

## Standpunkte

**Burkhard Röwekamp, Hans J. Wulff**

### **Drehbuchschreiben als Teil der akademischen Ausbildung? Tagungsbericht über einen Drehbuch-Workshop in Marburg**

Der Workshop zum Thema „Kann man Drehbuchschreiben lernen? oder: Vom Umgang mit Drehbüchern“, der am 11. und 12. Mai in Marburg stattfand, war initiiert von Heinz-B. Heller (Philipps-Universität Marburg) und Klaus Bassiner/Silvia Lambri (ZDF-Hauptredaktion „Reihen und Serien – Vorabend“) und wurde vom Vorstandsvorsitzenden des Berufsverbandes der Drehbuchautoren, Jürgen Kasten, mitorganisiert. Vertreter des ZDF, Produzentinnen, Drehbuchautoren, Medienwissenschaftler und Studierende diskutierten zwei Tage lang über Perspektiven und Möglichkeiten einer Integration von Dramaturgie und Drehbuchpraxis in die universitäre Ausbildung. In kaum einem Sektor der Film-/Fernsehproduktion ist die Diskrepanz zwischen professionellen Anforderungen und entsprechend ausgerichteten institutionalisierten Ausbildungsmöglichkeiten so offenkundig wie in diesen Bereichen. Der Markt hat auf diesen Missstand schon längst mit einer Flut von autodidaktischen Ausbildungshilfen reagiert, kann aber naturgemäß keine strukturelle Abhilfe schaffen. Die wenigen Film- und Fernsehhochschulen mit ihren geringen Ausbildungskapazitäten können auf diese Defizite nur bedingt reagieren. Deshalb sind – allen voran – sowohl die Fernsehanstalten als auch die jungen medienwissenschaftlichen Institute an den Universitäten gefordert, Ausbildungsmodelle zu entwickeln, die gleichermaßen auf die Vermittlung einer einschlägig medienpraktischen Kompetenz wie eines historisch und ästhetisch-kritisch-selbstreflexiven Bewusstseins des Schreibens für Film und Fernsehen ausgerichtet sind. Für das Fach Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg insbesondere haben diese Probleme seit seiner Etablierung in der Mitte der achtziger Jahre besondere Bedeutung: Regelmäßig wurden und werden einschlägige Lehraufträge an ausgewiesene ‚Praktiker‘ vergeben und gleichzeitig der Dialog zwischen ‚Wissenschaft und Praxis‘ intensiviert. Mit dem Workshop, der der Beginn einer Zusammenarbeit zwischen Fernsehanstalt(en), Autoren und Wissenschaft auf einer qualitativ höheren Ebene bedeuten könnte, sollte zunächst eine umfassende kritische Bestandsaufnahme vorgenommen werden. Im Zentrum standen Fragen nach strukturellen Anforderungen an das Drehbuch und nach Problemen in Hinblick auf die Kompetenz im Umgang mit Dramaturgie und Drehbuch und deren Einbindung in konkrete Produktionskontexte.

Gleich zu Beginn veranschaulichte Jürgen Kastens (Berlin) Überblick über die Geschichte des Drehbuchschreibens die Abhängigkeit der Drehbuchpraxis von

Publikums- und Produktionsinteressen. Kasten verwies intensiv auf die Funktion des Drehbuchs als „Transmissionsapparat“ innerhalb des – wie sich im Verlaufe des Workshops mehr als einmal herausstellte – problematischen Spannungsfeldes zwischen ästhetischem Anspruch, Publikumsinteresse und ökonomischen Möglichkeiten. Einen anderen Zugang zur Drehbuchpraxis eröffne die Reflexion der Übersetzungsbeziehungen zwischen den sprachlichen Formen des Drehbuchs und den Phasen der Realisierung eines Films. Der Doppelcharakter des Buchs als literarische Praxis und Präfiguration des Filmischen mache das Drehbuch zu einem einzigartigen Text-Bild-Komplex und das Drehbuchschreiben zu einer ebenso literarischen wie filmischen Angelegenheit. Im Brennpunkt von ökonomischen Interessen, Publikumserwartungen, schriftstellerischem Anspruch und textueller Antizipation filmischer Formen, die auf allen Ebenen obendrein raschen Veränderungen unterliegen können, fungiere das Drehbuch zugleich als Planungs- und Organisationselement innerhalb der Filmproduktion und übernehme hier auch Kalkulationsfunktion. Angesiedelt in der Entstehungsphase der Filmproduktion, gehe es beim Drehbuchschreiben zunächst um die Anfertigung eines Entwurfs räumlicher und zeitlicher Parameter, um die „Grobmontage des Films im Kopf“ (Jürgen Kasten) und um den Vorgriff auf ästhetische Gestaltungsprinzipien, die unter Umständen als ‚latente Regieanweisungen‘ zum Bestandteil der Narration gemacht werden müssen. Zu gleichen Teilen erfordere die Textproduktion vom Autor die Fähigkeit zur Beschränkung auf das narrativ Notwendige, den Blick für funktionale Kürzungen, also das bewusste Herstellen von Leerstellen innerhalb der Erzählstruktur. Außerhalb der eigentlichen Textpraxis müsse andererseits auch das Verhältnis zu den übrigen Produktionsschritten der Filmherstellung, insbesondere zur Regie, in geringerem Umfang zu Schauspielern und den übrigen Beteiligten und letztlich zum fertigen Produkt stets berücksichtigt werden. Und bei aller geforderten Kunstfertigkeit unterliege die Drehbuchproduktion selbstredend ökonomischen Zwängen. Dies mache einen hohen Grad an Konventionalisierung erforderlich und das Drehbuch zum Funktionstext innerhalb eines zugleich stark projektabhängigen Prozesses. Wie der Workshop zeigte, gilt dies insbesondere für den Bereich des Seriellen im Fernsehen, in dem Auftragsautoren bzw. „Gebrauchsautoren“ (Bassiner) Massenware produzieren.

