unabhängig vom ihrem Bekanntheitsgrad aus anderen Kunstformen, auf dem Literaturmarkt generell unterrepräsentiert. Ob die Betonung des literarischen Werts der Textsorte dem allerdings Abhilfe schaffen kann, ist fraglich. Erfolgsversprechender scheint es, den Anteil des Drehbuchs und damit auch den Anteil der Drehbuchautor_innen am Endprodukt herauszuarbeiten. Eine

weit verbreitete Sichtweise reduziert Drehbücher auf Plot und Dialog – eine Sichtweise, die mitunter von Drehbuchautor_innen selbst gestützt und von Drehbuchratgebern verbreitet wird, deren Inhalte sich fast gänzlich auf die Konstruktion des Plots konzentrieren.

Die Gegenposition hat der französische (Drehbuch-)Autor Jean-Claude Carrière einmal so formuliert: „Das Drehbuch ist bereits der Film“ (2002, S.10). Selbst wenn man dem nicht zustimmt und die Rede vom Drehbuch als Blaupause des Films für problematisch hält, ist der Anspruch auf Ganze, den Carrière hier postuliert, doch bemerkenswert. Die Bewertung des Anteils des Drehbuchs am Film und damit die Analyse des konkreten Verhältnisses von Konzeption und Durchführung ist durch die beiden genannten Extreme Blaupause und Autorentheorie gekennzeichnet. Der Begriff ‚Blaupause‘ ist zwar an unterschiedlichen Stellen in verschiedenen Kontexten anzutreffen, für die Filmwissenschaft hat ihn jedoch Janet Staiger in einem Text über das sogenannte *Continuity Script* geprägt (vgl. Staiger 1985, S.173-194). Das *Continuity Script* war ein Drehbuchformat, das zunächst von Thomas Ince ab circa 1912 verwendet wurde und in dem Kameraeinstellungen sowie Schnitte eingezeichnet waren. In seiner Funktion als Produzent war Ince einer der ersten, der sich in die Drehbuchentwicklung einbrachte und gemeinsam mit den Autor_innen, unter ihnen vor allem C. Gardner Sullivan, ein Format erarbeitete, das eine kontinuierliche, kausal begründete Erzählung

ermöglichen sollte. Von Ince approbierte Drehbücher wurden angeblich mit dem Stempel „produce this exactly as written“ (Tieber 2008, S.39) versehen. Kein Drehbuch entspricht aber dem fertigen Film so exakt wie dies der Begriff ‚Blaupause‘ nahelegt. Filme haben auch in den 1910er und 20er Jahren in der Regel mehr Einstellungen als im Drehbuch festgehalten. Anzumerken ist jedoch, dass die Begrifflichkeit auf das *Continuity Script* weit eher zutrifft als auf spätere Drehbuch-Formate. Um 1912 setzte sich der amerikanische *Feature Film* zunehmend als dominantes Format der Filmproduktion durch, die Anzahl der Einstellungen war zu diesem Zeitpunkt noch überschaubar. Als sich diese jedoch häuften, nahmen die Übereinstimmungen mit dem *Continuity Script* ab, sodass sich eine Veränderung der ‚filmischen Sprache‘ bei weitgehender Konstanz des Drehbuchformats konstatieren lässt. Mit dem Aufkommen des Tonfilms wurde in der Folge das de facto bis heute gültige *Masterscene-Script* eingeführt, in dem nur noch *establishing shots* und einige ausgesuchte, narrativ wichtige Einstellungen eingezeichnet sind. Das Drehbuch ist somit kein Bauplan, der 1:1 umgesetzt wird.

