



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Filmregiekomposition unter Betrachtung der
Transformation des Drehbuches -
Drehbuchkonstruktion und dessen Vermittlung im Transport zum
Film“

Verfasser

Dominik Schnaitl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
1. Einleitung.....	6
1.1. Die Einbeziehung der Akteur-Netzwerk-Theorie als Strategie zur Analyse der Drehbuchtransformation.....	7
2. Die Geschichte des Filmdrehbuches unter Betrachtung der Produktionsbedingungen.....	12
2.1. Die ersten Gehversuche des narrativen Films.....	14
2.2. Christliche Geschichten zeigen die Möglichkeiten der Langfilmproduktion.....	15
2.3. Theatervorlagen dienen dem jungen Medium zum Durchbruch.....	17
2.4. Die Erweiterung der dramatischen Möglichkeiten durch Schnitttechnik.....	19
2.5. D. W. Griffith und das europäische Superspektakel.....	21
2.6. Effizienter Formfaktor: Die systematische Benutzung von Drehplänen.....	25
2.7. Die russischen Filmrevolutionäre der (Nach)Kriegszeit.....	28
2.8. Carl Mayer und der deutschsprachige Handlungsspielraum.....	35
2.9. Der Tonfilm und dessen Konsequenzen.....	39
3. Aktuelle methodologische und produktionstechnische Kenntnisse zur Drehbucherstellung.....	44
3.1. Voraussetzungen zur professionellen Gestaltung von filmisch produzierten Texten.....	45
3.1.1. Wissen zur Dramaturgie.....	46
3.1.2. Der Genrebegriff und seine Grenzen.....	49
3.1.3. Die Inspirationsfindung.....	50
3.1.4. Das Finden des passenden filmischen Gegenstandes.....	51
3.1.5. "Pitching" als Versuch der Kanalisierung der Gedankenwelt.....	52
3.1.6. Erzeugung von Charakteren.....	52
3.1.7. Die Abwendung von der experimentellen Schreibform.....	55
3.1.7.1. Geschrieben zur Verfilmung: Treatment und Exposé.....	55
3.1.7.2. Die Geschichte schrittweise entwerfen.....	57
3.1.7.3. Das Festlegen der Ereignisstrukturen.....	58

3.1.8. Andere Positionen zur Erstellung von Texten für den Film.....	62
3.2. Phasen der Drehbuchentwicklung im Überblick.....	65
3.3. Art des Drehbuches und Formen der Schreibweise.....	66
3.3.1. Kurzanalyse der Drehbuchform von <i>Vollgas</i>	69
3.3.2. Kurzanalyse der Drehbuchform von <i>Antares</i>	70
3.3.3. Kurzanalyse der Drehbuchform von <i>American Beauty</i>	71
3.4. Die Arbeit mit dem Lektorat und die Stoffentwicklung.....	72
4. Die Schnittstellen von Regie und Drehbuch.....	74
4.1. Umgangsformen der Regie mit dem Drehbuch in Europa und den USA.....	76
4.1.1. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland USA – Tony Scott.....	77
4.1.2. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland USA – Robert Altman.....	79
4.1.3. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland Europa – Federico Fellini.....	82
4.1.4. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland Europa – Michael Haneke.....	84
4.2. Zwischenspiel: Autoren-Filme, Autorenfilm, Autorenkino und die Auteur-Theorie.....	86
4.1.5. Fazit zum Umgang mit dem Drehbuch in Europa und den USA.....	88
4.3. Transformationen des Drehbuches: Storyboards.....	91
4.4. Transformationen des Drehbuches: das Arbeitsbuch der Regie.....	98
4.5. Das Aufnahmeskript, die Anschlüsse und das Transkript.....	103
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	107
6. Bibliografie.....	111
7. Internetquellen.....	119
8. Filmografie.....	124
9. Abbildungsverzeichnis.....	128
10. Anhangsverzeichnis.....	131
11. Anhang.....	132-156

Vorwort

Zuerst einmal vielen Dank an alle die meine Arbeit lesen.

Zur Verwendung von weiblicher und männlicher Form habe ich mich für eine eigene Formatierung entschlossen, die ich kurz erläutere:

Generell versuche ich möglichst geschlechtsneutrale Formulierungen zu benutzen, die die männliche und weibliche Form gleichermaßen beschreiben (Bsp.: 'Die Regie' und 'der Regieposten').

Wenn es der Fließtext erlaubt benutze ich beide Formen (Bsp.: Autor/In).

Im geschichtlichen Teil beziehe ich mich auf Regisseure, da keine Regisseurinnen untersucht werden.

In Zitaten die von meiner Formatierung abweichen benutze ich den Zusatz „[sic!]“ um darauf hinzuweisen.

Hierzu ist erwähnt, dass immer noch signifikant wenige Frauen eine Filmregie übernehmen¹ (dürfen), doch das ist nicht das Thema meiner Arbeit.

Bei Zitierungen, die nicht im Fließtext ausgeführt sind, wird der Zeilenabstand nicht auf 'eins' verringert sondern bleibt bestehen. Dies soll der Lesbarkeit dienen sowie ein „überfliegen“ der Zitate verhindern.

Viele ergänzende Informationen sind in den Fußnoten und in den Bildbeschreibungen zu finden und bieten Wissen, dem auch Beachtung geschenkt werden sollte.

Die verwendeten Beispiele sollen klar die untersuchten Themengebiete illustrieren.

¹ Vgl.: Stephen Follows: What percentage of a film crew is female. Verfügbar unter: <http://stephenfollows.com/gender-of-film-crews/> (Zugriff: Jänner 2015)

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Drehbuch als narrative Basis zur Umsetzung der Regie. Die textliche Grundlage eines Films ist Ausgangspunkt der Verwirklichung, die eine Vielzahl an medientechnischen Transformationen in sich birgt.

Es soll aufgezeigt werden in wie weit sich diese Transformationen bezüglich der Schnittstelle Regie/Buch belegen und historisch verorten lassen. Dazu bediene ich Bruno Latours Akteur-Netzwerk Theorie, die im nächsten Kapitel auf meine Arbeit bezogen wird.

Kurz gesagt wird der Eingriff in den kreativen Prozess der Texterstellung anhand des entstehenden Beziehungsnetzwerkes überprüft. Ich gehe hierzu von der These aus, dass die Zufriedenheit mit den Endergebnissen durch eine gute Zusammenarbeit von Regisseur/in und Drehbuchautor/in gefördert, und die Arbeit durch die Möglichkeiten Feedback zu erlangen, für alle Beteiligten, erleichtert wird.

Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann im Rahmen dieser Arbeit nicht gewährleistet werden, da er ihren Rahmen sprengen würde. Prägnant werden jedoch die wichtigsten Elemente dargestellt.

Gerade im ersten, historischen Teil der Arbeit kann ich auf Grund der Menge an Informationen die Schnittstellen oft nur anschneiden, versuche jedoch Verständnis zu schaffen, welches über eine Klassifizierung von Einzelposten hinaus geht.

Wichtig ist mir die Einführung in ein fundiertes dramatisches Wissen im zweiten Teil der Arbeit, welcher die Drehbucheerstellung methodologisch untersucht. Hierbei vermeide ich eine zu starke Kategorisierung und gehe auf die verschiedenen Möglichkeiten einer Texterstellung für den Film ein. Weiterhin wird jedoch ein Blick auf die Transformation des Drehbuches behalten sowie dessen soziale und medientechnologische Aufspaltung hinsichtlich der Produktion. Etablierte Autoren zur Drehbucheerstellung wie Syd Field, Christian Vogler, Eugene Vale und Robert McKee werden dazu durchleuchtet und in Verbindung gestellt. Verwirklichungsformen die abseitig konstruktivistischer Richtlinien liegen finden ebenso Beachtung. So ist die Arbeitsweise eines Jean-Luc Godard oder Fedrico Fellini als singulär zu betrachten und wird als Fallbeispiel untersucht.

Der dritte Teil der Arbeit forscht dann direkt an der Schnittstelle der Verwirklichung des Drehbuches durch die Regie, wobei das Beziehungsnetzwerk und die Grenzen der Regie als Einzelperson in den Produktionsgebieten Europa und der USA aufgezeigt werden.

Den Einfluss jener Personen, welche durch die Textbasis Filme beeinflussen und künstlerisch prägen gilt es aufzuzeigen. Weiterhin wird die Sichtweise der Veränderungen des Textes im Transport zum Film beibehalten um, bei der Reichweite der Thematik, nicht abzuschweifen.

Das folgende Kapitel zeigt auf wie diese Betrachtung kompakt wiedergegeben werden kann.

1.1. Die Einbeziehung der Akteur-Netzwerk-Theorie als Strategie zur Analyse der Drehbuchtransformation

Entstehungsprozesse von Filmen unter gewissen Aspekten zu durchleuchten kann auf Grund der Informationsdiversität der vorgegebenen Ebene zu einem komplexen Unterfangen werden. Ein Blick auf die soziale Seite zeigt auf in wie weit das Zustandekommen eines Filmes beeinflusst wird. Sei es durch Zensur oder genereller sozialer Beeinflussung durch die Umwelt.

Sozialtheoretiker Bruno Latour bezeichnet die narrative Kunst als „*ein riesiges Terrain [...] auf dem wir alle lernen auszudrücken, was uns zum handeln bringt*“² und seine Akteur-Netzwerk-Theorie kurz ANT, beschreibt wie 'sich' auswirkende Handlungen konkreter ermittelt werden können.

Bei der Schaffung von Filmen entsteht ein Netzwerk, dass erst durch die Übereinkunft einer im vor hinein festgelegten Struktur zum Tragen kommt. Meist ist dies ein geschriebener Plan, eine Schilderung von aufzuzeichnenden Tatsachen, fiktional, dokumentarisch oder experimentell. Wo und wann transformierende Akteure eingreifen und eine textliche Basis für den Film vorantreiben, wird in dieser Arbeit analysiert. „[...] wir folgen [also] den Wegen der Akteure und beginnen unsere Reise mit den Spuren, die ihre Aktivität der Gruppenbildung und -auflösung hinterlässt.“³

Latour beschreibt diese Handlungen als keine kohärente, kontrollierte, abgerundete und sauber abgegrenzte Sache, demnach nicht lokalisierbar, sondern stets verlagert, verschoben und *dislokal* ⁴. Dies soll beim Lesen der vorliegenden Arbeit beachtet werden. Allein der Forscher kann jene Motive auswählen, die ihm vernünftig vorkommen⁵.

So finde ich wichtig, nicht nur die Relationen eines Netzwerks zueinander zu betrachten,

² Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem englischen von Gustav Roßler. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2007. S. 96

³ Ebenda. S. 53

⁴ Vgl.: Ebenda. S. 81-82

⁵ Vgl.: Ebenda. S. 99

sondern auch deren Eigenschaften einzubeziehen, um die Relationen besser verstehen zu können⁶.

„Ein guter Anknüpfungspunkt ist [...] [die ANT] dahingehend, weil sie nicht systematisch zwischen (Medien-)Produktionen und (Medien-)Nutzung trennt, sondern den Operationsketten ihrer untersuchten Akteure folgt.“⁷

Der von Latour beschriebene Prozess der Mediatisierung wird weiterführend als Mittel zur Untersuchung der Formung der Information benutzt⁸. Als Information ist in meiner Arbeit der dem Film zugrundeliegende Text zu verstehen. Hierzu versuche ich so gut als möglich eine Verbindung zur narrativen Grundstruktur herzustellen. Aus diesem Grunde sind die Untersuchten Beispiele auf die schriftliche Grundform hin zu betrachten. Diese narrative Grundstruktur erfährt Transformationen durch Transportierung⁹.

Beispielsweise wird ein ideengebender Grundtext, sei dieser aus den Nachrichten, der Literatur dem Theater oder dergleichen, durch eine Instanz (den Aktant) so weit transformiert, dass aus diesem Grundtext völlig neues entstehen kann.

Das Medium Film stellt dazu ein großes Repertoire der Verschiebungen und Modifizierungen dar. Alleinig an der filmischen Verwirklichung von Buchadaptionen, die selten im Sinne der ursprünglichen Ideengeber sind, ist ersichtlich welche ausführliche Transformation entsteht.

Es wird zu dem Thema des Drehbuches auch gerne der voreilige Schluss gezogen, dass nur eine Textsorte (meist das transkribierte Drehbuch) als Vermittler, die alleinige Basis zu einem Film ist. Jedoch durchläuft der Text etliche Modifikationen und das gelesene Drehbuch war nicht der Grundpfeiler des Films sondern ist erst im Nachhinein aus seiner medientechnischen Aufspaltung *wieder* zusammengesetzt worden¹⁰.

⁶ Hier grenze ich mich von Matthias Wiesers sonst sehr aufschlußreichen medienwissenschaftlichen Sichtweise ab. Siehe: Matthias Wieser: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*. Transcript Verlag, Bielefeld 2012. S. 116

⁷ Ebenda. S. 115

⁸ Vgl.: Matthias Wieser: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*. S. 110

⁹ Vgl.: Ebenda

¹⁰ „Eine Medientechnologie ist immer schon eine Komposition verschiedener vorausgegangener Medieninnovationen“ Ebenda. S. 112

„Die Herausforderung ist es, diese unscheinbaren [...] Dinge sichtbar zu machen und zu zeigen, wie sehr sie eigentlich verändern, transformieren, verschieben und modifizieren, wovon man denkt, dass sie es transportieren, übermitteln und weitergeben.“¹¹

Latour rät dazu die Existenz spezifischer sozialer Bindungen, welche die verborgene Präsenz spezifisch sozialer Kräfte offenbaren, zu untersuchen¹². Dazu soll die ANT versuchen *„die soziale Welt so flach wie möglich zu halten, damit die Herstellung jeder neuen Verknüpfung deutlich sichtbar bleibt.“¹³*

Das Soziale zu definieren und zu ordnen, sollte dabei den Akteuren selbst überlassen bleiben.

„Die ANT sieht es einfach nicht als ihre Aufgabe an, das Soziale an Stelle der Leute zu stabilisieren, die sie untersucht; eine solche Pflicht muss vollständig „den Akteuren selbst“ überlassen bleiben.“¹⁴

Als Forscher gilt es Verbindungen zu ziehen anstatt zu versuchen Entscheidungen zu fällen¹⁵.

Findet bereits während der Erstellung eines zu verfilmenden Textes eine Vielzahl an zu untersuchenden Transformationen statt, öffnen sich während der Dreharbeiten weitere Metaebenen. Am Drehort wird oft unter Zeitdruck gearbeitet und in vielen Situationen ist es nicht mehr möglich, diese nach Beendigung wieder gleichermaßen herzustellen. Hierbei kann *„jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat ein Aktant“¹⁶* eine Veränderung im schlussendlich veröffentlichten Gesamtwerk darstellen.

¹¹ Ebenda.

¹² Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 16

¹³ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 36

¹⁴ Ebenda. S. 56

¹⁵ Ebenda. S. 45

¹⁶ Ebenda. S. 123

„[Auch] Wenn die Objekte ein für allemal in den Hintergrund getreten sind, ist es immer noch möglich – wenn auch schwieriger –, sie ans Licht zu bringen, indem man Archive, Dokumente, Abhandlungen, Museumssammlungen etc. verwendet, um künstlich, durch die Berichte der Historiker, den Krisenzustand herzustellen, in dem Maschinen, Apparate und Geräte zur Welt gekommen sind.“¹⁷

Auch sind die Veränderung hervorrufenden Aktanten nicht immer menschliche Wesen. So greift die Filmtechnik oft stark verändert in das Geschehen ein.

Im Drehbuch *angeblich* festgelegte Tatsachen erscheinen unter der Betrachtung der ANT sehr flexibel. Diese Tatsache kann sich die Regie zunutze machen um z.B. Schauspieler durch Unwissenheit bestimmter Begleitumstände zu außergewöhnlichen Reaktionen und Handlungen zu bewegen.

Gerade die Behauptung der ANT, *„dass die Kontinuität eines Handlungsverlaufs nur selten aus Mensch-zu-Mensch Verbindungen [...] oder aus Objekt-Objekt Verbindungen bestehen wird, sondern wahrscheinlich im Zickzack von den einen zu den anderen verläuft“¹⁸* trifft besonders auf die Produktionsprozesse welche bei der Verfilmung eines Drehbuches entstehen zu. So steht der geschriebene Text einer Person gegenüber welche versucht diesen zu organisieren. Dies geschieht mit Hilfe von verschiedensten Objekten sowie anderen Menschen. Beide spannen wiederum neue Netzwerke auf die zur Weiterentwicklung beitragen.

Dies alles geschieht mit Beihilfe von Mediatoren. Sie *„[...] haben Einfluss auf den Kommunikationsstrom zwischen zwei Parteien und fungieren als „Drittes“ und machen erst die Kommunikation zwischen zwei gegensätzlichen Kommunikationspartnern oder -parteien möglich.“¹⁹*

Als Beispiele hierfür können Agenten der Filmbranche gesehen werden die eine Vermittlung der wirtschaftlichen (Produzent/In) und künstlerischen (Drehbuchautor/In) Bestandteile des Films bewirken.

¹⁷ Ebenda. S. 140

¹⁸ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 130

¹⁹ Matthias Wieser: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*. S. 111

„Der beste Beweis für diese Mannigfaltigkeit wird geliefert, wenn man sich genauer anschaut, was Objekte tatsächlich in den Texten der Autoren tun [...], sie entfalten viele andere Weisen, wie Objekte agieren, als ihnen von von der spezifischen Philosophie der Materie des jeweiligen Autors zugestanden wird.“²⁰

Demnach ist es auch schwer möglich für die Regie das Drehbuch nach den eigentlich-intendierten Vorstellungen umzusetzen und deshalb ist es meiner Meinung nach notwendig einen beidseitigen Blick zu erlangen.

Latour's Theorie bietet nicht den Schlüssel, sondern eine glaubwürdige Methode zur exakten Untersuchung des schwer zu greifenden Beziehungsnetzwerkes vom Autor zur Regie. Logischerweise kann sich die ANT nicht vollkommen der versucht stabilen Filmwelt annähern, jedoch Lösungsvorschläge zur filmwissenschaftlichen Untersuchung darbringen.

Doch ist die vorliegende Arbeit über die filmwissenschaftlichen Grenzen hinaus auch für potenzielle Drehbuchautor/Innen und Regisseur/Innen interessant, weil die Geschichte der Drehbuchentstehung und ihr Verhältnis zur letztlich Umsetzung durch die Regie näher beleuchtet wird. Weitergehend erfasst die Arbeit die Schnittstelle zwischen Dramaturgie und Regie und ist deshalb für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen ansprechend.

²⁰ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 146

2. Die Geschichte des Filmdrehbuches unter Betrachtung der Produktionsbedingungen

„It always happens so in art; the new medium strives until it can tell the big story.“²¹

Filmschaffende in der Anfangsphase, Ende des 19. Jahrhunderts, waren multifunktional tätig. Sie beherrschten den Umgang mit dem technischen Gerät der Kamera, wie es nur Personen konnten die sich ausdrücklich mit der Materie beschäftigten. Sie mussten sich im Klaren sein was oder wen sie vor die Kamera holten und gleichzeitig den sensiblen Umgang mit der Filmrolle beherrschen, welcher nicht zuletzt durch den Schneidevorgang zur Perfektion gebracht werden sollte. Die frühen Filmkünstler waren Pioniere, die viele Rollen späterer Produktionen vereinten²². Stoffe für das neue Medium waren zur Genüge verfügbar und warteten darauf abgefilmt zu werden sobald die technischen Möglichkeiten des Laufbildes es zuließen.

„[...] early screenwriting [Anm.: filmmaking] borrowed much in concept, practice, personnel, and instruction from the theater, as well as from literature, the graphic arts, vaudeville, and, most notably, journalism.“²³

Diese Stoffe dienen uns weiterhin mit ihren archetypischen Erlebnissen als Vorlagen für zeitgenössische Unterhaltung²⁴.

Schreiben für den Film ist sowohl schrift- als auch bildorientiert. Es ergibt sich aus der kulturellen wie aus der historischen Praxis und ist deshalb laufend Änderungen ausgesetzt. Terminologisch gesehen verwendet die vorliegende Arbeit die Ausdrücke Drehbuch, Skript, Szenario und vorerst auch Treatment als Synonyme für eine schriftliche Basis welche dem Film zugrunde liegt. Auf Variationen und Abgrenzungen in Länge und

²¹ Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 1. Simon & Schuster. New York 1927. S. 367

²² Um 1900 hieß es in den Titeln zu Filmen noch: „Produced under the direction of [...]“. Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 462

²³ Edward Azlant: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. The University of Wisconsin-Madison 1980. S. 59

²⁴ Adaptionen von Literatur, Theater und anderen nicht-fiktionalen Begebenheiten stellen zusammen weiterhin den größten Teil der produzierten Filme dar. Vgl.: Richard Beck Peacock: *The Art of Moviemaking. Script to Screen*. Prentice Hall Inc. New Jersey 2001. S. 96-97

Gebrauch dieser Begriffe wird selbstverständlich eingegangen.

„[...] screenwriting represents not only an empirical practice, but a language game, a discursive regime for talking about practice out of which practice is formed. In terms of the screenplay, at issue is a change in vocabulary, but also a form of scripting and other practices shaped by discourse, and this complexity needs to be kept in mind.“²⁵

In diesem historischen Abriss der Drehbuchgeschichte (unter Betrachtung der Regiekomposition) welcher sich bis zum Tonfilm erstreckt, werden Experimentalfilme, die sich von nicht-kinematischen Attributen abgrenzen und auf die filmische Substanz zurückgreifen, außen vor gelassen²⁶. Weiters ist eine so große Menge an historischer Information vorhanden, dass ich mir erlaube, nur die aus meiner Sicht produktionstechnisch interessante Filmliteratur genauer zu erwähnen. Aus diesem Grund werde ich auf berühmte Theateradaptionen verzichten, welche vielleicht musikalisch und schauspielerisch herausragend waren aber auf die Filmproduktion keinen entscheidenden Einfluss nahmen. Filmproduktion ist hier im Rahmen der am Film beteiligten Personen zu betrachten, eine historische Analyse der Entwicklung diverser nationaler und internationaler Filmstudios bleibt aus. Wegweisende Dokumentarfilme wie Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922) bieten zu wenig narrative Basis um sie in einer Untersuchung schriftlicher Vorlagen zu behandeln.

Auch wird es nicht um Lizenzstreitigkeiten oder das aufkommende filmische Startum gehen. Beim verwendeten Material erhebe ich in Hinsicht auf Umfang der Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, will aber an dieser Stelle erwähnen die untersuchten Filme, soweit verfügbar, ausgiebig gesichtet zu haben.

