

Perspektiven

Florian Krauß

Positionen und Desiderate der Drehbuchforschung

Mehrere europäische Film- und Fernsehindustrien richten sich seit einigen Jahren verstärkt auf sogenannte ‚Qualitäts‘- oder ‚*high-end*‘-Serien aus, da diese aktuell mehr Auftraggeber und Distributoren versprechen als die Kinoproduktion. Im Zuge dessen werden Drehbuchautor_innen und der Drehbuchentwicklung ein höherer Stellenwert beigemessen (vgl. z.B. Redvall 2013). In der nach wie vor international den Ton angehenden US-amerikanischen Serienproduktion gelten die Autor_innen nämlich als deutlich relevanter als die Regie (vgl. Caldwell 2008, S.16f.). Auch mehrere medienwissenschaftliche Publikationen aus jüngerer Zeit fokussieren sich stärker auf die Drehbucharbeit (vgl. z.B. Batty/Taylor 2021) und zielen so darauf ab, die Regiezentriertheit vieler wissenschaftlicher und feuilletonistischer Filmanalysen hinter sich zu lassen (vgl. Batty 2014, S.1). Der vorliegende Beitrag befasst sich genauer mit dem prosperierenden Feld der Drehbuchforschung beziehungsweise des *screenwriting research* und disku-

tiert deren zentrale Positionen.¹

Zunächst rückt der Beitrag die Drehbuchontologie ins Zentrum und führt verschiedene Verständnisse des Drehbuchs an. Danach beleuchtet er Erzähltheorie und Dramaturgie als zentralen Zugang der Drehbuchforschung und diskutiert in diesem Zusammenhang auch die praxisorientierte künstlerischer Forschung. Um Praxis und Praktiken geht es ebenso in Medienindustrie- und Produktionsstudien, die als weiterer wichtiger Zweig der Drehbuchforschung erkundet werden. Ergänzend wird das Modell der *Screen Idea Work Group* vorgestellt, das den kollaborativen Charakter der Drehbucharbeit betont. Mit diesen verschiedenen Positionen sind Desiderate in der Drehbuchforschung verknüpft, die der abschließende Ausblick auf aktuelle und zukünftige Fragen der Drehbuchentwicklung umreißt.

Mehrere profilierte Autor_innen, wie zum Beispiel Janet Staiger, Pier

¹ Gefördert wurde dieses Projekt durch das EU-Rahmenprogramm für Forschung und Innovation Horizon 2020 (Marie Skłodowska-Curie grant agreement No.945422).

Paolo Pasolini, Béla Balázs oder Sergei Eisenstein haben das Drehbuch erforscht und theoretisiert (vgl. Maras 2009, S.6), aber insgesamt blieb es in der Filmwissenschaft oft ein vernachlässigtes Gebiet (vgl. Nelmes 2011, S.1). Eine stärkere institutionelle Verankerung hat die Drehbuchforschung erst durch das 2006 gegründete Screenwriting Research Network (SRN) erfahren, das jährlich eine internationale Tagung zu einem breiten Schwerpunktthema (wie 2022 zu „Globalizing Screenwriting“) in unterschiedlichen Ländern ausrichtet, dabei jedoch klar angelsächsisch dominiert ist. Mit diesem Verband verwoben sind das *Journal of Screenwriting* und die Buchreihe „Palgrave Studies in Screenwriting“. 2019 riefen Wissenschaftler_innen im deutschsprachigen Raum, darunter der Autor dieses Beitrags, das Netzwerk für Drehbuchforschung ins Leben. Dieses will, ergänzend zur SRN, spezifischen Forschungstraditionen im deutschsprachigen Kontext Rechnung tragen (vgl. z. B. Kasten/Plattner 1994; Schwarz 1994; Tieber 2008) und dortige Drehbuchforschende zusammenbringen.

In diesen Institutionalisierungen und ihren Aktivitäten wird sichtbar, dass die Drehbuchforschung meist zwischen Theorie und Praxis changiert und in verschiedenen Disziplinen verortet sein kann, insbesondere in Film-, Medien- und Literaturwissenschaft, aber auch in Linguistik, Kulturgeschichte, Mediensoziologie, Editions-wissenschaft oder Medienökonomie.

Im jüngst publizierten *Sammelband Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse* ist von einem „transdisziplinäre[n] akademische[n] Feld“ die Rede, „das sich durch das gemeinsame Bestreben definieren lässt, die Rolle des Drehbuchs in diversen kulturellen, ökonomischen und sozio-politischen Zusammenhängen ans Licht zu bringen“ (Henschen/Krauß/Ksenofontova/Tieber 2022, S.4). Doch was wird unter dem gemeinsamen Forschungsgegenstand ‚Drehbuch‘ verstanden? Zusammenhängend mit der Frage, welche Texte, Materialien oder auch Prozesse sich unter das Drehbuch und verwandte Begriffe fassen lassen, soll zunächst die Drehbuchontologie als ein erster wichtiger Zugang der Drehbuchforschung herausgearbeitet werden (vgl. ausführlicher ebd., S.5ff.).