Vor diesem Hintergrund präsentierte Autor Torsten Schulz (Berlin) weiterführende Überlegungen zu einer akademischen Ausbildung für die Drehbuchpraxis. Ausgangspunkt seiner Argumentation war die dreifache Problematik der praktischen Vermittlung. Dies betreffe zunächst das Drehbuchschreiben selbst, dann das Drehbuch-Lesen und drittens die kritische Reflexion dieser beiden Prozesse. Wie diese Kernkompetenzen des Drehbuchschreibens in der universitären Praxis vermittelt werden könnten, dafür lieferte Schulz eine Reihe Beispiele. So könne beispielsweise die Präsentation einer Ideenskizze als Zugangsbedingung fungieren oder die Entwicklung eines Exposé unter Zuhilfenahme von Film-

beispielen zum Seminarprojekt werden. Für die praktische Umsetzung empfahl Schulz z. B. das Herauspräparieren von Handlungssträngen aus vorgegebenen Texten, die Weiterentwicklung von Kurzgeschichten, die Erfassung und Bearbeitung von Adaptionenproblemen sowie Übungen zur unverzichtbaren Recherchearbeit, aus deren Ergebnissen Drehbücher schließlich konstruiert werden.

Die bis dahin offene Frage nach der Motivation von Studierenden, überhaupt einen derartig gestalteten Studiengang zu belegen, beantworteten die anwesenden Studierenden vor allem mit dem Statement, auf diese Weise ihr Interesse am kreativen Schreiben mit der Möglichkeit der praktischen Übersetzung in ein anderes Medium verbinden zu können. Heinz-B. Heller wies darauf hin, dass nicht zuletzt der immaterielle Einstieg, den eine universitär organisierte Drehbuchausbildung ermögliche, zusätzlichen Anreiz biete, den zunehmenden Bedarf an Drehbuchautoren und -autorinnen besonders im Bereich der Fernsehproduktion aufzufangen. Die heikle Vorstellung vom „künstlerischen Beruf Drehbuchautor“ (Jürgen Kasten), etwa gemäß eines „romantischen Künstlerideals“ (Hans J. Wulff), sowie die „Problematik des Geschichtenerzählens“ selbst (Norbert Ehry) dürften bei allem Optimismus bei der Entscheidung für ein solches Studium allerdings nicht unberücksichtigt bleiben. Dass Drehbuchschreiben eigentlich kein Ausbildungsberuf sei, betonte vor allem Klaus Bassiner vom ZDF. Sehr wohl aber – und hierin sieht Bassiner die Chance eines universitären Ausbildungsganges – könne die Fähigkeit zum Drehbuchschreiben durchaus eingeübt werden. Neben den von Schulz favorisierten praktischen Schreib-, Lese- und Rechercheübungen müsse insbesondere der Umgang mit dem Medium, für das Drehbücher verfasst werden sollen, erlernt werden. Die universitäre Ausbildung müsse über entsprechende Kontexte und spezielle ökonomische Rahmenbedingungen und Produktionsinteressen aufklären. Eine solide Grundlage für das nötige Regelwissen und die weitere Professionalisierung könne, laut Bassiner, auf diese Weise sehr wohl im universitären Bereich geschaffen werden. Schließlich könne auf diese Weise möglicherweise nicht nur der Mangel an Autoren behoben werden, zugleich könnten Studierende geisteswissenschaftlicher Fächer mit Hilfe einer solchen ebenso kritisch-reflexiven wie pragmatischen Drehbuchausbildung besser auf die unübersichtliche Situation am Arbeitsmarkt reagieren.

