

Jan Henschen

Die Ordnung des Drehbuchs. Zu Planungsphantasmen und Kontingenzoptionen in der Filmproduktion

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3952>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Henschen, Jan: Die Ordnung des Drehbuchs. Zu Planungsphantasmen und Kontingenzoptionen in der Filmproduktion. In: Matthias Koch, Christian Köhler, Julius Othmer u.a. (Hg.): *Planlos! Zu den Grenzen von Planbarkeit*. Paderborn: Fink 2017 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 111–122. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3952>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-28533>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

JAN HENSCHEN

Die Ordnung des Drehbuchs.
Zu Planungsphantasmen und Kontingenzoptionen
in der Filmproduktion

Die Herstellung eines Films für das Kino oder Fernsehen ist ein komplexer arbeitsteiliger Prozess, der einer umfangreichen, ausdifferenzierten und oft langen Planung vor dem ersten Drehtag bedarf. Zentrales Planungselement ist dabei das Drehbuch¹, mit dessen Entwicklung und Ausformulierung (nicht selten wiederum selbst ein arbeitsteilig und ausdifferenzierter Ablauf und somit doppelt eine industrielle Logik kollektiver Autorschaft aufrufend)² der zu verfilmende Plot lesbar wird. Als prozessual angelegt und gedacht, bekommen jeweilige Zeitpunkte der Aufzeichnung (als zeitlicher Vorlauf von Planung) und ausdifferenzierte Autor-Leser-Relationen (als Planungsstrategien) eine Struktur. Neben dem Plot sind von den beteiligten Produktionsakteuren die weiteren Verfahren ‚herauslesbar‘, so zu Finanzierung, Format, Distribution, Stab, Besetzung, Ort, Kostüm, Licht etc. Das Drehbuch ist Vorschrift, ohne Gebrauchsanweisung oder Handlungsgesetz zu sein, sein zu können oder zu wollen in einem Sinne, „daß die Absicht aller Vorschriften ein maschinenhaftes, automatisches Verhalten des Menschen ist.“³ Zu zeigen gilt es hingegen, dass die planerische ‚Lesbarkeit‘ zwischen jener unverrückbaren, ‚selbstverständlichen‘ Vorschrift und demgegenüber freier Assoziation und Inspiration die Ordnung des Drehbuchs bestimmt – oder durch die Ordnung des Drehbuchs bestimmt wird. Planbarkeit im arbeitsteiligen Prozess der Filmherstellung heißt eben, nicht (nur) „automatisches Verhalten“ der beteiligten Personen zu schaffen, sondern braucht Abweichungen und Brüche, entzieht sich einer zentralen Lenkung und sucht Effekte aus pluralen Praktiken. Anhand heterogener Fundstücke der Kinogeschichte wie biografischer Anekdote, Making-of-Erzählung, Produktionsnotiz, Drehbuch-Archivbestand oder Presseudarstellung soll nachverfolgt werden, wie und was das Drehbuch dabei vorschreibt. Nicht der Abgleich von Drehbuch (als Vorlage) und Film (als Umsetzung) soll dabei über etwaige Differenz von Planänderungen erzählen, sondern historisches Material aus der filmischen Produktionskultur, das die Pro-

¹ ‚Das Drehbuch‘ im Singular ist eine heuristische Setzung einer Idealfigur für die folgenden Reflexionen. Mit Blick auf die Praxis hat es ‚das Drehbuch‘ nahezu nie und nirgends gegeben, da es in der Filmproduktion in Vielheiten und Vielformen beschaffen ist und war.

² John Thornton Caldwell, *Production Culture – Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, NC, 2008, S. 212.

³ Vilém Flusser, *Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft?*, Frankfurt/M., 1992, S. 53.

zessualität von Planerfüllung und Unplanbarkeit selbst reflektiert oder reflektieren lässt.

Den meisten Filmschaffenden ist bewusst, dass die wie auch immer geartete Planbarkeit des Films spezifischen Grenzen und Restriktionen unterlegen ist. Sidney Lumet, der nach seinem grandiosen Debüterfolg von *Die zwölf Geschworenen* (USA 1957) über ein halbes Jahrhundert bei einer Vielzahl von Kino- und Fernsehfilmen Regie geführt hat, erinnert sich an diese lange Zeit mit einer Arbeitsbiografie: *Making Movies*. Als erfahrener Erzähler nicht nur im Filmischen, sondern auch in Wort und Rede leitet Lumet seinen Rückblick auf das Filmbusiness mit einer Anekdote ein:

I once asked Akira Kurosawa why he had chosen to frame a shot in *Ran* in a particular way. His answer was that if he'd panned the camera one inch to the left, the Sony factory would be sitting there exposed, and if he'd panned an inch to the right, we would see the airport – neither of which belonged in a period movie. Only the person who's made the movie knows what goes into the decisions that result in any piece of work. They can be anything from budget requirements to divine inspiration.⁴