Drehbuchontologie

Nur in Ausnahmefällen wird das Drehbuch zu einem tatsächlichen Buch – im Sinne einer allgemein verfügbaren Publikation, die man erwerben, lesen und sich ins Regal stellen kann. Vor diesem Hintergrund wurden Drehbücher im Deutschen zunächst kaum als solche bezeichnet, sondern eher als Film(manu)skript, Filmdichtung, Kinodrama, Lichtspiel oder Szenarium (vgl. ebd., S. 5). Die deutschsprachige Forschung hat solche begrifflichen Alternativen und Paradoxien aber kaum näher thematisiert, wohingegen sich um den englischen Terminus ‚screenplay‘ eine langjährige Diskussion

ranks. Ian Macdonald (2013) begreift beispielsweise das *screenplay* als Oberbegriff für „any document that outlines the proposed screen narrative“ (S.20; vgl. auch Price 2013) und sieht in den hierzu gehörenden *scripts* bestimmte, formalisiert verfasste Dokumente. Steven Maras (2009) hingegen schreibt bereits dem *screenplay* eine Formalisierung zu, wenn er dieses speziell mit einer spezifischen US-amerikanischen Drehbuchart der 1940er Jahre assoziiert, die nur in Zusammenhang mit bestimmten Konventionen und Produktionsweisen des Studiosystems zu verstehen sei (vgl. S.86; ausführlicher bei Tieber 2008). Maras (2009) argumentiert, dass „screenplay“ als Oberbegriff ein breites Denken über das Drehbuch verhindere, das auch andere Ausprägungen berücksichtige, und er plädiert daher stattdessen für die alternativen Termini „scenario“, „script“ und „scripting“ (S.79ff.).

Auch Alexandra Ksenofontova recurriert in *The Modernist Screenplay* (2020) auf den Begriff ‚*script*‘ und begreift diesen als Oberkategorie für verschiedene Materialien mit vorbereitendem und planendem Charakter und in unterschiedlicher Gestalt: „material or immaterial, textual or non-textual; they are embedded in different socio-cultural contexts and involve a different number of agents“ (S.2). Selbst wenn wir uns, wie Ksenofontova in ihrer historischen Analyse, speziell auf Filmskripte beschränken, kristallisieren sich so sehr diverse Gegenstände der Drehbuchforschung heraus.

Es geht also nicht nur um bestimmte konventionalisierte und finalisierte Drehbücher, deren Status als „fixed text or *ur-text*“ (Macdonald 2013, S.4) angesichts verschiedener Drehbuchfassungen und -akteur_innen ohnehin höchst fraglich ist, sondern um weitere schriftliche Materialien in der Drehbucherstellung und -entwicklung, wie etwa Produktionsnotizen, Treatments und Exposés, potenziell aber auch um audiovisuelle Medientexte, die die Entstehung des Drehbuchs und seine Integration in Produktionsabläufe begleiten können, wie zum Beispiel sogenannte *mood-cuts*, Zusammenchnitte aus bestehendem Filmmaterial, die die Tonalität des geplanten Werks vermitteln sollen. Zu den diversen Materialien kommen verschiedene Professionen, Institutionen und Individuen hinzu, die an der Drehbucharbeit mitwirken.

Die mit Materialien und Akteur_innen einhergehende Prozessualität ist im englischen Wort ‚*screenwriting*‘, enthalten im besagten *screenwriting research*, deutlicher angelegt als in der deutschen Ausdrucksweise ‚Drehbuch(forschung)‘. Bei der Rede von *screenwriting* stellt sich indes die Frage, wie eng das darin enthaltene ‚Schreiben‘ gefasst wird. Macdonald hält es für wenig produktiv, sich strikt auf verschriftlichte Drehbuchmaterialien zu konzentrieren und pointiert, „much more is shared than a paper document, however central“ (ebd., S.4). Die mündliche Drehbucharbeit, die sich hier andeutet, oder

auch Improvisationstechniken und -anteile (vgl. Bradley 2014), können je nach Produktionskontext oder -kultur unterschiedlich ausgeprägt sein. Grundsätzlich besteht die Gefahr, nur bestimmte, im Hollywoodkino entstandene Formen des Drehbuchs und Drehbuchschreibens als die Norm zu setzen und andere Ausprägungen, Traditionen und Zusammenhänge außer Acht zu lassen. Maras (2009) argumentiert, dass Forschende die US-amerikanisch geprägten Normen nicht unreflektiert reproduzieren, sondern vielmehr analysieren sollten, warum sich bestimmte normative Ideen vom Drehbuch(schreiben) durchgesetzt hätten (vgl. S.2).

In Zusammenhang mit der Drehbuchontologie wird neben Normierungen auch immer wieder verhandelt, in welchem Maße das Skript und die Arbeit an diesem auf den Film ausgerichtet sind. Pasolini hat bereits in seinem einflussreichen Essay „Das Drehbuch als ‚Struktur, die eine andere Struktur sein will‘“ (1979 [1965]) betont, dass das Drehbuch nicht nur, wie andere Texte, „dem normalen Weg aller geschriebenen Sprachen und besonders dem der literarischen Jargons folgt“, sondern zugleich „auf ein anderes Zeichen, das des herzustellenden Films, verweist“ (S.207). Maras (2009) sieht das Drehbuch ähnlich als eine Art Intermediär, der dazu bestimmt sei, im Film zu ‚verschwinden‘ (vgl. S.6), und Adrian Martin (2018) betrachtet es als Beitrag zur größeren, vollständigeren Struktur des fertigen Films: „words are

only one element amidst performances, colours, rhythms, images and sounds, everything that constitutes the art and craft of direction and is summarised in the noble term *mise en scene*“ (S.334).