²⁵ Steven Maras: *Screenwriting: History Theory and Practice*. Wallflower press Great Britain 2009. S. 80

²⁶ „Noncinematic codes are attributes that do not appear exclusively in film, such as music, verbal language (theater), and narrative (literature and theater).“ Pribam E. Deidre: *Cinema & Culture. Independent Film in the United States, 1980-2001*. Peter Lang Publ. New York 2002. S. 40

2.1. Die ersten Gehversuche des narrativen Films

Bereits über vier Monate bevor die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren berühmten ersten Film *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Die Arbeiter verlassen die Lumière Fabrik in Lyon)* am 19. März 1895 aufnahmen²⁷, wurde Anfang Dezember²⁸ des Jahres 1894 ein Teil eines Theaterstückes mit einem Kinematographen aufgezeichnet. Der Film bestand aus 5 Szenen der Farce *A Milk White Flag*, welche im Hoyt's Theater²⁹ in New York ab 8. Oktober 1894 aufgeführt wurde³⁰. Er kann als die erste Verfilmung (Adaption) eines festgelegten dramatischen Textes (für das Theater) gesehen werden und nicht (wie andere frühe Filme) als eine abgefilmte alltägliche Szene.



1. Probe der Musikkapelle 1894 - *A Milk White Flag* - Edison Manufacturing Co.³¹

Der 20 sekundige Filmstreifen³² zeigt einen Teil der Besetzung der musikalischen Posse.

²⁷ Gilt als der erste Film, welcher zu Vorführungszwecken aufgenommen wurde; Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. 2. Auflage. W. W. Norton & Company, Inc. New York 1981. S. 11

²⁸ Vgl.: Charles Musser: *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press. Oxford 1991. S. 51. Verfügbar unter: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3q2nb2gw&chunk.id=d0e883&toc.depth=1&toc.id=d0e883&brand=ucpress> (Zugriff: September 2014)

²⁹ Charles Hoyt, Inhaber des Theaters war ebenso der Autor von *A Milk White Flag*

³⁰ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. New expanded Edition. The Continuum Publishing Company. New York 1991. S. 3

³¹ Gefilmt unter der Aufsicht von W. K. L. Dickson in Edisons Black Maria Studio – Vgl.: <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4033>; (Zugriff: September 2014)

³² Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=47QZ8gwN9SI> (Zugriff: September 2014)

In der ganz frühen Zeit des Films (1894-1896) war das Spektakel am Realismus des Laufbildes überwiegend. Der begrenzten Laufzeit der verfügbaren Filmrollen wegen, wurde über die Möglichkeit, einen Film dramatisch zu arrangieren, vorerst hinweggesehen. Stattdessen wurden die sogenannten Action-Tableaux³³ episodisch durchnummeriert und als Einzelstücke verkauft um in Guckkästen³⁴ abgespielt zu werden. Die Action-Tableaux können als simple fotografisch realistische Reproduktionen von beliebten Attraktionen gesehen werden³⁵. Am Spielplan standen unter anderem sketchartige banale Situationen, Zirkusstücke, abgefilmte Theaterszenen oder Nachrichten im Wochenschau-Format³⁶. Mit der Erweiterung der Filmrollen auf über 50 Fuß³⁷ kam es im Jahr 1897 zur beabsichtigten Verwendung einer schriftlichen Vorgabe für einen Film³⁸. Der Preisboxkampf war zu dieser Zeit sehr beliebt und einer der Gründe, die bei der Zunahme der Filmlänge halfen. Für den dokumentarischen Langfilm über den Boxkampf zwischen Bob Fitzsimmons und James J. Corbett wurden von Sigmund „Pop“ Lubin (Veriscope Company) 2 Frachtarbeiter des Pennsylvania Zugterminals verpflichtet um die beiden Boxer zu „porträtieren“³⁹. Gleichzeitig war es der erste Film, der in Breitbild geschossen wurde⁴⁰. Er ist das inszenierte Gegenstück zu den bereits existenten Originalaufnahmen⁴¹. Als Drehbuch verwendete der Regisseur (Enoch J. Rector) einen detaillierten Zeitungsbericht des Boxkampfes der über 13 Runden zu je 3 Minuten ging⁴².

2.2. Christliche Geschichten zeigen die Möglichkeiten der Langfilmproduktion

Ein weiteres beliebtes Objekt der Filmschaffenden dieser Zeit war die Geschichte der Passion Christi (passion play). Ebenfalls 1897 erwarb W. B. Hurd als Repräsentant der Lumière Gesellschaft die Rechte an einer Filmproduktion der Passionsspiele in Hörtitz im Böhmerwalde, welche er an die Theaterproduzenten Klaw und Erlanger weiterverkaufte.

³³ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Da Capo Press Inc. New York 1987. Originalveröffentlichung: Harvard University Press. Cambridge 1949. S. 169

³⁴ Im Englischen „Nickelodeon“ oder nickelodeon theatres, wörtlich einen Nickel kostend – Vgl.: <http://www.swampgirl67.net/iat242/week3/wk3-earlyfilm2.htm> (Zugriff: September 2014)

³⁵ Vgl.: Ebenda

³⁶ Vgl.: <http://www.gaumont-pathe-archives.com/index.php?html=4>

³⁷ ca. 36 Fuß Filmrolle entsprechen etwa 1 Minute Film – <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4033>; Zugriff: September 2014

³⁸ Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 3-4

³⁹ Vgl.: Ebenda S. 3-6

⁴⁰ Auf 63mm Film, in einem Bildseitenverhältnis von 1.65:1 - Vgl.: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Corbett-Fitzsimmons_Fight

⁴¹ Vgl.: Edward Azlant: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. S. 60

⁴² Vgl.: Ebenda

Das Ergebnis entsprach nicht den Erwartungen⁴³. Später im selben Jahr sollte es zu einer weiteren Verfilmung des Bibelstoffes kommen.

Salmi Morse⁴⁴ ursprünglich verbanntes Bühnenstück zur Passion wurde am Dach des Grand Central Palace in New York, von Rich G. Hollaman, der bereits an den Rechten der Passionsspiele in Hörtitz interessiert war, mit Bühnenbild und Kostümen verfilmt. 26 getrennt von einander gefilmte Action-Tableaux reproduzierten den Ablauf der Passion. Durch das hintereinanderstellen der einzelnen Stücke zu einem gesamt vorzeigbaren Film konnten die aufwendigen Umbauarbeiten der Theatervorlage umgangen werden und der Film bot dadurch eine überlegene Qualität für den Zuseher⁴⁵.



2. Transparent einer Aufführung des Passionsspiels für arme Kinder in Salford 1901⁴⁶

⁴³ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 4

⁴⁴ Gab, nachdem 1880 kurz vor der Premiere seine Version der Passion verboten wurde, alle Hoffnungen auf und begang kurz darauf Selbstmord. Die bereits angefertigten Kostüme sollten 7 Jahre später in der Verfilmung Verwendung finden; Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 1. S. 370-371

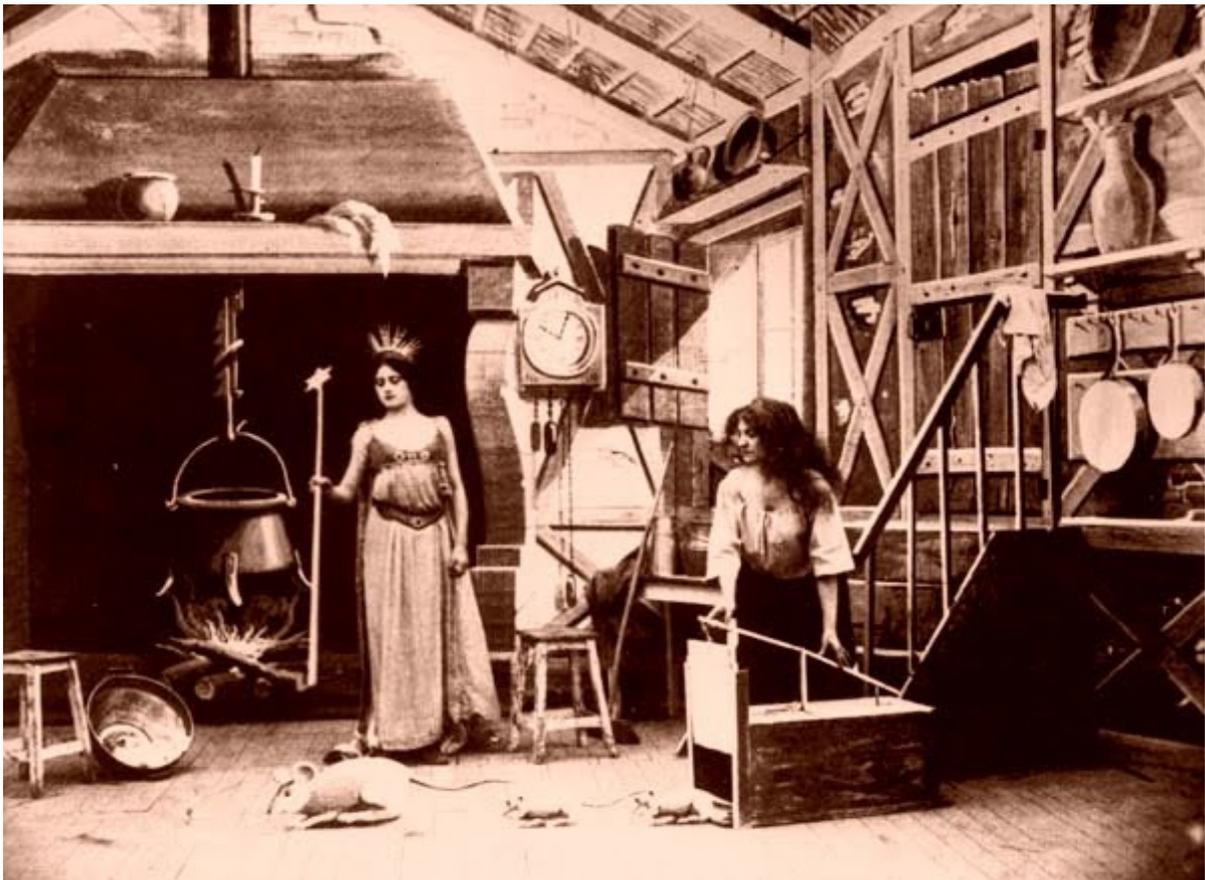
⁴⁵ Vgl.: A. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S.169

⁴⁶ Vgl.: Posting von Ron Reed. Verfügbar unter: <http://soulfoodmovies.blogspot.co.at/2012/08/living-pictures-passion-play.html> (Zugriff: September 2014)

2.3. Theatervorlagen dienen dem jungen Medium zum Durchbruch

Weitere episodische Action-Tableaux-Filme folgten, das Material wurde vom damals beliebten melodramatischen Theater übernommen.

Das Action-Tableaux wurde durch die Storyette-Form erweitert, welche längere Szenen zuließ. Darin kam es schon zu ersten intendierten technischen Anweisungen wie: der Kamerafahrt ("truck"), dem Kamera-Schwenk ("pan" von panorama) und der Überblendung ("dissolve")⁴⁷.



3. Georges Méliès: *Cinderella* - Originaltitel: *Cendrillon*; gefilmt 1899, fertig gestellt 1900⁴⁸

Der professionelle Magier *und* Theaterinhaber Georges Méliès adaptierte früh die Technik der Hintereinanderstellung der Action-Tableaux und nannte sie die Methode der „künstlich arrangierten Szenen“⁴⁹. Seine Arbeiten sind geprägt von üppiger Ausstattung, der spielerischen Kombination von Aufnahmen und optischen Illusionen. Er setzte die Über-, Ab-, und Einblendung als erzählerischen Aspekt ein und verwendete bereits die Stop-

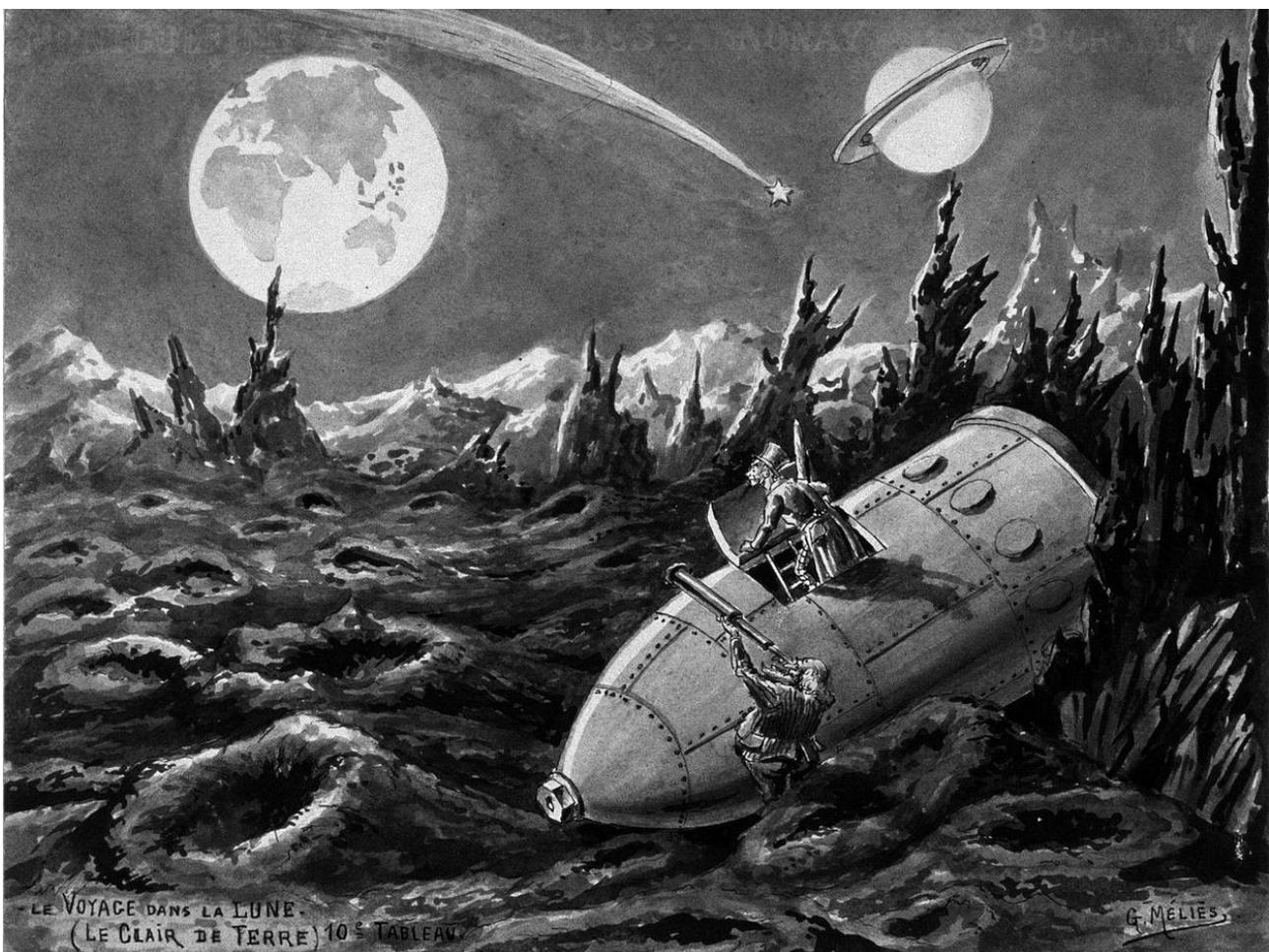
⁴⁷ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 171-173

⁴⁸ Bildquelle: <http://www.jeffbannow.com/film/?p=341>

⁴⁹ A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 175

Motion Fotografie in seinen Filmen⁵⁰. Des weiteren ließ er viele seiner Filme von Hand kolorieren, wobei jedes einzelne Bild bemalt wurde. Nichtsdestotrotz erfährt der Zuseher durch Méliès Filme keine erzählerischen Manipulationen, welche nicht auch schon im Theater gegeben waren, da die Kamera statisch befestigt wurde und durch aufgemalte Kulissen kein Kameraschwenken möglich war ohne die visuellen Effekte zu zerstören⁵¹. Méliès' Filme liefen streng chronologisch ab und wurden von ihm als artifizell hergestellte Szenen betrachtet. Die Kamera befand sich im Vorbühnenbereich (der Platz des Orchesters), wo die beste Sicht der Theaterzuseher gegeben ist.

Sein erstes erfolgreiches Experiment mit dem erzählerischen Langfilm war die Umsetzung des Pantomime-Spektakels *Cinderella* in 20 Episoden.



4. Ein sogenanntes „motion tableau“, welches nur mit Schlagwörtern versehen war diente als Drehbuch⁵²

⁵⁰ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 16

⁵¹ Vgl.: Ebenda. S. 14-15

⁵² Georges Méliès, Tableau aus: *Le voyage dans la Lune* 1902. Original: *De la Terre à la Lune* von Jules Verne 1865. Szenario Text im Anhang (S. 132) verfügbar und unter: <http://www.filmsite.org/voya.html> (Zugriff: Oktober 2014). Vgl.: Edward Azlant: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. S.74. Bildquelle: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1902-ba-trip-to-the-moon-b-georges-melies.html>

Der große Erfolg dieses Films ebnete weiteren pantomimischen Märchenumsetzungen, wie *Le Petit Chaperon rouge* (1901) und *Barbe-bleue* (1901) den Weg vor die Kamera⁵³, die ebenso mündlich überlieferten Vorlagen von Charles Perrault entstammen. Es kam zu einer unkontrollierten Verbreitung dieser für das Weltkino fortschrittlichsten Werke. Aus diesem Grunde eröffnete Méliès' Bruder Gaston, auf Anweisung, eine Niederlassung in New York (204 East 38th street) um dort „Star Films“ als das wohl erste Warenzeichen der Filmwirtschaft zu repräsentieren⁵⁴.

CAUTION

„GEORGES MELIES, proprietor and manager of the Theatre Robert Houdin, Paris, is the originator of the class of cinematographic films which are made from artificially arranged scenes, the creation of which has given new life to the trade at a time when it was dying out. He conceived the idea of portraying magical and mystical views, and his creations have been imitated without success ever since [...]

'The Trip to the Moon' as well as 'Gulliver's Travels', 'The Astronomer's Dream', 'Cinderella', 'Red Riding Hood', 'Blue Beard', 'Joan of Arc', 'Christmas Dream' etc., are the personal creations of Mr. Georges Melies, who himself conceived the ideas, painted the accessories and acted on the stage.’⁵⁵

Sein bekanntestes Werk ist *Le voyage dans la Lune* 1902, welches einer Geschichte von Jules Verne zugrundeliegt.

2.4. Die Erweiterung der dramatischen Möglichkeiten durch Schnitttechnik

Stark beeinflusst durch das opulente Werk von Georges Méliès und dessen aufwendige Pre-Produktion, war der seit 1896 für Edison arbeitende Edwin S. Porter⁵⁶. Er gilt als Begründer des Filmdramas (engl. Photoplay), indem er in *The Life of an American*

⁵³ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 16

⁵⁴ Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 1. S. 395-396

⁵⁵ Ebenda

⁵⁶ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 6

*Fireman*⁵⁷ (Copyright Version, 1902) die Szenen nicht nur chronologisch hintereinander stellte um eine Geschichte zu erzählen, sondern sie so ineinander verflochten, dass filmische Dramatik hergestellt wird⁵⁸. Der Film handelt von der Rettung einer Frau und eines Kindes aus einem brennenden Haus. Herausstechend war, die Idee Porter's, Aufnahmen aus dem Edison Archiv mit gestellten Bühnenszenen zu arrangieren, um eine einzigartige cineastische Erfahrung zu erschaffen⁵⁹.

Bereits Ende 1903 übertrifft Edwin S. Porter mit *The Great Train Robbery*, als Autor, Regisseur und Kameramann, seine bisherigen Werke. Das Thema wurde von wahren Begebenheiten⁶⁰ inspiriert, außerdem gab es bereits ein Bühnenstück selben Titels⁶¹. Der britischer Film mit dem Titel *Robbery* aus dem Jahr 1897 von Robert W. Paul kann ebenso als Vorläufer gesehen werden⁶².

Scott Marble's Drehbuch war bereits im "Szenen-Format" nur die Dialoge fehlten⁶³.

Von Kritikern als seine beste Arbeit anerkannt, führt dieser Film Techniken wie Parallelmontage, Nutzung der Rauntiefe und Rückblenden bewusst ein und gilt gleichermaßen als Vorläufer des Westerns. Dies wird festgemacht durch die Instrumentalisierung der Gewalt des bewaffneten Verbrechens⁶⁴ in Verbindung mit amerikanischen Ambiente des Jahres 1903.

Die nicht Archivmaterial entstammenden Szenen seiner Filme sind Besitznahmen aus dem melodramatischen Theater des 19. Jahrhundert und wurden auch mit deren Gerätschaften konstruiert⁶⁵. Bemerkenswert war die Tatsache dass die Szenen nicht zu Ende gezeigt wurden, wie damals üblich, sondern mit Zwischenschnitten versehen sind um eine neue cineastische Ebene zu öffnen⁶⁶.

The Great Train Robbery war vor allem in den USA ein großer Erfolg und hat stark zur

⁵⁷ Es existiert ebenso eine undatierte, 1944 aufgetauchte (Parallel montierte) „Cross-Cut Version“ des Films; Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 21-23

⁵⁸ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 180

⁵⁹ Vor allem die Kombination von Innen-, mit Außenaufnahmen ist nennenswert; Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 21

⁶⁰ Vom „Großen Goldraub“ in der Nacht des 15. Mai 1855 auf der South Eastern Railway Company in England

⁶¹ Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. Simon & Schuster. New York 1927. S. 416-417

⁶² Vgl.: http://www.tutorgigpedia.com/ed/Robbery_%281897_film%29

⁶³ Die kompletten 14 Szenen des Szenarios sind im Anhang (S. 133) verfügbar und unter: <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> (Zugriff: Oktober 2014)

⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 25

⁶⁵ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 182

⁶⁶ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 25-27

weltweiten Verbreitung des Filmdramas geführt⁶⁷. Es kamen mehr Filme auf, die sich vom Theaterspiel abhoben und neue dramatische Erfahrungen für den Zuseher brachten. Ein interessantes Beispiel findet sich im *Edison Catalogue* (1906) mit *A Desperate Encounter between Burglar and Police*. In diesem Film wird ein Einbruch in New York City, bei dem ein Polizist ermordet wurde, akkurat nachgestellt. Als Schauspieler fungierten die original anwesenden Personen (Polizist und Nachtwächter). Gedreht wurde am Gelände des Mordes⁶⁸. Als Drehbuch dienten die Tataufzeichnungen und Zeugenberichte. Der Film konnte somit die Ereignisse vielschichtiger und mehrdimensionaler darstellen als eine Theateraufführung, die im Vergleich unnatürlich und gestellt wirkte⁶⁹.