Der Regisseur stellt jenen Aspekt der Filmproduktion aus, der hier als Planung geltend gemacht werden soll, basierend auf der Wahl, die innerhalb gewisser Rahmenbedingungen zu treffen ist. Lumet stellt dabei zwei antagonistische Strukturbedingungen auf. Auf der einen Seite sind seine angesprochenen „budget requirements“, also zahlenbasierte Finanzierungsmaßgaben als Bedingung der Möglichkeit, Film zu machen. Die erwähnte „divine inspiration“, göttliche Eingebung, ist die andere Seite der Bedingungen des besagten „decision-making“, des Beschlusses, *dass* und *wie* ein Arbeitsschritt im Tonbild einen Ort und eine Funktion findet. Wenn als die Medialität derartiger Setzungen – sowohl mit dem vorher Bestimmbaren, das nicht nur das Finanzielle beinhaltet, als auch mit dem Nicht-Vorherbestimmbaren, das nicht unbedingt mit dem Hauch Gottes erklärt werden muss, sondern durchaus auch Einfall oder Zufall genannt werden darf – in den Mittelpunkt der folgenden Erkundung gestellt wird, so ist nicht das Nacherzählen einzelner Kino- oder Fernsehproduktionen gefragt. Viel eher sind die medientheoretischen Implikationen solcher Fassungen sowie deren historische Medienpraktiken adressiert. Das Drehbuch ist dabei ein mediales Objekt, das bei den angesprochenen Prozessen als handlungsmächtig ausgemacht werden kann. Es schreibt (in seiner heutigen weltweiten Konvention) die zu verfilmende Erzählung vor, es exponiert die Dramatis Personae, beschreibt die Handlungsorte und Figurenbewegungen und entwirft die Dialoge. Sämtliche planerisch-organisatorischen Vorgaben leiten sich daraus ab, sind produktionslogistische Interpretation. Mit dem und durch das Drehbuch ist das finanzielle, logistische, juristische und administrative Unternehmen „Filmherstellung“ plan- und kalkulierbar. Das Drehbuch ist für den herzustellenden Film die anordnende Vorschrift, immer auch als ‚pro

⁴ Sidney Lumet, *Making Movies*, London, 1995, S. ix.

gramma‘, ein Programm, zu lesen. Nach Vilém Flusser ist ein Filmskript halb „noch ein Text für ein aufzuführendes Drama und als solcher Nachkomme des Sophokles, halb ist es bereits Apparatprogrammierung und als solches Vor- fahre der von künstlichen Intelligenzen automatisch kalkulierten Programme.“⁵ Doch waren die Vor-Schriften des Films über einhundert Jahre keine Codes automatisch kalkulierter Programme, sondern permanent form- und wandelbare Schrift-Stücke. Das wird bereits am materiellen Gegenstand selbst erkenntlich: Vor und während der Dreharbeiten werden zu den aktualisierenden Drehbuchergänzungen auf verschiedenfarbigem Papier jeweils Ton- und Negativbericht, Drehzeit, Produktionsbericht und vieles mehr festgehalten beziehungsweise mittels eigener Formulare eingefügt.

Zugleich müssen das Drehbuch und seine abgeleiteten Tabellen, Verzeichnisse, Listen, Verträge und Skizzen aber eine Offenheit für nicht-vorgeschriebene Ad-hoc-Entscheidungen, für Improvisation und Zufälle, auch für Scheitern eingetragen haben können und deren Ergebnisse in der Aktualität der Dreharbeiten in das Narrativ rückeinbinden. In den Gestaltungen der Drehbücher muss jeweils zwischen penibler Planbarkeit (hinter der finanzielle Kalkulation und damit die Kulturtechniken von Zahl und Mathematik stehen) und einer Gemengelage aus künstlerischem Schaffenswillen, Improvisation und Zufälligkeit ein ‚Mittel‘ finden. Diese ‚Mittel‘ haben das doppelte Paradox einer Planungssicherheit ohne vollständige Kontrolle und einer vorbedachten Unplanbarkeit auszuhandeln und einzulösen. Die im Titel aufgerufenen „Planungsphantasmen“ und „Kontingenzoptionen“ werden dafür im Folgenden als Operationshorizonte veranschaulicht, nicht jedoch in einer eigens ausgestellten Theorie ab- und eingeholt.

Das ist auch für die Anekdote aus Sidney Lumets *Making Movies* geltend zu machen. Die Rückeinbindung dessen, was Lumet „divine inspiration“ benennt, in die bestimmende Ordnung, sprich in den Plot und damit in das Drehbuch und zugleich in den arbeitsteiligen Produktionsprozess, ist unerlässlich. Jedweder noch so vermeintlich göttliche wie zufällige Einfall ist in einem gewissen technischen und diskursiven Setting verortet.