Dass sich jenseits jeder akademischen Beschäftigung mit dem Drehbuch ein expandierender Markt gedruckter Ausbildungshilfen sowie ein regelrechter „Drehbuchseminar-Tourismus“ von zweifelhaftem Nutzen entwickelt hat, kann auch als Reaktion auf die mangelhafte Ausbildungssituation an den öffentlichen Hochschulen gewertet werden. Carsten Schneider (Berlin) stellte in seinem Referat Stärken und Schwächen einschlägiger Publikationen zum Thema Drehbuchschreiben vor, die sich letztlich allesamt eng an den in Hollywood entwickelten Standards des klassischen Erzählkinos orientieren. Die in Drehbuchmanualen immer wieder feststellbaren unterschiedlichen und mitunter diffusen Begriffsverwendungen und methodischen Verkürzungen liegen nicht zuletzt im „wechselseiti-

gen Ignorieren“ (Heinz-B. Heller) der Verfasser begründet. Das Problem der frei verfügbaren Ausbildungshilfen bestehe vor allem auch darin, dass insbesondere Nachwuchsautoren mangels anderweitiger Informationsmöglichkeiten diese Pseudo-Standards zur Grundlage der eigenen Textproduktion machten. Dass aber die für den US-amerikanischen Markt entwickelten Modelle nur begrenzt für die deutsche Fernseh- und Filmproduktion geeignet seien, gerate da schnell aus dem Blick. Redaktionsmitglieder und Autoren waren sich einig darüber, dass hier dringend Abhilfe geschaffen werden müsse. Die Entwicklung einer geeigneten Gebrauchsterminologie für das Drehbuchschreiben sei trotz der zahlreichen alternativen Angebote nach wie vor ein Desiderat und dürfe zugleich als Aufforderung zur Entwicklung entsprechender standardisierter Terminologien im akademischen Diskurs verstanden werden. Konsens herrschte auf allen Seiten darüber, dass auch hier ein Nachholbedarf besteht, der von Seiten einer universitären Beschäftigung mit der Drehbuchpraxis gedeckt werden könnte und zwar, wie immer wieder gefordert wurde, durch die Entwicklung von Qualitäts- und Professionalisierungsstandards, die auf den Bedarf des deutschen Marktes ausgerichtet sein sollte.

Die Beziehung zwischen Autoren und Redakteuren basiert im günstigsten Fall auf einer gegenseitigen Kenntnis dessen, was Drehbücher leisten müssen. Klaus Bassiner (Mainz) präzisierte das Arbeitsfeld „Buchentwicklung“, indem er zehn Punkte benannte, die idealerweise eingelöst sein sollten: Der Autor müsse etwas wissen über den Auftraggeber – über den Sendeplatz, das Format und die Länge der Sendung, über deren dramatische Form. Eine Kenntnis des Genre-Umfeldes sei ebenso unerlässlich wie eine genaue Recherche des Milieus der Handlung und der Psychologie der Figuren. Der Zeitrahmen der Buchentwicklung müsse bekannt sein, weil vor allem Redakteure unter klaren Zeitvorgaben, oft unter Zeitdruck arbeiten. Das Buch sollte eine „Botschaft“ haben, die über das Drama hinausweist und klar erkennbar sein muss. Die Form des Drehbuchs bis zum Layout sollte beachtet werden. Da das Budget am Beginn der Produktion festgelegt wird, sei es nötig, in das Budget „hineinzuschreiben“. Das Buch werde im Verlauf der Produktion immer wieder geändert, wenn es nötig ist – wenn Dialoge nicht sprechbar sind, Rollen sich als unstimmig erweisen, Schauspieler Rollen nicht adaptieren können etc. Die innere Stimmigkeit der Geschichte werde während der ganzen Produktion evaluiert und auf mögliche Seh-Motivationen des Zuschauers bezogen – und unter Umständen könne die Prolongation der Arbeit am Buch dazu führen, dass das Projekt am Ende nicht realisiert wird. Unter Umständen sei es sogar nötig, die Arbeit mit einem anderen Autor fortzusetzen. Bassiners Liste fußt auf einer Analyse der Einzelprozesse, die bei der Produktion auftreten. Sie ist weitgehend formalisiert, was darauf hindeutet, dass der fiktionale Gebrauchstext des Fernsehens eine industrielle oder manufakturielle Warenform ist. Axel Laustroer, Silvia Lambri und Beate Bramstedt (alle Mainz) vertieften Bassiners Ausführungen am Beispiel von Serien-Sendungen wie *Sperling*, *Schlosshotel Ort* und *Der wilde Kaiser*; an denen solche Dimensionen der Programmproduktion wie die Recherche

von Milieus, aber auch die Bedeutung von Landschaft und Figurenanlage zur Ansprache eines besonderen Zuschauerinteresses greifbar wurden.

