

Orkun Ertener

Erfahrungen, die man (nicht) selber machen muss Drehbuchübungen eines Autors an der Universität

I.

Sommer 1996. Das Münchner Filmfest widmet Ron Bass eine Filmreihe und zeigt einige der Produktionen, für die der erfolgreiche Hollywood-Autor Buchvorlagen geliefert hat – unter ihnen *Der steinerne Garten* (Francis F. Coppola, 1987), *Töchter des Himmels* (Wayne Wang, 1993) und natürlich der unvermeidliche *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), der Bass sogar jene goldüberzogene Kaminsimsdekoration einbrachte, für die schon gemordet worden sein soll. Angekündigt als „Superstar unter den Drehbuchautoren“, der mit der Zahl seiner verfilmten Skripts ebenso beeindruckt wie mit der Höhe seiner Honorare, plaudert Bass nach den Vorführungen über seine Arbeit. Über den, wie er sagt, „schönsten Beruf der Welt“.

Wir befinden uns in einer Übergangszeit. „Professionalisierung“ hallt als Schlachtruf der Branche durch alle Redaktionsräume und Produzentenbüros. Deutsche TV- und Kinoärzte sind vor allem damit beschäftigt, Antibiotika gegen

die nationalen Seuchen Schwermut und Langatmigkeit zu verteilen. Und auch Bass' deutsche Kollegen, die der Einladung in den Konferenzraum eines Nobelhôtels gefolgt sind, überwiegend junge Autorinnen und Autoren um die dreißig, scheint eine Tageslosung zu vereinen: Von Hollywood lernen, heißt Siegen lernen. Doch was genau kann, sollte man lernen von diesem gelassenen Mann, der nicht nur einen altmodischen Bart im Gesicht hat, sondern auch ein rätselhaftes Dauerlächeln? Selbstzufriedenheit. Das kleine, große Glück des Pragmatismus.

Ich bekomme sehr viel Geld. Ich arbeite mit all diesen unglaublich interessanten Menschen. Ich reise viel. Ich muss nicht jeden Tag arbeiten. Sicher. Regisseure verändern mein Material, verschlechtern es oft. Und manchmal werde ich sogar ausgetauscht, was mir das Herz bricht. Aber sehen Sie das als Liebesaffäre: Die Tatsache, dass mir das Herz gebrochen werden kann, beweist doch nur die Leidenschaft für meine Arbeit.

Stauende Blicke, ungläubige Gesichter. So schnell lassen sich deutsche Heiden nicht überzeugen. Doch als Bass über seine Arbeitsbedingungen spricht, wachsen Verständnis und Gottvertrauen. Nach ein paar Andeutungen über die Höhe seiner Honorare und Abfindungen, spätestens nach einem Bericht über seinen Tagesablauf: Morgens eine Besprechung mit seinen vier Mitarbeitern, um die anliegenden Aufgaben zu verteilen. Ganz gemütlich, bei Kaffee und Donuts. Dann ein paar Stunden am Schreibtisch, bis die Konzentration nachlässt. Der Rest des Tages dann für die Regeneration, Schreiben kostet Kraft. Da wird's einer jungen Kollegin dann doch zu bunt. Und Deadlines? Wie will er so Termine einhalten? „Glauben Sie, ich will einen Herzinfarkt?“, antwortet der Meister geduldig. „Ich unterschreibe keinen Vertrag, in dem irgendwas von Abgabeterminen steht.“

Das Ziel ist umrissen, im Westen liegt das gelobte Land, nur wie kommt man da hin? Ein Kollege ermannt sich und stellt die Frage, auf die wir schon lange warten. Wie wird man so ... – nun ja, so gut? Welche Ausbildung empfiehlt Bass, welche hat er selbst? Zum ersten Mal an diesem Nachmittag verdüstert sich sein Gesicht, und ausgerechnet ein Amerikaner zückt Knoblauch und Kruzifix, um sich der finsternen Mächte zu erwehren: „Das können Sie nicht lernen. Und wer das Gegenteil behauptet, ist ein Lügner. Wenn Ihnen einer das Schreiben beibringen will, drehen Sie sich um und laufen fort. So schnell Sie können.“

II.