2.5. D. W. Griffith und das europäische Superspektakel

Diese sich neu auftuenden Möglichkeiten⁷⁰ erkannte auch der, der Verfasserschaft nicht abgeneigte Schauspieler D. W. Griffith⁷¹. Seine erste Anlaufstelle war die Edison Gefolgschaft in der New Yorker Bronx, mit einer für den Film adaptierten Version von *La Tosca*⁷². Mit seinen vielen Szenen war das Drehbuch jedoch zu hochgestochen für die Edison Niederlassung. Regisseur E. S. Porter⁷³ wollte ihn dennoch für eine Rolle im Film *The Eagle's Nest*, welcher auch zustande kam. Griffith zog weiter und er heuerte bei Biograph an, wo sein Talent erkannt und ihm ein Posten als Regisseur offeriert wurde⁷⁴. In seiner Zeit bei Biograph (1908-1913) sollte er Material von 57 Autoren verfilmen. Als Schreiber für das bewegte Bild verdiente man mittlerweile besser als Regisseure oder Zeitungsreporter.

Griffith nahm sich mehr Zeit als seine Kollegen beim Überarbeiten und Filmen der Texte, wobei am Set das Drehbuch nicht zur Verwendung kam⁷⁵.

⁶⁷ Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 425-450

⁶⁸ Vgl.: A. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 185-186

⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 186-187

⁷⁰ Studiosysteme bildeten sich bereits um 1908 heraus. Vgl.: Edward Azlant: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. S. 85-89

⁷¹ Vor der Schauspielerei, arbeitete er als Literaturagent, Zeitungsreporter und schrieb Gedichte. Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 453

⁷² Ebenda

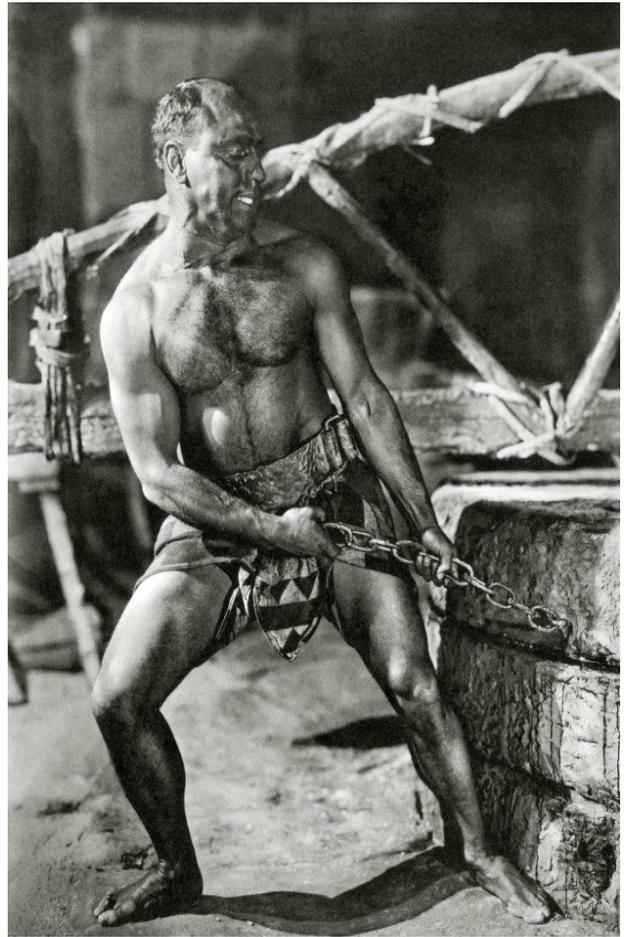
⁷³ Porter, für seine Bekundung zum frühen Filmdrama, insbesondere des "Western" bekannt, gilt als wichtiger Filmschaffender dieser Periode. Er trug einen großen Teil dazu bei, das Medium Film, dauerhaft zu etablieren. Vgl.: A. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 188

⁷⁴ Vgl.: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 456-458

⁷⁵ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 18-19



5. *Quo Vadis?* Von Enrico Guazzoni 1913⁷⁶



6. *Cabiria* von Giovanni Pastrone 1914⁷⁷

Währenddessen nutzten die europäischen Filmemacher⁷⁸, vor allem in Frankreich⁷⁹ und Italien, die Perspektiven von Theateradaptionen⁸⁰ für die Leinwand. Die Cines Società Italiana dominierte das Spektakelkino dieser Zeit mit ihren Werken *Cabiria* und *Quo Vadis?*⁸¹ und gilt als verantwortlich für den Aufschwung des Spielfilms des frühen 20.

⁷⁶ Adaption des gleichnamigen Buches des Nobelpreisträgers Henryk Sienkiewicz. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 59. Bildquelle: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1913-bquo-vadis-b-enrico-guazzoni.html>

⁷⁷ Pastrone schrieb das Drehbuch selbst nach einer aufwendigen 12 monatigen Recherche im Louvre. Vgl.: Ebenda. Bildquelle: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1914-bcabiria-b-giovanni-pastrone-sde-chomon.html#photo>

⁷⁸ Die dänische „Nordisk Films Kompagni“ wurde bereits 1906 gegründet und war spielfilmtechnisch bahnbrechend aufgestellt. Der Erste Weltkrieg machte jedoch die europäische Vorreiterstellung im Weltkino zunichte. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 48-49

⁷⁹ Die monopolistischen Pathé Frères (gegründet 1896 von Charles Pathé) und deren Rivalen Gaumont (gegründet von Léon Gaumont) schickten ihre Agenten auf weltweite Mission um so dem französischen Film eine Monopolstellung zu beschern. Vgl.: Ebenda. S. 49-54

⁸⁰ Die französische Société Film d'Art spezialisierte sich auf prunkvolle Theateradaptionen, indem sie Theaterschaffende für den Film abwarb. Vgl.: Ebenda. S. 54-57

⁸¹ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S.

Jahrhunderts. Die Kostümfilmzeigten, mit ihren gigantischen Nachbauten historischen Interieurs, was im Gegensatz zum Theater möglich war. Doch die szenische Pracht des knapp dreistündigen⁸² „Superspektakels“ *Quo Vadis?* wirkte wackelig was den dramatischen Effekt der ausdrucksstarken Vorlage aufgrund der Transformation zum Spektakel verringerte⁸³. Trotzdem waren es für die Zuseher aufgrund der gigantomanische Ausstattung bemerkenswerte Erlebnisse.

Dem historischen Epos *Cabiria's* namhafteste Produktionseigenarten waren sich langsam annähernde Kamerafahrten, welche eine Fixierung der Charaktere in der Nahaufnahme anstrebten, um sich dann wieder zu entfernen und eine Veränderung der Totale zu offenbaren⁸⁴. Regisseur Giovanni Pastrone und sein innovativer spanischer Kameramann Segundo de Chomón improvisierten einen Kamerawagen und einen primitiven Kran um diese Aufnahmen zu erreichen. *Cabiria's* weitere bedeutsame Merkmale waren die systematische Benutzung von künstlichem Licht, der sorgsame Umgang mit der (chemischen) Filmentwicklung⁸⁵, sowie das maßvolle Schauspiel⁸⁶, das oft auch unpersönlich wirkte⁸⁷.

All diese wirksamen Techniken verfolgte D. W. Griffith, der in seiner fünfjährigen Karriere bei Biograph mit seiner modernen Bildkomposition⁸⁸ und Pionierarbeit im Langfilmbereich, bereits für Furore gesorgt hatte⁸⁹.

Ab 1913 für Mutual Movies tätig, war man von seinem Können so überzeugt, dass er von nun an alle Produktionen beaufsichtigen durfte. Dort schuf er sein erfolgreichstes Werk, welches das Spektakelkino durch Griffith's Editionsfertigkeiten auf ein neues Level hob.

Die Inspiration zu *The Birth of a Nation* kam durch einen seiner Schreiber, Frank E. Woods⁹⁰. Dieser erzählte ihm vom gescheiterten Versuch *The Clansman* für die Leinwand

212

⁸² Durch die länger werdenden Filme mussten auch die Aufführungsbedingungen beachtet werden. Haben bis jetzt hauptsächlich Spielautomaten die einspuligen Kurzfilme wiedergegeben mussten nun Filmtheater (Kinos) errichtet werden um den Zusehermassen gerecht zu werden. Vgl.: Ebenda. S. 214-215

⁸³ Vgl.: Ebenda. S. 213-214

⁸⁴ Vgl.: Ebenda

⁸⁵ Vgl.: http://www.loc.gov/rr/print/coll/589_intro.html

⁸⁶ Vgl.: Ebenda. S. 59-60

⁸⁷ Vgl.: A. Nicholas Vardac: Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 218

⁸⁸ Er etablierte Iris- Aufnahme (iris shot), Rückblenden (flashback), die Filmmaske (mask), Weichzeichnung (soft focus) und die systematische Verwendung des Splitscreen. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 73

⁸⁹ Vgl.: Ausschnitt des *Dramatic Mirror* vom 31. 12. 1913 in: Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 636

⁹⁰ Er gilt als: „[...] earthy counterbalance to Griffith's extravagance.“. Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 24

zu adaptieren⁹¹. Das 1905 herausgegebene Buch von Thomas E. Dixon Jr. war bereits als Bühnenstück erschienen und handelt von einem Südstaaten-Soldaten, der nach dem Bürgerkrieg in seine zerstörte Heimat South Carolina zurückkehrt, sowie seiner Rolle in der Gründung des Ku-Klux-Klans. Griffith und Dixon tauschten wohl auch Wissen untereinander aus, das Drehbuch verfasste Griffith jedoch gemeinsam mit Woods was zu einer qualitativen Steigerung der Geschichte führte⁹². Sie entfernten dabei den Großteil des offensichtlich politisch-rassistischen Inhaltes. Zu Griffith' Gebrauch des Drehbuches am Set erinnerte sich Woods:

„[...] he rehearsed the entire continuity of the picture, going over it again and again, but at no time would he have a written script to consult. It was all in his head, developing as he went along.“⁹³

Jedoch traf Woods Griffith des öfteren mit einem seiner alten Kurzversionen von *The Clansman* (der ursprüngliche Titel des Films) an, welche er am Set zur Konsultierung benutzte⁹⁴. Im Erscheinungsjahr 1915 war der Film der längste (13 Spulen) sowie der teuerste (110,000\$) amerikanisch produzierte⁹⁵. Griffith nahm sich 3 Monate Zeit den Film zu editieren und integrierte dabei nahezu alle von ihm bereits benutzten Erzähltechniken⁹⁶, historisch korrekte Zwischentitel⁹⁷ sowie eine breit gefächerte Filmmusik von Wagner, Tschaikovsky, Beethoven, Liszt, Verdi, um nur einige zu nennen⁹⁸. Kurz nach der Weltpremiere am 20. Februar 1915 in Los Angeles (im Clune's Auditorium) war *The Clansman* auch in New York (im Rose Gardens, Broadway) zu sehen, wo Originalautor Dixon zu Griffith herausrief: „*Clansman* is to tame – let's call it *The Birth of a Nation*,“⁹⁹ was 2 Wochen später auch der Titel für die öffentlichen Vorführungen werden sollte. Bereits im ersten Jahr nach seiner Veröffentlichung brach *The Birth of a Nation* alle Einspiel-, sowie

⁹¹ Vgl. Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 638

⁹² Alberne Handlungswendungen wurden umgeschrieben, die geschwollene Charakterisierung verbessert und umfangreicheres historisches Material zum Bürgerkrieg eingefügt. Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 21-23

⁹³ Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 23

⁹⁴ Vgl.: Ebenda

⁹⁵ Zum Vergleich beliefen sich die Kosten von *Cabiria* auf geschätzte 100,000\$. Max Reinhardt's Bühnenstück *Das Mirakel* (1911) verschlang 250,000\$ und wurde 1912 zu Kosten von zusammen ca. 100,000\$ gleich doppelt verfilmt. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S.59; sowie: A. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. S. 216

⁹⁶ Eine exakte Szeneanalyse mit Strukturaufbau findet sich in : David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 82-92

⁹⁷ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 36-37

⁹⁸ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 79

⁹⁹ Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 2. S. 641

Zuseherrekorde¹⁰⁰, während in Europa der Erste Weltkrieg tobte und dadurch den deutschen Sprachraum vom Filmnachschub abschnitt¹⁰¹. Doch Griffith wurde mit (verständlicher) Kritik für sein rassistisches Spektakel konfrontiert, was dazu führte dass er den Film von 1544 auf 1375 Aufnahmen¹⁰² beschneiden musste und mit etlichen lokalen Aufführungsverboten belegt wurde¹⁰³.

Diese von Griffith als künstlerische Kritik aufgefassten Anfeindungen verarbeitete er in *Intolerance* (1916), indem er vier Geschichten zur menschlichen Voreingenommenheit nicht nur örtlich sondern auch zeitlich, durch Parallelmontage, miteinander verknüpfte und somit sein komplexes Schnitt-Repertoire¹⁰⁴ weiter ausbaute. Griffith's originale Aufbereitung des Materials sollte in zwei vierstündigen Teilen gezeigt werden, womit die Verreiber nicht einverstanden waren und er den Stoff auf 3 Stunden kürzte¹⁰⁵. Doch trotz der vielschichtigen Komposition und üppigen Ausstattung des Films¹⁰⁶, die zu intensiven Momentaufnahmen führt, kommt es durch das Fehlen eines am Set verwendeten Drehbuches (shooting script)¹⁰⁷, nie zu einem durchgehenden erzählerische Fluss. Hierbei soll das Aufnahmeskript nicht mit dem der Postproduktion oder dem Anschlusskript (continuity script) verwechselt werden, welche in *Intolerance* Verwendung fanden¹⁰⁸.

Der Ablauf und Inhalt der Dreharbeiten wurde demnach in Drehbuchkonferenzen bestimmt, wobei es am Regisseur lag sich die Details im Gedächtnis zu behalten¹⁰⁹.

2.6. Effizienter Formfaktor: Die systematische Benutzung von Drehplänen

In der Stummfilmkomödie waren bereits Abrisse des Drehbuches (Outlines) am Drehort in Verwendung, jedoch vorerst mehr um daraus die Scherze zu improvisieren und zu entwickeln¹¹⁰, als sie zur Durchführung des Drehs zu nützen.

¹⁰⁰ David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 94

¹⁰¹ Aber auch andere Ressourcen (der deutschen Filmindustrie) waren rar, wie etwa der Strom für die Ausleuchtung, der rationiert werden musste, was die Ausstatter dazu bewog die Lichtkulisse (oft expressionistisch) aufzumalen Vgl. Ebenda. S. 112-119

¹⁰² Der Originalfilm wurde nicht mehr wiederhergestellt. Vgl.: Ebenda. S. 80

¹⁰³ Das Verbot hatte jedoch die gegenteilige Wirkung. Vgl.: Ebenda

¹⁰⁴ Vgl.: Ebenda. S. 95-99

¹⁰⁵ Vgl.: Greg Merritt: *Celluloid Mavericks. The History of American Independent Film*. Thunder's Mouth Press. New York 2000. S. 22

¹⁰⁶ Der Babylonische Hof war „intricately designed [...] 300 feet tall and nearly a mile deep, filled with thousands of costumed extras [...]“, und wurde durch einen „crane shot“ spektakulär dargestellt, die Kosten beliefen sich auf damals gigantische 525,000 Dollar, zu diesem Zeitpunkt der teuerste Film und ein finanzieller Flop. Vgl.: Ebenda. S. 21-22

¹⁰⁷ Wird im weiteren Textverlauf als Aufnahmeskript bezeichnet

¹⁰⁸ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 25 u. 29

¹⁰⁹ Gelegentlich wurde auch ein stenografiertes Protokoll aufgezeichnet, dass dem Regisseur als Leitfaden diente. Vgl.: Ebenda. S. 30-31

¹¹⁰ Vgl. Ebenda. S. 33-34

Zum anderen lag die Herausforderung auch in der Umsetzung. Regisseure waren von der ausführlichen und produktiven Schreibweise der Drehbuchautoren Thomas Harper Ince und Charles Gardner Sullivan¹¹¹ zunächst überfordert und strichen dramaturgisch wichtige Stellen, da sie Schwierigkeiten mit den Anschlüssen und der Umsetzung der Szenen hatten¹¹².

Derart detailliert geschriebene Szene für Szene Anweisungen waren Neuland für viele Spielleiter:

6. CLOSE UP ON BAR SCENE

Cut back to Satan watching -- he sees the drunk and a cruel smile comes over his face -- the others watch him silently -- Satan orders the bartender to draw him a huge and heavy glass schooner of beer -- the bartender obeys -- Satan takes it in his hand and again looks off the picture--

7. CLOSE UP ON TABLE: SALOON CORNER

Flash of drunk asleep --

8. CLOSE UP ON BAR

Cut back to Satan -- he takes a deliberate aim and hurls the schooner of beer off the picture in the direction he is gazing, with all the force he can muster --

7. Ausschnitt aus dem Anschlusskript zu *Satan McAllister's Heir* (1915) von C. G. Sullivan und T. H. Ince¹¹³

Die Drehbücher kombinierten Aufnahme-, und Anschlusskript und wurden auch für umfassende Notizen verwendet¹¹⁴. Es bot sich an mehrere Personen am Skript arbeiten zu lassen, vor allem um die Herstellung effizienter planen zu können – in letzter Konsequenz führte dies zu einer „industrialisierten“ Qualitätssteigerung.

„Ince' s use of the continuity script resulted in a two-stage labor process - the work's preparation on paper by management

¹¹¹ Vgl. Ebenda. S.42

¹¹² Ebenda. S. 43

¹¹³ Verfügbar unter: <http://web.archive.org/web/20070820051629/www.geocities.com/kingrr/satan.html> (Zugriff: Oktober 2014)

¹¹⁴ Die Aufzeichnungen waren sehr umfassend und beinhalteten die Besetzung, Schauplätze, Zwischentitel sowie die Kosten des Films. Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 44-47

*followed by its execution by the workers. The five problems associated with optional systems - irregularity of production, loss of materials, slowness of manufacture, lack of uniformity, and uncertainty of quality - are controlled by that management. This standardization of the work process was used by Ince's publicity department as a mark of quality and uniformity of the film product: "Ince" becomes a brand name through its advertising.*¹¹⁵

Bereits in den Jahren zuvor kam es durch die Verbreitung von Langfilmen¹¹⁶ zu einer großen Nachfrage an Drehbuchautoren, was zu einer engeren Zusammenarbeit von Verleger und Produzenten führte. Dies kulminierte in den Kriegsjahren (und darüber hinaus), mit dem Aufkommen detaillierter Drehbuchpraxen und Arbeitsteilungen¹¹⁷ zu organisierten Formen: den Filmstudios¹¹⁸.

Zu den weiteren „Architekten“ des amerikanischen Studiosystems gehörte Mack Sennett, neben Griffith und Ince Mitbegründer der Triangle Films Corporation, der die Slapstick- und Stummfilmkomödien entscheidend prägte. Zuvor als Schauspieler und Regisseur tätig entdeckte und produzierte Sennett u.a. die ersten Filme von Charlie Chaplin und stellte später auch Buster Keaton ein Übungsgelände zur Profilierung seines Talentes zur Verfügung¹¹⁹.

June Mathis, eine der einflussreichsten Autorinnen der frühen 20er Jahre trug zur Erweiterung der Arbeitsbereiche im Studiosystem bei, indem sie sich schon vor dem Schreibprozess Gedanken über die Rechte von Adaptionen machte und sich ebenso um die passende Besetzung und den Drehort bemühte, was sie (neben F. Woods und G. C. Sullivan) zu einer Vorbereiterin der produzierenden Autorenschaft machte¹²⁰.

¹¹⁵ Janet Staiger: *Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System*. Cinema Journal. Vol. 18 No. 2 Spring 1979. University of Texas Press. S. 21

¹¹⁶ 1910 produzierte die amerikanische Filmindustrie um 2,500 Filme, 1915 stieg die Produktion auf 6,500. Vgl.: Edward Azlant: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. S. 139

¹¹⁷ Hier sei vor allem das zuvor erwähnte, von Thomas Ince etablierte System („Inceville“ Studios 1912) hervorzuheben, mit welchem Literaten die nicht aus der Filmbranche stammten anfänglich zu kämpfen hatten. Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 50-54 und David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 208-211

¹¹⁸ In Amerika die „Big Five“: Paramount, Metro Goldwyn Mayer (MGM), 20th Century-Fox, Warner Bros und Radio-Keith-Orpheum (RKO bis 1955), sowie die „Little Three“ (bei Cook u.a. sind es „Big Three“ und „Little Five“, die Originalbezeichnung konnte nicht geklärt werden): Columbia, Universal und United Artists; in Europa: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), Bavaria Film, Gaumont (Konzern der weltweit Studios unterrichtet) sowie Barrandov um nur einige zu nennen. Vgl.: Yannis Tzioumakis: *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh Univ. Press 2006. S. 19 und David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. 208-211

¹¹⁹ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 210-224

¹²⁰ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 54-55

2.7. Die russischen Filmrevolutionäre der (Nach)Kriegszeit

Auch die russische Filmindustrie erlebte während dem Ersten Weltkrieg (mit den Russischen Revolutionen 1917) ihren vergleichsweise späten Aufschwung¹²¹. Dies lag vor allem daran, dass die zuvor vorherrschende, hauptsächlich aus Frankreich stammende, ausländische Konkurrenz abzog. Den russischen Filmemachern insbesondere den Szenaristen wurde nun größere Aufmerksamkeit geschenkt¹²².

Neben Literaturverfilmungen regierte in den frühen Jahren des russischen Films der Agitfilm¹²³, welcher den vom Staat geförderten und geforderten Gegenwartsbezug besaß¹²⁴. In Bezug auf die Verfilmungen literarischer Vorlagen dominierte die Prosa mit knapp 80%¹²⁵ aller Verfilmungen zwischen 1918 und 1935. Dies lag in erster Linie daran, dass sich der russische Film emanzipieren wollte und nicht nur dramatische Theaterszenen abfilmte, wie es bereits aus ausländischen Produktionen bekannt war¹²⁶. Es wurde schnell erkannt, dass Aufholbedarf bestand, doch „[...] *gab es zu wenige professionelle Drehbuchautoren, die den Schwerpunkt ihrer literarischen Arbeit auf dieses Gebiet legten.*“¹²⁷

An der Moskauer Filmschule¹²⁸, der ersten ihrer Art, wurde versucht die Ausbildung von Szenaristen zu forcieren, doch die Situation verbesserte sich nur langsam. Ausländische Filme waren günstiger zu bekommen und wurden weitaus öfter gezeigt¹²⁹. Weiters war die sogenannte „Diktatur des Regisseurs“ dafür verantwortlich, dass eine Zusammenarbeit mit dem Autor nur gering geschätzt wurde und oft nur eine Co-Autorenschaft zustande kam¹³⁰. Dazu kamen bürokratische Instanzen in denen Drehbücher mehrmalig umgeschrieben,

¹²¹ „Doch dieser Aufschwung spielte sich auf recht unsicherem Boden ab, denn die russische Filmindustrie war im Hinblick auf Material und Ausrüstung vollständig vom Import abhängig.“ Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. Analyse ausgewählter Drehbücher. Opera Slavica. Neue Folge: Band 11.