Die stilistisch-künstlerischen Aspekte allein Regisseur_innen zuzuschreiben und Handlung sowie Dialog Drehbuchautor_innen, bei gleichzeitiger Geringschätzung der letzteren Aspekte, kann durchaus als Folge der weitgehenden Durchsetzung der Autorentheorie betrachtet werden. Gerade gegen eine derartige Marginalisierung der Aufgaben eines Drehbuchs spricht

sich Carrière aus. Das Drehbuch gibt nicht alle stilistischen Details eines Films vor, es besteht aber aus mehr als nur Szenenbeschreibung und Dialog. Wie ein Film seine Wirkung entfaltet, wie seine grundlegende Affektstruktur und seine Form konstruiert ist, all das ist in einem Drehbuch vorgegeben, weshalb Carrière zwar überspitzt, nicht aber fälschlich behauptet, das Drehbuch sei eben bereits der Film. Drehbücher und ihre Autor_innen haben nicht nur Anteil am Film, ihre kreativen Entscheidungen fließen bedeutend in den Film ein und sind (wieder)erkennbar. Das Problem bei der Analyse des Drehbuchschreibens ist der prozessuale und interaktive Charakter, der es deutlich vom literarischen Schreiben und dem damit verbundenen Autorenbegriff unterscheidet. Wichtige Entscheidungen werden nicht am Schreibtisch, sondern in Diskussion mit Produzent_innen und Regisseur_innen getroffen, und multiple Autorenschaft ist eben im Film, aber insbesondere im Fernsehen keine Besonderheit.

Einzeldarstellungen und Geschichtsschreibungen

Bereits 1968 schrieb Pauline Kael den kreativen Anteil eines Films den Drehbuchautor_innen zu. Ihr *Citizen Kane Book* ist allerdings mehr bewusste Polemik als filmwissenschaftliche Analyse. Der Filmkritiker Richard Corliss hat 1975 mit *Talking Pictures: Screenwriters of Hollywood* ein Äquivalent zu Andrew Sarris' *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* geliefert. Wie Sarris' Buch, das als Grundlage

der amerikanisierten *Auteur Theory* gilt, bietet auch Corliss ein Ranking von Drehbuchautor_innen. Bei aller Fragwürdigkeit solcher Reihungen, hat Corliss doch erstmals zahlreiche Drehbuchautor_innen einem interessierten Publikum bekannt gemacht.

Während Tom Stempels Monografie zu Nunnally Johnson eine der ersten derartigen Arbeiten darstellt, machte Cari Beauchamp mit ihrer Biografie Frances Marions darauf aufmerksam, dass nahezu 50 Prozent aller amerikanischen Drehbücher der Stummfilmzeit von Frauen geschrieben wurden. Drehbuchautorinnen stehen auch im Mittelpunkt von Jill Nelmes und Jule Selbos *Female Screenwriters Project*² und sind Teil des *Women Film Pioniers Project* (<https://wfpp.cdrcs.columbia.edu>). Ersteres umfasst Drehbuchautorinnen von der Stummfilmzeit bis heute, letzteres konzentriert sich auf die ersten Jahrzehnte des Mediums. Monografien und Analysen zu bedeutenden amerikanischen Drehbuchautoren von C. Gardner Sullivan über Ben Hecht bis Aaron Sorkin sind jedoch noch immer ausständig.

Historische Gesamtdarstellungen, vor allem des amerikanischen Modells, gibt es mittlerweile einige. Edward Atzlan hat sich mit der Frühgeschichte des amerikanischen Drehbuchs beschäftigt, Tom Stempel verfasste mit *FrameWork: A History of Screenwriting in the American Film* die erste Gesamtdarstellung und konzentriert sich dabei ebenso auf

die Autor_innen wie Marc Normans populärwissenschaftliche Darstellung. Das Blickfeld wird in Steven Prices *A History of the Screenplay* und Claus Tiebers *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem* um die Geschichte der Produktionsweisen erweitert, die das Standardmodell Hollywood in seiner klassischen Phase sowie europäische Modelle in den Fokus nimmt. Im Unterschied zum britischen Produktionssystem (vgl. Nelmes 2014) ist eine diesbezügliche Forschung in Kontinentaleuropa so gut wie inexistent. Zwar erschien ein Sammelband zu Carl Mayer (Omasta et al. 2003), dem Autor von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), und auch Thea von Harbou ist keine Unbekannte in der deutschen Filmgeschichtsschreibung (vgl. Bruns 1993) – eine Gesamtdarstellung der Geschichte der deutschsprachigen Drehbuchautor_innen steht jedoch aus.