Als ich mit circa dreihundert Kollegen an diesem Gottesdienst im Münchner Hotel Bayerischer Hof teilnahm und ebenso andächtig wie die meisten anderen den Worten unseres Predigers lauschte, hatte ich meine ersten drei Drehbücher geschrieben und saß am vierten. Sie wurden alle verfilmt, nicht für die Leinwände der Welt, immerhin aber für Hauptsendeplätze des deutschen Fernsehens. Im

Gegensatz zu Ron Bass war ich auch nicht gefeuert worden, weder von Michelle Pfeiffer noch von Veronika Ferres, die ich allerdings gerne selbst von einer Besetzungsliste gestrichen hätte. Stolz war ich jedoch, dass eine meiner Hauptfiguren von Jürgen Prochnow gespielt worden war, der für diesen Heimaturlaub eine Gage bekam, die meine bis dahin vorhandene Vorstellungskraft sprengte. Ziemlich viel Erfolg für einen Anfänger, ziemlich viel Glück. Sehr viel Glück.

Als ich mit der Arbeit an meinem ersten Buch begann, einer *Tatort*-Folge für den Bayerischen Rundfunk, hatte ich während des Studiums der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft nur ein Drehbuch gelesen: Schlöndorffs Vorlage für *Eine Liebe von Swann* (1984), mitgebracht von einer Lehrbeauftragten, die stolz auf ihre Bekanntschaft mit Volker war. Ich kannte einige der nachträglichen Druckfassungen, die auch heute noch unzutreffend als Drehbücher veröffentlicht werden, aber ich hatte keine Ahnung, wie man an die Blätter herankommt, die Regisseure, Produzenten und Schauspieler wirklich in den Händen hielten. Sollte es bereits die segensreiche Einrichtung von Datenbanken wie *scripto-rama* gegeben haben, wusste ich sowenig davon wie vom Internet überhaupt.

Also arbeitete, ich alle Handbücher durch, die es auf dem deutschen Markt zu diesem Zeitpunkt gab, las auch noch einmal Aristoteles und Gustav Freytag, protokollierte jeden *Tatort* und jeden Fernsehfilm der Woche, um den Geheimnissen des Handwerks auf die Spur zu kommen. Und ich hörte aufmerksam zu, wenn sich die Erwachsenen am Tisch unterhielten, meine Produzenten und Redakteure, stellte aber möglichst wenig Fragen, um meine Dummheit wenigstens so lange zu verbergen, bis ich als Hochstapler entlarvt werden würde. Bei diesem mühseligen Lernprozess traf ich bei den Leuten, deren Kollege ich zu werden versuchte, auf die unterschiedlichsten Reaktionen. Mitleid und Missgunst, Wohlwollen und Ungeduld, Anerkennung und Überforderung. Es dauerte eine Weile, bis sich einer erbarmte, mir zu sagen, mit welchem Schriftbild man sich nicht lächerlich macht, wenn man sein Skript abgibt. Und einmal wurde ich sogar in ein Hotelzimmer gesperrt und erst nach einer Woche wieder herausgelassen, als die gewünschten Änderungen fertig waren. Ich sammelte Erfahrungen. Nicht alle hätte ich unbedingt selbst machen müssen.

III.

Natürlich dachte ich sofort an Ron Bass, als ich gefragt wurde, ob ich meine Erfahrungen als Drehbuchautor nicht mit Studierenden der Medienwissenschaft teilen wollte. Ich wollte keiner sein, vor dem man weglaufen musste, sagte aber dennoch zu. Zum einen befand ich mich im Irrtum über die Höhe der an der Universität gezahlten Honorare. Zum anderen kann ich nicht nein sagen, wenn sich die Gelegenheit bietet, dass mir eine Gruppe von Menschen wehrlos zuhören muss. Vor allem jedoch dachte ich an die Erfahrungen, die ich nicht hätte machen müssen.

An dem Fachbereich, an dem ich unterrichten sollte, hatte ich selbst studiert, den Abschluss aber nicht gemacht, weil ich mir nach dem ersten Buchauftrag durch eine akademische Prüfungspause nicht die Chance auf den zweiten und dritten vermasseln wollte. In einer Branche, in der es nur so wimmelt von ehemaligen Trostkisten, die die Adjektive ‚analytisch‘ und ‚sozialkritisch‘ nur noch mit einem gepressten Gottseibeius aussprechen können, war dies auch kein Mangel, steigerte sogar eher die Glaubwürdigkeit und Inbrunst des von mir stellenweise abverlangten Bekenntnisses, dass ich zwar eine Menge über Godard und Greenaway, über Metafilme und die Politik der Autoren, über die frühen Filmkomiker und das Studiosystem gelernt haben mochte, es aber niemals in meine Arbeit einfließen lassen würde. Und, zugegeben, nur ein Lippenbekenntnis war dies nicht. Ich hatte es im nachhinein tatsächlich als Mangel empfunden, dass mir, während ich an der Uni Pudowkin, Bazin und Metz las und zu verstehen versuchte, eine banale Tatsache im wesentlichen entgangen war – dass es ein zeitgenössisches Fernsehen gab, das von Menschen gemacht und von anderen konsumiert wurde. Menschen, die ihre Berufe lernen mussten, bevor sie sie ausüben konnten, die Filme nicht nur irgendwo im Ausland einkauften, sondern selbst Tag für Tag neue Produktionen in die Welt setzten. Und Menschen, die einen nicht unerheblichen Teil ihres Tages vor dem Bildschirm verbrachten, die immer seltener an *La Strada* (1954) und immer öfter am TV-Roman der Woche interessiert waren. Derlei Pathos muss mir durch den Kopf gegangen sein, als ich den Lehrauftrag annahm.