Anknüpfend an die Diskussionsrunden zwischen Autoren, Wissenschaft und Redaktionen erschlossen die Produzentinnen Imogen Nabel (Köln) und Andrea Osterhorn (Hamburg) dem Diskussionsgegenstand Drehbuchpraxis weitere Perspektiven. Aus Sicht der Produzentinnen stellte sich zunächst das Vermittlungsproblem zwischen Redaktion und Drehbuchautor, wobei zunächst grundsätzlich zwischen der Drehbuchproduktion für Fernsehformate und derjenigen für Kinofilme zu unterscheiden sei. Da sich der Vermittlungsprozess als äußerst komplex und von Fall zu Fall sehr verschieden darstelle, seien auch die Entscheidungskriterien stets nur als Ergebnis von Verhandlungen entlang emotionaler Überzeugungen und rationaler Kalküle zu fassen. Emotion als Produktionsfaktor sei bei aller Standardisierung und Professionalisierung eines der wichtigsten Einfallstore für Kreativität im vielfach limitierten Produktionskontext. Von den Produzenten erfordere dies in erster Linie kommunikative Kompetenzen hinsichtlich Kritikfähigkeit und Konfliktbewältigung. Bedenken äußerte Imogen Nabel angesichts der Tatsache, dass die eigene Lebenserfahrung der meisten Nachwuchsautoren geprägt sei von den Massenmedien, insbesondere vom Fernsehen. Auf der anderen Seite ermögliche freilich erst die Lebenserfahrung jenseits bereits vermittelter Erfahrungen bzw. vorgefertigter Bilder und Geschichten innovative Drehbücher. Wo die nicht massenmedial geprägte Lebenswelt nicht länger als Referenz der eigenen Erfahrung fungiere, verschwänden zusehends auch Kreativität und Originalität aus den Erzählungen. Dennoch biete der arbeitsteilige Produktionsprozess immer noch genügend Spielraum für verteilte Kreativität. Prozessimmanente bzw. strukturelle Kreativität entstehe im immer noch hinreichend irritierbaren kommunikativen Prozess, in dem selbstredend der Drehbuchautor ein wichtiger Faktor sei. Da sich die Aufgabe der Produzenten daneben auch auf die Schutzfunktion innerhalb dieses ‚Betreuungsverhältnisses Filmproduktion‘ erstrecke, sei neben psychologischen Fertigkeiten insbesondere auch ein fundiertes Wissen um die Strukturen der kommunikativen Prozesse bei der Fernsehproduktion unerlässlich. Autor, Produzent und Redakteur bilden das soziale Zentrum des kollektiven Projekts ‚Drehbuch‘. Mit der Beschreibung der Aufgaben, der sozialen Beziehung des Produzenten vor allem zum Autor und der psychologischen Dimension des Selbstverständnisses von Produzenten war die Durchmusterung der Berufe des Drehbuchs abgeschlossen. Es wurde deutlich, wie komplex die sozialen Prozesse sind, die die Arbeit am eigentlichen Buch begleiten. Gerade die Gebrauchstexte des Fernsehens kennen die homogene Autorenschaft der Literatur so nicht mehr. Produzent und Redakteur üben nicht nur lektorierende und kontrollierende Aufgaben aus, sondern sind auch am kreativen Geschehen beteiligt. Der Auftragsautor ist darum in anderen Kategorien schöpferischen Arbeitens zu erfassen als das schöpferische Subjekt der Schönen Literatur, die bis heute das Zentrum der literaturwissenschaftlichen Bemühung um ihr Sujet bildet, so dass die Integra-