Drehbuchliteratur

Die Drehbuchliteratur, das heißt die enorme Anzahl an Drehbuchratgebern, spielt wiederum in der Drehbuchforschung eine ähnliche Rolle wie der Monolith in Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968): Sie verstellt den Blick aufs Wesentliche, und niemand weiß so recht, was sie bedeuten soll. Spätestens seit *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* von Bordwell, Staiger und Thompson werden Drehbuchratgeber als interner Diskurs der Filmindustrie betrachtet; als Indiz dafür, wie in Hollywood über das Drehbuchschreiben und damit über

2 Der von Nelmes und Selbo herausgegebene Band *Women Screenwriters: An International Guide* soll im September 2015 bei Palgrave Macmillan erscheinen.

das Filmemachen insgesamt gesprochen wird.

Diese Sicht der Drehbuchliteratur ist aus mehreren Gründen problematisch: Zum einen gab und gibt es Drehbuchratgeber nur dann, wenn es einen freien Markt für Autor_innen gibt – zur Zeit des klassischen Hollywoodkinos der 1930er und 40er Jahre gab es diesen nicht. Zum anderen wurden zwar die Manuale der 1910er Jahre noch von tatsächlichen Drehbuchautor_innen verfasst, die Ratgeber seit den 1970er Jahren stammen jedoch in der Regel nicht von ihnen (jedenfalls nicht von erfolgreichen). Der Diskurs der Drehbuchliteratur ist schon allein deshalb nicht mit demjenigen der Filmindustrie gleichzusetzen. Drehbuchliteratur zielt auf ein Publikum außerhalb der Filmindustrie, das den beruflichen Weg in diese sucht. In den 1910er Jahren haben sich Drehbuchratgeber weniger an der realen Arbeit in den Filmstudios als an vergleichbarer Ratgeberliteratur orientiert, insbesondere derer für Kurzgeschichten. Seit den 1970er Jahren hat sich ein eigener Markt für Drehbuchliteratur entwickelt, der seinen eigenen Gesetzen folgt und nicht einfach Brancheninterna publiziert. So problematisch es also ist, Drehbuchratgeber als Indizien für den industrieinternen Diskurs zu betrachten, so schwierig bis unmöglich ist es, sie als Anleitung zur Analyse von Drehbüchern zu verwenden. Es ist der zweifelhafte Verdienst der Drehbuchliteratur, narrative Analysen auf Aktstruktur und Figurenmotivation reduziert zu haben. Brian Winston bringt diese Problematik etwas polemisch auf den Punkt: „[...]

even praying in Aristotle does not alter the fact that this is to the analysis of narrative what flat-earthism is to astronomy. It does not begin to explain the structure of even Hollywood movies. Three-act 'trade' gurus have extracted a theory from practice but having done so in so simple minded a fashion as to make their conclusion about as useful in helping a production student understand story-telling as ptolemaic astronomy is. Collectively, Barthes, Genette and the other narratologists simply do an incomparably better job.“ (Winston 2011, S.195).

Ein dezidiertes Problem des deutschen Sprachraums ist hierbei der Begriff der Dramaturgie, der aus dem Theater beziehungsweise der Theaterwissenschaft übernommen wird – zumeist ohne diese Übernahme zu thematisieren. In der englischsprachigen Filmwissenschaft ist der Begriff nicht gebräuchlich, hier wird von *structure* oder – übergeordnet – von Poetik gesprochen. Dramaturgie meint stets bestimmte Modelle der Erzählweise, die konkrete Wirkungsabsichten implizieren. Hier von narrativer beziehungsweise von Affektstruktur zu sprechen und die von Winston genannte Forschung heranzuziehen, erscheint daher meistens effektiver, als Begriffe aus der Drehbuchliteratur zu verwenden und dies unter Dramaturgie zu subsumieren.

Die Frage nach der Universalität bestimmter Erzählweisen ist auch für die Drehbuchforschung von entscheidender Rolle. Ob mit oder ohne Bezug auf narratologische Modelle und Theorien werden oftmals Drei-Akt-Struktur