IV.

Wie gesagt, ich wollte niemand sein, vor dem man davonlaufen muss, also hatte ich keinerlei Ambitionen, jemandem das Schreiben beizubringen. Was aber sonst tut man in einer Drehbuchübung mit fünfzehn Studierenden, die man aus einer großen Gruppe von Bewerbern durch das Zufallsprinzip ausgewählt hat? Das, was jeder gerettete Heide macht. Man missioniert. Meine ‚Frohe Botschaft‘ war die Praxis, die segensreiche Realität des deutschen Fernsehens und seiner Kino-Vorbilder aus dem Land hinter dem großen Teich, die Ende der neunziger Jahre den meisten TV-Produktionen anzusehen waren.

Fernsehen einschalten, bitte, ab heute jeden Tag. Fernsehspiele, TV-Movies, Serien. Wo liegen die Sendeplätze für Eigenproduktionen? Was unterscheidet den ZDF-Montagabend vom Samstagabend des Senders? Was macht die ARD am Mittwoch, was am Sonntag? Lassen sich Besonderheiten feststellen bei den Produktionen der Privaten? Welche Unterschiede gibt es zwischen RTL, SAT 1 und PRO 7, welche Genremoden scheinen bei den einzelnen Sendern derzeit durch? Wie definiert man Genre überhaupt, was z. B. ist ein Melodram? Nein, nicht was Seeßlen dafür hält, sondern der gemeine SAT 1-Redakteur. Wie sieht ein Exposé aus, und in welcher Form gibt man ein Drehbuch ab? Was ist ein Bilder-Treatment, wozu braucht man das überhaupt. Was hat eine Kostenkalkulation mit

Inhalten zu tun? Mit welchen Kriterien beurteilen Lektoren solche Texte? Wenn in schneidigen Lektoraten Begriffe wie „character“, „story line“, „writing ability“, „concept“ und „production value“ auftauchen, ist damit dasselbe gemeint wie mit „Figuren“, „Plot“, „Erzählperspektive“, „Struktur“ und „Thema“? Warum sollte man Syd Fields Manual lesen, es danach aber schnell wieder vergessen? Wie sehen die Schautafeln der Programmforscher aus, was unterscheidet die Einschaltquote vom Marktanteil? Was ist eine Zielgruppe, und wie beeinflusst sie dramaturgische Entscheidungen? Apropos, wo endet Dramaturgie, wo beginnt geschmäckerliches Geplänkel? Wie schreibt man ein Exposé für einen Neunzigminüter, und warum zur Hölle muss man sich dabei ständig von den anderen Teilnehmern kritisieren lassen und den Text danach endlos umschreiben?

So ungefähr, ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Kraut und Rüben, aber irgendwie die Realität. Meine Erfahrungen.

V.

Bei meiner ersten Lehrveranstaltung hatte ich nicht fünfzehn zukünftige Autoren vor Augen, sondern fünfzehn zukünftige Medienarbeiter, denen einige grundlegende dramaturgische Kenntnisse und Informationen über den Produktionsalltag, zumindest wie er sich mir darstellte, nicht schaden konnten – gleichgültig ob sie nun Redakteure, Producer, TV-Kritiker oder vielleicht doch Autoren werden wollten.

Falko Löffler, einer der damaligen Studenten hat seine Erfahrungen in dieser Übung unter der Überschrift „Filmakademie light“ niedergeschrieben:

Wer Germanistik studiert, um danach in der Filmbranche arbeiten zu wollen, muss ziemlich bescheuert sein. Ich war es jedenfalls. Als ich nach meinem ersten Semester in Marburg feststellte, dass es am Fachbereich „Neuere deutsche Literatur und Medien“ nur ein einziges praktisches Angebot gab, das mit Film zu tun hatte und völlig überfüllt war, bewarb ich mich bei der Filmakademie Ludwigsburg. Wie die Hälfte aller frustrierten Germanistik-Studierenden.