Allerdings bleibt der Bezug zum Film bei nichtverfilmten Drehbüchern oft nur ein theoretischer. Sie können zwar generell als Funktionstexte, in Hinblick auf eine Filmproduktion, rezipiert werden (neben der ‚literarischen Lesart‘, bei der Drehbücher als autonome Textform betrachtet werden [vgl. Ksenofontova 2020, S.5ff.]). Aber in der Praxis zielen viele Drehbücher, wie etwa etliche *speculative screenplays* ohne Finanzierung und Auftraggeber_innen, zunächst primär auf andere Zwecke als die tatsächliche Produktion hin ab, beispielsweise auf den Vorweis einer Arbeitsprobe oder die erste Sichtbarkeit in der Branche.

Große Teile der Drehbuchforschung beschränken sich indes auf tatsächlich realisierte und dadurch auch oft leichter vorfindbare Stoffe. Oft folgen die Drehbuchanalysen dabei einem recht engen Filmbegriff, im Sinne des narrativen Einzelspielfilms. Konvergenzprozesse und die eingangs erwähnte Verschiebung hin zu seriellen Formaten lassen es allerdings fraglich erscheinen, wie aktuell und gewinnbringend solch eine Einschränkung ist. Eine Drehbuchontologie muss auch andere Formen und Kontexte des Drehbuchs und seines Schreibens berücksichtigen, wie etwa „factual narrative, animation, narrative games media“ (Macdonald 2013,

S.1) oder transmediale Formate, die medienübergreifende Skripte erfordern (vgl. z.B. Renger 2021). Historische Drehbuchforschungen mögen ebenso den Blick weiten, hin zu Literatur und Theater, erinnern wir uns an die bekannte Tendenz in der frühen Film- oder auch Fernsehgeschichte, Entwicklungs- und Produktionsmethoden vom Theater aufzugreifen (vgl. Loughney 1990, S.211).

Die Einflüsse des Theaters sind auch in Untersuchungen von Erzähl- und Affektstrukturen offenkundig, die im Deutschen unter ‚Dramaturgie‘ firmieren (vgl. z.B. Stutterheim 2015) und, oft mit künstlerischer Forschung gepaart, eine weitere zentrale Position in der Analyse von Drehbüchern bilden.

Dramaturgie, Erzähltheorie und künstlerische Forschung

Arbeiten zu Bauformen des filmischen Plots, zur Figurenzeichnung und, damit verknüpft, zu Rezeptionswirkungen und Zuschauer_innenidentifikation nehmen gerade in praxisorientierten Drehbuchforschungen einen wichtigen Raum ein. Dies belegen immer wieder Beiträge von Praktiker_innen bei den Jahreskonferenzen des Screenwriting Research Network als auch Publikationen des deutschsprachigen Verbands für Film- und Fernseh-dramaturgie in seiner Zeitschrift *Wendepunkt*. Oft zeigt sich bei diesen Analysen eine gewisse Distanz gegenüber beziehungsweise Unkenntnis von

film- und medienwissenschaftlichen Theorien – gemäß Maras‘ Diagnose, dass wir es mit einer Situation zu tun haben, „where screenwriting is under-analysed in film studies, and film theory underutilised in screenwriting“ (2009, S.7). Eine stärkere Verzahnung praxisorientierter, ‚dramaturgischer‘ Ansätze und eher analytischer Methoden und Begriffs- und Theoriediskussionen bleibt ein Desiderat eines Gros der Drehbuchforschung.

Macdonald (2013) weist einen Weg, die Auseinandersetzungen mit Dramaturgie und kreativer Praxis selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen, wenn er diese in Anlehnung an Pierre Bourdieus Feldtheorie als ‚doxa‘ fasst und darunter Wissensansammlung und -zirkulation in einem spezifischen Kontext begreift: „everything the field says is the right (or wrong) way to do things“ (S.10). Solch eine Herangehensweise kann auch für die künstlerische Forschung fruchtbar sein, die Wissenschaft mit künstlerisch-ästhetischen Praktiken betreiben will (vgl. Batty/Kerrigan 2018, S 4). Der Rückgriff auf Macdonalds *doxa*-Ansatz mag helfen, immer wieder eine gewisse analytische Distanz zu den (oft eigenen) künstlerischen Praktiken herzustellen.

Die Grenzen zwischen Drehbuchpraktiker_innen und -forschenden zeigen sich im Feld der künstlerischen Forschung beziehungsweise der verwandten *Production Research* oft als fließend. Häufig entstammen die „screen production researcher[s]“ (Kerrigan 2018, S.11) Medienindustrien,

wobei auch der Weg dorthin und Produktionspraktiken das Erkenntnisinteresse leiten können. Craig Batty und Susan Kerrigan (2018) unterscheiden zwischen dem entsprechenden „practice-led research“, mittels dessen ein Einblick in Entwicklungs- und Herstellungsprozesse erlangt werden soll, und einer „research-led practice“ (S.6), bei der mittels der Medienproduktion Forschung betrieben wird. Die Drehbuchentwicklung ist in diesem Kontext nicht nur Untersuchungsgegenstand, sondern auch und vor allem eine vom Ziel der Produktion entkoppelte Methode – ein „mode of research“ (Batty/Baker 2018, S.73).