tion von Übungen zum Drehbuchschreiben einige Irritationen im akademischen Selbstverständnis des Fachs auslösen wird. Manche der Diskussionen, die während des Workshops immer wieder aufflackerten und die sich um ästhetische Qualität oder auch um die Ungebundenheit des kreativen Subjekts drehten, deuteten darauf hin. Auch der Status des „Werks“ ist anders als das gemeinhin vorherrschende Verständnis des literarischen Texts. Das Drehbuch ist ein Vor- oder Zwischenprodukt, steht nicht für sich, sondern verweist auf einen Text, der noch gar nicht vorhanden ist – auch wenn das Buch im Einzelfall hohe literarische Qualitäten haben kann. Die Beiträge des Workshops deuteten mehrfach darauf hin, dass das Drehbuch nicht als literarischer Text, sondern als „Funktionstext“ in dem komplizierten Prozess der Erarbeitung eines Films angesehen werden muss – ein Text, der Steuerungs-, Überwachungs-, Zensierungsfunktionen ausübt, der zur Optimierung des Produkts genutzt wird, der zur Budgetierung der eigentlichen Produktion geeignet sein muss und dergleichen mehr. Das setzt auch voraus, dass der Autor über die diversen funktionalen Bindungen seines Produkts informiert sein sollte.

Mit Anmerkungen zum Wandel des Drehbuchschreibens leiteten Rochus Bassauer und Norbert Ehry zum letzten Teil des Workshops über. Angesichts der radikalen Veränderung der Marktsituation der Fernsehproduktion und der Vervielfachung des Angebots durch die privaten Sender in Deutschland nannten beide unisono und etwas überraschend das Umschalten mittels der Fernbedienung als ausschlaggebenden Faktor, der das Drehbuchschreiben am nachhaltigsten verändert habe. Der durch die Fernbedienung möglich gewordene schnelle Senderwechsel erzwingt ein neues Timing der Plots und ziehe unerbittlich die Auflösung ‚großer Geschichten‘ nach sich. Schließlich erfordere ein verändertes Sehverhalten zugleich Neuerungen bei den Erzählstrukturen – dies müsse bei aller Anstrengung um Standards auch in der universitären Forschung und Lehre stets mitberücksichtigt werden. Außerdem konstatierten die Autoren auf inhaltlicher Ebene eine Abwendung vom sozialen und Hinwendung zum individuellen Konflikt als Folge eben jenes vielbeklagten Wertewandels. Die Privatisierung des Fernsehens in Deutschland habe aber auch für einen nachhaltigen Professionalisierungsschub der Produktion gesorgt und damit das Berufsbild des Drehbuchautors stark beeinflusst. Norbert Ehrys Kritik an den Anpassungsanstrengungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten an die Formate der Privaten führte erneut direkt in eine rege Diskussion über die Entwicklung ästhetischer und narrativer Qualitätsstandards angesichts ökonomischer Sachzwänge. Industrialisierung, Generationenwechsel und weitere Professionalisierung seien in diesem Zusammenhang drei weitere maßgebliche Einflussgrößen, die das Berufsbild des Drehbuchautors derzeit und künftig dominieren würden.

Im Hinblick auf zu entwickelnde Ausbildungsformen ergaben sich aus alldem erste vielversprechende Hinweise. Die offen und kontrovers geführten Debatten belegten nachdrücklich die Notwendigkeit einer Fortführung des hier begonnenen

Dialogs. So forderte der renommierte Autor Felix Huby die Engführung auf konkrete organisatorische Möglichkeiten einer institutionalisierten Drehbuchausbildung, während Klaus Bassiner den vorbehaltlosen Zuspruch der Fernsehpraxis für das avisierte universitäre Drehbuchausbildungs-Projekt mit der Hoffnung verband, künftig näher an bestehende Fernsehformate heranrücken zu können und zugleich den Bereich Fernsehjournalismus stärker einzubeziehen. Von akademischer Seite drängte Hans J. Wulff darauf, das Texthandwerk des Drehbuchschreibens sowohl kulturhistorisch als auch im Hinblick auf die Entwicklung und Ausarbeitung von Qualitäts- und Professionalisierungsstandards universitär zu verankern, um entsprechende Medienkompetenzen gezielt zu fördern. Von studentischer Seite wurde unterdessen eine stärkere Berücksichtigung von Vermittlungsproblemen hinsichtlich des eigenen Studiums und der Kontaktaufnahme mit Entscheidungsträgern aus der Praxis angemahnt. Übereinstimmung herrschte darüber, dass die konstruktiven und informativen Gespräche und die positiv zu bewertenden Ergebnisse eine Intensivierung der Anstrengungen dringend erforderlich machen. Damit deutet sich zugleich die Möglichkeit an, dem sich derzeit rasch professionalisierenden und differenzierenden Bereich der Medienpraxis von Seiten der Hochschulausbildung mit einem entsprechend qualifizierten und qualifizierenden Ausbildungsangebot begegnen zu können.