Natürlich wurde ich nicht angenommen, schließlich hatte ich keine praktische Erfahrung. Ich zuckte mit den Schultern und studierte weiter in Marburg. Erst als ich schon an meiner Magister-Arbeit schrieb, tauchte im Vorlesungsverzeichnis eine Übung auf, die etwas Filmpraxis versprach. [...] Zum ersten und letzten Mal in meiner Studienzeit hatte ich auf diese Weise tatsächlich einen Platz ergattert. Gerade mal fünfzehn Leute blieben von vielleicht 70 übrig, die sich allesamt die Hoffnung gemacht hatten, durch diese Übung vielleicht einen ersten unbeholfenen Schritt in Richtung Filmbranche zu unternehmen. Ich glaube, wir haben Veranstaltungsleiter Orkun Ertener alle mit dem gleichen Blick angesehen, der sagte, das wäre geschafft, nun verrat' uns, wie wir den Rest hinbekommen. So waren unsere Fragen in der ersten Sitzung, wie er seine frühen Drehbücher verkauft hatte und, etwas verschämter, ob man tatsächlich davon leben kann. Und Orkun Ertener beantwortete geduldig alle Fragen.

bis wir eigentlich alles wussten – nur noch nicht, wie man denn nun ein tolles Drehbuch schreibt.

Was das Handwerk anging, wurde uns bald klar, dass keine halben Sachen gemacht wurden: Wir sollten viele Filme ansehen, Drehbücher lesen und Sekundärtexte studieren. Das erklärte Ziel der Übung war, dass am Ende des Semesters jeder Teilnehmer ein fertiges Exposé für einen Fernsehfilm vorlegen sollte. Gebündelt sollten diese Exposés einer Redakteurin des Bayerischen Rundfunks zur professionellen Beurteilung vorgelegt werden. [...]

Am meisten profitiert haben wir wohl von der Diskussion unserer Ideen und Exposés. Ich glaube, im Laufe der Übung haben wir ein Gefühl dafür entwickelt, wie man Filmideen im allgemeinen und Szenen im speziellen beurteilt. Der einzige Nachteil der Übung war, dass sie nach einem halben Jahr vorüber war. Danach blieb es uns selbst überlassen, auf der gelernten Basis aufzubauen und das Drehbuchschreiben nicht aus den Augen zu verlieren.

Was habe ich selbst aus dieser Übung mitgenommen? Mehr als aus jedem filmtheoretischen Hauptseminar, wobei diese mir sicher erst ermöglicht haben, die Grundlagen der Filmsprache zu erfassen. Doch es liegt in der Natur einer Übung, dass es einen Studierenden weiterbringt, selbst ein Drehbuch zu schreiben als eine Seminararbeit. Im Idealfall ergänzt sich beides.

In meinem beruflichen Alltag als Computerspieledesigner profitiere ich von der Übung. Selbst wenn es nur ein kurzes Script für ein GameBoy-Spiel ist – man arbeitet schließlich auch hier mit einem audiovisuellen Medium.

VI.

Die „professionelle Beurteilung“ durch eine BR-Redakteurin, die Falko Löffler erwähnt, sie wurde zum Damaskus meiner Lehrtätigkeit. Ein Zitat aus dem Schreiben, das die Kurzlektorate der Kolleginnen begleitete, mag dies auf den ersten Blick verdeutlichen.

Hier also jetzt unsere gebündelten harten Urteile, die Sie den armen jungen Menschen dann vorsichtig oder gar zärtlich weitergeben wollen. Insgesamt gesehen waren Frau W. und ich doch eher überrascht über den Mangel an wirklich freiem Fabulieren, denn in diesem Alter muß doch eigentlich noch alles möglich sein. Im Grunde sind ja die beiden Richtungen, die hier vertreten sind, eher geprägt von Gesehenem und abgekupfert. Oder sollte man freundlicher sagen, angelehnt? Aber diese Frage sollte nicht ausgerechnet von der Tätergeneration an die Opfer gestellt werden, denn wir haben diesen Geschmack ja maßgeblich mitgebildet... (Fernsehen macht nämlich wirklich blöd und dick.)

Schön, dass die Kollegin die Verantwortung übernahm, aber mir war schnell klar, dass ich der eigentlich Schuldige war. Ich hatte zur Verfettung meiner Studenten beigetragen, weil ich sie vom Uni-Sport abhielt und zwang, ihre Freizeit auf der Couch vor dem Fernsehschirm zu verbringen. Und ich hatte sie verdummt, weil ich ihnen die Gesetze des Marktes und der Praxis vermitteln wollte. So ehrbar meine Absicht gewesen sein mag, die hohen Dosen, die ich dabei benutzt hatte, mussten kontraindiziert gewesen sein. Beschämt musste ich feststellen, dass die Teilnehmer der Übung vielleicht eine Menge über unsere Produktionsrealität gelernt haben mochten, ihnen auf diese Weise aber auch Phantasie und Kreativität beschnitten wurden.