Herausgegeben von Reinhard Lauer. Otto Harrasowitz. Wiesbaden 1989. S. 20

¹²² Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 20

¹²³ Ideologisch-propagandistische Arbeiten (meist im Wochenschau Format) mit dem Ziel, die Massen zur Entwicklung des revolutionären Bewusstseins zu führen und zur aktiven Teilnahme am Klassenkampf zu veranlassen. Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 24 u. 29

¹²⁴ Vgl.: Ebenda. S. 29-30

¹²⁵ Es zählen Staatliche sowie private Produktionen. Weiters wurden Kurzprosa und Roman, Roman und Drama sowie Drama und Kurzprosa miteinander kombiniert. Vgl.: Tabelle drei und vier, Ebenda. S. 33 u. 35

¹²⁶ Vgl.: Ebenda. S. 34

¹²⁷ Ebenda. S.59

¹²⁸ Gerassimow-Institut für Kinematographie WGIK, gegründet 1919.

¹²⁹ Der Nährboden der Moskauer Filmschule war staatlich-propagandistischer Natur, was die Ausbildung 'freier' Künstler erschwert haben dürfte. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 140-141

¹³⁰ Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 60

gänzlich verändert oder ganz abgelehnt wurden, die Ursprungsaussagen waren oft umsonst geschrieben¹³¹.

Vorerst wenig Probleme mit der Zensur hatte der pro-sowjetische Filmschaffende Dziga Wertow¹³² als er, mit staatlicher Unterstützung, den narrativen Film als „impotent“ denunzierte. Als Schnittmeister und Kameramann des Agitfilms, scharfte er gleichgesinnte Dokumentaristen zur Gründung der *Kinoki* („Kino-Augen“) zusammen. Sie standen für einen Film, der nur auf der Organisation von Dokumentfilmmaterial beruht¹³³.

*The film drama is the Opium of the people...down with Bourgeois
fairy-tale scenarios...long live life as it is!*¹³⁴

Unter Wertow's Betrachtung konnte nur die Kamera die Welt so aufnehmen wie sie wirklich war (ohne stilistische Vorlieben abwägen zu müssen)¹³⁵. Er negierte durch seine Einstellung jeglichen Gebrauch eines vor dem dokumentarischen Dreh angefertigten Szenarios¹³⁶, da er die Wirklichkeit für sich beanspruchte, um sie in exzessiv-geplanter Nachbearbeitung seiner poetischen Vorstellung¹³⁷ anzupassen (sie zu „organisieren“).

¹³¹ Abgelehnte Werke wurden oft in Theaterstücke oder literarische Werke anderer Gattungen umgewandelt. Vgl.: Ebenda. S. 60-65

¹³² Eig. Denis Arkad'evič Kaufman, Dziga Vertov sein Künstlername welchen er 1915 annahm, verweist auf das Geräusch einer Hand betriebenen Filmkamera. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 141

¹³³ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 142

¹³⁴ Jonathan Dawson: Dziga Vertov. Senses of Cinema Issue 25. March 2003. Verfügbar unter: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/> (Zugriff : Oktober 2014)

¹³⁵ Dies führt unweigerlich zu einer voyeuristischen Auffassung der Filmaufnahmen. Vgl.: Dziga Wertow: „Kinoglaz“. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam. Stuttgart 1979. S. 39-41

¹³⁶ Vertov nannte den Vorgang der Planung „organisieren“. Er plante auch Szenen zur späteren Nachbearbeitung ein, zeichnete ein Storyboard und nummerierte Einstellungen, was als Drehbuch gesehen werden kann. Vgl.: http://www.filmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1289998513262&DV_objekte_id=120&c-p=-10&p-anz=20 (Zugriff : Oktober 2014)

¹³⁷ Der künstlerische Prozess ist analog zur industriellen Produktion zu stellen. Daraus entstand der Begriff der 'Produktiven Kunst'. Vgl.: Arthur McCullough: Eisenstein's Regenerative Aesthetics: From Montage to Mimesis. In *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Herausgegeben von Jean Antoine-Dunne. Rodopi. Amsterdam – NewYork 2004. S. 50



8. Dziga Wertow's erster unabhängiger Langfilm war *Kino-glaz* (1924: engl. *Kino-Eye – Life Caught Unawares*)¹³⁸

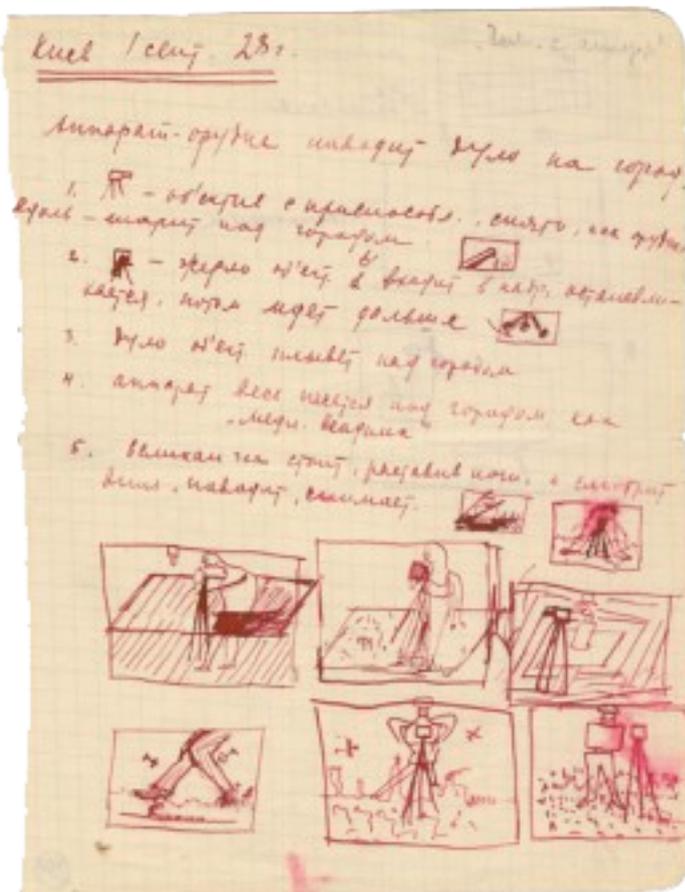
Um den ausgiebigsten Bestandteil der *Kinoki* Filmreihe zu schaffen musste Wertow seinen eigenen Grundsatz¹³⁹ brechen und mit einem Filmstudio¹⁴⁰ zusammenarbeiten, was zum Kollaps der Gruppierung führte. *Der Mann mit der Kamera* (Tschelowek s kinoapparatom, 1929) präsentiert ein Experiment, wie es im Intro heißt, ein Film ohne Unterstützung eines Szenarios, des Theaters oder Zwischentitel. Doch hatte Wertow diesen Film geplant und die Benutzung eines Drehbuches einfach mit der Organisation (aus geschriebenem Text) ausgetauscht.

¹³⁸ *Kino-glaz* – zu deutsch auch Kamera Linse; Bildquelle: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=253&year=2011&number=2>

¹³⁹ Er lehnte jegliche Zusammenarbeit mit dem „gestellten“ Kino ab. Vgl.: Dziga Wertow: Wir. Variante eines Manifestes. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. S. 19-23

¹⁴⁰ Der Film wurde von den ukrainischen Filmstudios VUFKU produziert. Siehe *CHelovek s kino apparatom vob*: <https://www.youtube.com/watch?v=9z4gPh91g4E>; Vgl.: Jonathan Dawson: Dziga Vertov.

Ein Grund könnten die hohen literarischen Anforderungen an Szenaristen dieser Zeit gewesen sein, sowie die damit verbundene Zensurfrage. Durch das prinzipielle Weglassen eines offensichtlichen Drehbuches und das Einbetten der Aussage in Dokumentaraufnahmen, musste sich Wertow keiner Ideologiedebatte stellen oder begründen welche „neuen Themen“¹⁴¹ der Film anspricht. Anders gesehen wollte er aus dem Käfig der Agitfilme ausbrechen.



9. Die Planung der Anfangssequenz von *Der Mann mit der Kamera*
(Archiv Filmmuseum Wien)

Das Drehbuch sollte sich trotzdem durchsetzen wobei sich das „Nummern- oder eiserne Drehbuch“ sowie das „emotionale Drehbuch“ etablierte¹⁴². Doch verschmolzen der schwer trennbare technische und theoretische Aspekt dieser beiden Formate in der Praxis zum „Drehbuch als literarisches Werk“ („literaturnyi scenarij“)¹⁴³.

¹⁴¹ „Der Drehbuchautor wurde als 'Lieferant neuer Themen' ('postavščik novych tem') betrachtet [...]“ Vgl.: I. Sepman: Tynjanov-szenarist. S. 51-77 in: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 61

¹⁴² Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 62

¹⁴³ Vgl.: Ebenda. S. 63

9.

Мать - *Die Mutter*, 1926
von Wsewolod Pudowkin.

War zunächst ein
Verfechter des „Nummern
Drehbuches“. Wurde dann
durch die Verfilmung eines
„emotionalen Drehbuches“
von dessen Erfordernis
überzeugt¹⁴⁴.



Mutter entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Natan Zarchi¹⁴⁵ aus Maxim Gorki's gleichnamigen Roman und wurde im Gegensatz zu Eisensteins oder Wertows frühen Filmen mit professionellen Schauspielern gedreht. Pudowkin der vor Beginn des Ersten Weltkrieges Mathematik studierte und später in Chemie ausgebildet wurde¹⁴⁶, setzte sich zunächst für eine technisierte Drehbuchform ein, in der wenig Spielraum für den Regisseur vorhanden war¹⁴⁷. Durch die Beschäftigung mit dem 1930 von A. Ržeševskij¹⁴⁸ geschriebenen Drehbuches „Očen ' choroš o živetsja“, welches als Ausgangsbasis für seinen Film „*Prostoj slučaj*“ diente, änderte sich seine Auffassung zum Drehbuch¹⁴⁹. Er betätigte sich daraufhin ausführlicher mit der filmtheoretischen Auseinandersetzung der literarischen Aspekte des technischen Skripts¹⁵⁰.

¹⁴⁴ „Das 'emotionale Drehbuch' nahm jedoch in der Theorie und Diskussion einen wesentlich größeren Platz ein als in der Filmpraxis“. Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 63

¹⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 60

¹⁴⁶ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 192

¹⁴⁷ Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 62

¹⁴⁸ Einer der Hauptvertreter des „emotionalen Drehbuchs“. Vgl.: Ebenda. S. 63

¹⁴⁹ Vgl.: Ebenda

¹⁵⁰ Vgl.: Vsevolod I. Pudovkin: *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Übersetzt von Ivor Montagu. Vision Press. London 1954. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/filmtechniqueact00pudo> (Zugriff: Oktober 2014)

11.

Броненосец Потёмкин -
Panzerkreuzer Potemkin,
1925 von Sergej Ėjzenštejn.

Plädierte für das „emotionale
Drehbuch“ und einer
dem Film angepassten
Erzählstruktur¹⁵¹.



Einer der bekanntesten russischen Filmschaffenden - Sergej Eisenstein - wuchs mit dem Theater auf und bezeichnete Meyerhold, von dessen Methoden¹⁵² er stark beeinflusst wurde, als seinen „zweiten Vater“¹⁵³. Im Proletkult Arbeitertheater beschäftigte er sich ebenso mit schauspielerischen Gebärden und deren Wirkung auf das Publikum, die dramatischen Elemente der Theatertexte waren oft nur zweitrangig¹⁵⁴.

1922 besuchte er (wie auch Pudowkin und Wertow) das Seminar des einflussreichen Filmmachers Lew Kuleschow¹⁵⁵ an der Moskauer Filmschule. Dieser konstatierte Ėjzenštejn ein großes Interesse an der Arbeit mit dem Aufnahmeskript in Verbindung mit Massenszenen¹⁵⁶. Dies spiegelte sich auch in späteren Filmen wie *Streik* (Стачка 1925), *Panzerkreuzer Potemkin* (Броненосец Потёмкин 1925) und *Oktober* (Октябрь 1928) wieder. Das „literarische Drehbuch“ zu *Panzerkreuzer Potemkin* ist an eine wahre Begebenheit angelehnt (einer Meuterei 1905) und in einem unnummerierten Szenenformat gehalten. Ėjzenštejn verfasste das 100-seitige Drehbuch gemeinsam mit Nina Agajanova-Shutko, die sich aktiv an den Ereignissen, die der Geschichte zugrunde

¹⁵¹ Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 64

¹⁵² Die Arbeit mit dem futuristischen, nicht-psychologischen, konstruktivistischen und rationalem Theaterspiel und die Techniken der „Biomechanik“ (vorbestimmte Bewegungsmuster der Schauspieler rufen bestimmte Emotionen in den Zusehern hervor). Vgl.: James Goodwin: *Eisenstein, Cinema and History*. University of Illinois 1993. S. 20-24

¹⁵³ Vgl.: Ebenda. S. 20

¹⁵⁴ Vgl.: James Goodwin: *Eisenstein, Cinema and History*. S. 30-31

¹⁵⁵ Sein berühmtes Filmexperiment montiert das ausdruckslose Gesicht von Ivan Mozzuchin zu drei verschiedenen Einstellungen (einer Schüssel heißer Suppe, einer toten Frau in einem Sarg und einem Mädchen das mit ihrem Teddy Bär spielt) um jeweils unterschiedliche Emotionen beim Zuseher hervorzurufen. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 145-146

¹⁵⁶ Vgl.: James Goodwin: *Eisenstein, Cinema and History*. S. 34

liegen, beteiligt hatte¹⁵⁷.

PART ONE: MEN AND MAGGOTS

A huge wave breaks violently over the jetty, raising a sparkling fountain of spray, and

flows turbulently over the stones on the shore.

Wave after wave breaks over the jetty, ever more violently, and

flows over the stones on the shore, ever more turbulently. The raging sea boils.

[TITLE:] REVOLUTION MEANS WAR. THIS -- THIS IS THE ONE LAWFUL, REASONABLE AND JUST, TRULY GREAT WAR OF ALL THE WARS THAT HISTORY HAS KNOWN. IN RUSSIA THIS WAR HAS BEEN DECLARED AND BEGUN
" [Lenin: Collected Works, Vol. 9, p. 212.]

Its stark, geometrical beauty distinguishing it, a powerful battleship lies in the anchorage.

On the battleship, a sailor ascends a ladder. He is quickly approached by another.

12. Die Einrückungen im Fließtextes stellen einen (der häufigen) Einstellungswechsel dar¹⁵⁸.

In Kuleshov's Workshops setzte sich die junge Regie-Garde Russlands intensiv mit amerikanischen Filmen, insbesondere Griffiths Werken auseinander, wobei Eisenstein *Intolerance* als schnitttechnisch unfertig betrachtete und sich für eine „intellektuellere“ Schnittmethodik einsetzte¹⁵⁹. Eisensteins theoretische Arbeiten reflektierten diese Sichtweise, welche nicht im unbedingten Gegensatz zu Kuleshov's oder Pudowkin's „konstruktiver“ Schnittaufbereitung¹⁶⁰ stehen sondern dessen unterschiedliche Montageauffassung zeigen¹⁶¹.

¹⁵⁷ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 156

¹⁵⁸ Vgl.: <http://www.aellea.com/script/battleshippotemkin.txt> und *Battleship Potemkin* (1925) - Full Movie; English: <https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c> (Zugriff: November 2014)

¹⁵⁹ Er kritisierte eine sich wiederholende Einstellung, die als Verbindungsglied in *Intolerance* eingesetzt wird. Der eingblendete Text von Walt Whitman ist demnach unpassend eingebunden. Vgl.: Karel Reisz: *The Technique of Film Editing*. Folca Press. London, New York 1958. S. 27-28; Verfügbar unter: <https://archive.org/details/techniquefilmedit00reis> (Zugriff: November 2014)

¹⁶⁰ „Die Montage [ist] die Schöpferin filmischer Wirklichkeit [...] und [...] die Natur nur das Rohmaterial zu unserer Arbeit [...]. Dies ist das eigentliche Verhältnis von Wirklichkeit und Film.“ Vgl.: Wsewolod I. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam. S. 73-76

¹⁶¹ „Eisenstein versteht die Montage [...] als die gezielte und mathematisch zu berechnende Einwirkung auf den Zuschauer, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Er benutzt dazu emotional stark aufgeladene Bilder, die er in rascher Folge montiert.“ Jörg Kessen: Sequenzanalyse zu Panzerkreuzer Potemkin. Verfügbar unter: <http://www.joerg-kessen.de/html/filmanalysen.html> (Zugriff: November 2014)

Letztlich sei erwähnt, dass viele außergewöhnliche sowjetische Stummfilme von renommierten Schriftstellern mitentwickelt wurden oder auf deren Vorlage beruhen¹⁶². Durch die meist gegebene Form des „literarischen Drehbuches“ war der Einfluss des Regisseurs in der Regel recht groß, da die Transformation in das Arbeitsdrehbuch (des Regisseurs) , vor allem was die technische Umsetzung betraf, oft mit erheblichen dramaturgischen Änderungen einherging.

2.8. Carl Mayer und der deutschsprachige Handlungsspielraum

Die dynamische Schnittmethodik der russischen Filmmacher wurde auch im deutschen Sprachraum, der ebenso eine spätere, kriegsbedingte Blüte erlebte, gewürdigt. Walter Ruttmanns *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (1927), ein Kontingentfilm, zeigt eine dokumentarische Beleuchtung der namensgebenden Stadt im Stile Dziga Wertows, dessen Bruder Michail Kaufman im selben Jahr *Moskau*¹⁶³ drehte. *Berlin* war einer Idee von Carl Mayer zu verdanken, der das Drehbuch mitgestaltete und sich zuvor näher mit der Materie der „Sichtbarmachung der Außenwelt“ beschäftigte. Er kritisierte weiterführend Ruttmanns Technik des Schneidens als „Oberflächen-Behandlung“¹⁶⁴.

Carl Mayer (geboren in Graz) verfasste gemeinsam mit dem Tschechen Hans Janowitz bereits das Treatment (als Grundlage des Drehbuches) zu *Dr. Caligari*¹⁶⁵, im Zeitraum von sechs Wochen 1919. Erich Pommer, der Generaldirektor der Decla-Bioscop, geneigt künstlerische Experimente zu wagen¹⁶⁶, kaufte die Geschichte für weniger als 200\$, ohne zu wissen das sie in verfilmter Form einen Wendepunkt im europäischen, wenn nicht im Weltkino, einnehmen sollte¹⁶⁷. Regisseur Robert Wiene fügte in Zusammenarbeit mit Fritz Lang eine 'Rahmenhandlung' zur Geschichte ein, die sich nun nicht mehr in der Wirklichkeit sondern in der Phantasie des Protagonisten abspielte¹⁶⁸. Die Originalintention wird dadurch ins Gegenteil verkehrt, der böse Doktor tritt als heilende Instanz ins Bilde, die innovative Originalgeschichte welche ihn als hypnotischen Urheber der Morde darstellt

¹⁶² Vgl.: Doris Lemmermeier: *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. S. 67

¹⁶³ „Anlässlich des zehnten Jahrestags der Oktoberrevolution werden Michail Kaufman und Ilja Kopalín von Sowkino damit beauftragt, eine Filmskizze über Moskau zu drehen“. Programm: *MOSKAU IM FILM EINE PASSAGE DURCH DIE RUSSISCH-SOWJETISCHE FILMGESCHICHTE*. Moskwa. Moskau. Verfügbar unter: <http://www.dhm.de/archiv/kino/Moskau.html> (zugriff Dezember 2014).

¹⁶⁴ Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Rowohlt Verlag. Hamburg 1958. S. 119

¹⁶⁵ Vgl.: Ebenda. S. 37

¹⁶⁶ Vgl.: Ebenda. S. 41

¹⁶⁷ Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. The Quarterly of Film Radio and Television. Vol. 8 No. 4 Summer 1954. University of California Press. S. 378

¹⁶⁸ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 118

findet nur im Kopf statt¹⁶⁹.

Carl Mayers Inspiration zum verrückten Doktor kam durch einen Militärpsychologen, der ihn als Irre bezichtigte. *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist eine Schauergeschichte im Stile von E. T. A. Hoffmann¹⁷⁰ oder Edgar Allan Poe¹⁷¹. Ein besonderer Produktionsaspekt sind die ausschließlich aufgemalten Kulissen, die Janowitz eigentlich vom Surrealisten Alfred Kubin anfertigen lassen wollte. Regisseur Wiene entschied sich jedoch für drei expressionistische Maler der Berliner Künstlergruppe *Sturm* – Hermann Warm, Walter Röhrig und Walter Reimann.¹⁷²



13. Der verrückte Doktor (links) stellt die Personifikation der deutschen Kriegshetze dar

Viele bedeutsame deutsche Stummfilme (von Kracauer als *Triebfilme* und *Tyrannenfilme* bezeichnet) gehen auf Drehbücher von Carl Mayer zurück „die das [sic!] Verdienst hatten,

¹⁶⁹ Beide Autoren wehrten sich dagegen wurden aber nicht erhört. Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 42

¹⁷⁰ Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 38-40

¹⁷¹ "Caligari may also have been inspired by Edgar Allan Poe's 'The System of Dr. Tarr and Prof. Fether' [1845], in which the warden of the insane asylum falls victim to his own obsession." Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 377

¹⁷² Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 44

ihre Ziel einer spezifischen filmischen Ausdruckssprache niemals ganz aus den Augen zu verlieren.“¹⁷³ Mayer ließ die Kamera einen aktiven Teil des Geschichtenerzählens ausführen, in dem er sie auf statische Objekte fokussierte um diese durch Detailaufnahmen (Extreme Close Ups) zu akzentuieren¹⁷⁴. Außerdem plante er weiterführende Schwenks und Umbauten zur Kamerapositionierung bereits in seinen Drehbüchern mit ein¹⁷⁵. 1920, noch bevor *Nosferatu* zum großen Erfolg wurde, schrieb Mayer seinen ersten Film für F. W. Murnau, *Der bucklige und die Tänzerin* (gilt als komplett verschollen).

Sein einflussreichstes Werk für den berühmten Regisseur - *Der letzte Mann* (1923) - war einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Fotografen Karl Freund zu verdanken, der die Kameraarbeit übernahm. Die Geschichte zeigt den Respekt der Deutschen vor uniformierten Personen, sowie deren Verfall (beiderseits) bei Verlust der Uniform. Der Film wurde entgegen der zu dieser Zeit üblichen Konventionen ohne Zwischentitel realisiert, um die filmische Bilderzählung nicht zu unterbrechen¹⁷⁶. Das Ende des Films ist von einem erzwungenen Happy End geprägt. Es ist nicht sicher ob dieses zur Anpassung oder Verballhornung des amerikanischen Marktes geschrieben wurde¹⁷⁷. Die „entfesselte Kamera“ sorgte dort auf jeden Fall für Aufsehen, Karl Freunds Arbeit sei besonders zu betonen. Sie hebt sich mit geschmeidigen Bewegungen von anderen frühen Filmen die Schwenks und Kamerafahrten benutzten, ab¹⁷⁸.