oder ein aktiver Protagonist als Konstante jeglicher Erzählung und damit auch jedes Drehbuchs und Films dargestellt, unabhängig von Zeit, Raum und Kultur. Während die Allgemeingültigkeit der Modelle für die Drehbuchratgeber ein Verkaufsargument ist, werden in anderen Publikationen mit anthropologischen, psychologischen, kognitivistischen und narratologischen Argumenten universalistische Erzählweisen konstruiert. Den Versuch, narratologische Modelle mithilfe des Kognitivismus zu allgemeingültigen Mustern zu erklären, unternahmen etwa Torben Grodal und Patrick Colm Hogan. So aufschlussreich die Verbindung von Erzähl- und Affektstruktur in Grodals Analyse ist, so problematisch sind Schlussfolgerungen des Autors, die letztlich auf einige wenige Erzählmuster hinauslaufen, die aufgrund der Erfüllung menschlicher Grundbedürfnisse funktionieren würden (vgl. Grodal 1999, S.81ff.). Ähnlich wie Grodal versucht auch Hogan, spezifische Erzählstrukturen zu universellen zu erklären. Hogan sieht beispielsweise im populären indischen Film universelle Muster, wie etwa den zielgerichteten Protagonisten (vgl. Hogan 2008, S.15ff.). Als Kennzeichen des indischen Kinos werden aber oft gerade seine pluralen Figurenkonstellationen und mäandernden Handlungsstränge angeführt, womit eben Spezifika und nicht vermeintliche Universalismen herausgestellt werden. Zielgerichtete Protagonisten im Sinne westlicher Drehbuchliteratur sind im hier kaum anzutreffen, passive, leidende Hel-

den sind die Regel (vgl. Tieber 2012, S.15ff.).

Die Aufmerksamkeit, die Grodal und Hogan in der Drehbuchforschung genießen, liegt eben auch darin begründet, dass sie die Essenz der Drehbuchratgeber sowie das Erfolgsversprechen bestimmter Erzählmuster (wie sie im Genrekino anzutreffen sind), auf einer übergeordneten, wissenschaftlichen Ebene rekapitulieren und damit vermeintlich die Ratgeber bestätigen. Gerade die genaue Analyse von Drehbüchern, historischen wie aktuellen, wäre in der Lage, diese Stereotypen, die man getrost auch als Drehbuchideologie bezeichnen kann, aufzubrechen und die Vielfalt der filmischen Erzählweisen zu verdeutlichen.

Die Einwände gegen derartige Modelle liegen auf der Hand: Das Postulat universalistischer Erzählweisen ist sowohl ahistorisch als auch eurozentristisch. Gerade im Medium Film haben sich Erzählweisen stets in Auseinandersetzung mit anderen Medien entwickelt und sind von eben jenen äußeren Faktoren abhängig und beeinflusst, die Ian Macdonald in seiner Definition der *Screenwriting Studies* nennt: „the study of the origins, development and expression of screen ideas; and of the discourses and institutions that surround them“ (2013, S.217). Die Diskurse und Institutionen, welche die Entwicklung von *screen ideas* beeinflussen, vom Ratgeber-Diskurs über staatliche Förder- oder Zensureinrichtungen sowie die Organisation dieser Entwicklung von Ideen in den diversen historischen und rezenten Produktionsmodi audiovisueller Medien – all das sind

signifikante Themen der Drehbuchforschung. Das Drehbuch ist damit nicht bloß die schriftliche Dokumentation einer (der narrativen) Ebene des Films, sondern ermöglicht und verlangt größere Kontexte, die letztlich mit der Erzählweise wieder in Verbindung gebracht werden sollten. Die unterschiedlichen Manuskriptversionen sowie das mit der Drehbuchentwicklung verbundene schriftliche Material, von Sitzungsprotokollen über Memos bis zu Briefen, ermöglichen eine genauere Untersuchung des Produktionsprozesses und legen damit die Interdependenz von Erzählweise und Produktionsmodi zur Betrachtung frei. Drehbuchforschung ist somit sowohl Teil der *production culture* und als notwendige empirisch-diskursiv-pragmatische Erweiterung der Erzählforschung zu betrachten.