⁵ Flusser (1992), *Die Schrift*, S. 118. Dabei ist nicht entscheidend, dass seine Codes von Menschen gelesen werden: „Wenn man unter ‚Programm‘ ein Schriftstück verstehen will, das sich nicht an Menschen, sondern an Apparate richtet, dann hat man schon immer, seit der Erfindung der Schrift und vor den Apparaten, programmiert. Man hat nämlich schon immer an Menschen geschrieben, als wären die Menschen Apparate. Man hat Menschen Verhaltensmodelle vorgeschrieben.“ (Ebd., S. 52.) Erst in der aktuellen Gegenwart nähern sich die Schrifttechniken der filmischen Präproduktionen den von Flusser aufgerufenen automatisch kalkulierten Programme an und damit einem sehr starken Begriff von Plan- und Steuerbarkeit – ein Ausblick auf mögliche Folgen für die Planungen der Filmproduktion wird diesen Aufsatz daher beschließen.

Die ersten Planungen: Das Schriftereignis des Films bei Oskar Messter und Max Mack

Die vergebliche und zugleich wenig erkenntnisführende Suche nach dem ersten Drehbuch oder Drehplan in der Geschichte der bewegten Bilder ist mittlerweile zu einem festen Topos der Historiografie geworden.⁶ Eines der unzweifelhaft ersten Dokumente aus dieser Frühphase ist im Nachlass Oskar Messsters im Bundesfilmarchiv gelagert: Messters Notizbuch.⁷ Oskar Messter war Tüftler, Geschäftsmann und Erfinder früher Filmkameras und Projektoren, die er ab 1896 unter eigenem Namen vertrieb, aber auch Filmproduzent/-regisseur und Kameramann überwiegend dokumentarischer Filme, bevor es überhaupt einen Begriff des Dokumentarischen gab. Messter nahm sich für seine Aufnahmen Notizbücher mit Blankoseiten als Formvorlage und machte in ihnen noch vor Drehbeginn handschriftliche Eintragungen, die aus der leeren Seite ein Produktionsformular machten: „Gegenstand“, „Apparat“, „Aufnahme am“ u. v. m. Als Beispiel für den Aufbau seines selbstgestalteten Drehprotokolls soll ein Eintrag aus dem Jahr 1900 dienen.⁸ Wie aus der Mitte der Notizseite ersichtlich, stammt das Blatt aus dem Jahr 1900, genauer gesagt vom 2. Mai um 9.15 Uhr, sofern diese Aufzeichnung instantan getätigt wurde. Es folgt eine Anordnung technischer Vermerke wie Filmsorte, Objektiv, Apparat, Blende sowie der Raumbedingungen von Zeit und Lichtverhältnissen. Für das Sujet der damals ungefähr einminütigen Aufnahmen ist nur eine knappe erste Zeile vorgesehen, betitelt „Gegenstand“ – im Beispiel ausgefüllt mit: „S.M.d. Kaiser begiebt sich zur Besichtigung auf das Bornstedter Feld“. Es ist offenbar eine kaiserliche Regimentsbesichtigung in Potsdam gefilmt worden. Zu sehen gibt es auf den bewegten Bildern neben dem Kaiser wahrscheinlich – ein Vergleich mit den noch erhaltenen Aufnahmen Messters erlaubt einen solchen Rückschluss – weitere Personen, Objekte, Räume, Bewegungen auf dem Bornstedter Feld. Doch schriftlich fixiert sind die minimalst-informativen Angaben, denn nur eine schmale Zeile lässt Platz für einen Eintrag. Oskar Messter schrieb mit seinen Plan-Anordnungen vor, was als offene Situation der Rahmenbedingung des Filmens gefordert ist: Eine Person (vielleicht auch mehrere) wird zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort mit einer spezifischen Aufnahmeapparatur bei bestimmten äußeren Bedingungen ein Objekt aufzeichnen. Wenn darüber hinaus irgendetwas schriftlich festzuhalten ist, was in kein vorgesehene Formularfeld passt, dann gibt es unten auf der Seite noch mit dem größten Freiraum die „Bemerkungen“ (auf der Beispielseite: „Viel Staub, Querbewegung, Galopp, *unleserlich*“). Autor der Vorschrift und auch der Mitschrift ist Oskar Messter, wahrscheinlich ist er auch für lange

⁶ Steven Maras, *Screenwriting – History, Theory and Practice*, London, 2009, S. 27.

⁷ BArch N 1275/41.

⁸ Online unter: http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/00923/index-4.html, zuletzt aufgerufen am 19.12.2013.