Während bei den recherchegetriebenen Praktiken auf Erzähl- und Dramaturgiemodelle vor allem zurückgegriffen wird, um ein Drehbuch zu entwickeln, geht es bei den „poetics of screenwriting“ (Macdonald 2013, S.2) nach Macdonald stärker darum, die Praktiken der Drehbucherstellung zu analysieren. Hierzu zählen für ihn verschiedene involvierte Institutionen und Individuen sowie dahinterliegende Glaubenssätze, die sich auch in Erwartungshaltungen und Konditionierungen des Publikums widerspiegeln (vgl. ebd., S.2f.).

In Macdonalds Entwurf einer „poetics of screenwriting“ zeichnet sich eine gewisse Distanz gegenüber „how-to‘ books and manuals“ (ebd., S.1) ab. Andere Autor_innen haben Drehbuchratgebern noch deutlicher ihren wissenschaftlichen Charakter abgesprochen und sie als einseitig US-zen-

triert, restriktiv, inhaltlich dünn oder gar reaktionär (im Sinne bestimmte Ideologien vermittelnd) kritisiert (vgl. Passavant 2022, S.184ff.). Batty (2014) äußert neben einem Verständnis für solche Distanzierungen auch ein Bedauern darüber, dass im *screenwriting research*, dessen zentrales Anliegen doch die Praxis sei, viele Wissenschaftler_innen alles, was die Schreibe Arbeit unterstütze, vorschnell verdammen (vgl. S.2). Kristin Thompson (2003) billigt Drehbuchratgebern, wenngleich sie keine „high-level theory“ (S.36) seien, einen gewissen Wert zu, da sie Auskunft über ästhetische Normen in Medienindustrien geben könnten.

In vielen erzähltheoretischen und dramaturgischen Positionen der Drehbuchforschung kommt allerdings zu kurz, dass *doxa* und „screenwriting orthodoxy“ (Macdonald 2013, S.10) und deren Festschreibung in Richtlinien und Ratgebern das Produkt bestimmter medienindustrieller Entwicklungen und Umgebungen sind. Der Zusammenhang mit Produktionsprozessen und -kulturen wird deutlicher in Arbeiten, die Drehbuchforschung mit Produktions- und Medienindustrieforschungen zusammendenken.

Produktions- und Medienindustrieforschungen

In der Produktions- und Medienindustrieforschung wird das Drehbuch vor allem als Bestandteil von Produktionsabläufen betrachtet. Mit dieser Perspektive bewegt sich die Drehbuchforschung

von der alleinigen Analyse von Skripten und ihren Lesarten sowie von Erzählweisen weg und befasst sich stärker (auch) mit Akteur_innen und Prozessen des *screenwriting*. Entsprechende Fokussierungen scheinen dem *industry turn* geschuldet, wie er seit einigen Jahren in der englischsprachigen Medienwissenschaft mit dem gestiegenen Interesse an Produktionshintergründen beziehungsweise in Gestalt der *Media Industry/Production Studies* zu verzeichnen ist. Dieses allmählich auch im deutschsprachigen Raum intensiver verfolgte (vgl. Krauß/Loist 2018) Forschungsterrain setzt sich kritisch mit Historien, Prozessen, Abläufen, Strukturen, Politiken, Mechanismen und professionellen Ideologien in der Arbeit von Medienindustrien auseinander (vgl. z.B. Havens/Lotz/Tinic 2009).

Das Drehbuch ist in unterschiedlicher Intensität in Medienindustrien eingebettet und von diesen geprägt. Von der Produktion ist es oft schwer abzugrenzen, kann es doch, wie bei vielen seriellen Formaten, parallel zum Dreh entwickelt werden (vgl. z.B. Redvall 2013, S.144ff.) oder währenddessen und in der Postproduktion eine Transformation erfahren. Entscheidend ist die Frage, wie stark neben den Autor_innen Produzent_innen in die Drehbucharbeit eingebunden sind – ab einem sehr frühen Zeitpunkt und mit hoher inhaltlicher Verantwortung als *creative producer* oder erst spät zu einem Regie-Autor_in-Gespann mit bereits stark ausgearbeitetem Drehbuch hin-

zukommend? Das letztere Szenario charakterisiert beispielsweise immer noch große Teile der Filmproduktion in Ostmitteleuropa, wo die Produzent_innenprofession vergleichsweise wenig verankert ist (vgl. Szczepanik 2021, S.18). Wenn Drehbuchentwicklung und Produktion, wie in bestimmten Epochen und Medienindustrien, recht strikt voneinander getrennt ablaufen, kann daraus eine „fracture between conception and execution“ (Maras 2009, S.5) und eine Entfremdung der Drehbuchschreibenden resultieren (vgl. Martin 2018, S.334), die das filmische Produkt kaum zu kontrollieren vermögen.

Wie die gesamte Produktion lässt sich auch die Drehbuchentwicklung als eigenes kulturelles Feld (vgl. Caldwell 2008, S.14) und als Prozess betrachten, in dem soziale, technische und ökonomische Faktoren zusammenspielen (vgl. Vonderau 2013, S.13). Mit dieser Perspektivierung rücken neben kulturellen und ästhetischen auch wirtschaftliche Aspekte vermehrt in den Blick der Drehbuchforschung. Es ist offensichtlich, dass Budgethöhe und -verteilung Drehbuchpraktiken entscheidend prägen, beispielsweise wenn hiesige Ansätze zum kollaborativen *writers' room* in der Serienentwicklung durch die mangelnde Finanzierung stark eingeschränkt sind (vgl. Krauß 2018, S.106). Oft ist speziell die Drehbuchphase eine ökonomische Herausforderung und ein „vulnerable stage in the production process“ (Szczepanik 2021, S.13), da Auftrag- beziehungs-

weise Geldgeber_innen erst gefunden werden müssen und Produzent_innen gerade in kleinen und peripheren Ländern kaum über die Mittel verfügen, um in Vorleistung zu gehen.