Die Drehbuchratgeberliteratur wurde bislang kaum als selbstständiger Diskurs untersucht. Ansätze hierfür finden sich bei Ann Morey. Am Beispiel der Palmer Photoplay Corporation, einer privaten Institution, die in den 1920er Jahren Drehbuchschreiben im Fernstudium anbot, legt sie dar, wie über derartige Aktivierungen des Publikums ein bestimmtes Bild von Hollywood kommuniziert und Publikumsreaktionen dabei in vorbestimmte Bahnen gelenkt werden (vgl. Morey 2003, S.70ff.). Steven Maras widmet sich in *Screenwriting: History, Theory and Practice* dem Wesen des Drehbuchs und untersucht dabei auch die historischen Diskurse insbesondere der 1910er Jahre. Solcherart wird Drehbuchliteratur kontextualisiert und zu einer von mehreren Debatten zur Ontologie des Drehbuchs,

dessen Wesen, welches Maras als sich ständig transformierendes beschreibt (vgl. Maras 2009, S.11ff.).

Drehbuchschreiben als Prozess

Drehbuchforschung beschränkt sich nicht auf die Aufarbeitung der Arbeit von Drehbuchautor_innen, auch will sie nicht die Bedeutung von Regisseur_innen abwerten oder stattdessen die Autor_innen einer überholten Auffassung von Autorenschaft verhaften. So wichtig vor allem die historische Recherche und Einschreibung in die Filmgeschichte sind, so sehr führt die Erforschung und Analyse von Drehbuchentwicklungen zu einer neuen Auffassung von Autorenschaft sowie zu einer zwangsläufig stärker auf die Prozesshaftigkeit als auf Textanalysen fokussierten Forschung. Für diese wissenschaftliche Betrachtung hat Macdonald den zentralen Begriff der *screen idea* geprägt, welcher sich zur Analyse kreativer Prozesse als äußerst hilfreich erwiesen hat. Macdonald definiert den Begriff wie folgt: „Any notion held by one or more people of a singular concept (however complex), which may have conventional shape or not, intended to become a screenwork, whether or not it is possible to describe it in written form or by other means“ (Macdonald 2013, S.4f.).

Diese Gruppe der „one or more people“ nennt Macdonald die *screen idea working group* (SIWG). Drehbuchschreiben ist damit – unabhängig davon, wem letztlich die Autorenschaft eines Drehbuchs zugeordnet wird – immer die Arbeit einer Gruppe von Menschen und

nicht die eines/einer einzelnen Autor_in. Co-Autorenschaft ist in diesem Kontext eine geläufige und durchaus logische Form des Drehbuchschreibens, welche den prozessualen, kommunikativen Modus der Drehbuchentwicklung auf (noch) mehr Personen verteilt.

Mit dem Begriff der SIWG wird also der Ansatz der prozessualen Drehbuchforschung deutlich: Es geht weniger um die narrative Analyse von Drehbüchern als von Prozessen. Drehbücher in ihren diversen Versionen, Stadien und Formaten ermöglichen einen Einblick in diese Entwicklungen und dokumentieren sie. Eine ernstzunehmende Drehbuchforschung wird dementsprechend nach Möglichkeit stets alle vorhandenen Versionen philologisch korrekt untersuchen. Ein Drehbuch ist demnach auch nicht das autonom am Schreibtisch verfasste Werk, sondern ein kreativer Prozess, der einen Film ermöglichen und hierfür einen (zumeist) schriftlichen Plan entwickeln soll. Wesentliche Entscheidungen in dieser Entwicklung werden daher von der SIWG in der Gruppe getroffen. In dieser Gruppe können sich ein oder mehrere Autor_innen befinden, es können Regisseur_innen involviert sein, und natürlich ändert sich die Zusammensetzung der SIWG im Laufe der Produktion.³ Die Analyse der Organisation solcher SIWGs, ihres Selbstverständnisses und ihrer Entscheidungskriterien ist wesentlicher Bestandteil der Drehbuchforschung. Diese beschränkt sich dabei nicht nur

auf das dominante Format des fiktionalen Films, sondern auf alle audiovisuellen Erzählungen.

John T. Caldwell hat mit seinem viel beachteten Buch *Production Culture* die Analyse der Produktion wieder ins Gespräch gebracht. Caldwell geht es dabei vornehmlich um das Selbstverständnis jener, die in der Film- und Fernsehindustrie arbeiten – und zwar nicht nur jene, die in den Credits ‚above the line‘ aufscheinen. Caldwell verwendet für seine Forschung vier Formen von Material, die unterschiedliche Analysen ermöglichen und zusammen ein umfassenderes Bild der Produktion liefern:

- „1. textual analysis
 2. interviews with the workers involved,
 3. ethnographic observation of production spaces
 4. economic and industrial analysis“
- (Caldwell 2008, S.4).