Zeit der einzige Leser dieser Notationen gewesen. Was zu sehen und wie es zu sehen ist in den Aufnahmen, welche Eindrücke vom Filmbild ausgehen (von einem ‚Plot‘, also einem Handlungsverlauf lässt sich bei Messters kurzen Filmen kaum sprechen), das bleibt in diesem sehr frühen Beispiel in der Anlage der schriftlichen Vorarbeit offen. Es gibt in den Anfangstagen der bewegten Bilder kein Programm der Ausführung und des Inhalts, sondern nur einen Plan des Ereignisses ‚Filmaufnahme‘. Im Vordergrund stehen die technischen Notizen, die Mitschriften der Ausführung.

Mit dem Umschwung vom sogenannten „Attraktionen kino“ zum „Erzähl-film“⁹ zwischen 1905 und 1910 bekommt der Planungstext erzählerische Struktur.¹⁰ Die Filmskripte gleichen sich zunehmend Prosatexten mit technischen Angaben zu Einstellungen an – was auch bedeutet, dass mit den planerischen Anordnungen des Drehbuchs experimentiert wird. Von einer (gar kontinuierlichen) folgelogischen Entwicklung zu den Konventionen heutiger Gegenwart kann nicht die Rede sein. Filmhistorisch ist eine derartige Verortung spätestens mit der ausdifferenzierten arbeitsteiligen Produktionsweise von Langfilmen (*feature-films*) anzusetzen. Der Regisseur Max Mack beschrieb im Jahr 1916 in einer kurzen Szene seines Filmbuches „Die zappelnde Leinwand“, einer humorigen Darlegung der einzelnen Filmgewerke und ihrer Produktionspraktiken, eine derartige Inspirations- und Notationsszene:

Aber der Regisseur sucht schon wieder etwas Neues. Er wendet sich an den Schriftsteller. ‚Ich muß noch ein Stück Landschaft haben. Wissen Sie, so eine bewaldete Anhöhe mit weitem Ausblick. Irgendwo eine Dorfsilhouette. Blick von oben auf das Bergwerk und ringsherum Landschaft mit gutbelaubten Bäumen.‘ Und schon sitzen sie im Wagen und jagen davon. Endlich hat er, was er braucht. ‚Die Szene steht doch in meinem Manuskript gar nicht drin‘, bemerkt so beiläufig der Schriftsteller. Der Regisseur lacht freundlich. ‚Warum auch? Sie können doch auch etwas vergessen. Ich weiß auch noch nicht, wo ich sie verwende. Aber als ich das Bergwerk und die kleine Stadt dahinten sah, merkte ich erst, wie wichtig eine solche Szene ist. Das ist nun mal so bei Freiaufnahmen: es kommt nicht auf das Manuskript an, sondern die Direktiven gibt das Motiv. Aber wir wollen doch jetzt nicht fachsimpeln. Ich lege irgendeine Ihrer Salonszenen hier draußen her und glauben Sie mir, wenn selbst das Manuskript mal ’ne lose Stelle hat und meine Schauspieler versagen: solch Motiv reißt alles heraus.‘ Kaum getröstet zieht der Schriftsteller es vor, zu schweigen. Aber der Regisseur betrachtet mit Feldherrenblick die Umgebung, zieht seinen Block hervor, macht

⁹ Tom Gunning, „The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London, 1987, S. 56-62.

¹⁰ „The practice of screen writing and the standardization of screenwriting rules developed rapidly and stabilized almost as quickly. In less than twenty years – from 1896 to 1914 – when feature films had become an established format, the screenplay evolved from a few written lines describing the action and characters involved in the story to become a lengthy script of fifteen pages or more per reel of film.“ Isabelle Raynauld, „Screenwriting“, in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London, New York, NY, 2005, S. 576-579: 576.

sich eine kurze Skizze. Dann denkt er nach. Und schon weiß er, daß er hier eine Abschiedsszene bringen wird, der Held ganz allein auf der Anhöhe, als Silhouette gegen die Sonne aufgenommen.¹¹

Im Abgleich mit der einleitenden Anekdote bei Sidney Lumet wird mit dieser Schilderung eine Differenz im Planungsvorgang ausgestellt. Für das Bildmotiv in Kurosawas *Ran* wurde eine planende Wahlmöglichkeit des Regisseurs für eine gewisse Einstellung eigentlich obsolet gemacht, weil es zwischen Flughafen und Fabrik nur eben diese eine geben kann für einen Historienfilm – es ließe sich hier vom vielzitierten Sachzwang sprechen. Bei Max Mack hingegen kommt über den Blick auf ein Motiv eine ‚Vision‘, die etwas zu sehen geben will, was vorher noch in keiner Planung vorgesehen ist. Diese Szene steht nicht im Drehbuch und damit gibt es sie in der bisherigen Vorschrift schlichtweg nicht, sie ist eine Ad-hoc-Schöpfung. Nun soll es sie geben und sie muss als bildhaft und narrativ kohärent verortet werden und zugleich logistisch realisierbar sein, also auf beiden Ebenen in die Planung rückgeführt werden. Und ‚zurückführen‘ heißt als konkrete mediale Praxis, sie aufzuzeichnen, sie in die vorliegenden Schriften und Filmmanuskripte einzuschreiben, sie zumindest vorerst im Notizblock des Regisseurs skizziert zu haben.