In der Verfilmung von Molière's Theaterstück *Tartuffe* (1925) hatte Mayer sein zweiraumiges „Screen Treatment“ perfektioniert und gemäß Karl Freund plante er auch die Verwendung von unterschiedlichen Linsen für unterschiedliche Stimmungslagen im Film mit ein (weiche Bilder für Aufnahmen der Vergangenheit, scharfe Linsen für Gegenwartsdarstellungen)¹⁷⁹. Murnau der wieder im Regiestuhl saß, offenbarte seine Stärke in der Porträtierung der von Mayer geschriebenen Charaktere. Sie waren

¹⁷³ Vgl.: Ebenda. S. 61

¹⁷⁴ Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 384

¹⁷⁵ Zum ersten Mal im deutschen Kino wurden die Bühnen angehoben, um in extremer Froschperspektiven (low angle shots) aufnehmen zu können. Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 386

¹⁷⁶ Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 67

¹⁷⁷ Kracauer schreibt dass dieses Ende von Mayer so intendiert war: „[...] *Carl Mayer pflanzte diesem sich aus der Handlung selbst ergebendem Abschluß noch einen geschickt erdachten zweiten auf. [...] Es folgt ein satirisches Nachspiel, eine Parodie auf das damals obligatorische 'Happy End' amerikanischer Filme [...].*“ Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 42. Herbert G. Luft geht davon aus, dass der Produzent seine Finger im Spiel hatte: „*In spite of Mayer's protest, Pommer insisted on tacking on a farcical happy ending [...] mainly to attract the American market.*“ Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 384

¹⁷⁸ Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 385

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda S. 386

psychologisch genau gezeichnet und ihnen war immer bewusst was um sie geschah¹⁸⁰. Mayer wiederum benannte sie mit größtmöglichem Minimalismus („*keine Person hatte einen Namen: eine Mutter war 'Die Mutter', ein Streckenwärter kurz und bündig 'Der Streckenwärter'*“)¹⁸¹.

14.

Das einzige erhaltene Drehbuch von Carl Mayer ist das zu *Sunshine* – *a song of two humans* 1927. Der Film wurde für Fox in den USA von Murnau gedreht und bekam den ersten Oscar als bester Film¹⁸². Carl Mayer schlug ein lukratives Angebot aus und blieb in Europa wo er das Drehbuch nicht herausgab bevor es in seinen Augen perfekt war, was zu einer Verzögerung der Produktion führte.¹⁸³

Bedroom of the two:

Long shot toward
the window.

(168)

The first sunbeams breaking through the window.
While Indre in her bed, asleep.
Carefully wrapped up.
In her arm, the sleeping baby.
Ansass at the side of the bed.
The sleeping Indre still clasping the hand of

Ansass.

Ansass looking at his wife and child.

In deepest emotion.

While more sunbeams penetrate into
The room.

Always more and more.

The sun lighting up the room.

With Ansass kneeling there.

Like a symbol of happiness

Looking at his sleeping wife and baby.

Now: the dog appears in the picture.

And covers down silently at the side of the bed.

Submissively looking up to Ansass.

While the whole picture slowly.

Develops into a fantastic light effect,

Fading out in a symbolic light of happiness.

And then:

FINISH!!!

Carl Mayers Drehbücher brachten oft ein Übermaß an Vereinfachung zustande (wenige Darsteller, Schwerpunkt liegt auf den psychologischen Vorgängen). Kritiker priesen die

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda. S. 388

¹⁸¹ Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 65

¹⁸² Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 388

¹⁸³ *Sunshine* beruht auf einer Adaption von Hermann Sudermann's *Die Reise nach Tilsit* (1917). Vgl. Ebenda. S. 386-387 und Programmheft: Channel 4 Silents Presents Live Cinema 1995. Sunrise, a song of two humans. Verfügbar unter: Archive.org (ebenso Bildquelle)

Filme als Kammerstücke, in denen sich seelische Tiefen auftaten¹⁸⁴.

Mayer war ein wichtiger Vorbereiter einer dynamischen Drehbuchform, in welcher die zu verwendenden technischen Instruktionen eingefügt werden konnten.

Während die (schwebend) poetische Darstellung der Geschichte genug Spielraum für den Regieposten offen lässt, war Mayer bedacht darauf so viele Details wie möglich vor dem Dreh zu berücksichtigen:

„In preparing a scenario, Mayer went out of town to hide for days and even weeks. He took the smallest detail seriously, working out setups and angles, experimenting with camera finder before jotting down his stage directions. Mayer's scripts could be transposed on to the screen without changes. The continuity of his films took shape in his mind, not afterward in the cutting room.“¹⁸⁵

Bei der Drehbuchumsetzung von *Sunshine – a song of two humans* 1927 war Mayer sehr erbost über die Verwirklichung der Kulissen. Aus der von ihm intendierten schläfrigen Kleinstadt wurde die bis dahin gigantischste Konstruktion im Studiobereich, die ein grandioses Spektakel versprach jedoch wenig „Wärme“ ausstrahlte¹⁸⁶. Der Film erhielt unter anderem den ersten Oscar als bester Film wobei Frank E. Woods (Co-Autor von *The Birth of a Nation*) eines der 36 Gründungsmitglieder der „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ war¹⁸⁷. *Sunshine*, zwar ein Stummfilm, wurde bereits im Lichttonverfahren produziert, bei dem Bild und Toninformation auf dem gleichen Filmstreifen vorhanden sind¹⁸⁸ und somit gleichzeitig abgespielt werden konnten

2.9. Der Tonfilm und dessen Konsequenzen

Der Tonfilm war gerade im Kommen als sich die Stummfilmlandschaft nach einer Wirtschaftsflaute auf einem künstlerischen Hoch befand. Die Filmschaffenden dieser Zeit schätzten es in einer länderübergreifender Sprache zu kommunizieren ohne dabei auf

¹⁸⁴ Vgl.: Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. S. 62

¹⁸⁵ Herbert G. Luft: *Carl Mayer, Screen Author*. Cinema Journal Vol. 8 No. 1 Autumn 1968. University of Texas Press. S. 38

¹⁸⁶ Vgl.: Herbert G. Luft: *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. S. 387-388

¹⁸⁷ Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 152 und ebenda

¹⁸⁸ Vgl.: Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms*. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichte. Karl Alber Verlag. Freiburg/München 1984. S. 150-175

Sprachbarrieren achten zu müssen¹⁸⁹. Die ersten Tonfilme waren demnach Musikfilme die ebenso international vertrieben werden konnten.

Das Schreiben an Dialogen war vorerst hinfällig da die Wiedergabequalität der menschlichen Stimme noch „blechern“¹⁹⁰ klang und die Zuseher wenig Interesse an betonten Dialogen hatten¹⁹¹.

Die Drehbuchschreiber waren mit neuen Herausforderungen konfrontiert was die Aufteilung der Dialogszenen in Verbindung mit Einstellungsvorschlägen anging. Hier war vor allem Ince's etabliertes Drehbuchsystem, das eng mit dem amerikanischen Filmstudios verknüpft war, betroffen. Vieles war vorausgeplant, jedoch wussten die Autoren nicht ob sie den Dialog mit Einstellungsbeschreibungen aufbrechen sollten und wie die Tonumsetzung am Filmset von statten ging. In den Dialogszenen waren die Tontechniker von größerer Bedeutung, da sie wussten wie ihre Ausrüstung zu platzieren ist und ob die geplanten Einstellungen in bestimmten Umgebungen überhaupt effizient umgesetzt werden können¹⁹². Diese Technisierung nahm dem Regieposten auch Autorität, da mehr spezialisierte Personen am Dreh teilnahmen und sich die Regie den Gegebenheiten anpassen musste. Proben der Dialoge spielte von nun an eine große Rolle in den Vorbereitungen da Umschreibphasen am Filmset kosten- und zeitaufwendig sind. Generell musste sich die Produktion anpassen, denn umgeschriebener Dialog bedeutete dass Einplanen neuer Drehtage. Auch die Kameraarbeit wurde stark beeinflusst:

“[...] in many instances, sound reduces choices and made production practices more uniform. Sound also removed the head of photography from his position as camera operator. With the rise of multiple camera shooting in the early sound era, the first cinematographer became an executive, supervising the team of 'operative cameraman'.”¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl.: Ebenda. 194

¹⁹⁰ Henny Porten: Vom „Kinotipp“ zum Tonfilm in Ebenda S. 195

¹⁹¹ Mit betontem Dialog ist das Schreiben, einer Aussage, welche unverfälscht wiederzugeben ist gemeint, nicht intendierte Dialogstellen, die eine Gefühlslage aufzeigen wollen oder von den Lippen abgelesen werden. Vgl.: Tom Stempel: *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. S. 57-60

¹⁹² Vgl.: Jean-Pierre Geuens: *Film Production Theory*. State University of New York Press, Albany. New York 2000. S. 84-85

¹⁹³ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Transferred to Digital Printing. Routledge Verlag. London 2006. S. 246

Die Technisierung des Filmes brachte eine Steigerung der Komplexität mit sich. Die Arbeit eines Drehbuchautors wurde dadurch konformer als zuvor. Im weiteren Verlaufe der Entwicklung verschmolzen Anschlusskript und Aufnahmeskript immer mehr miteinander.

CUT TO:

EXT. THE BLUE PARROT - DAY

Outside the cafe, a blue parrot sits on a perch.

CUT TO:

INT. THE BLUE PARROT - DAY

The cafe is much less pretentious than Rick's, but well populated.

Rick enters and walks through the cafe toward Ferrari's office just as Ferrari emerges with Jan and Annina, who look very disappointed.

FERRARI

There, don't be too downhearted.
Perhaps you can come to terms with
Captain Renault.

JAN

Thank you very much, Signor.

Jan leads Annina away.

RICK

Hello, Ferrari.

Signor Ferrari turns around. He's pleased to see Rick.

FERRARI

Ah, good morning, Rick.

They shake hands.

15. Philip und Julius Epstein sowie Howard E. Koch und Casey Robinson schrieben die Filmadaption zu Murray Burnet und Joan Allsions Theaterstück *Everybody Comes to Rick's*¹⁹⁴.

Casablanca 1942, eine Adaption des Stückes *Everybody Comes to Rick's*, existiert als Synthese des Anschlusskripts mit dem Aufnahmeskript ohne (direkter) Anweisungen für Einstellungsgrößen¹⁹⁵. Es wurde von Michael Curtiz realisiert.

¹⁹⁴ Vgl.: Drehbuch Casablanca. Verfügbar unter: <http://www.vincasa.com/casabla.pdf> (Zugriff: Dezember 2014)

¹⁹⁵ Vgl.: <http://www.vincasa.com/casabla.pdf> und <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> (Zugriff: Dezember 2014)

Bei veröffentlichten Filmskripten ist zu beachten, dass diese jeweils nach dem Dreh herausgegeben wurden und der Textbau im Laufe der Produktion einem ständigem Wandel unterzogen war. Das zu *Casablanca* verfügbare Skript sei hier als passendes Beispiel zur Drehbuchpraxis im Produktionsprozess angeführt. In einer Notiz am Deckblatt ist vermerkt, dass bei Produktionsbeginn das Drehbuch nur zur Hälfte fertig gestellt war und die 'finale' Version erst kurz vor Drehschluß fertig gestellt wurde. Desweiteren mussten nach dem Dreh Dialoge geändert und eingefügt werden¹⁹⁶.

Eine weitere Betrachtung der historischen Drehbuchentwicklung sprengt aufgrund der Singularität verschiedenster Arbeitsformen¹⁹⁷ den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Im Allgemein betrachtet spalteten sich Aufzeichnungen zu den Anschlüssen immer mehr vom Drehbuchautor sowie dem herausgegebenen Drehbuch ab. Anschlüsse und deren Umsetzung gelten für Dreh/Produktion bestimmt und als Arbeitsbereich des Regieteam, welches das ständig im Umschreiben befindliche Aufnahmeskript erstellen.

Das dem Film zugrundeliegende (Ur-)Drehbuch wurde somit offener für literarische Formen sowie dem bereits im frühen Film verwendeten Szenenformat (nun mit Dialogen versehen)¹⁹⁸.

Die Ausgangsgliederung welche nach der Ideenfindung angewandt wird um ein schriftlich fixiertes Format zu erhalten ist demnach flexibel und wird in der weiterführenden Drehbuchliteratur sehr unterschiedlich behandelt.

Die ältere Verwirklichungsformen aus der früheren ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden als eine Erstellung von *Blaupausen* (engl.: blueprint), für den Regisseur als „Architekten“, gesehen. Es sind ausgiebige Textformen die mehrere hundert Seiten lang sein können und alle Eventualitäten abdecken sollten¹⁹⁹.

Diese „filmische Blaupause“ kann als eine Weiterentwicklung der Commedia Del'Arte - Theatertexte betrachtet werden, die ebenso wie die Stummfilm-Drehbücher ohne Dialoge auskamen, da vorgegebene Charakterrollen improvisiert wurden²⁰⁰.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms geht der Film dann die entgeltige Fusion mit dem

¹⁹⁶ Vgl.: Drehbuch Casablanca. S. 1

¹⁹⁷ „Unlike american writers, for whom working on movies usually meant going to Hollywood and setting literature aside, such french writers as Cocteau, Jean-Paul Satre, André Malraux, Jean Giraudoux and Jacques Prévert were active in the cinéma without having to distance themselves, geographically or practically, from the literature scene.“ Richard Brody: *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. Metropolitan Books. New York 2008. S. 4

¹⁹⁸ Vgl.: <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> Kapitel: 1.1.5 (Zugriff: Dezember 2014)

¹⁹⁹ Vgl.: Steven Maras: *Screenwriting: History Theory and Practice*. Wallflower press. Great Britain 2009. S.118

²⁰⁰ Vgl.: Ebenda

Theatertext ein, welcher hauptsächlich aus Dialogen besteht.

3. Aktuelle methodologische und produktionstechnische Kenntnisse zur Drehbucheerstellung

Waren es im frühen Film wenige eingeweihte Personen, die eng am Drehbuch zusammenarbeiteten, wurden es in weiterer Folge Instanzen, die einen in Drehbuchform gefassten Ursprungstext auf (finanzielle) Verwertbarkeit durch den Massenmarkt überprüfen.

Theorien zur Drehbucheerstellung haben sich diesem Massenphänomen angepasst und sorgen dafür, dass das Repertoire an vorgefertigten Möglichkeiten (neue kommerziell erfolgreiche Filme, die neue Genres begründen) ständig erweitert wird. Aktivposten des Films, welche mit vergleichsweise wenig Budget großartige Werke vollbringen perfektionieren dieses auf den Massenmarkt angepasste Spektrum an Erzählstrategien indem sie wissen wie mit den Konventionen umzugehen ist.

Ein finales Skript als Konglomerat aus verschiedensten Medien plant exakt ein, wann bestimmte festgelegte Ereignisse eintreten werden. Das zu schaffende Textsubstrat, welches dem umzusetzenden Film zugrunde liegt, muss deswegen möglichst frei von unfreiwilligen Doppeldeutigkeiten sein um eine szenische Aufnahme eindeutig zu realisieren. Demnach liegt das Hauptaugenmerk auf einer Visualisierung des Geschichtenerzählens²⁰¹.

Inwieweit die Bilderwelt des Drehbuches deutbar ist, also wie klar die Vorgaben an die umsetzenden Personen sind, wird in diesem Kapitel behandelt.

Terminologisch wird Script (der englische Ausdruck) im deutschsprachigen Raum oft für das am Drehort verwendete Buch (weiterführend auch Bericht) benutzt, es kann als Fusion von Aufnahmescript und Anschlusskript gesehen werden und wird von einer eigenständigen Person bearbeitet. Deswegen werde ich diesen Ausdruck in diesem Kapitel vermeiden um entstehende Unklarheiten zu beseitigen.

Jedoch sei angemerkt, dass Regeln da sind um gebrochen zu werden und ich aus diesem Grund den Text nicht mit Kategorisierungen und zu vielen Auflistungen überladen möchte. Auch sind jetzt schon die Schnittstellen zu beachten. Die Drehbuchweitergabe erfolgt

201

meist nicht direkt an die Regie sondern wird dem Produzententeam überlassen (welches eruiert ob der Stoff brauchbar ist). Jedoch kann es auch so zur engen Zusammenarbeit von Autor und Regieteam kommen (mit der ANT betrachten, wird hier das Netzwerk ausgebaut) und deshalb sollten Richtlinien (oder Tipps) zur Abgabe beachtet werden. Dies kann als notwendiges Übel gesehen werden, ist gleichzeitig aber eine Tatsache mit der sich Filmemacher auseinandersetzen, um nicht im Untergrund zu verschwinden.

Da die Bandbreite in der Filmwelt groß ist versuche ich mich, auf die prägnantesten Teile zu beschränken. Hierzu beziehe ich mich auf die Erstellung von Filmdrehbüchern (in Spielfilmlänge), wenn nötig wird ein Zusammenhang zum Fernsehspiel und Theater hergestellt.

3.1. Voraussetzungen zur professionellen Gestaltung von filmisch produzierten Texten

Bevor ein Drehbuch zur filmischen Umsetzung geschrieben werden kann muss sich der Autor darüber im Klaren sein "wofür" geschrieben wird. Dies wird durch den Auftrag, bzw. Geldgeber der Produktion festgelegt, oder als freier Schreiber selbst entschieden. Zwischen diesen beiden Extremen liegt die Mitarbeit des Regisseurs, der auf der einen Seite ein komplett fertiges Drehbuch übernimmt und nur mehr Feinanpassungen vornimmt, auf der anderen Seite die Idee zum Drehbuch bis zur letztendlich verfilmbaren Fassung trägt.

Üblicherweise erhält der Drehbuchautor 10 bis 20 Prozent seiner Gage für den voll ausgearbeiteten Grundtext²⁰². Dieser kann jedoch einen Großteil des Arbeitsaufwandes in Anspruch nehmen.

Deshalb ist es wichtig die Qualitäten und Erfahrungen des jeweiligen Produzententeams vor der Vertragsunterzeichnung zu eruieren²⁰³. Unter anderem zentrale Fragen sind:

- Wie ist die Erfolgsbilanz des Produzent, der Produzentin?
- Wer ist aller Voraussicht der Regisseur oder die Regisseurin?
- Wie hoch ist das Budget?
- Gibt es eine Entwicklungs- bzw. Produktionsförderung für das Projekt?

²⁰² Dies ist natürlich verhandelbar und sollte dementsprechend vertraglich gesichert werden. Die Angabe bezieht sich auf den US-amerikanischen Markt. Vgl.: Julian Friedmann: *How to Make Money Scriptwriting. A guerilla guide for selling to producers, script editors and agents in the film industry*. Redwood Books, Trowbridge, Wiltshire 1995.

²⁰³ Vgl.: Ebenda. S. 39

- Hat der Produzent eine Vorstellung zur schauspielerischen Besetzung?
- Wen sieht der Produzent, die Produzentin als Zielgruppe für den Film?
- Gibt es bereits ähnliche Projekte, die durch die Produktionsfirma (o.ä) umgesetzt wurden?
- Falls das Projekt eine Adaption ist, welche Teile des Buches, Charakterkonstellationen oder Beziehungen sind relevant?
- Wessen Geschichte ist es? Was wollen die Charaktere und wie bekommen sie es? Ist es überhaupt wichtig aus welcher Sicht die Geschichte erzählt wird?

In diesen Fragen wird schon vieles vorweggenommen. Es braucht jedoch eine Mannschaft von kompetenten Kräften, die durch Erfahrung das Werk zur Realisation bringen. Ohne dieses Team erhält ein Drehbuchautor gar nicht die Möglichkeit das Drehbuch fertig zu stellen²⁰⁴ (oder versagt am Arbeitsaufwand) aber dazu später mehr.

Anderenfalls ist es möglich die Riege selbst zu organisieren, was wiederum Geld und Zeit in Anspruch nimmt. Wichtig ist es, sich dessen schon vorher im Klaren zu sein um den Text nicht an grundlegenden Tatsachen vorbei zu verfassen.

3.1.1. Wissen zur Dramaturgie

Bevor daran gedacht werden kann, einen solchen komplexen Text zu verfassen, ist ein umfassendes Wissen hinsichtlich der Dramaturgie nötig, um sich keine Fallen in den Weg legen zu lassen.

„Erste grundlegende Aufgabe der Dramaturgie ist die Strukturierung der Ereignisabläufe, das heißt der Handlung und Begebenheiten der Fabel oder der Story zum Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlung zu erregen.“²⁰⁵

Allgemein gilt es, strukturiertes *Erzählen* hervorzubringen.

Dieses 'Erzählen' bedeutet, einen eigenen, gestalteten (d.h. ästhetisch strukturierten) Kosmos zu schaffen, etwas durch Anfang und Ende als in sich Geschlossenes zu begrenzen und zu strukturieren.

²⁰⁴ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. Herausgegeben von Béatrice Ottersbach. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz 2005. S. 7

²⁰⁵ Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*. 3. Auflage. VISTAS Verlag GmbH. Berlin: 2004. S25

„Dass innerhalb der Fiktion beispielsweise alle Teile, alle Geschehnisse, alle Formen sich aufeinander beziehen, sich aus diesem Zusammenhang die Funktionalität des jeweils einzelnen Elements erklärt und damit auch einen Sinn erhält, ist eine der Grundvoraussetzungen jeden Erzählens.“²⁰⁶

Nötig ist, festzustellen, dass nicht der Film direkt die Bedeutung vermittelt, sondern der Zuschauer aufgrund bestimmter Bedingungen dem Film Bedeutung verleiht²⁰⁷.

Eine weitere fundamentale Tatsache, die es als Autor für den Film zu beachten gilt, ist die Unterscheidung vom geschriebenen zum „aufgeführten“, plurimedialen Text. Die Inszenierung eines Drehbuches bedient sich nicht mehr ausschließlich sprachlicher Codes wie es der rein literarische Text tut, sondern fügt noch sprachlich-akustische und optische Codes hinzu²⁰⁸. Anstatt der Imagination des Lesers ist das Drehbuch als synästhetischer Text allein für die Imagination des Regisseurs (als Leser) und dessen Umsetzung für das Publikum vorhanden. Anders gesagt, ist das fertig gestellte Drehbuch im Gegensatz zum Roman noch unvollständig (also nur rein literarisch interpretierbar) solange es nicht in verfilmbare Form gebracht wurde. Deshalb muss die Idee im Sinne der Absicht eines Autors nicht identisch sein mit dem im Film schließlich vom Betrachter erkannten Thema (welches ebenso von der Intention der Regie abweichen kann)²⁰⁹.

Doch soll es, aus ökonomischen Gründen, darum gehen publikumsgerechte Filme herzustellen, da es Filmschaffenden schwer möglich ist Filme zu finanzieren, die am Publikum vorbei gestaltet werden²¹⁰. Dies sollte bereits in früher Phase der Autorenschaft berücksichtigt werden.