All diese Bereiche sind für die Erforschung aktueller wie historischer Drehbuchentwicklungen von Interesse:

1. Für die Drehbücher in all ihren Versionen, selbstverständlich auch den finalen filmischen Text, und all das ephemere, geschriebene Material: Briefe, Protokolle, Notizen.

2. Für aktuelle wie historische Interviews, mit allen dazugehörigen Problemen der Auswertungen, aber auch mit den Einsichten in das Selbstbild der Autor_innen.⁴

3 In der Regel wird die Gruppe größer, und Drehbuchautor_innen steigen zumeist mit Drehbeginn aus dieser Gruppe wieder aus.

4 Interviews mit Drehbuchautor_innen sind zahlreich vorhanden, für die Drehbuchforschung und die Filmgeschichtsschreibung ist die von Patrick McGilligan herausgegebene Buchreihe *Backstory* (1986-2009),

3. Für die teilnehmende Beobachtung als anthropologische Methode bietet sich ein neuer Zugang. Umgekehrt sind Praktiker_innen, die mit ihrer Forschung auf ihrer kreativen Arbeit aufbauen, von Bedeutung für das Forschungsfeld, da sie Einblicke in die Praxis der Produktion geben können, die anderen verwehrt bleiben.⁵

4. Für die ökonomische und empirische Forschung zur Produktion, die in der Filmwissenschaft trotz wichtiger Studien noch immer weitgehend vernachlässigt wird. Während Drehbuchliteratur und universalistische Narrationsmodelle vom Erfolg bestimmter Stereotypen und Konventionen ausgehen, wäre eine faktische Überprüfung dieser Behauptungen anhand von Einspielergebnissen beziehungsweise Einschaltquoten ein Unterfangen, das zu überraschenden Ergebnissen führen könnte. Von zentraler Bedeutung für die Drehbuchforschung ist auch die Untersuchung der Organisationsformen der SIWGs sowie der diversen Modelle, die sich hier entwickelt haben, und deren Einfluss auf die Erzählweise.

die Interviews mit Autor_innen von den 1930er Jahren bis heute in fünf Bänden sammelt, von Bedeutung.

5 Hinsichtlich Drehbuchforschung, die sich durch ihren Zugang zur aktuellen Produktion auszeichnet und die Arbeit innerhalb von SIWGs daher aus der Nähe untersuchen konnte, sind vor allem Eva Novrup Redvalls *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing* über die Produktion rezenter dänischer Fernsehserien sowie Ian Macdonalds Analyse der Arbeit an *Emmerdale Farm* (seit 1972) des britischen TV-Senders ITV zu nennen.

Conclusio

Das Feld der Drehbuchforschung ist ein weites. Ausgehend von einem zentralen Dokument der Filmproduktion stellen sich Fragen nach Erzählweisen und der Organisation der Entwicklung kreativer Ideen, aus denen audiovisuelle Erzählungen entstehen sollen. Die Frage nach der Organisation der Produktion ist mithilfe des Drehbuchs in all seinen Erscheinungsformen effektiver zu beantworten als mit anderen Methoden, die dennoch ergänzend hinzugezogen werden, weil das Drehbuch ins Herz der Produktion zielt. Drehbuchentwicklung ist ein Prozess, der von der Idee zum materialisierten Produkt, zum Film, führt. Zur Analyse dieses Prozesses bedarf es der Untersuchung unterschiedlicher historischer und aktueller Organisationsformen wie auch der ökonomischen Strukturen, in denen sich diese bilden. Angeregt durch die von Caldwell und anderen angestoßenen *Production Studies* ist auch die Analyse des Selbstverständnisses der Akteure von Bedeutung. Wie Organisation und Struktur haben auch diese internen Dynamiken Auswirkungen auf das Endprodukt, somit auf die Ästhetik und Erzählweise von Drehbüchern und folglich von Filmen – wobei in der Analyse stets auf die Trennung der Diskurse und ihrer komplexen Verhältnisse zueinander, zum kreativen Prozess und zum Endprodukt zu achten ist. Was Drehbuchautor_innen zu tun glauben, was Drehbuchratgeber annehmen, die tatsächlichen Handlungsweisen in der Praxis und was letztlich auf dem Papier und in der Folge auf dem Filmmaterial entsteht, ist so gut wie nie