Das musste anders werden. Erst einmal wurde es schlimmer.

VII.

Beeindruckt von der hohen Zahl der Interessenten vor meiner ersten Übung und unwillig, wieder ein schlechtes Gewissen zu ertragen, wenn ich den größten Teil der Studenten vor der Tür lasse, beschließe ich, bei meiner zweiten Übung auf eine Teilnehmerbeschränkung zu verzichten. Warum frage ich vorher nicht irgendeinen Hochschullehrer, einen anderen Lehrbeauftragten oder einen Studenten? Warum mute ich das den Teilnehmern und mir selbst zu? Weil ich mit diesem Andrang trotz allem nicht gerechnet habe? Weil ich die abartige Neigung habe, Erfahrungen zu sammeln, die ich nicht selbst machen müsste?

Mit nur mäßigem Erfolg bemühe ich mich bei der ersten Sitzung, die über hundert Teilnehmer von der minderen Qualität der Veranstaltung zu überzeugen. Einige glauben mir und gehen wieder, die meisten bleiben bis zum Schluss. Natürlich ist an die Entwicklung und Besprechung eigener Texte nicht zu denken. Was immer geht, sind Referate. Über Filmdramaturgie im allgemeinen und einzelne Handbücher im besonderen, über Programmprofile der Sender und exemplarische Drehbuchanalysen. Überwiegend Trockenübungen. Einige unerschrockene Arbeitsgruppen versuchen sogar, eigene Stoffkonzepte zu entwickeln, doch in der Masse der Referate und Beiträge bleibt alles in Ansätzen stecken. Ich kann den Volkslauf organisieren und am Ende das Licht ausschalten, den Teilnehmern intensive Erfahrungen an eigenen Texten ermöglichen, das kann ich diesmal nicht.

Aber sie bleiben, und sie arbeiten. Sie sind fleißig, und sie beteiligen sich auch in dieser großen Runde an den Diskussionen. Der Praxishunger überrascht mich nicht, durchaus aber die Bereitschaft, ihn auch unter widrigen Bedingungen zu stillen. Zuweilen führt dieses Bedürfnis auch zu skurrilen Situationen. Nach einer Sitzung, in der ich angekündigt habe, beim nächsten Mal über mögliche Wege zu einem Praktikum zu sprechen, kommt ein Student auf mich zu und bittet um Adressen. Ich verweise auf die nächste Woche, weil ich annehme, ihm sei meine Ankündigung entgangen. Doch er bleibt hartnäckig und wiederholt seine Bitte,

da er gern vor der Konkurrenz am Ziel wäre. Erstaunt will ich wissen, womit er diesen Vorzug verdiene. Weil er frage, antwortet er selbstbewusst, weil er sich das traue. Ich habe leider kein Praktikum zu vergeben, das ich ihm jetzt verweigern könnte. Und ich bin mir leider auch nicht sicher, ob ich diese Chuzpe verurteilen oder als charakterliche Voraussetzung für einen erfolgreichen Berufsweg in meiner Branche anerkennen soll.

Ein paar Praktika fallen dann doch ab. Wie schon bei der ersten Übung habe ich auch diesmal Kollegen zu Gastvorträgen eingeladen, weil mir wichtig scheint, dass die Studierenden nicht nur meine eingeschränkte Perspektive als Autor kennen lernen, sondern auch die meiner beruflichen Partner und Gegner. Unerwarteter Höhepunkt wird das überaus informative und unterhaltsame Referat des Programmbegleitforschers von der ARD Werbung, der uns zeigt, mit welchem hohen Aufwand und welchen pflifigen Mitteln Daily-Soaps wie *Verbotene Liebe* und *Marienhof* am Markt gehalten werden. Mich persönlich verwundert vor allem, wie viel bekennende Soap-Fans es unter den Studentinnen der Medienwissenschaft gibt. Die Widersprüche, mit denen ich mich immer noch herumschlage, scheinen bei ihnen keine wesentlich Rolle mehr zu spielen.

Auch bei den Vorträgen des ZDF-Redakteurs und des Münchner Filmproduzenten fallen nicht nur Praktika ab, sondern ebenfalls wertvolle Einblicke in Aufgaben und Probleme von Berufen, die einige der Studierenden später irgendwann selbst ausüben könnten. Falls sie mir einen Gefallen damit tun wollen, dass sie den Beruf des Drehbuchautors idealisieren, dann erweisen sie mir einen Bärendienst. Aufmerksam hören die Teilnehmer zu, als beide betonen, wie wichtig ein gutes Buch für einen gelungenen Film sei. Dass gute Autoren schnell reich, schön und berühmt werden könnten. Dieser Teil kommt hervorragend an, aber hören meine Studenten auch den anderen? Dass es nur wenig gute Autoren gebe, dass sowohl der Redakteur als auch der Produzent notgedrungen selbst Hand an die gelieferten Bücher legen, ja oft sogar als Ideengeber fungieren müssten?