Die *Media Industry/Production Studies* befassen sich mit Hierarchien und Produktionskulturen, die aus solchen ökonomischen Rahmenbedingungen resultieren und berücksichtigen dabei gerade auch Medienproduzierende *below the line*, das heißt jenseits der bekannteren, offiziell mit Kreativität beauftragten und assoziierten Gewerke (vgl. z.B. Caldwell 2008, S.45). Diese Ausrichtung bedeutet für die Drehbuchforschung, dass sie sich nicht nur auf wenige prominente Drehbuchautor_innen oder sogenannte *auteurs* konzentrieren kann. Vielmehr soll es gerade auch um informelle Netzwerke und Akteur_innen gehen, die eine ‚unsichtbare Arbeit‘ am Drehbuch verrichten beziehungsweise deren Mitwirkung in Außendarstellungen kaum sichtbar ist (vgl. z.B. Wells 2014). In diesem Zusammenhang bilden kritische Produktionsstudien, die sich mit Ungleichheiten im Entwicklungs- und Produktionsprozess befassen (z.B. Henderson 2011; Loist 2018), einen wichtigen Anknüpfungspunkt, um etwa zu erkunden, wie sich Diskriminierungen entlang von Geschlecht, Klasse, Behinderung oder *race* in Drehbuchtexten und -prozessen niederschlagen. Das deutschsprachige Netzwerk Drehbuchforschung hat bei seinen Jahrestagungen zuletzt Frauen in der Drehbucharbeit ins Zentrum

gerückt und sich so Untersuchungen zu bestimmen geschlechtlichen Positionen von Drehbuchautor_innen und zum Schreiben von Gender-Figurenbeziehungen gewidmet.

Ein oft herangezogenes Modell für die Analyse von Machtbeziehungen und Kollaborativität in der Drehbuchentwicklung stellt die *Screen Idea Work Group* dar, die für Medienindustrie- und Produktionsforschungen äußerst kompatibel ist, da sie sich mit Analysen von projektbasierter Arbeit und Netzwerkbildung (vgl. Windeler/Lutz/Wirth 2001) zusammendenken lässt.

Kollaborativität und die *Screen Idea Work Group*

Das Konzept der *screen idea* ist zunächst bei Philipp Parker (1998) angelegt und insbesondere von Macdonald (z.B. 2013) fortgeführt worden. Ihm zufolge bildet die *screen idea* die Kernidee, aus der ein *screen work* entstehen soll: „any notion of potential screenwork held by one or more people, whether or not it is possible to describe it on paper or by other means“ (Macdonald 2004, S.90). Die so entstehende *Screen Idea Work Group* arbeitet nach Macdonald (2013) nicht mit dem Drehbuch allein, sondern mit Einfällen zu diesem auf verschiedenen Wegen, die üblicherweise, aber nicht zwingend, in standardisierter Form verschriftlicht werden (vgl. S.4). Mit dem finalen *screen work* sei die *screen idea* keineswegs gleichzusetzen (vgl. ebd., S.5). Anders als

das etwaige spätere Produkt bleibe sie unsichtbar und deute sich allenfalls durch unterschiedliche Beteiligte an: „those around it – who share it, shape it, describe and discuss it“ (ebd.). Die *Screen Idea Work Group* kann dabei unterschiedliche Akteur_innen, einschließlich nicht-professioneller oder keine Drehbuch-Credits tragenden Personen, umfassen.

Die *Screen Idea Work Group* erlaubt es als Basis, multiperspektivisch verschiedene Materialien aus Drehbuchentwicklung und Produktion als auch unterschiedliche Individuen und Institutionen zu analysieren. Zusätzlich zu dem ‚magischen Dreieck‘ aus Autor_in, Produzent_in und Regisseur_in lassen sich beispielsweise auch Redakteur_innen (vgl. Krauß 2020), *script editors* (vgl. Wells 2014) oder Schauspieler_innen erforschen. Letztere können aktiv an Drehbüchern mitwirken (vgl. Ganz/Price 2020) oder deren Genese zumindest durch vertraglich festgelegte Drehzeiten oder ein Minimum an Auftritten mitstrukturieren (vgl. Thompson 2003, S.40). Speziell in Europa sind auch öffentlich-rechtliche Sender und Förderanstalten stark in die Drehbuchentwicklung eingebunden (vgl. Szczepanik 2021, S.18) und stellen insofern ein wichtiges Objekt der Drehbuchforschung dar. Grundsätzlich können sich Analysen von *Screen Idea Work Groups* mit unterschiedlichen institutionellen, kulturellen, gesellschaftspolitischen und technischen Rahmenbedingungen, mit Normen und Zwängen befassen, denen

die jeweiligen Akteur_innen unterliegen (vgl. Macdonald 2013, S.5) und die ihre „Ethics in Screenwriting“ (Maras 2016) bestimmen.