Die Abbildung auf der nächsten Seite zeigt ein Ablaufdiagramm als Visualisierungsmethodik, welches Szenen, Sequenzen oder gar ganze Filme optisch aufbereitet und dadurch das Textkonvolut dramaturgisch lesbarer macht. Dies ist nur *ein* Beispiel von graphischen Techniken zur Aufgliederung eines dramatischen Textes, welcher bereits mit der Regiearbeit verschmilzt, die im später folgenden Teil der Arbeit genauer behandelt wird.

²⁰⁶ Knut Hackethler: *Film- und Fernsehanalyse*. 3. überarbeitete Auflage. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH Stuttgart. 2001. S. 111

²⁰⁷ Vgl.: Knut Hackethler: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 110

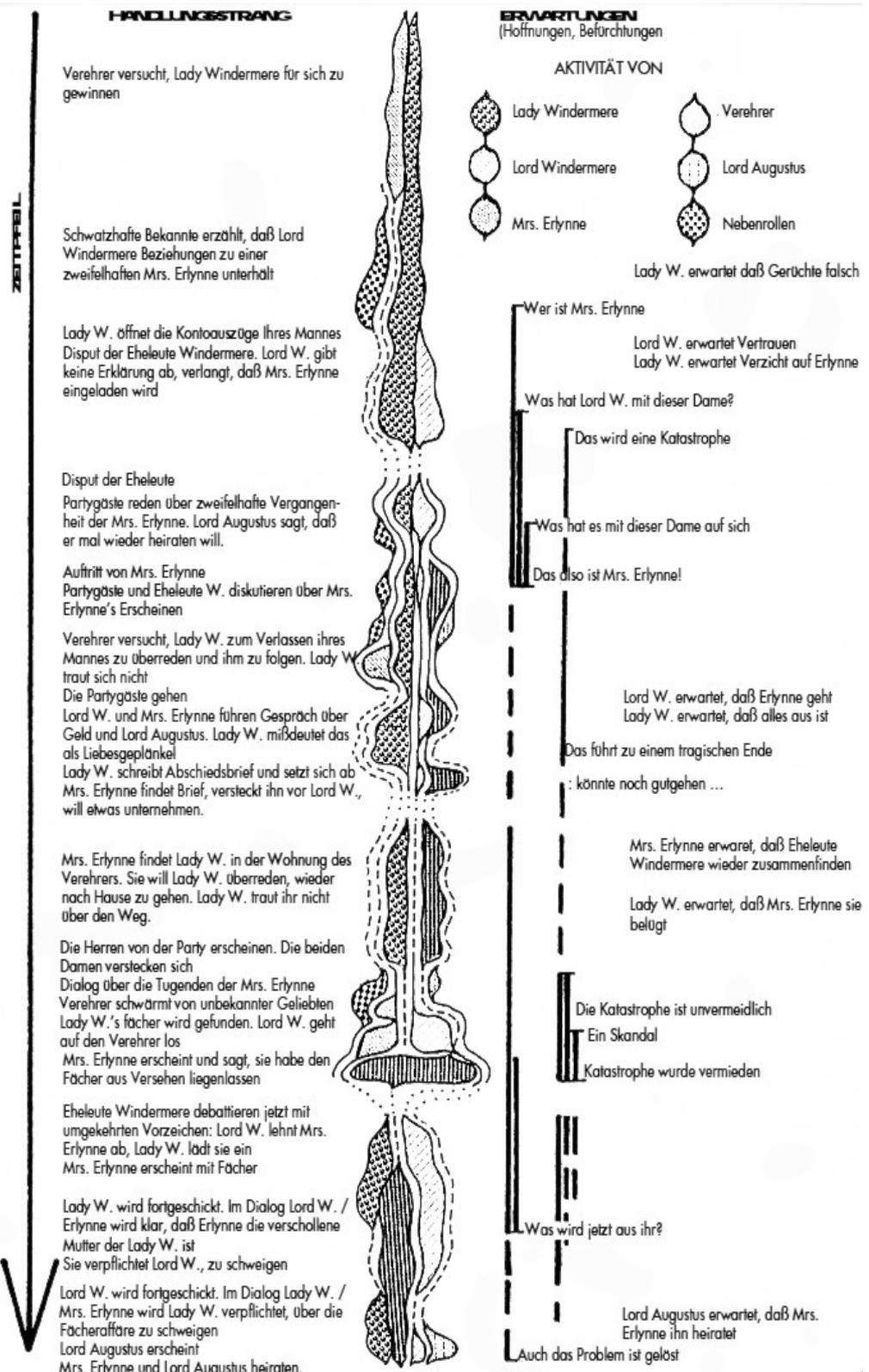
²⁰⁸ Vgl.: Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Fink Verlag. München 2001. S. 24-25

²⁰⁹ Knut Hackethler: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 115

²¹⁰ Vgl.: Werner van Appeldorn: *Eine Moderne Dramaturgie*. Reil & Gottschalk. Digitale Version 1995. S. 151

16.

In einer von Werner van Appeldorn erstellten graphischen Version des Drehbuches sieht man auf einen Blick welche Personen sich in bestimmten Teilen des Filmes begegnen und wie dominant (intensiv) sie in den jeweiligen Szenen auftreten (Gewichtsverteilung). Hier können weiterführend Erwartungen und Befürchtungen, Spannungsbögen, für die Geschichte wichtige Entscheidungen der Charaktere sowie Informationsvorteile und Informationsdefizite eingetragen werden. Es bietet sich an mehrere dieser graphischen Handlungsstränge zu erstellen um einen Überblick der verschiedenen dramaturgischen Ebenen und der Rhythmik zu erhalten²¹¹.



²¹¹ Vgl.: Werner van Appeldorn: *Eine Moderne Dramaturgie*. S. 41, 61, 92, 100, 173

3.1.2. Der Genrebegriff und seine Grenzen

„Die Kategorisierung von Filmen in Genres entspricht dem Wunsch des Zuschauers, vorher bzw. möglichst früh zu erfahren, was ihn erwartet.“²¹²

Im Film begegnen uns verschiedenste Genres, wie Science-Fiction, Horror oder Fantasy, die uns mehr oder weniger bekannt sind. In vielen Fällen wird so unzutreffend nach visuellen Mustern eine Kategorisierung getroffen²¹³. Dramaturgisch gesehen ist eine solche Klassifizierung mit Bedacht zu treffen. So kann *Star Wars* (1976) als verschleierter Western gesehen werden²¹⁴. *Blade Runner* (1982) arbeitet wiederum mit Film Noir Elementen und begründete somit das Sub-Genre Tech Noir²¹⁵.

Eine Genre-Studie muss somit über Einteilungsgrenzen hinausreichen um Einsicht und Verständnis der Kernelemente zu bieten. Diese Kernelemente können als Mythen sowie Ideologien beschrieben werden. Die darin vorkommenden wiederkehrenden Figuren und Situationen übertragen Verschiebungen der Kultur.

In dieser besonderen Studie bietet Frank McConnell bloß vier Charaktertypen²¹⁶:

The King – Begründet den Staat – Das Epos

The Knight – Festigt den Staat – Die abenteuerliche Romanze

The Pawn – Gefangen im institutionalisierten Staat – Das Melodrama

The Fool – Reagiert auf den Wahnsinn des Staates – Die Satire

Hierzu sei erwähnt, dass diese Kategorisierung nur zu einer Vereinfachung komplizierter Tatbestände dient²¹⁷.

Ich habe mich für diese simpel wirkenden Typen entschieden, da zu lange (Genre-) Listen den Überblick erschweren und mehr neue Fragen aufwerfen, statt die erhoffte Übersicht zu liefern; kurz gesagt einem komplexen Medium wie dem Film nicht gerecht werden können.

Zur Ergänzung ist jedoch eine Sammlung der häufigsten Genres im Anhang (S. 136) zu finden.

²¹² Oliver Schütte: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bastei Verlag Gladbach. 1999. S. 128

²¹³ Jill Nelmes [Hrsg.]: *Introduction to Film Studies*. London: Routledge 1999. S. 130

²¹⁴ Ebenda

²¹⁵ Bennant nach dem Nachtclub aus *The Terminator* (1984) Vgl.: Loren Means: Tech Noir. YLEM Journal, number 2, volume 23, Jan-Feb 2003. Verfügbar unter: <http://www.ylem.org/Journal/2003Iss02vol23.pdf> (Zugriff: Jänner 2014)

²¹⁶ Vgl.: Jill Nelmes [Hrsg.]: *Introduction to Film Studies*. S. 130

²¹⁷ Vgl.: Werner van Appeldorn: *Eine Moderne Dramaturgie*. S. 38

3.1.3. Die Inspirationsfindung

„Filmstoffe können aus einer Vielzahl von Quellen stammen. Theaterstücke, Romane, Kurzgeschichten, Geschichten aus dem Leben, sogar Gedichte und Lieder sind für die Leinwand adaptiert worden.“²¹⁸

Des Weiteren können soziale, politische und private Vorfälle, Personen dazu beflügeln, zeitgenössische Werke zu fabrizieren, welche nach Jahren wieder aufgegriffen und in einen aktuellen Kontext versetzt werden, wie es in der Literatur und im Theater oft der Fall ist²¹⁹. Doch ist mit Inspirationsfindung nicht nur der Gedankenanstoß zum Hauptthema des Filmes zu verstehen, viel mehr braucht es interessante Materie um einen Spielfilm zu füllen. Sie führt vom Denkanstoß für eine Szene über detailgetreue Mimik der spielenden Person bis zu Bestandteilen der Szenerie, die womöglich nur unterbewusst wahrgenommen werden.

An dieser Stelle möchte ich meine persönliche Meinung festhalten, dass jeglicher äußerer Einfluss der konstruktiv umgesetzt wird als Funke der Kreativität genutzt werden kann. Ob es ein Gemälde eines großen Künstlers ist, ein Musikstück oder nur ein beiläufig aufgeschnapptes Gespräch in der Öffentlichkeit – all das kann dazu dienen dem Film, fernab von diversen konstruktivistischen Richtlinien, die gewünschte Authentizität sowie Realitätsbezug zu verpassen.

Es sollte an dieser Stelle auch geklärt werden, dass sich die Inspiration zu Schreiben von der Biografie der schreibenden Person nicht gänzlich abgrenzen lässt. Wobei es zu erkennen gilt, woher (autobiografisch besehen) die Motivation zu einer Inspiration rührt und wie das daraus entstehende Werk vorurteilsfrei skizziert werden kann²²⁰.

²¹⁸ David Howard, Edward Mabley: *DREHBUCHHANDWERK. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme*. Übersetzt von Matthias Schmitt. 2. Auflage. EMONS Verlag, Leck 1998 S. 32-33

²¹⁹ Vgl.: Bernhard Fetz, Klaus Kastenberger (Hrsg.): *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, Wien: Zsolnay 1998.

²²⁰ Vgl.: Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Europaverlag. Wien, Zürich 1991. S. 13-14

3.1.4. Das Finden des passenden filmischen Gegenstandes

Doch bevor ins Detail gegangen werden kann, müssen Autoren ein Thema finden, das öffentliches Interesse hervorruft sowie den persönlichen Drang zur Informationsweitergabe befriedigt. Für den Drehbuchguru Syd Field bedeutet *Thema* zwei simple klingende Aspekte: *Handlung* und *Figur*.

Im Bezug auf das Thema gibt es diverse Definitionen:

„Das Thema einer Geschichte ist die ihr zugrundeliegende Behauptung oder Vermutung über einen bestimmten Aspekt des Lebens.“²²¹

„Ein Thema ist derjenige Bereich des „menschlichen Dilemmas“ den sich der Autor herausgegriffen hat, um ihn unter einer Vielzahl von Blickwinkeln und in einer komplexen, realistischen und glaubwürdigen Weise zu untersuchen.“²²²

[...] Thema verweist immer auch auf den Kontext der Entstehungszeit des Films, in der sich für solche Themen ein Horizont findet, auf den sich das Thema bezieht.²²³

Und um dieses persönliche Thema zu finden und zu etablieren *„[...] müssen wir uns tief ins Leben vorgraben, um neue Einsichten, neue Verfeinerungen von Wert und Bedeutung freizulegen, dann eine Story als Vehikel schaffen, das [sic!] unsere Interpretation für eine zunehmend agnostische Welt zum Ausdruck bringt.“²²⁴*

Dazu ist eine intensive Text- und Live-Recherche, also das Sammeln von Informationen zum Thema in Bibliotheken und vor Ort (z.B. durch Interviews), notwendig²²⁵.

Das Thema kristallisiert sich oft erst während der Stoffentwicklung heraus. Welches Thema ein Film 'wirklich' behandelt kann letztgültig erst unter Betrachtung aller zusammenwirkenden Handlungsstränge beantwortet werden²²⁶. Eine Zusammenfassung

²²¹ Christopher Vogler: *Die Odysee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des Amerikanischen Erfolgskinos*. 6. erweiterte Auflage. Zweitausendeins Verlag, Frankfurt am Main 2010. S. 184

²²² David Howard, Edward Mabley: *DREHBUCHHANDWERK*. S. 80

²²³ Knut Hieckethier: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 115

²²⁴ Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. 6. Auflage. Alexander Verlag, Berlin 2009. S. 25

²²⁵ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Übersetzt von Kerstin Winter. Autorenhaus Verlag, Berlin 2010. S. 65-66

²²⁶ Vgl.: Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. Aus d. Engl. Von

grundlegender Themen, aus Philip Parkers Buch: „Die Kreative Matrix“, ist überblicksartig im Anhang zu finden²²⁷.

3.1.5. "Pitching" als Versuch der Kanalisierung der Gedankenwelt

Als "Pitching" ist das wörtliche Vertreiben einer Geschichte, Idee oder eines Konzeptes für Film oder Fernsehen zu verstehen²²⁸. Meist geschieht dies über ein Gespräch mit dem Produzententeam oder deren Vertreter. Die Frage "Wer" aus welchen Gründen "was" in der Geschichte leistet ist auf jeden Fall zu beantworten²²⁹.

Um Eindruck zu hinterlassen soll der Pitch so kurz wie möglich gehalten werden, gleichzeitig jedoch flexibel ausbaubar sein, falls eine genauere Begründung notwendig wird. Wichtig ist eine plausible Darstellung, weiters warum die Geschichte Attraktivität für das Publikum besitzt und weshalb sich die Finanzierung lohnt (Im gegebenen Fall sollen zusätzliche Geldquellen nicht verheimlicht werden).

Des weiteren ist auf Körpersprache und Selbstpräsentation großer Wert zu legen, sodass mögliches Interesse nicht sofort erlischt²³⁰.

Weitere dem Pitch ähnliche aber nicht identische Formen sind die „Prämisse“, der „Dreizeiler“ oder schlicht „Kurzinhalt“ sowie die „Logline“²³¹ welche in Lektoraten Verwendung findet. Bei diesen Begriffen liegt das Hauptaugenmerk nicht auf dem Vertrieb der Geschichte (wie es beim Pitch der Fall ist), sondern auf einer Kurzdarstellung, die die wesentliche Elemente eines Drehbuches enthält²³².

3.1.6. Erzeugung von Charakteren

Die Figur gilt als unentbehrliches Fundament eines Drehbuches²³³.

Wird sie umgeschrieben und somit verändert hat dies auch in der Story zu geschehen²³⁴, denn Story Struktur und „wahrer Charakter“ sind ein und dasselbe Phänomen, unter zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet²³⁵.

Rüdiger Hillmer. UVK Verlagsgesellschaft. Konstanz 2005. S. 43-44

²²⁷ Siehe Anhang S. 141

²²⁸ Julian Friedmann: *How to Make Money Scriptwriting. A guerilla guide for selling to producers, script editors and agents in the film industry.* Redwood Books, Trowbridge, Wiltshire 1995. S. 63

²²⁹ Ebenda S. 65

²³⁰ Ebenda S. 67

²³¹ Vgl.: Dagmar Benke, Christian Routh: *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch.* Herausgegeben von Béatrice Ottersbach. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz 2006. S. 74-78

²³² Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens.* S. 74-77

²³³ Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch.* S.82

²³⁴ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens.* 6. Auflage. Alexander Verlag, Berlin 2009. S. 123-124

²³⁵ Ebenda S. 127

Zu der Konstruktion von Figuren gibt es viele Herangehensweisen. Eine Meinung kristallisiert sich zum Erschaffen eines Charakters heraus: Der Autor/die Autorin muss seine/ihre Hauptfigur so gut wie möglich kennen, und Abgrenzung zum eigenen Charakter schaffen, also kein rein autobiografisches Schreiben hervorzubringen. Es gilt Personen zu kreieren die einem so bekannt sind wie man sich selbst. Von der Geburt bis zum ersten Auftritt im Film mögen einem alle biografischen Details vertraut sein. Danach beginnt die Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Leben in welchem sich die Figur bewegt. Dazu werden berufliche, persönliche sowie private Details näher definiert²³⁶. In dieser Phase wird jegliche noch so unscheinbare Einzelheit durchleuchtet bis der Charakter die substantielle Beschaffenheit erhalten hat um gegenüber dem Zuseher nicht als unglaublich abgetan zu werden.

Doch ist es nicht nur die Summe der (Charakter-)Eigenschaften die einer Figur Leben einhaucht. Es ist auch nötig den wirklichen Charakter zu kennen (Werte, Einstellungen und Prinzipien)²³⁷, die Person die hinter der Fassade von Charakterisierungsmerkmalen steckt, die Entscheidungen trifft wo sie nötig (oder nicht) sind²³⁸. Dieser 'Tiefencharakter' hat grundlegende Bedeutung für die Hauptfigur, da deren stufenweise Enthüllung überdies den Spannungsbogen der ganzen Geschichte tragen kann²³⁹. Indes ist zu beachten, dass die alleinige Enthüllung des wahren Charakters zu wenig ist. Außerordentlich geschriebene Charaktere verändern ihr Innerstes im Zusammenhang mit den Gegebenheiten der Geschichte (zum Besseren oder Schlechteren), erfahren eine Metamorphose durch ein Höchstmaß an kontinuierlich schwerer werdenden Entscheidungen die es zu fällen gilt (sowohl reagierend als auch agierend²⁴⁰). Hingegen darf die durch Charaktereigenschaften festgelegte Glaubwürdigkeit einer Figur nicht durch unnachvollziehbare Entscheidungen verloren gehen²⁴¹.

Syd Field entwickelte vier elementare Eigenschaften die seiner Meinung in jede gute Figur einfließen müssen²⁴²:

²³⁶ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 89-95

²³⁷ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Übersetzt von Kerstin Winter. Autorenhaus Verlag, Berlin 2010. S.96

²³⁸ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 117-118

²³⁹ Ebenda S.120

²⁴⁰ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S.95

²⁴¹ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 123

²⁴² Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 109

1. Die Figuren haben ausgeprägte und klar umrissene Bedürfnisse;
2. sie haben eine individuelle Weltansicht;
3. sie verkörpern eine *Haltung*;
4. sie durchlaufen eine Art Transformation - sie verändern sich.

Punkt zwei und drei können nicht scharf getrennt werden, wichtig ist dass beide Punkte vorhanden sind.

Folglich können alle oben beschriebenen Merkmale auf eine Figur zutreffen und diese wird trotzdem von den Zuschauern als unsympathisch, als nicht tragbar empfunden. Auch wenn das intendiert sein mag, sollte der Zuschauer dem Charakter ein gewisses Mitgefühl entgegenbringen, Empathie gegenüber diesem empfinden²⁴³. Schließlich werden Filme zum größten Teil für einen Massenmarkt entwickelt, den es zu befriedigen gilt. Als dramaturgischer Trick kann dazu die Hauptfigur mit einer Schwäche, einer so genannten Achillesferse ausgestattet werden um die Identifikation des Charakters mit dem Publikum zu erhöhen²⁴⁴.

Des Weiteren ist bei der Konstruktion des Hauptcharakters ebenso dessen Antagonist, dessen Gegenspieler mitzuentwickeln. Hierbei muss es sich nicht um den typischen Bösewicht in Menschengestalt handeln, als Antagonist kann alles gesehen werden, dass dem Endziel des Filmes entgegengestellt wird. Anders gesagt ist der Antagonist das Schicksal des Helden, welches von Außen herantritt²⁴⁵.

Darüber hinaus gilt es Nebenfiguren zu etablieren, die in bestimmten Relationen zur Hauptfigur stehen. Hierzu hat Christopher Vogler Archetypen, folglich Funktionsträger erarbeitet, zu denen im Anhang (S. 142) ein Überblick gewährt wird. Hier sei nur kurz besprochen, dass keine der Nebenfiguren überflüssig sein darf und deren Funktionen nicht doppelt vorkommen²⁴⁶.

Abschließend soll noch erwähnt werden, der Figur einen gewissen Spielraum offen zu lassen, da dieser beim Casting oft vonnöten ist.

²⁴³ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. Herausgegeben von Béatrice Ottersbach. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz 2005. S. 40

²⁴⁴ Vgl.: Ebenda. S. 83

²⁴⁵ Vgl.: Burkhard Driest: *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2001. S. 75

²⁴⁶ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 85

3.1.7. Die Abwendung von der experimentellen Schreibform

Das Konstruieren einer Geschichte verhält sich ähnlich wie das der Figuren, da wie bereits vorab erwähnt eine Abgrenzung schwer möglich ist und der Arbeitsprozess sinngemäß parallel verläuft. Doch die Geschehnisse sollen nur konstruiert werden und nicht konstruiert wirken.

Die Handlung soll sich aus den Figuren und ihrer Konstellation und den sich daraus ergebenden Konflikten entwickeln²⁴⁷. Ebenso kann ein Antiplot erstellt werden, der nicht nach dieser Struktur funktioniert, sondern mit zufälligen (nicht vorauszuahnenden) Ereignissen, nichtlinearer Zeit sowie inkonsistenten Realitäten aufwartet – die cineastische Entsprechung zum Theater des Absurden²⁴⁸. Diese Antistruktur muss folglich auch zu Papier gebracht werden, also im Kern auf ein Muster zurückgreifen.

Somit ist die Erzeugung eines Exposéés und eines Treatments, weiterführend eines schrittweisen Entwurfes (Step-Outline) und eines Bildertreatments sinnvoll, da Faktoren, die strukturiert werden können, dadurch abgeklärt werden. Anders gesagt ist es unvermeidlich Filme zu schaffen ohne sich vorher darüber Gedanken zu machen bzw. die gängigen Strukturen zu kennen (um diese im Bedarfsfall auch brechen zu können).

3.1.7.1. Geschrieben zur Verfilmung: Treatment und Exposé

Das Exposé kann als Kurzvariante eines Treatments bezeichnet werden. Es ist vor allem im deutschen Sprachraum gebräuchlich und als eigene Form anerkannt. Das Exposé unterscheidet sich nur inhaltlich vom Treatment, stilistisch aber kaum.

Durch seine Länge kann das Treatment konkreter auf einzelne Erzählmomente eingehen und ist durch einen dramaturgischen Aufbau weniger abstrakt.