Ich kenne die eitlen Sprüche, und nie bin ich selbst damit gemeint. Kein Autor ist jemals selbst damit gemeint, immer ist ER die Ausnahme. Was stört mich bloß so daran?

XIII.

Ungefähr zur selben Zeit erreicht mich ein Anruf aus Hollywood. Mein erster und vermutlich auf unabsehbare Zeit letzter. Kein Produzent, der einen sensiblen europäischen Autor sucht, weil Ron Bass gerade verhindert ist, sondern ein Mr. Benel vom *Creative Screenwriting Magazine*. Mr. Benel arbeitet an einem Artikel über die Situation von Drehbuchautoren in Deutschland, Österreich und der Schweiz und würde mich gerne dazu befragen. Ich bin eitel genug, um mich darüber zu freuen, dass ihm jemand ausgerechnet meine Nummer gegeben haben muss, und erkläre mich sofort bereit. Aber schon die Einleitung zu seiner ersten

Frage verdüstert meine Stimmung. Nach seinen bisherigen Recherchen hat der amerikanische Fachjournalist den Eindruck gewonnen, dass deutsche Drehbuchautoren wesentlich weniger berufliche Anerkennung erfahren als ihre Kollegen in den USA. Wie ist meine Ansicht dazu? Fühlen wir uns in Deutschland nicht ausreichend respektiert? „Disrespected“: sagt Benel. Das Wort gefällt mir, und es verstört mich.

IX.

Ich habe dieses Wort noch im Ohr, als ich meine dritte Lehrveranstaltung vorbereite. Darum soll es diesmal besonders gehen: Den eigenständigen Anteil zu verdeutlichen, den das Drehbuch am fertigen Gesamtwerk Film hat. So groß und so klein, wie er tatsächlich ist. Respekt zu vermitteln für die Leistung, die der Autor alleine und einsam erbringt, aber auch erbringen können muss. Bei den zukünftigen Autoren und Autorinnen, die es eventuell unter den Teilnehmern auch geben mag, heißt dies, den Boden für Selbstrespekt zu bereiten, ihnen aber auch die Verantwortung klarzumachen, die mit der Aufgabe des Drehbuchautors verbunden ist.

Um mein Pathos an diesem Punkt etwas verständlicher zu machen, muss ich Raymond Chandlers vielzitierten und merkwürdigerweise immer noch aktuellen Aufsatz „Schriftsteller in Hollywood“ (in: *Die simple Kunst des Mordes*, Zürich 1975) zur Hilfe nehmen:

Und dann besieht die starke und wunderschöne Hoffnung, dass die Schriftsteller [...] selbst ... soweit sie jedenfalls dazu fähig sind – zu der Einsicht gelangen, dass das Schreiben für die Leinwand kein Job für Amateure und Auch-Schriftsteller ist, deren Probleme immer von irgendwem anders gelöst werden. Nur weil die Schriftsteller selber, als Handwerker und Künstler, soviel Schwäche zeigen, finden vorgesetzte Egoisten die Möglichkeit sie weißbluten zu lassen, bis all ihre Initiative, Phantasie und Integrität zum Teufel ist. Wenn auch nur ein Viertel der hochbezahlten Drehbuchschreiber [...] es fertigbrächte, aus eigener Kraft ein vollkommen in sich geschlossenes und filmbares Drehbuch herzustellen, ohne mehr Einmischung und Diskussion von außen, als nötig ist, [...] dann würde der Produzent zu seiner eigentlichen Funktion zurückfinden, die darin besteht, die verschiedenen Kunstberufe, die sich zusammentun, um einen Film zu machen, zu koordinieren und miteinander in Einklang zu bringen; und der Regisseur – der Himmel helfe seiner Pfauenseele – würde auf die schmähhliche Aufgabe beschränkt, einen Film so zu realisieren, wie er erdacht und geschrieben worden ist, und nicht so, wie er, der Regisseur, ihn zu schreiben versuchen würde, wenn er nur schreiben könnte.