Drehplan auf Papierrolle: Drehbuch als Vorschrift bei Frank Wysbar

Neben regelrecht expressionistisch anmutenden Textgestaltungen, beispielsweise der unverfilmten *Dynamik der Gross-Stadt*¹² von Laszlo Moholy-Nagy, sind gegen Ende der 1920er Jahre Tendenzen festzustellen, die Vorschrift des Films als standardisierten „Bauplan“ (*blueprint* ist eine bis heute beliebte Metapher¹³ für das Drehbuch) für die Produktion zu entwerfen, insbesondere in der UdSSR¹⁴ und im Studiosystem Hollywoods¹⁵. Für den deutschsprachigen Raum ist ein, wenn nicht *der* Höhepunkt dieser Tendenz zu Planungsphantasmen das vom ehemaligen Aufnahmeleiter Frank Wysbar für seine erste Regiearbeit entwickelte Planungssystem. Unter der missverständlichen Wortschöpfung „Papierfilm“ produziert Wysbar zu *Im Bann des Eulenspiegel* (D 1932) ein aufwendiges Mediensystem. Dabei handelt es sich im Ausgangsmaterial um eine große Papierrolle. Die Fachzeitschrift *Filmtechnik* stellte diese Neuerung – die sich niemals durchsetzen konnte und ein Unikat blieb – begeistert vor:

¹¹ Max Mack, „Die Freiaufnahme“, in: ders. (Hg.), *Die zappelnde Leinwand*, Berlin, 1916, S. 113-119: 118.

¹² László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München, 1925, S. 116-117.

¹³ Vgl. Steven Price, *The Screenplay – Authorship, Theory and Criticism*, Basingstoke, 2010, S. 44-47.

¹⁴ Vgl. Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film – Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München, 1994, S. 257-293.

¹⁵ Vgl. Claus Tieber, *Schreiben für Hollywood – Das Drehbuch im Studiosystem*, Wien, Münster, 2008, S. 124-178.

Wysbar ließ schon in einem frühen Vorbereitungsstadium seines im Entstehen begriffenen Films alle notwendigen Szenenentwürfe vorweg anfertigen. Aus diesen Szenenentwürfen wurden die notwendigen Einzeleinstellungen photographisch herausvergrößert und in diese Einzelvergrößerungen wieder die notwendigen Figuren hineinskizziert. Diese Bilder, die nun eine komplette Reihe aller in Frage kommenden Ausschnitte ergeben, wurden auf einem laufenden Band untereinander geklebt und zwischen ihnen die jeweils dazugehörenden Texte angebracht. Parallel mit Bildern und Texten ablaufende Spalten lassen ausreichenden Raum für Regieanmerkungen, Beleuchtungsskizzen, Requisitenlisten, Kompositionsideen, Zeitvorschläge für Probe und Aufnahmearbeit sowie die endgültige Ablaufzeit des Ausschnitts und zuletzt für kaufmännische Berechnungen jeder Art.¹⁶

Mit und anhand dieser Rolle werden in kleiner Runde der beteiligten Filmgewerke alle ästhetischen, erzählerischen, technischen und logistischen Entscheidungen getroffen. Wysbar konzipiert mit seinem „Papierfilm“, den Film in der Präproduktion zu ‚programmieren‘. In diesen Besprechungen ist der Ort des Lumet’schen „decision-making“, der weitere Produktionsablauf gestaltet sich in tayloristischer Weise.

Neben der Einbeziehung neuerer und neuester Bürotechnik wie Hebel-schreibmaschine, Durchschlagpapier und fotografischer Belichtungsverfahren erscheint diese Szene um Wysbars Erfindung als quasi-fordistische Arbeitsorganisation, die auf Cut-and-paste-Technik trifft. Nach dem Beratungsprozess wird die große Papierrolle in das Format spezifischer Drehbücher je nach Gewerk überführt. Dazu erneut die Zeitschrift „Filmtechnik“:

Is an einer solchen Filmvorlage nun nichts mehr auszusetzen, so können von ihr weitere Photokopien verkleinert und auf die mit dem einzelnen Bild parallel liegenden Streifen zerschnitten, diese wieder zu einem richtiggehenden Drehbuch als eigentliche Grundlage zur Atelierarbeit zusammengebunden werden. Nun hat der Produktionsleiter, der Regisseur, der Architekt, der Kameramann, der Aufnahmeleiter und auch der Hauptdarsteller jeweils den Szenenteil mit allen dazugehörigen Bemerkungen zur Hand, den er unmittelbar benötigt. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Vorschläge von Wysbar wesentlich zum Aufbau einer klar organisierten Filmproduktion beitragen könnten. Sie haben vor allem den Vorteil, daß sie den Produzenten und den Künstler zu jenen Vorarbeiten zwingen, die heute – aus falscher Sparsamkeit und Bequemlichkeit – gern umgangen werden und fast immer zu nicht unbeträchtlichen Fehlkalkulationen – zu Fehlkalkulationen in künstlerischer und kaufmännischer Hinsicht – führen.¹⁷

Die Filmproduktion wird derart als Planerfüllung eines quasi-tabellarischen, standardisierten Fabrikationsprogramms gedacht. Über ein schrift- und bildbasiertes System, das einem ausgewählten Kreis von Lesern zur kollektiven Verarbeitung bereitgestellt ist, wird aus den Aufnahmemomenten selbst nicht mehr als eine Ausführung von vorgeschriebenen Techniken.

¹⁶ O. A., „Neue Drehbuch-Technik“, in: *Filmtechnik* 9 (1932), S. 2-3.

¹⁷ Ebd.

Die Organisation der Nicht-Planung: Der „Auteur“ Jean-Luc Godard

Das Kontrastprogramm zur quasi-industriellen Produktionsplanung und -durchführung bietet das französische Autorenkino der 1960er Jahre mit seiner geplanten Planlosigkeit.¹⁸ Jean-Luc Godard wurde in einem Interview zu seinem Arbeitsverfahren bei *A bout de souffle* (F 1960) befragt, inwiefern es sich bei der Regie unter dem Konzept des „Auteurs“ um Improvisation handle. Godard antwortete:

Zweifellos improvisiere ich, aber mit Material, das schon sehr alt ist. Jahre hindurch merkt man sich eine Menge Dinge, und dann baut man sie auf einmal in das ein, was man gerade macht. Meine Kurzfilme habe ich sehr gut vorbereitet und sehr schnell abgedreht. *A bout de souffle* habe ich genauso angefangen. Die erste Szene hatte ich schriftlich ausgearbeitet, und für jede der folgenden Szenen hatte ich mir eine Unmenge von Notizen gemacht. Aber dann sagte ich mir: das macht dich verrückt, und ich habe aufgehört, so zu arbeiten. Ich habe mir überlegt: wenn man es richtig anfaßt, müßte man es schaffen, ungefähr zehn Einstellungen an einem Tag zu drehen; statt lange vorher zu planen, werde ich kurz vorm Drehen mich entscheiden. Wenn man weiß, worauf man hinauswill, müßte das gehen. Das ist nicht Improvisation, sondern Sichklarwerden in letzter Minute. Selbstverständlich muß man eine Gesamtvorstellung haben und auch beibehalten. Während einer bestimmten Zeit kann man sie noch ändern, aber wenn man einmal angefangen hat zu drehen, sollte man sie möglichst wenig ändern, ansonsten gibt es eine Katastrophe.¹⁹

Was Godard hier als zwei sich ergänzende Elemente entwirft, nämlich „Gesamtvorstellung“ und „Sichklarwerden in letzter Minute“, bewirkt für die Anwendung in der Praxis die Absage an die schriftliche Vorform, an die „Unmenge von Notizen“, letztlich an das Drehbuch selbst. Die Idee des filmischen „Auteurs“ ist eine Gestaltungsinstanz, die nicht den Autoren als Textplaner und damit Programmierer vorsieht. Erst (und nur) mit der *mise en scène* und mit der *Montage* erschafft diese Instanz den Film. Wenngleich das als eine Selbstinszenierung Godards zu lesen ist, so wird doch der Prototyp einer derartigen Ideologie des Filmemachens als genialisch-inspirierte Kunst gegenüber einer technisch-finanziell strukturierten Industriearbeit positioniert – oder in den Worten Lumets: die Herrschaft der „divine inspiration“ über Formen von „requirements“.

Zu seinem Film *Pierrot le Fou* (F 1965) spitzte Godard in den *Cahiers du cinéma* das Filmemachen als Ad-hoc-Entscheidung zu: „Ich kann nicht sagen, ich habe nicht an ihm [dem Film, *Anm. J. H.*] gearbeitet, aber ich habe ihn nicht vor-gedacht. Alles kam zur gleichen Zeit: Dies ist ein Film, in dem es

¹⁸ Zu Drehbuch und Autorschaft bei der „Auteur“-Theorie vgl. Price (2010), *The Screenplay*, S. 6-13.