identisch. Drehbuchforschung ermöglicht die Herausforderung und Chance, Produktionsforschung und Produktanalyse miteinander zu verbinden. Daraus ergibt sich auch eine Sicht auf Autorenschaft, die sich weder in einer generellen Zuschreibung an Regisseur_innen, noch in einem allgemeinen Abgesang auf Autorenschaft erschöpft. Historische Drehbuchforschung eröffnet zudem die Möglichkeit, sich auch nicht verwirklichter beziehungsweise verschollener Filme anzunehmen, sofern das entsprechende Material vorhanden ist.

Drehbuchentwicklung stellt in der Produktion audio-visueller Erzählungen den zentralen, schon allein quantitativ dominierenden Abschnitt dar. Mithilfe des Drehbuchs in all seinen Formen sowie der zusätzlich anfallenden Dokumente wie Protokolle, Briefe, Mails und Memos, ist ein Einblick in die Produktion möglich, welcher der Wissenschaft ansonsten verwehrt bleibt. Dabei können über die Genese von Filmen über die Organisationsformen kreativer Arbeit bis hin zu Diskursen über das Wesen der Film- und Fernsehindustrie Bereiche ins Blickfeld der Forschung genommen werden, die von einer auf Analyse und Interpretation von filmischen Texten reduzierten Filmwissenschaft ansonsten ignoriert werden. Den Schlüssel zu diesen Feldern stellt das Drehbuch dar, das letztlich nicht nur ein singuläres verschriftlichtes Dokument ist, sondern viel eher die Dokumentation des Diskurses über den zu produzierenden Film. Gegenüber den Eigenaussagen der Beteiligten wie den Behauptungen der Drehbuchliteratur stellt das Drehbuch

und der von ihm dokumentierte Diskurs auch ein notwendiges Korrektiv dar. Drehbuchforschung kommt damit dem Wesen des Films (und anderer audio-visueller Erzählungen), welches sich in seiner zwangsläufig kollektiven und nicht individuellen Produktionsweise manifestiert, näher als es Ansätze vermögen, welche ausschließlich auf das Produkt selbst fokussieren.

Zahlreiche Anregungen zur Drehbuchforschung sind in den letzten Jahren aus der Fernsehforschung heraus entstanden (vgl. bspw. Lotz 2009; Mayer 2011). Die Zahl an Untersuchungen zur Produktion von Fernsehserien übertrifft die von Filmen deutlich. Dies mag mit leichterem Zugang oder mit der spezifischen Produktionsweise zu tun haben. Hinsichtlich Hollywood hat jedenfalls Drehbuchautor William Goldman den berühmten Satz geprägt: „Nobody knows anything“ (1983, S.39). Tatsächlich wird in Produktionszusammenhängen wie dem des klassischen Studiosystems, aber auch aller Vorgänger und Nachfolger, eine Menge Wissen weitergegeben. Macdonald nennt das Selbstverständnis der Filmschaffenden, das Wissen um Strukturen, Erzählweisen, die eigene Terminologie und weiteres mehr mithilfe von Bourdieu die *Doxa* (vgl. S.125). Die Erforschung derselben ist Bestandteil einer Drehbuchforschung, die Wissen zu kreativen Prozessen erarbeiten will, aus denen Produkte erwachsen, deren Einfluss auf unser aller Sicht der Welt unbestritten ist.

Um das Feld der Drehbuchforschung im akademischen Milieu zu etablieren und gleichzeitig mit Dreh-

buchautor_innen in Kommunikation zu treten, wurde 2003 von Macdonald in Leeds das Screenwriting Research Network (SRN) gegründet. Diese internationale Gesellschaft organisiert jährlich Tagungen (2015: London, 2016: Schweden, 2017: Neuseeland), vernetzt dieserart Wissenschaftler_innen und publiziert Forschungsergebnisse im *Journal of Screenwriting*. Inwieweit sich Drehbuchforschung als Forschungsfeld in den dargestellten Kontexten etablieren kann und welche Auswirkungen dies für die Film- und Medienwissenschaft insgesamt haben wird, bleibt abzuwarten.