Ausblick

In der Kombination mit *Media Industry/Production Studies* und unter Rückgriff auf die *Screen Idea Work Group* weitet sich die Drehbuchforschung aus, über die Analyse von schriftlichen Texten und ihren Erzählweisen hinweg zur Untersuchung vielstimmiger Prozesse, in die neben kreativen Individuen auch Institutionen mit ökonomischen Interessen involviert sind. Die ohnehin hohe Anzahl von Institutionen, Autor_innen und weiteren Akteur_innen in der Drehbuchentwicklung multipliziert sich nochmals bei seriellen Produktionen, da diese oft über Jahre hinweg von unterschiedlichen Personen hergestellt werden und in ihrer Quantität nur mittels eines Teams an Autor_innen zu bewerkstelligen ist. In vielen Drehbuchforschungen wird diese Serialität allerdings bislang vernachlässigt, da sie sich oft immer noch auf Skripte zu einzelnen narrativen Kinoproduktionen oder auf das Spielfilmwerk ausgewählter ‚Autorenfilmer_innen‘ konzentrieren (vgl. z.B. Reimers 2022) und so letztlich mit einem sehr engen Film- und Drehbuchbegriff operieren.

Neben einer Serialisierung könnte eine zukünftige Drehbuchforschung auch Transnationalisierung, Digitalisierung und Datafizierung als zen-

trale Einflüsse der gegenwärtigen Entwicklungsarbeit noch genauer in den Blick nehmen. Bei global agierenden Streaminganbietern US-amerikanischen Ursprungs als neuen Auftraggebern zeichnen sich bereits in der Drehbuchphase ökonomische und kreative Austauschprozesse über Landesgrenzen hinweg sowie eine frühe Ausrichtung auf die transnationale, onlinebasierte Distribution ab. Bei diesen Plattformunternehmen kann sich die Transnationalität von Personen, Personengruppen und Produktionsfirmen zum zentralen Selektionskriterium für die Zusammenstellung von *Screen Idea Work Groups* und Projektnetzwerken entwickeln. Produktionsstudien des Autors zur deutschen Fernseh(serien)branche weisen allerdings darauf hin, dass trotz einer verstärkten Transnationalisierung der hiesigen Fernsehserienlandschaft historisch gewachsene Strukturen und nationale Geldgeber immer noch eine entscheidende Rolle spielen und eine bestimmte Sprachzugehörigkeit gerade bei der Profession der Drehbuchautor_innen bedeutsam bleibt (vgl. Krauß 2023, im Erscheinen).

Bislang wenig untersucht ist, wie Autor_innen und andere Praktiker_innen mit den transnationalen Plattformen kooperieren und wie sich die dortige Datafizierung der Drehbucharbeit konkret gestaltet. Erste Studienergebnisse deuten an, dass die Datenerfassung insbesondere bei Netflix zu einem enormen Zeitdruck bei der Drehbuchentwicklung und Pro-

duktion führt, denn dieser Streaminganbieter könnte nicht drei Jahre in die Zukunft in blicken (eine übliche Zeitspanne bei Serienentwicklung und -produktion) und dränge daher auf raschere Produktionsabläufe: „They have to cater to taste communities here and now“ (Rasmussen 2020). Auch Judith Keilbach und Hanna Surma (2022) stellen in ihrer ethnografischen Studie zum Umgang mit Nutzungsdaten bei einer Auftragsproduktion des niederländischen Streamingdienstes Videoland fest, „dass die Dauer des Produktionszyklus eine Berücksichtigung des Zuschauerhaltens beim Schreiben folgender Staffeln zu erschweren scheint“ (S.64f.). Sie schlagen in Bezug auf ihre Fallstudie vor, „die Datenerhebung als Instrument zu begreifen, mit dem der Dialog über den Inhalt einer Serie in Gang gesetzt wird“ (ebd., S.47).

Die bislang noch recht große Forschungslücke zur Datafizierung der Drehbucharbeit ist sicherlich der Tatsache geschuldet, dass sich Unternehmen wie Netflix gegenüber Wissenschaftler_innen und oft auch gegenüber Kreativen als intransparent zeigen und kaum mehr von sich als PR-Kampagnen offenbaren. Bei einem Online-Panel zum Thema „Algorithms and AI: Shaking up screenwriting in Europe“ der Universität Utrecht mahnte der Produzent Georg Ramme zur Vorsicht gegenüber Netflix-Marketingnarrativen zur innovativen Einbindung von Daten: „Netflix tends to do more talking about data, rather than

using them for real“ (Abbatescianni 2021). Zugleich sprach er die Gefahr an, dass sehr umfassende Daten zu einer zu starken Formalisierung führten und Programme infolgedessen letztlich langweilig würden (vgl. ebd.).

Die mit der Datafizierung verknüpfte Digitalisierung stellt für die Drehbuchforschung auch dadurch ein wichtiges Thema dar, da sie zu erweiterten und veränderten Distributions- und Erzählmöglichkeiten führt. Hinwendungen zu einem transmedialen Erzählen oder „world-building“ (Ryan 2015, S.5) haben eine Ausweitung der Drehbucharbeit und der an ihr mitwirkenden Akteur_innen zur Folge, da beispielsweise neue, entstehende Professionen das Drehbuch miterschaffen. Bei der auf verschiedenen Plattformen vertriebenen und erzählten ZDF/Funk-Jugendserie *DRUCK* (2018-) etwa kristallisierte sich der Social-Media-Producer als neues Gewerk heraus, das an der *screen idea* und Teilen der Drehbuchskripte mitwirkte (vgl. Krauß/Stock 2021, S.419f.). Auch Formen und Konventionen der Skripte veränderten sich, da diese nun auch Social-Media-Aktivitäten der Protagonist_innen neben der unmittelbaren Episodenhandlung enthielten.