¹⁹ Jean-Luc Godard, *Vivre sa Vie – Die Geschichte der Nana S*, Drehbuch, hg. v. Enno Patalas. Hamburg, 1964, S. 7.

kein Schreiben, keine Montage, keine Tonmischung gab, sondern nur den einen Tag!“²⁰

Wird den bisher ausgeführten planerischen Eigenarten des Drehbuchs mit Godards Darstellungen eine Absage erteilt, so stellt sich – der dazu erhaltenen Materiallage dieser Produktionen nach – hingegen kein genereller Verzicht an Verfahren von Aufzeichnungen ein. Es sind allerdings die Orte, Formen und Personen der planerischen Notate, die verlagert werden. Ein Blick auf das Archivmaterial von Suzanne Schiffman, dem Script-Girl zahlreicher Filme von Jean-Luc Godard, erhellt dies: mit dieser Sammlung in der Pariser *Cinémathèque française* wird die Planungsweise rekonstruierbar.²¹ Insbesondere Schiffmans *Cahiers de script* der Produktionstage von *Pierrot le Fou* verdeutlichen den Stellenwert von instantanem Schreiben für Godards Filmarbeit. Vier Schulhefte, ein Notizblockbuch und siebzehn lose Blätter versammeln die Mitschriften. Jeweils eine Seite ist für einen so genannten *plan*, im vorliegenden Kontext ins Deutsche mit ‚Einstellung‘ im filmlogistischen Sinn zu übersetzen, genommen und reiht diese *plans* chronologisch hintereinander. Jeder dieser ausschließlich handschriftlich gestalteten Planseiten wurde von Suzanne Schiffman in fünf Kompartimente unterteilt, die jeweils stichpunktartig die Zeiten, die Szenen- und Auflösungsnummern und die diegetischen Angaben, die optischen Techniken, die akustischen Begebenheiten und letztlich die benötigten Takes versammeln. Die an vielen Stellen für Außenstehende unleserliche Protokollierung bedingt damit die laufenden Entscheidungen des Filmprozesses, da sie die Vorschrift für Anschlüsse jedweder Art gestaltet. Zugleich kehrt dieses Arbeitsverfahren am Filmset von Godard damit partiell in Planungs- und Notationsweise wieder an den Schrift- und Formular-Ursprung des Filmmachens zurück, wie bei Oskar Messter um 1900 gezeigt wurde.

Planbarkeit durch/als Software

Die bisherigen Beispiele sind historische Szenen analoger Formulare im Zuge analoger Filmproduktion. In der digitalen Gegenwart werden die Planungspraktiken zunehmend durch die dispositive Software und mobile, vernetzte Rechner bestimmt.

²⁰ „Je ne peux pas dire que je ne l’ai pas travaillé, mais je ne l’ai pas pré-pensé. Tout est venu en même temps : c’est un film où il n’y a pas eu d’écriture, ni de montage, ni de mixage, enfin, un jour.“ [Übersetzung J. H.] Jean-Luc Godard, „Parlons de Pierrot (entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan)“, in: *Cahiers du cinéma* 171 (1965), zit. n. Alain Bergala (Hg.), *Godard par Godard*, Paris, 1998, S. 264.

²¹ Online unter: <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=15>, zuletzt aufgerufen am 20.12.2013.

Die Software *Celtx* organisiert, gestaltet und kommuniziert beinahe sämtliche genannten Schreibszenen, Plankonvertierungen und Erzählversatzstücke.²² *Celtx* ist eine Freeware nicht allein zum Editieren von Drehbüchern nach US-amerikanischem Standard. Vielmehr bewirbt sich die Software auf ihrer Homepage als sogenanntes „All-in-one-preproduction-system“: „It replaces ‚paper & binder‘ with a digital approach that’s more complete, simpler to work with, and easier to share.“²³ Die Ersetzung der analogen Szenen der Vorschrift wird mit dieser Aussage nicht nur explizit gemacht, sie wird vielmehr als entscheidender Planungsvorteil ausgestellt. Kompletter, arbeitseinfacher und leichter teilbar bedeutet, dass via Internet die Vorbereitungsphase verschiedener filmplanerischer Instanzen über diesen nur virtuell als Drehbuch zu bezeichnenden Zusammenhang koordiniert und synchronisiert wird, wobei Zugriffs- und Änderungsrechte individuell nutzbar sind. Weitere Funktionen wie Storylines und Charaktere können grafisch per *drag and drop* visualisiert werden ebenso wie eine direkte Szenenübernahme in Exceltabellen; Storyboards, Animationen, Tonspuren, digitale Aufnahmen etc. einbindbar sind; das *Celtx*-Drehbuch ist jederzeit nach PDF konvertierbar oder kann als ZIP komprimiert werden – kurzum, die vielfältigen Möglichkeiten der digitalen und vernetzten Datenverarbeitung sind funktionslogisch und werden ständig erweitert. Vor allem auf Tablets oder Smartphones sind dadurch erweiterbare Koordination und Synchronisation am Filmset intendiert. Über diese erfolgt auch der Abgleich mit ersten Rohschnitten, die sogenannte Postproduktion wird zeitlich und technisch näher an und in die Produktion eingebunden. Damit erfüllt sich sowohl die kontrolliert-vorschreibende Vorstellung von Frank Wysbar, die er mit seinem „Papierfilm“ entwarf, als auch die vermeintlich schreib- und schriftlose Arbeitsweise Jean-Luc Godards. Das Drehbuch, das mit *Celtx* sowohl von seiner Datenmaterie als auch von der Schreib- und Lesepraktik her kein Buch im herkömmlichen Sinn mehr ist, wird zum vernetzten Planungsverfahren.