Der Drehbuchautor verdient also Respekt, muss ihn sich aber auch selbst erarbeiten. Er braucht Handwerkszeug, die Regeln der Dramaturgie. Er muss den Markt sondieren und darf nicht ins Blaue hineinschreiben, doch er darf sich dadurch nicht in seiner Kreativität und Integrität beschneiden lassen. Er muss ein Eigeninteresse an seinem Stoff haben, jenseits von pekuniären Fragen, und muss dennoch gleichzeitig an sein Publikum denken. Er muss seine Zuschauer kennen und lieben, aber er darf sie weder unter- noch überfordern. Er muss immer begründen können, warum er eine Entscheidung für ein Bild oder einen Dialog getroffen hat, und er muss es aushalten, sich dafür bis über die Grenze der persönlichen Kränkung hinaus kritisieren zu lassen.

Ziemlich viel Holz für eine Drehbuchübung.

X.

Wie verwirklicht man solche Pläne, wie vermittelt man diese Inhalte? Jedenfalls nicht in einer Gruppe von hundert Teilnehmern, so schnell lerne ich hin und wieder doch. Also wieder eine Beschränkung auf fünfzehn Studenten. Und zurück an den Schreibtisch: Es gibt Erfahrungen, die man nicht unbedingt in der freien Wildbahn machen muss, wenn man es vermeiden kann, auf die man aber innerhalb eines geschützten Raums nicht verzichten sollte.

In dieser Übung stelle ich die Aufgabe, einen Stoff vom ersten Pitch über die Entwicklungsstadien Exposé und Treatment bis zur zweiten Drehbuchfassung zu entwickeln. Keinerlei Vorgaben bei Inhalt oder Genre, nur die Bitte, nicht völlig über die Realitäten des Marktes hinwegzusehen, also potentielle Sendeplätze vor Augen zu haben, sich aber im Zweifelsfall in der Gestaltung des Stoffes davon nicht beeinflussen zu lassen.

Christiane Hartmann, die an dieser dritten Übung teilnahm, beschreibt ihre Eindrücke:

„Übungen zur Drehbuchpraxis“ stand im Vorlesungsverzeichnis – klingt reizvoll. Eben nach Praxis. Die Theorie blieb uns allerdings nicht erspart. Gustav Freytags „Technik des Dramas“ gehörte ebenso zur empfohlenen Vorbereitung wie weitere Literatur. Wir erfuhren Einzelheiten über das Berufsbild Drehbuchautor und den Werdegang eines Skripts, wenn es irgendwann einmal fertig ist. Recht bald dämmerte es uns: Diese Übung wird viel Arbeit machen.

Stimmt: Gleich zur ersten Sitzung brauchten wir bereits unsere eigene Story oder zumindest eine ausgereifte Idee. Das war aber nur der Anfang. Drehbuchschreiben ist ‚anders‘, denn es erzählt seine Geschichte über Handlungsanweisungen. Was muß man nicht alles beachten: Vereinfachen und beschleunigen. Handlung durch Figuren vorantreiben, Konflikte nicht erzählen, sondern durch Bilder vermitteln... usw.

Klingt alles sehr einleuchtend, ist aber schwer umzusetzen. Wie viele Stunden sind da am Computer draufgegangen? Keine Ahnung. „Nebenher“ lasen wir unter Anleitung von Herrn Ertener deutsche und englische Drehbücher und analysierten sie, schrieben Kurzlektorate zu Fernsehfilmen und kritisierten die Texte der Kommiliton/inn/en – vom Exposé übers Treatment bis zum fertigen Drehbuch. Wenn das eigene Skript dran war, konnte man schon mal nervös werden... Dann fielen etwa so schmerzliche Worte wie: „Warum sollte der Zuschauer hier nicht umschalten?“ oder „Kill your darlings“. Die Arbeit hat sich gelohnt: Wir haben viel gelernt und eine Menge geschafft: Exposés, Treatments, fertige Drehbücher. Und: Es hat so richtig Spaß gemacht.

Diesmal entstehen auffällig viele Geschichten, die sich nicht durch ein Genre einengen lassen, die vom Erwachsenwerden erzählen, von realer Schuld und von Paranoia, von Konflikten und von Solidarität zwischen Alt und Jung. Ein Science-Fiction-Fan bastelt an einem Zukunftsepos, aber auch dafür ist Platz, die Regeln der Dramaturgie gelten auch im Weltraum.

Die Teilnehmer investieren sehr viel Arbeit und mich kostet diese Übung vor allem Zeit. Diesmal lerne ich, dass sich eine solche Strecke nicht in einem Semester bewältigen lässt, Nachbesprechungen und Wochenendsitzungen nötig sind. Während ich dies schreibe, liegen die Ergebnisse der Teilnehmer bei drei Kolleginnen aus Produktionsfirmen, die sich bereit erklärt haben, die Bücher zu lesen und zu beurteilen. Auf deren Ansichten bin auch ich sehr gespannt.