Das norwegische Format *SKAM* (2015-2017), auf dem *DRUCK* beruht, gilt oft als ‚best-practice‘-Beispiel, wenn es um ein ethnografisches Vorgehen in der Drehbuchentwicklung oder auch einen stärker öffentlich-rechtlich und qualitativ geprägten Umgang mit Datafizierung geht. Den Drehbucher-

stellungen gingen umfassende Erhebungen zu norwegischen Jugendlichen und ihren Lebenswelten voran (vgl. Sundet 2020). Speziell bei fiktionalen Jugendserien und im skandinavischen Kontext ist mittlerweile ein „ethnographic turn“ (Freudental 2022) auszumachen, in dessen Folge Heranwachsende ein zentrales Objekt der Recherche sind, diese Recherchen als „kidnographers“ (ebd.) mit durchführen oder gar die Drehbucherstellung und weitere Produktionsphasen als „junior editors“ (Redvall/Christensen 2021, S.173) begleiten und evaluieren. Zielgruppen stoßen so potenziell zu den am Drehbuchprozess beteiligten Akteur_innen, womöglich gar zum Kern der *Screen Idea Work Group* hinzu.

Denkbar scheint, dass auch der Drehbuchforschung ein *ethnografic turn* bevorsteht und stärker Brücken zwischen ihr und Rezeptionsstudien zu bauen sind. Speziell praxisorientierte und künstlerische Drehbuchforschungen könnten die mögliche Einbindung von Zuschauer_innen in einem digitalen Medienumfeld mit verschiedenen Rücklaufmöglichkeiten in Zukunft weiter erkunden, sollten dabei aber nicht ökonomische Rahmenbedingungen und Hierarchien aus den Augen verlieren.

Hinsichtlich von Recherchen in einem digitalen Medienumfeld sowie der Datafizierung oder Algorithmisierung von Teilen der Drehbucharbeit liegt es nahe, die Akteur-Netzwerk-Theorie heranzuziehen. Die „Verschaltung menschli-

cher und nicht-menschlicher Akteure“ (Grampp/Stiftinger 2022, S.26) lässt sich sicherlich auch in historischen Studien ergründen, die neben Analysen gegenwärtiger Transformationen weiterhin eine wichtige Facette der Drehbuchforschung bilden. Mit dem Augenmerk auf nicht-menschlichen Akteuren ist es generell möglich, verschiedene Drehbuchmaterialien, bestimmte Techniken oder Dramaturgiemodelle oder den Einfluss von Büchern und Filmen theoretisch zu fassen. Bereits bestehende mediale Texte stellen eine relevante Kraft im Drehbuchprozess dar (vgl. Redvall 2013, S.31), unter anderem weil aus ihnen resultierende „trends, tastes and traditions“ (ebd.) über die Genese und Fortentwicklung von Projekten mitbestimmen. Die Drehbuchforschung kann demnach auch textuelle Analysen beinhalten. Grundsätzlich besteht eine zukünftige Herausforderung für dieses Forschungsfeld darin, die Analyse von Texten und Prozessen noch stärker zusammenzudenken und verschiedene Ausrichtungen, wie literaturwissenschaftlich geprägte Untersuchungen von Skripten oder medienindustrielle Forschungen von Drehbuchpraktiken, miteinander zu verzahnen.

Literatur

Abbatecianni, Davide: „Country Focus: The Netherlands: The first ‚Let’s Talk Screenwriting!‘ round-table explores how algorithms and data analytics are making inroads into European screen production“ (2021).

<https://cineuropa.org/en/cfocusnewsdetail/1963/399217/> (28.12.2022).

Batty, Craig: „Introduction.“ In: ders. (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.1-7.

Batty, Craig/Baker, Dallas J.: „Screenwriting as a Mode of Research, and the Screenplay as a Research Artefact.“ In: Batty, Craig/Kerrigan, Susan (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.67-84.

Batty, Craig/Kerrigan, Susan: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.1-10.

Batty, Craig/Taylor, Stacy (Hg.): *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

Bradley, Peri: „Scripting the Real: Mike Leigh’s Practice as Antecedent to Contemporary Reality Television Texts The Only Way Is Essex and Made in Chelsea.“ In: Batty, Craig (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.170-186.

Caldwell, John Thornton: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke UP, 2008.

Freudental, Jakob: „Working with ‚Kidnographers‘ to Not Be Cringe: New Ways of Using Ethnographic Audience Research Methods When Trying to Reach Young Audiences“ (2022). [https://cstonline.net/working-with-kidnographers-to-not-be-criinge-new-ways-of-using-ethnographic-audience-research-methods-when-trying-to-reach-young-audiences-by-jakob-freudental/](https://cstonline.net/working-with-kidnographers-to-not-be-criнге-new-ways-of-using-ethnographic-audience-research-methods-when-trying-to-reach-young-audiences-by-jakob-freudental/) (28.12.2022)

Ganz, Adam/Price, Steven: *Robert De Niro at Work: From Screenplay to Screen Performance*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Grampp, Sven/Stiftinger, Sophia: „Über mehr oder weniger belanglose Dinge: Zum Status der Handlungsmacht nicht-menschlicher Akteure bei der Entwicklung von Drehbüchern am Beispiel der Fernsehserie *Das Traumschiff*.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.25-46.