Neben vermeintlich *besseren* Drehbüchern, *besserer* Zusammenarbeit und *besseren* Set-ups ist dafür noch ein vierter Baustein in der Selbststilisierung so präsentiert, dass die anderen auf ihn hinzuarbeiten scheinen: „Be better prepared. [...] Get everyone and everything organized in advance and make sure the production stays on schedule and on budget. With *Celtx*, your team will be better prepared.“²⁴

„Besser vorbereitet sein“ heißt dieser Lesart nach, über gesteigerte Textverfahren und damit Planungssicherheiten zu verfügen. Das Drehbuch als Aufzeichnungstechnik, als die Vor- und die Mitschrift ist in seinem Wandel zum Digitalen als ein Hegungsversuch von unplanbaren oder sich Planbarkeit entziehender, aber durchaus als notwendig erachteter Entscheidungen in den

²² Andere Software wie „Final Draft“, „Movie Outline“, „Scripped“ u. v. m. könnten das nun Folgende nur zum Teil verdeutlichen, da sie nicht oder nur partiell als eine Drehbuchsoftware konzipiert sind, die überwiegend als Planungssystem zu denken und anzuwenden sein soll.

²³ Online unter: <https://www.celtx.com/index.html>, zuletzt aufgerufen am 12.08.2013.

²⁴ Ebd.

arbeitsteiligen, technisch-logistischen Abläufen zu begreifen. Um aktuell das Versprechen des „besser“ einlösen zu können, muss die Handlungs- und Wirkmacht des digitalen Planungsverfahrens für die Momente des „decision-makings“ akzeptiert werden, so die Dispositivverschiebung des Medienumbruchs. Die hergebrachten Fragen nach der „Vorschrift“ und dem „Auteur“ des Films stellen sich dadurch nicht nur neu, sondern mit Blick auf die analogen Kulturtechniken der Filmproduktion nach nunmehr einhundert Jahren Kinogeschichte ganz anders. Statt Entscheidungen mit jeweils langem und ausformulierten oder kurzem, quasi-instantanem Zeitraum in ein filmisches Programm zu integrieren, könnte in Zukunft mit der Übernahme eines sogenannten „All-in-one-preproduction-Systems“ ein Programm das filmproduktive „decision-making“ integrieren. Was das für die Semantik des Adjektivs „besser“ bedeutet, bleibt zu beobachten.

Literatur

- o. A., „Neue Drehbuch-Technik“ in: *Filmtechnik* 9 (1932), S. 2-3.
- Caldwell, John Thornton, *Production Culture – Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, NC, 2008.
- Flusser, Vilém, *Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft?*, Frankfurt/M., 1992.
- Godard, Jean-Luc, *Vivre sa Vie – Die Geschichte der Nana S*, Drehbuch, hg. v. Enno Patalas, Hamburg, 1964.
- Ders., „Parlons de Pierrot (entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan)“, in: *Cahiers du cinéma* 171 (1965), zit. n. Alain Bergala (Hg.), *Godard par Godard*, Paris, 1998.
- Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions. Earl Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London, 1987, S. 56-62.
- Lumet, Sidney, *Making Movies*, London, 1995.
- Mack, Max, „Die Freiaufnahme“, in: ders. (Hg.), *Die zappelnde Leinwand*, Berlin, 1916.
- Maras, Steven, *Screenwriting – History, Theory and Practice*, London, 2009.
- Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film*, München, 1925.
- Price, Steven, *The Screenplay – Authorship, Theory and Criticism*, Basingstoke, 2010.
- Raynauld, Isabelle, „Screenwriting“, in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London, New York, NY, 2005, S. 576-579.
- Schwarz, Alexander, *Der geschriebene Film – Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München, 1994.
- Tieber, Claus, *Schreiben für Hollywood – Das Drehbuch im Studiosystem*, Wien, Münster, 2008.

Internetquellen

<http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=15>

http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/00923/index-4.html.de
<https://www.celtx.com/index.html>