Literatur

- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, S.57-63.
- Beauchamp, Cari: *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Oakland: University of California Press, 1998.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Bruns, Karin: *Kinomythen 1920-1945: Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1993.
- Caldwell, John T.: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke UP, 2008.
- Carrière, Jean-Claude: „Praxis des Drehbuchschreibens.“ In: Carrière, Jean-Claude/Bonitzer, Pascal: *Praxis des Drehbuchschreibens/Über das Geschichtenerzählen*. Berlin: Alexanderverlag, 2002, S.9-70.
- Corliss, Richard: *Talking Pictures: Screenwriters of Hollywood*. Newton: David & Charles, 1975.
- Fitzgerald, F. Scott: *The Last Tycoon*. London: Penguin, 2006 [1941].
- Goldman, William: *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*. New York City: Warner Books, 1983.
- Grodal, Torben: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Clarendon: Oxford UP, 1999.
- Hogan, Patrick Colm: *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

- Hogan, Patrick Colm: *Understanding Indian Cinema: Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Kael, Pauline: „Raising Kane.“ In: Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*. St Albans: Paladin, 1971, S.3-84.
- Lotz, Amanda D.: *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York UP, 2007.
- Macdonald, Ian: *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Maras, Steven: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press, 2009.
- Mayer, Vicki: *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham: Duke UP, 2011.
- McGilligan, Patrick: *Backstory 1: Interviews with Screenwriters of the Golden Age*. Oakland: University of California Press, 1986.
- McGilligan, Patrick: *Backstory 2: Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s*. Oakland: University of California Press, 1991.
- McGilligan, Patrick: *Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 1960s*. Oakland: University of California Press, 1997.
- McGilligan, Patrick: *Backstory 4: Interviews with Screenwriters of the 1970s and 1980s*. Oakland: University of California Press, 2006.
- McGilligan, Patrick: *Backstory 5: Interviews with Screenwriters of the 1990s*. Oakland: University of California Press, 2009.
- Morey, Ann: *Hollywood Outsiders: The Adaptation of the Film Industry 1913-1934*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Nelmes, Jill: *The Screenwriter in British Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Nelmes, Jill/Selbo, Jule: *Women Screenwriters: An International Guide*. London: Palgrave Macmillan (erscheint im September 2015).
- Norman, Marc: *What Happens Next: A History of American Screenwriting*. New York: Harmony Books, 2007.
- Novrup Redvall, Eva: *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Omasta, Michael/Mayr, Brigitte/Cargnelli, Christian (Hg.): *Carl Mayer, Scenar(t) ist: Ein Script von ihm war schon ein Film – „A Script by Carl Mayer was Already a Film“*. Wien: Synema, 2003.
- Price, Steven: *A History of the Screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: Da Capo Press, 1996.

Staiger, Janet: „Blueprint for Feature Films: Hollywood’s Continuity Scripts.“ In: Balio, Tino (Hg.): *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, S.173-194.

Stempel, Tom: *Screenwriter Nunnally Johnson*. San Diego: A.S. Barnes & Company, 1980.

Stempel, Tom: *FrameWork: A History of Screenwriting in the American Film*. New York: Syracuse UP, 2000.

Sternberg, Claudia: *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.

Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem*. Münster: LIT, 2008.

Tieber, Claus: „Aristotle Did Not Make It to India. Modes of Narration in Hindi Cinema.“ In: Khatib, Lina (Hg.): *Storytelling in World Cinema. Vol.1: Forms*. New York: Wallflower, 2012, S.11-25.

Winston, Brian: „Theory for Practice: Ceci n’est pas l’epistémologie.“ In: Myer, Clive (Hg.): *Critical Cinema: Beyond the Theory of Practice*. London: Wallflower, 2011, S.191-200.

Das Screenwriting Research Network arbeitet derzeit an einer umfassenden Bibliografie zur Drehbuchforschung. Der aktuelle Stand ist hier einzusehen: www.zotero.org/groups/screenwriting_research_network/items (28.04.2015).
SRN Website: <http://screenwritingresearch.com/> (07.05.2015)