Havens, Timothy/Lotz, Amanda D./Tinic, Serra: „Critical Media Industry Studies: A Research Approach.“ In: *Communication, Culture and Critique* 2 (2), 2009, S.234-253.

Henderson, Felicia D.: „The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers’ Room.“ In: *Cinema Journal* 50 (2), 2011, S.145-152.

Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.1-24.

Kasten, Jürgen/Plattner, Eva H.: *Film schreiben: Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora, 1994.

Keilbach, Judith/Surma, Hanna: „Nutzungsdaten und das Bauchgefühl der Drehbuchautor*innen: Eine Fallstudie zur datengestützten Drehbuchentwicklung für einen Streamingdienst.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.47-67.

Kerrigan, Susan: „A ‚Logical‘ Explanation of Screen Production as Method-Led Research.“ In: Batty, Craig/Kerrigan, Susan (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.11-27.

- Krauß, Florian: „Showrunner und Writers' Room: Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie.“ In: *montage AV* 27 (2), 2018, S.95-109.
- Krauß, Florian: „From ‚Redakteursfernsehen‘ to ‚Showrunners‘: Commissioning Editors and Changing Project Networks in TV Fiction from Germany.“ In: *Journal of Popular Television* 8 (2), 2020, S.177-194.
- Krauß, Florian: *Qualitätsserien aus Deutschland: Produktionspraktiken, Erzählweisen und Transformationen des Fernsehens*. Wiesbaden: Springer VS, 2023 (im Erscheinen).
- Krauß, Florian/Loist, Skadi: „Medienindustrieforschung im deutschsprachigen Raum: Einleitung.“ In: *Navigationen* 18 (2), 2018, S.7-25.
- Krauß, Florian/Stock, Moritz: „Youthification of Television through Online Media: Production Strategies and Narrative Choices in DRUCK/SKAM Germany.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (4), 2021, S.412-432.
- Ksenofontova, Alexandra: *The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Loist, Skadi: „Gendered Media Industries: Argumente für eine geschlechtergerechte und diverse Filmindustrie.“ In: *Navigationen* 18 (2), 2018, S.135-158.
- Loughney, Patrick G.: „In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios.“ In: Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, S.211-219.
- Macdonald, Ian: „Disentangling the Screen Idea.“ In: *Journal of Media Practice* 5 (2), 2004, S.89-100.
- Macdonald, Ian: *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Maras, Steven: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London/New York: Wallflower, 2009.
- Maras, Steven (Hg.): *Ethics in Screenwriting: New Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Martin, Adrian: „Making a Bad Script Worse.“ In: ders. (Hg.): *Mysteries of Cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2018, S.329-338.
- Nelmes, Jill: „Introduction.“ In: ders. (Hg.): *Analysing the Screenplay*. New York: Routledge, 2011, S.1-4.
- Parker, Philip: *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter: Intellect, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ketzereifahrungen*. München: Carl Hanser, 1979.

- Passavant, Nicolas von: „Über den Publikumsbegriff in Drehbuchanleitungen: Beobachtungen an angloamerikanischer Ratgeberliteratur und den didaktischen Schriften Jean-Claude Carrières.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.177-199.
- Price, Steven: *A History of the Screenplay*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Rasmussen, Nina Vindum: „Camera, Action: How Algorithms Are Shaking Up European Screen Production“ (2020).
<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/spir/article/view/11311/9834> (28.12.2022).
- Redvall, Eva Novrup: *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From the Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Redvall, Eva Novrup/Christensen, Katrine Bouschinger: „Co-creating Content with Children to Avoid ‚Uncle Swag‘: Strategies for Producing Public Service Television Drama for Tweens and Teens at the Danish Children’s Channel DR Ultra.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (2), 2021, S.163-180.
- Reimers, Timm: „Werner Herzogs Drehbücher I und II: Zur Drehbuchpublikation im Neuen Deutschen Film.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.157-175.
- Renger, Sarah: „‚You Never Know Who is in Control‘: German Transmedia Content Development.“ In: Batty, Craig/Taylor, Stacy (Hg.): *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, S.569-583.
- Ryan, Marie-Laure: „Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?“ In: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7 (2), 2015, S.1-19.
- Schwarz, Alexander: *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München: Diskurs-Film, 1994.
- Stutterheim, Kerstin: *Handbuch Angewandter Dramaturgie: Vom Geheimnis des filmischen Erzählens*. Frankfurt: Peter Lang, 2015.
- Sundet, Vilde Schanke: „From ‚Secret‘ Online Teen Drama to International Cult Phenomenon: The Global Expansion of SKAM and its Public Service Mission.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 15 (1), 2020, S.69-90.
- Szczepanik, Petr: *Screen Industries in East-Central Europe*. London: Bloomsbury, 2021.

Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien/Berlin/Münster: LIT, 2018.

Thompson, Kristin: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard UP, 2003.

Vonderau, Patrick: „Theorien zur Produktion: ein Überblick.“ In: *montage AV* 22 (1), 2013, S.9-32.

Wells, Paul: „Sorry Blondie, I Don't Do Backstory!': Script Editing: The Invisible Craft.“ In: Batty, Craig (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.151-169.

Windeler, Arnold/Lutz, Anja/Wirth, Carsten: „Netzwerksteuerung durch Selektion: Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken.“ In: *montage AV* 10 (1), 2001, S.91-124.