„[Ein Exposé sollte sich auf] die spezifische Situation, die einzigartigen Eigenschaften der originellen Figuren und die Kombination der sich daraus ergebenden Konflikte [konzentrieren].“²⁴⁹

Die im Exposé festgelegte Grundidee wird im Treatment zeitlich eingeordnet sowie

²⁴⁷ Vgl.: Dennis Eick: *Exposé, Treatment und Konzept*. S. 87

²⁴⁸ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 56-58

²⁴⁹ Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 80

inhaltlich ausgebaut.²⁵⁰ Autoren wie Robert McKee oder Syd Field finden keine Erwähnung des Exposéés sondern starten mit einem Kurz-Treatment, welches nach und nach erweitert wird.

Das Treatment/Exposéé hilft dem/der Autor(in) seine Gedanken zu strukturieren. Mit einem Treatment in der Hand kann der/die Autor(in) fundierter mit der Redaktion, Agenten(innen) oder Produzenten(innen) darüber diskutieren, was er/sie zu schreiben beabsichtigt.²⁵¹ Generell wollen die meisten Produzenten(innen) das Treatment lesen bevor das Drehbuch fertig ist, da es flexibler und offener für Korrekturen ist²⁵². Weiters ist das Treatment oft die Grundlage zur Einreichung von Förderungen. Dieses wird jedoch oft weitaus kürzer verlangt als das dann fertig ausgearbeitete Treatment (10-30 Seiten ist die Angabe zur Einreichung in Deutschland)²⁵³.

Ein für die Einreichung bestimmtes Treatment soll demonstrieren, um was sich bereits im Vorfeld Gedanken gemacht wurde²⁵⁴:

- Worüber geschrieben wird
- Wer die Charaktere sind
- Für welche(n) Zielgruppe/Markt geschrieben wird
- Vorab-Präsentation einer Geschichts-Analyse (für das Produzenten-, Redaktionsteam)

Im bereits erweiterten (Arbeits-)Treatment gibt es relativ ausformulierte Figuren, die ein eigenes Profil haben. Sie besitzen erste persönliche Eigenschaften wie Hobbys, Neurosen oder Vorlieben und sind nicht nur getrieben von der Handlung²⁵⁵. Außerdem können im Gegensatz zum Kurztreatment/Exposéé auch Handlungsebenen abseits der Haupthandlung erzählt werden. Des weiteren wird auf die emotionale Entwicklung der Figuren eingegangen²⁵⁶. Auf Dialoge kann im Treatment weitgehend verzichtet werden, jedoch ist es oft unerlässlich charakteristische Repliken, die den Stil prägen, einzufügen (um beispielsweise den Humor einer Komödie einzufangen)²⁵⁷.

²⁵⁰ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 69

²⁵¹ Julian Friedmann: *Unternehmen Drehbuch. Drehbücher schreiben, präsentieren, verkaufen*. Überarbeitet und ergänzt für deutschen Markt von Oliver Schütte und Stefan Weihe. 2. Auflage. Bastei Verlag Gladbach. 1999. S. 76

²⁵² Vgl.: Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S. 252-253

²⁵³ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 72

²⁵⁴ Julian Friedmann: *Unternehmen Drehbuch. Drehbücher schreiben, präsentieren, verkaufen*. S.77-78

²⁵⁵ Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 81

²⁵⁶ Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 86

²⁵⁷ Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 81

3.1.7.2. Die Geschichte schrittweise entwerfen

Eine erweiternde Form der Schreibweise stellt der „Schrittweise Entwurf“ (Step-Outline) dar. Im deutschsprachigen Raum wird dieser gerne mit dem „Bildertreatment“ gleichgesetzt, welches indessen nicht exakt dasselbe darstellt.

Die Unterscheidung liegt mehr in der Nutzung als im Aufbau.

Während bei Robert McKee der Arbeitsprozess am schrittweisen Entwurf noch vor dem Treatment stattfindet²⁵⁸, folglich das Treatment aus dem schrittweisen Entwurf gebaut wird, ist bei Dennis Eick das Bildertreatment (oder auch die Szenenoutline) erst zu erstellen wenn in einem Entwicklungsprozess Regeln und Teilnehmer schon bestimmt sind²⁵⁹.

Oliver Schütte setzt die Begriffe, mit Verweis auf die in Deutschland erst seit kurzem gebräuchliche Form, gleich²⁶⁰. Dies lässt wiederum Rückschlüsse der Verwendung des Exposé als eigenständige Form zu.

Der schrittweise Entwurf kann mit Stapeln von Kärtchen konstruiert werden. Dabei gilt: Für jede Szene ein Kärtchen und für jeden Akt einen Stapel. *„Mit Statements, die nicht mehr als ein oder zwei Sätze umfassen, beschreibt der Autor einfach und in klaren Worten, was in jeder Szene passiert, wie sie aufgebaut ist und wie sie sich wendet.“*²⁶¹ Auf der Rückseite jeder Karte wird angedeutet welchen Schritt im Story-Design diese Szene erfüllen sollte. Dies ist gleichermaßen für die Haupthandlung und für die Subplots zu verrichten²⁶².

*„Das Ziel [der] [...] Step-Outline ist es, die dramatischen Augenblicke isoliert betrachten und verschieben zu können. Dadurch setzt man sie jeweils in unterschiedliche Beziehung zueinander und erhält eine solide dramatische Struktur.“*²⁶³

²⁵⁸ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 442-444

²⁵⁹ Folglich liegt der Unterschied in der vorzeigbaren Form. Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S.111-149 und Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 85

²⁶⁰ Vgl.: Oliver Schütte: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bastei Verlag Gladbach. 1999. S. 97

²⁶¹ Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 442

²⁶² Vgl.: Ebenda

²⁶³ Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 84

3.1.7.3. Das Festlegen der Ereignisstrukturen

Das Erzählen von Geschichten steckt im Menschen als Urbedürfnis der Kommunikation und könnte nicht logischer aufgebaut sein: Eine Geschichte geht vom Anfang bis zum Ende.

Aristoteles spricht zur Tragödie von Verknüpfung (Knoten) und Lösung.

„Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis zum Schluß.“²⁶⁴

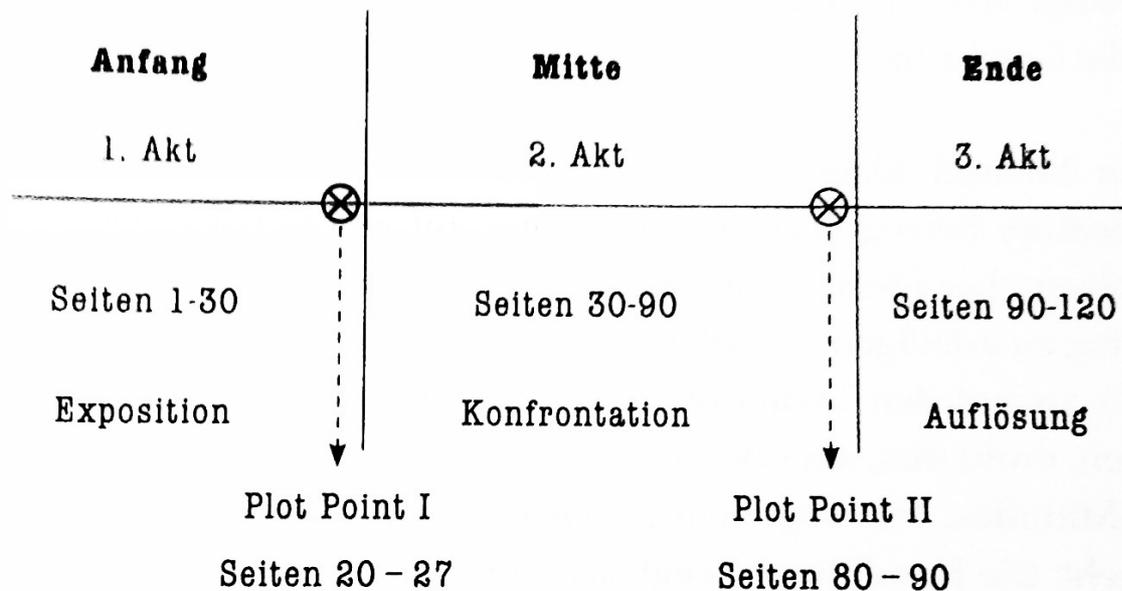
Es wird also zuerst ein Knoten fabriziert und dieser Knoten wird nach einem bestimmten Wendepunkt aufgelöst. Nehmen wir dazu noch eine einführende Etablierung unserer Gedankenwelt (filmisch u.a. als *Setting*²⁶⁵ bezeichnet), ist die dreiteilige Struktur vorhanden, welche sehr oft als dramaturgische Grundlage dient.

Diese Teile werden oft (wie beim Theater) als Akte bezeichnet, jedoch *„[gibt] es keine alles umfassende Aktstruktur [...], die aus einer bestimmten Anzahl von Seiten oder Szenen besteht und rigoros auf alle Erzählkonstruktionen angewandt werden kann.“²⁶⁶*

²⁶⁴ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Auflage. Reclam Verlag. Stuttgart 2003. S. 57

²⁶⁵ „Das Setting einer Story ist vierdimensional – Epoche, Dauer, Schauplatz, Konfliktebene.“ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 81-84

²⁶⁶ Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 54



Diese Abbildung²⁶⁷ zeigt das Paradigma zur klassischen Drei-Akt-Struktur von Syd Field mit Kennzeichnung wann im Drehbuch die Plot Points stattfinden können. Die Seitenangaben dienen gleichzeitig als Minutenangaben (in der Regel ist eine Drehbuchseite eine Filmminute lang). Field sieht die einzelnen Akte als abgeschlossene Teile die durch Plot Points abgegrenzt werden²⁶⁸.

„Ein Plot Point ist ein Ereignis oder eine Episode, die in die Handlung eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt. [...] Er bringt die Geschichte voran.“²⁶⁹

In einer für den Spielfilm üblichen Mehraktstruktur treiben zu bestimmten Zeitpunkten, zufällig oder kausal²⁷⁰, eintretende Ereignisse die Geschichte voran bzw. setzen sie diese in Gang.

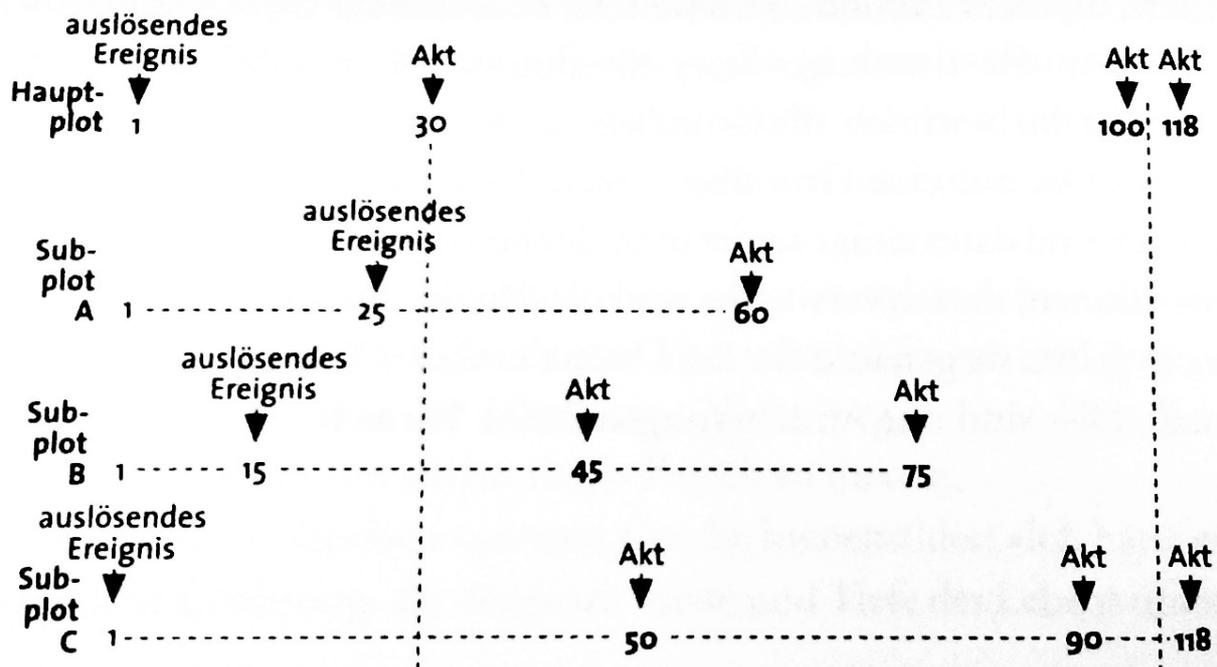
Doch gibt es nicht immer nur eine Haupthandlung, sondern zu einer Haupthandlung in Verbindung stehende Nebenhandlungen, die ebenso ihre eigenen Ereignisstrukturen besitzen und ausgelöst werden.

²⁶⁷ Im Abbildungsverzeichnis – Nr. 17

²⁶⁸ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 305-309

²⁶⁹ Ebenda. S. 226

²⁷⁰ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 214



18. Dieses Diagramm von Robert McKee zeigt die Etablierungen von Nebenhandlungen (Subplots) als eine Möglichkeit, den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten²⁷¹.

Natürlich können diese Nebenhandlungen auch Plot Points besitzen (auch das auslösende Ereignis ist als Plot Point bezeichnet)²⁷². Diese kennzeichnen die Übergänge, folglich einen Aktwechsel. Durch eine Geschichte die mit mehreren Handlungssträngen aufwartet, ist es möglich mehr als drei Akte zu verwenden und gleichzeitig eine in sich geschlossene Drei-Akt-Struktur beizubehalten.

„Je mehr eine Erzählung durch thematische Anliegen vorangetrieben wird – also nicht so sehr von Geschichten –, desto wichtiger wird die Verwendung der Drei-Akt-Struktur, um die Erzählung zu stabilisieren.“²⁷³

Die Möglichkeit gänzlich auf Nebenhandlungen zu verzichten und eine einzigen Handlungsbogen über mehr als drei Akte zu spannen sollte ebenfalls nicht unbeachtet

²⁷¹ „[...] jeder Subplot wirft seine eigene dramatische Hauptfrage auf.“ Vgl.: Ebenda. S. 238-239

²⁷² „Im Englischen ist Geschichte story, also eine allein der time-sequence folgende Verkettung von Vorgängen, und Fabel ist plot, die Geschichte durch Kausalität gestaltet.“ Burkhard Driest: *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren*. S. 27

²⁷³ Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 57

bleiben. Hierzu kann eine Strukturanalyse von mehrsätzigen klassischen Sinfonien vorgenommen werden. Weiters kann der Aufbau von (für unseren Raum) exotischen Theateraufführungen, wie dem japanischen „Nō“, helfen andere dramatische Verwirklichungsformen miteinzubeziehen²⁷⁴.

Alles was nicht dramatisch ist, ist episch (informativ, beschreibend) oder lyrisch, das heißt, es formuliert – jedoch nicht mit den Mitteln des Dramatischen – seelische Befindlichkeiten²⁷⁵. *„Ein epischer Film ist durch auseinanderlaufende oder episodische Handlungen gekennzeichnet.“*²⁷⁶

Je mehr Akte (und daraus ergebend Plot Points) verwendet werden, desto schneller wird der Rhythmus des Films, jedoch *„ [kann] Die Vervielfachung von Akten [...] die Wirkung von Höhepunkten [verringern] und [...] auf Wiederholung hinaus [laufen].“*²⁷⁷

Hierzu soll auch der *Beat* (Handlungsschritt) als kleinstes rhythmisches Element innerhalb einer Szene beachtet werden. Er wird von McKee als Aktion/Reaktion, als Folge von wechselnden Verhaltensweisen beschrieben (kleine Wendepunkte innerhalb der Szene)²⁷⁸.

*„Ein gewisser Rhythmus ist unbedingt vonnöten, um die Phantasie des Zuschauers anzuregen. Hat sich das Publikum während der ersten 15 Minuten des Films erst einmal an ein solches Muster gewöhnt, so wird es all die folgenden Zeitsprünge vorausahnen können und keinerlei Verständnisprobleme haben.“*²⁷⁹

Robert McKee spricht weiterführend von 'Story-Design'²⁸⁰. Sein Denkmuster besteht aus fünf Teilen die nicht unbedingt mit Plot Points gleich zu setzen sind:

1. *Das auslösende Ereignis (Inciting Incident)* bringt ein Kräftegleichgewicht durcheinander, sodass es zu einer Reaktion kommt.
2. *Zunehmende Komplikationen (Progressive Complications)* führen zu einem Punkt von dem es kein zurück mehr gibt.

²⁷⁴ Wie es bei Akira Kurosawa der Fall ist. Vgl.: Michel Chion: *Écrire un scénario*. 10. Auflage. Cahiers du Cinema. Paris 1996. S. 145

²⁷⁵ Vgl.: Driest, Burkhard: *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren*. S. 55

²⁷⁶ Ebenda. S. 51

²⁷⁷ Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 241

²⁷⁸ Vgl.: Ebenda. S. 47

²⁷⁹ Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S. 78

²⁸⁰ Vgl.: Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 154-326

3. *Krise (Crisis)* als Konfrontation mit den konzentriertesten, mächtigsten antagonistischen Kräften.
4. *Höhepunkt (Climax)* ist, die darauffolgende irreversible Wende, auf welche der Film bisher zusteuerte.
5. *Auflösung (Resolution)* zeigt die herbeigeführte Veränderung auf und lässt dem Publikum Zeit zur Rekapitulation.

Da sich mit McKee's Bemerkungen zum Story Design ein ganzes Buch füllen ließe, soll diese Auflistung einem Überblick, mit Interpretationsspielraum, dienen. Wie bereits erwähnt, will ich den Fluss der vorliegenden Arbeit nicht zu stark, durch entstandene Kategorisierungen, aus der Form bringen. Natürlich ist es hilfreich, Filme empirisch zu untersuchen und entstandene (erfolgreiche) Muster festzuhalten um exemplarische Werke zu schaffen. Werden diese Vorlagen aber zu umfangreich und absolutistisch, kann es zu Ausgrenzungen kommen (die beispielsweise als Mischformen oder Kunstfilme abgetan werden). An dieser Stelle sei auf Ronald B. Tobias' *20 Masterplots*²⁸¹ sowie Christopher Vogler's *Stadien der Reise des Helden*²⁸² hingewiesen, welche im Anhang noch festgehalten werden.

3.1.8. Andere Positionen zur Erstellung von Texten für den Film

Ein Blick in die Vergangenheit, als das Theater noch die dominierende Erzählform dramatischer Texte war, genauer gesagt in den 1910er Jahren, zeigt die Bedeutung der Adaption im Kontext der Entwicklung des Films. Der deutsche *Autorenfilm* (in Frankreich *film d'art*) brachte Theaterkünstler und Schriftsteller wie Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal mit dem bewegten Bild in Berührung, was zu hoher Anerkennung des damals neuen Mediums führte²⁸³.

Auch heute noch stammt ein großer Teil der Verfilmungen von Romanen und Theaterstücken ab²⁸⁴, die sich nun aber mehr an eine Filmsprache halten und nicht mehr exakt werkgetreu den Ursprungsstoff wiedergeben. „Durch die Reduzierung der gesamten Information auf das Wesentliche kann ein guter Drehbuchautor [sic!] die Geschichte auf

²⁸¹ Siehe Anhang S. 146. Ronald B. Tobias: *20 Masterplots (and how to build them)*. 4. Auflage. Writer's Digest Books. Cincinnati, Ohio 1995. S. 59-227

²⁸² Siehe Anhang S. 142. Vgl.: Christopher Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des Amerikanischen Erfolgskinos*. S. 159-385

²⁸³ Die Erzählstruktur wurde jedoch direkt vom Theater übernommen. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film*. S. 111-112

²⁸⁴ Vgl.: Richard Beck Peacock: *The Art of Moviemaking. Script to Screen*. S. 96-104

*engerem Raum erzählen als ein [Buch] Autor [sic!], der nicht imstande ist, die wichtigsten Fakten herauszufiltern.*²⁸⁵

Die Übernahme eines bestimmten Themas, Motives oder einer Grundstimmung kann demnach ausreichen um eine filmische Basis, fernab strukturalistischer Richtlinien, zu schaffen.

Als Paradebeispiel einer exzeptionellen Arbeitsweise, einer Adaption der Wirklichkeit, soll Jean-Luc Godard dienen. Er braucht keine 'neuen' Geschichten erfinden, ihm reichen Anekdoten aus der Menschheitsgeschichte, weiterführend alles Sichtbar-Bildliche, um daraus filmische Wirklichkeiten zu schaffen²⁸⁶.

Bereits in einem 1950 vom Pariser Magazin *La Gazette du cinéma* veröffentlichten kurzen Text des damals neunzehnjährigen Godard wird seine revolutionäre Sichtweise gegenüber dem Medium Film deutlich.

*"[...] he [Godard] suggested that films are one with the world offscreen. Casually, and without any theoretical fuss, he treated films as something more than creations that bore the mark of their makers; he considered them inseperable from the lives of their creators."*²⁸⁷

Seine Form des Schreibens ist organisch und systematisch in Bildern und um diese herum organisiert²⁸⁸. Seine Organisation von Text findet im Film statt und nicht vorhergehend. Er stellt den Schreibprozess als seinen größten Feind dar und fügt hinzu, man solle "sehen und nicht lesen"²⁸⁹.

Dennoch stammt die Quelle seiner Inspiration ebenso aus der Literatur.