XI.

Gehören Drehbuchübungen an die Universität? Gehört Regen zum Unwetter, der Engländer zum Installateur?

Die Medienwissenschaft beschäftigt sich mit Filmen. Narrative Filme machen einen großen Teil der Filmproduktion aus und stoßen auf großes öffentliches Interesse. Spielfilme entstehen nicht ohne Drehbücher. Drehbücher entstehen nicht ohne handwerkliche Kenntnisse, und sie lassen sich ohne diese Kenntnisse auch nicht beurteilen. Studierende der Medienwissenschaft haben das Bedürfnis, etwas über dieses Handwerk zu erfahren.

Der Student Robert Nielbock erläutert seine Bedürfnislage:

Als Teilnehmer an verschiedenen praktisch orientierten Drehbuchseminaren kann ich sagen, dass diese Seminare mehr sind als unrentable, künstlerische Fingerspiele für gelangweilte Studenten. Folgende Argumente sprechen für ein Bestehen und einen Ausbau dieser Lehrmethode: Man erlernt hier die grundlegenden dramaturgischen Regeln, das Handwerkszeug. Das Gelernte setzt man direkt in unterschiedlichen Projektarbeiten und Hausaufgaben um, das filmische Schreiben wird geübt. Ideen werden gepücht und Stoffe gemeinsam in der Gruppe diskutiert.

Außerdem ist es möglich, dass sich in den bis auf etwa zwanzig Teilnehmer beschränkten Kursen ein kreatives Arbeitsklima ergibt, das so in größeren Veranstaltungen nicht entstehen kann. Im Uni-Alltag noch zu selten stattfindende Kontakte zwischen Studierenden, die sich oft bereits an eigenen, kleineren Filmprojekten versucht haben, werden geschlossen; zudem bietet sich eventuell auch die Gelegenheit, über den Dozenten Einblick in das Business zu erhalten, wobei hier für den jungen Schreiber nicht im Vordergrund stehen soll, seine frisch getippte Story automatisch an einen willigen Produzenten zu verkaufen, das ist unrealistisch. Eher verhilft ein aus der Filmbranche stammender Dozent, neben Einblicken in den Produktionsablauf bei Kino und TV, gegebenenfalls zu einem Praktikum, zu einem kritischen Lektorat eines wohlmeinenden Dritten und zu vielen unersetzlichen Tipps. Durch glaubhaft vorgetragene Anekdoten über Filmstars, von denen man sonst nur liest, findet man schließlich etwas, das vielleicht vor allem für viele in ihrer Berufswahl wenig orientierten Studierenden das Wichtigste ist: Inspiration. So stellt sich für mich der Nutzen einer Drehbuchübung, gerade an Universitäten, die für marktgerechte Bestrebungen manchmal nur zweite Adressen zu sein scheinen, und in einem Fach, das boomt, ganz pragmatisch dar.

Dazu zwei Ergänzungen aus meiner Perspektive: Nicht nur die Praxis mag den akademischen Lehrbetrieb bereichern, die Erfahrungen mit den Studierenden haben auch mich bereichert. Mir wurden Fragen gestellt, die ich mir zum Teil lange nicht mehr selbst gestellt hatte. Ich war gezwungen zu reflektieren, wie und warum ich meinen Beruf ausübe. Und schließlich wurden mir immer wieder, besonders nach der ersten Veranstaltung, Spiegel vorgehalten, in denen ich Dinge sah, die mir nicht gefielen. Unter diese Rubrik gehört zum Beispiel der zweischneidige Begriff der Marktängigkeit.

An Filmakademien und -hochschulen mag das Schreiben von Drehbüchern gelehrt werden, es wird dort aber genauso wenig ‚gelernt‘ wie an Universitäten. Grundlegende handwerkliche Kenntnisse lassen sich jedoch ebenso vermitteln wie sich ein geschützter Raum für Feedback und konstruktive Kritik herstellen lässt. Nicht mehr und nicht weniger. Das Schreiben lernt man am Schreibtisch. Auch wenn ich noch von niemandem gehört habe, der diese simple Tatsache bezweifelt oder den Titel ‚Diplom-Autor‘ einführen will – es dürfte gerade an der Universität nicht ganz unwichtig sein, überzogene Erwartungen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Wer reich, berühmt und schön werden will, hat weder in einer Drehbuchübung noch in einer Schreibwerkstatt etwas verloren. Der sollte Fotos von sich machen lassen.

Um es mit Ron Bass zu sagen, dem das letzte Wort gebührt: Wenn Ihnen einer das Schreiben beibringen will, drehen Sie sich um und laufen davon. So schnell sie können.