²⁸⁵ Eugene Vale: Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. S. 81

²⁸⁶ Vgl.: Richard Brody: *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. S. 2-5

²⁸⁷ Richard Brody: *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. S. 1

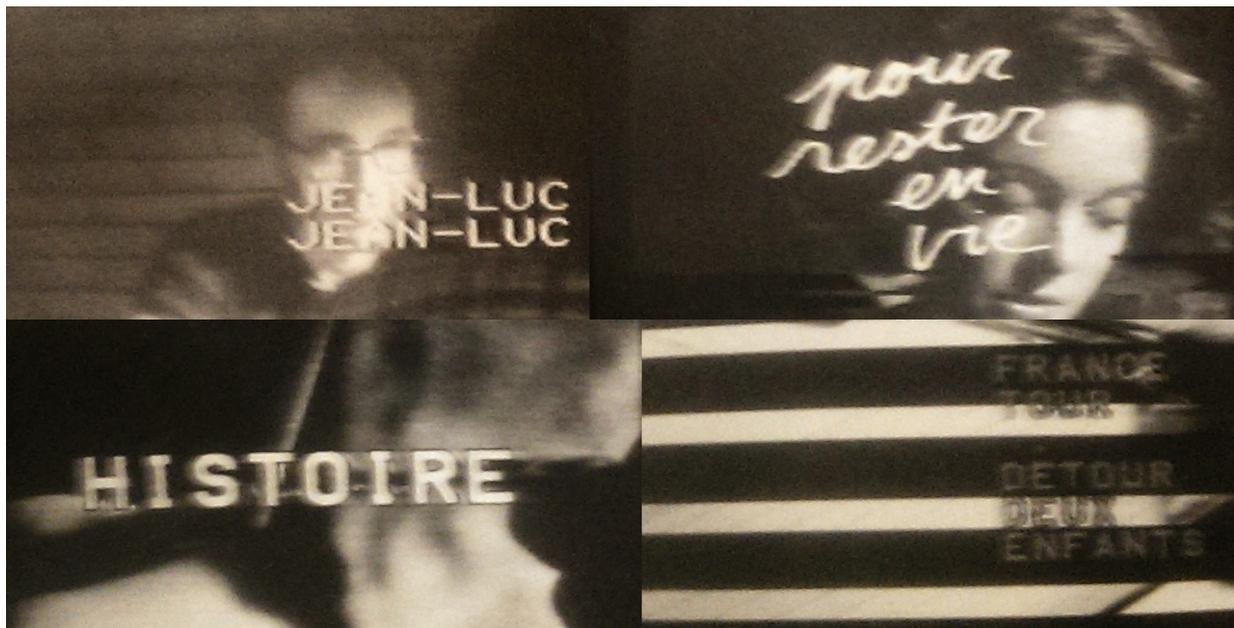
²⁸⁸ Vgl.: Philippe Dubois: „The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share,“ in *Forever Godard*. Herausgegeben von James S. Williams, Michael Temple, Michael Witt. Black Dog Verlag. London 2004. S 232

²⁸⁹ Ebenda

“This is a filmmaker renowned for his rejection of carefully written, elaborate and rigid scripts, which he tends to pare down to a few lines or pages (combined with images) [...]. In short , this is a filmmaker who [...] has always asserted both his love and distrust of words [and] has succeeded in using [...] 'all' the possible ways of presenting written text in and through images.”²⁹⁰

Die Umsetzung solcher Techniken, auf Jean-Luc Godards Spielfilme bezogen²⁹¹, bewirkt ein episodenhaftes und philosophisches Werk, das mehr durch die singulären Wirkungen einzelner Szenen zu intensiven Momenten kommt. Diese werden wiederum durch sprunghafte Schnitte (Jump Cuts) gerafft, was zu einer charakteristischen Technik der *Nouvelle Vague* (Neuen Welle) im Frankreich der 1950er, zählt²⁹².

Solch zeitlich aufgebrochene Szenen sind bei Godard oft durch einen Leitgedanken²⁹³ verbunden, der erst in den Köpfen der Zuseher zu einem Ganzen gewoben wird.



19. Die Bildcollage zeigt den Gebrauch von bildlicher Narration als Texteinblendungen in einigen von Godards Filmen²⁹⁴

²⁹⁰ Philippe Dubois: „The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share,“ S. 232

²⁹¹ Zu seinem Werk zählen auch filmische Essays, die hier nicht genauer behandelt werden.

²⁹² Godard einer der Hauptvertreter der *Nouvelle Vague* war zuvor Filmkritiker und realisiert seine Filme in kleineren Teams mit vergleichsweise geringem Budget. Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film.* S. 555-556

²⁹³ Von Driest auch als 'Phisokern' bezeichnet, „*der letzte Grund des Dramas, gleichsam sein Ursprung. Er ist das, worauf sich jedes dramatische Element zurückführen lässt.*“ Driest, Burkhard: *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren.* S. 60

²⁹⁴ Vgl.: Philippe Dubois: „The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share,“ S. 234-238

3.2. Phasen der Drehbuchentwicklung im Überblick

In diesem Kapitel wird der Ablauf eines möglichen Arbeitsprozesses methodologisch bis zur 'tatsächlichen' Drehbuchfassung skizziert. Es sei bemerkt, dass dies keine absolute Herangehensweise darstellt, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde. Aufgrund der unterschiedlich langen Textsorten und ihrer jeweiligen Termini scheint eine überblicksartige Darstellung jedoch vorteilhaft.

Bis es zum für die Regie verwertbaren Drehbuch kommt durchläuft eine Geschichte verschiedene Stadien. Es muss nicht zwangsläufig ein Pitch vorbereitet werden.

Ist es möglich die zu verfilmende Geschichte in einem Abriss von zwei bis drei Zeilen wiederzugeben dann soll das Zusammenkommen dieses Zustandes darüber hinaus beschrieben werden um die Textbasis zu erweitern.

Des Weiteren können die Hauptcharaktere festgelegt werden. Wichtig ist immer wieder einen Bezug zu einer vorher angefertigten Synopsis herzustellen um nicht vom Hauptgedanken abzuschweifen und einen roten Faden beizubehalten²⁹⁵. Weiters hat es sich bewährt zuerst mit einem Entwurf der Geschichte anzufangen und auf diesem eine erste Konstruktion aufzubauen²⁹⁶. Die Form der Schreibweise liegt in eigenem Ermessen und den an sich selbst gestellten Ansprüchen (meist in stichwortartiger Prosa, bündig auf einer A4-Seite)²⁹⁷.

In dieser Textbau-Phase brauchen nur jene Personen den Inhalt zu verstehen die damit arbeiten, somit ist jegliche freie Form möglich mit welcher die Involvierten arbeiten können oder die sie in neue künstlerische Sphären treibt (experimentelle, eigenständige Formen). Die langsame Ausarbeitung des Drehbuches bringt Vorteile und deshalb ist es gängig das fertige Konstrukt in ein 3-6 seitiges, allgemein gut lesbares Exposé/Kurz-Treatment zu verlängern.

Dieses wird in weiteren Arbeitsschritten mit einer erkennbaren Struktur versehen und bis zu einem 30 Seiten Treatment erweitert²⁹⁸. Das Treatment sollte bestmöglich zu lesen sein und keine Details vorenthalten²⁹⁹. Die Länge dieser Texte variiert je nach Komplexität des

²⁹⁵ J. Michael Straczinski: *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING: The all in one guide to writing and selling screenplays, teleplays, theatrical plays, radio and animation scripts*. Titan Books. London 1997. S.145

²⁹⁶ Burkhard Driest: *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2001. S. 23-24

²⁹⁷ J. Michael Straczinski: *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING*. S.147

²⁹⁸ Vgl.: Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. Hrsg.: Jürgen Bretzinger. 6. Auflage 2006. Aus dem Amerikanischen übers. von Gabi Galster. TR-Verlagsunion, München 1987. S. 252-253

²⁹⁹ Vgl.: J. Michael Straczinski: *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING*. S. 39-44

Filmes. Die Form ist jetzt wichtiger als sie noch beim Konstrukt war, da bei Einreichung oft schon über das Exposé oder Treatment entschieden wird ob ein Film es wert ist produziert zu werden und dem Produzententeam kein Schmierzettel oder eine Stichwortsammlung vorgelegt werden sollte. Daher empfiehlt es sich eine zweite Version des Treatments anzufertigen, die nur zu Entwicklungszwecken vorliegt³⁰⁰. Dasselbe gilt für die Drehbuchfassung, die im Gegensatz zum Treatment Szenenangaben, Informationen zum Setting und meistens die Dialoge enthält. Wie diese aussehen sollte ist das Thema des nächsten Kapitels.

3.3. Art des Drehbuches und Formen der Schreibweise

Zur Art des Drehbuches beziehe ich mich auf Spielfilmlänge (ungefähr von 70 bis 200 Minuten). „*Je kürzer die Erzählung ist, desto weniger wichtig ist es, Step-Outlines oder [ausführliche] Treatments zu erstellen.*“³⁰¹ So kann für einen Kurzfilm bereits ein Exposé als Ausgangsbasis dienen. Bei einem 3-stündigen Epos, sollte gegensätzlich, auf eine detaillierte Ausarbeitung der textlichen Basis geachtet werden, bevor diese in ein Drehbuchformat umgemünzt wird.

Dieses Format ist der Ausgangspunkt für die realisierbare Form des Filmes³⁰².

Über die Formatierung von Leerzeilen, Fettdruck oder der Verwendung von Großbuchstaben sowie zur verwendeten Schriftart x will ich kein unabdingbares Format vorschlagen, da dieses ständigen Veränderungen ausgesetzt ist, sondern Techniken, die sich bewährt haben. Die später folgenden Beispiele zeigen mögliche Formen der Schreibweise auf³⁰³.

Zur Aufteilung der Szenen im Drehbuch sei noch einmal auf die Arbeit mit Kartensystemen hingewiesen, welche auch im Produktionsprozess des Drehbuches Verwendung finden kann³⁰⁴ sowie auf diverse Software³⁰⁵ welche mit Vorlagen und Formatierungshilfen Unterstützung bietet.

³⁰⁰ J. Michael Straczynski: *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING*. S.149

³⁰¹ Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 86

³⁰² Ebenda. S. 88

³⁰³ Die frühen Drehbuchversionen von *Antares* und *Vollgas* stammen aus der „VO-L Drehbuch lesen, schreiben, lektorieren“ (Uni Wien WS 2009/2010) unter der Leitung von Frau Hilde Berner-Berger und sind nur zu Studienzwecken benutzbar da sie unter dem Urheberrecht stehen. Ich verwende diese frühen Fassungen um sicher zu stellen, dass ein Eingriff der Regie noch nicht stattgefunden hat.

³⁰⁴ Es lässt schnell herausfinden wie viele Drehorte/Sets wie oft bespielt werden, was zu einer effizienten Abschätzung der Kosten führt. Vgl.: Dennis Eick: *Exposee, Treatment und Konzept*. S. 114

³⁰⁵ Vgl.: <http://screenwriting-software-review.toptenreviews.com/> (Zugriff: Jänner 2015)

Die Erkennungsmerkmale eines Drehbuches, unter Betrachtung einer Szene³⁰⁶, sind :

- Eine Angabe zum Ort und der Tageszeit der Szene. Wird in Großbuchstaben geschrieben und mit dem englischen Ausdruck „Slug Line“³⁰⁷ bezeichnet. INNEN (oder) AUSSEN, TAG (oder) NACHT (wird oft mit dem Anfangsbuchstaben abgekürzt) sowie im englischen EXT. (oder) INT.³⁰⁸, DAY (oder) NIGHT + WO? (Handlungsort).
- Darunter folgt eine die Beschreibung der Handlung der Szene³⁰⁹. Was nicht zu sehen ist kann weggelassen werden. Diese sollte nicht zu lang und ausgeschmückt sein, also prägnant wiedergeben was gerade passiert. Sound und Musikeffekte werden gerne in Großbuchstaben³¹⁰ verfasst.
- Nach einer Beschreibung kann (wenn nötig) ein Vorschlag zur Kameraführung eingefügt werden³¹¹. FAHRT, NAH (o.ä.).
- Zwischen den Beschreibungen (oder auch gleich zu Beginn einer Szene, unter der Angabe von Ort/Zeit) kann der Dialog gesetzt werden. Dies geschieht oft mittig leicht rechtsbündig³¹².
- Wenn das Ende einer Szene angezeigt werden soll, wird zumeist stark rechtsbündig darauf hingewiesen. SCHNITT (CUT TO), BLENDE (DISSOLVE TO).
- Auf eine Nummerierung der Seiten, Szenen oder Sequenzen ist zu achten.

³⁰⁶ „Man muss sich den Film als Geschichte vorstellen, von der manche Teile erzählt und andere wiederum nicht erzählt werden. Die erzählten Ereignisse sind in den Szenen selbst enthalten, und die nicht erzählten finden zwischen den Szenen statt. Somit lässt sich die Szene als ein Abschnitt der gesamten Geschichte definieren, in dem sich ein bestimmter Vorfall ereignet. Solche Ereignisse finden nun immer an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit statt. Folglich sind Ort und Zeit filmische Elemente von größter Wichtigkeit.“ Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S. 62

³⁰⁷ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 336

³⁰⁸ EXT und INT stehen für exterior /exterieur und interior / interieur

³⁰⁹ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 336

³¹⁰ Dies ist für die Soundtechniker wichtig, da diese, auf diese Weise schnell Einstellungen mit Toneffekten ersichtlich haben bzw. finden können. Vgl.: Ebenda. S. 338

³¹¹ Ebenda. S. 336

³¹² Standard in Europa sind 4,4 cm links und 3,1 cm rechts Einzug. Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 90

Falls das Drehbuch und nicht das Treatment zur Einreichung dient ist es notwendig die Charaktere zu etablieren. Dies kann durch einer beschreibende Auflistung der Charaktere zu Beginn des Drehbuches geschehen wie es in Theatertexten üblich ist. Eine andere Form ist die Einführung der Charaktere im handlungsbeschreibenden Fließtext, wobei die erste Namensnennung in Großbuchstaben erfolgt³¹³.

Da eine abgeschlossene Szene oft aus vielen Einstellungen besteht (die durch Schnitte miteinander verbunden sind) kann ein Absatz in der Szenenbeschreibung dazu dienen einen Schnitt anzudeuten³¹⁴.

„Eine Sequenz besteht aus einer Reihe von Szenen, die durch ihre dramatische Funktion, Aktive Fragen sowie Thema Handlung, Ort, Figuren oder Zeit miteinander verbunden sind.“³¹⁵ Im Drehbuch können Sequenzen durch eine untergliederte Szenennummerierung gekennzeichnet werden³¹⁶. Das Drehbuch wird dadurch (zusätzlich!) in verschiedene Sequenzen aufgeteilt, die dann aus mehreren Szenen bestehen³¹⁷.

Vorschläge zur Kameraführung im Drehbuchtext machen einen Text holpriger zu lesen und können (wenn auch ungewollt) die künstlerische Freiheit der Regie einschränken³¹⁸. Da die Person die das Drehbuch verfasste, nicht notwendigerweise immer am Drehort zur Stelle ist und dadurch alle Umstände miteinbeziehen kann, sind Vorschläge zur Kameraführung mit Vorsicht zu genießen. Deshalb sollte mit ihnen sparsam umgegangen werden und wenn möglich, im Team einer genaueren Betrachtung unterliegen.

Die leichteste Form der Lesbarkeit muss nicht die passende Variante sein. Diese wird oft vorgeschlagen um Lektoren die Arbeit zu erleichtern, kann meiner Meinung nach jedoch zu einem unnötigen Kürzen von wichtigen Inhalten, Stimmungen oder dem Weglassen wichtiger Passagen führen.

Folgend werden drei Auszüge aus Drehbüchern kurz analysiert. Dabei handelt es sich um eine Co-Produktion einer Autorin mit der Regisseurin – *Vollgas*; ein vom Autor verfilmtes Drehbuch – *Antares*; und ein Drehbuch bei dem Autor und Regie getrennt arbeiteten - *American Beauty*. Die drei Kurzanalysen basieren auf frühen Formen (early drafts) der Drehbücher, welche noch vor ausführlichen Umschreibarbeiten standen³¹⁹.

³¹³ Vgl.: Urs Bühler: *DREHBUCH FORMATIERUNG*. Drehbuchkurs Urs Böhler 7/2002. S. 2; Verfügbar unter: <http://www.forsternet.org/drehbuchkurs/downloads/Formatierungsregeln%20Drehbuch.pdf> (Zugriff: November 2014)

³¹⁴ Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 257

³¹⁵ Ebenda. S. 186

³¹⁶ Ist in der Fernsehfilmproduktion gängig. Vgl. Ebenda. S. 186-192

³¹⁷ Dies dient dazu, einen dramaturgischen Überblick der Szenen zu erhalten. Vgl.: Ebenda. S. 192-194

³¹⁸ Vgl.: Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 339-340

³¹⁹ So fehlten noch Szenen bzw. waren diese noch nicht vollständig ausformuliert

3.3.1. Kurzanalyse der Drehbuchform von *Vollgas*

9

5. DORFSTRASSE I/A/N

Musik (Sun is shining, Bob Marley, ATB Airplay Mix) Evi chauffiert ihre Freunde die verschneite Dorfstraße entlang. Die drei fühlen sich schwebend leicht, ihre Zungen sind schwer, sie kichern, sind sturzbetrunken.

Verschwommen sieht Evi ZWEI JUNGE MÄNNER, in Snowboarderjacken auftauchen.

GIKKI

(OFF)

Wo haben sie denn die auslassen,
jetzt hat doch nichts mehr offen.

Evi kurbelt im Fahren das Seitenfenster hinunter, ruft ihnen zu.

EVI

Hey, wollt ihr mit uns bumsen?

Die beiden Männer bleiben verdattert stehen. Evi lacht auf, gibt Gas, fährt kichernd davon. Toni taucht am Rücksitz auf.

TONI

Was willst denn von den Dillos,
bums lieber mit mir.

EVI

Sonst noch was .

GIKKI

Die zwei Typen, die wohnen bei uns
im Hotel.

EVI

(lachend)

Ich weiß, aber die kannst
vergessen.

Dieser Szenenausschnitt einer frühen Fassung des Drehbuches zu *Vollgas*³²⁰ von Sabine Derflinger und Maria Scheibelhofer hält sich weitgehend an das international übliche Format. Anschlüsse (in Form von intendierten Schnitten) sind, wie Vorschläge für Kameraeinstellungen, nicht zu finden. Die Seitenanzahl befindet sich oben-mittig (206 Seiten insgesamt). In den Dialogen sind die Namen der Charaktere fett gedruckt. Darunter werden wenn nötig, in Klammern, nähere Information zum Gesprochenen gegeben³²¹. Die

³²⁰ Drama, 96 min © prisma film 2002 (Abbildungsverzeichnis Nr. 20)

³²¹ Häufige Bezeichnungen sind hier (O.S.) für (OFF SCREEN) auch (O.C.) für (OFF CAMERA) und (V.O.) für (VOICE OVER)

insgesamt 174 Szenen³²² des Filmes sind durchnummeriert.

3.3.2. Kurzanalyse der Drehbuchform von *Antares*

FREITAG, NACHTS

P 3. SPITAL/SCHWESTERNZIMMER I/N

Spital, Schwesternzimmer. Nachtdienst. Stille. Halbdunkle Gänge. Die andere Nachtschwester, Anfang zwanzig, mollig, gut-gelaunt, kommt vom Land. Die beiden Frauen verstehen einander gut. Die Mollige redet über Männer, wie schwierig es ist, den richtigen zu finden. Erzählt skurrile Erlebnisse. Ein leises Piepsen: ein Patient hat geklingelt. Eva geht.

P 4. WOHNUNG EVA I/N

In der Wohnung. Alfred hört Klaviermusik. Das Telefon klingelt. Iris schießt aus ihrem Zimmer, hebt ab. Enttäuscht, es ist nicht für sie. Nein, die Mama ist nicht da, der Papa aber. Die Mama hat Nachtdienst. Wo? Sie nennt das Spital. Legt auf. Wer war es denn, ruft Alfred aus dem Wohnzimmer. Für die Mama, sagt Iris und verschwindet wieder in ihrem Zimmer.

P 5. SPITAL/MEHRBETTZIMMER I/N

Mehrbettzimmer. Ein alter Mann liegt wach. Er hat Schmerzen, er kann nicht schlafen. Eva hat ein Pulver gebracht. Ob er sterben wird, fragt der alte Mann. Eva beruhigt ihn. Wie denn die Befunde waren, fragt er. Da muß er morgen bei der Visite fragen, sagt Eva freundlich. Immer wenn er nachts wach liegt, hat er das Gefühl, dass er sterben muß. Er will reden. Eva setzt sich ein wenig zu ihm.

Das Drehbuch zu *Antares*³²³ von Götz Spielmann ist deutlich anders konstruiert als das vorangegangene Beispiel. Ein Grund dafür, liegt wohl daran, dass es sich um einen episodisch gestalteten Film handelt. Dadurch fängt die Nummerierung der Szenen zu jeder der 3 Episoden, sowie des Prologes und des Epiloges, jedes mal bei 1 an und erhält einen vorangestellten Buchstaben (hier ist es ein P, das für die 1. Episode mit dem Titel *Polaroids* steht). Oben links findet sich vor der Tageszeit, die auch in abgekürzter Form in der „Slug Line“ vorkommt, der Wochentag. Dieser hat eine spezielle Gewichtung, da die 3 Episoden parallel zu einander, innerhalb von 3 Tagen, ablaufen um dann

³²² Die viele Szenen deuten auf einen rasanten Rhythmus hin, wie es der Titel schon verspricht

³²³ Spielfilm, 105 min © Lotus-Film 2004 (Abbildungsverzeichnis Nr. 21)

zusammengeführt zu werden. Der größte Unterschied zu gängigen Formen ist hier die Einbindung des Dialoges in den Fließtext. Dies geschieht sowohl aktiv („- *Was ist denn los, fragt er.*“³²⁴) als auch passiv („*Warum sie so spät kommt, fragt er*“³²⁵).

3.3.3. Kurzanalyse der Drehbuchform von *American Beauty*

INT. BURNHAM HOUSE - KITCHEN - CONTINUOUS

LESTER enters and opens the refrigerator, surveying the choices inside.

ANGELA (O.C.)

Nice suit.

He turns, and is instantly transfixed by:

His POV: ANGELA leans against the counter, twirling her hair.

ANGELA (cont'd)

You're looking good, Mr. Burnham.

(off his look)

You look all relaxed.

She starts toward him

ANGELA (cont'd)

Last time I saw you, you looked kind of wound up.

(spots something)

Oo, is that root beer?

She reaches inside the refrigerator to grab a bottle. as she does, she moves to place her other hand casually on Lester's shoulder. He sees it coming. Everything SLOWS DOWN, and all sound FADES...

EXTREME CLOSE UP on her hand as it briefly touches his shoulder in SLOW MOTION. He HEAR only the amplified BRUSH of her fingers against the fabric of his suit, and its unnatural, hollow ECHO...

Der 'early draft' von *American Beauty*³²⁶, von Alan Ball, beinhaltet, im Gegensatz zu den vorher analysierten Drehbüchern, Vorschläge zu den Kameraeinstellungen sowie dem Aufnahmeverfahren (SLOWS DOWN, EXTREME CLOSE UP [...] in SLOW MOTION). Das

³²⁴ Drehbuch *Antares*. S. 24

³²⁵ Ebenda. S. 7

³²⁶ Drama, 122 min © DreamWorks SKG und Jinks/Cohen Company 1999. (Abbildungsverzeichnis Nr. 22)

Drehbuch zu Studienzwecken verfügbar unter:

http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul_03/American_Beauty_early_draft.pdf (Zugriff: Dezember 2014)

CONTINUOUS (andauernd, weiterführend) in der 'Slug Line' zeigt an, dass die neue Szene wieder am selben Ort wie die vorhergehende stattfindet. 'Cont'd' in der Dialog- Informationsklammer steht für eine weiterführende Rede, wenn diese durch eine oder mehrere Einstellungen aufgebrochen wurde. POV (Point of View) bietet einen Vorschlag aus welcher Perspektive (eines Charakters) Einstellungen gedreht werden können. Des weiteren ist hier die Heraushebung des Tones gut ersichtlich (FADES, HEAR [...] BRUSH).

3.4. Die Arbeit mit dem Lektorat und die Stoffentwicklung

Das Arbeiten an Drehbüchern passiert in den seltensten Fällen im Alleingang. Die Erstellung professioneller Texte für einen Film ist zeitaufwendig, deswegen wird bereits im frühen Schreibprozess versucht mehrere Menschen in das Projekt zu involvieren. Diese sollten, wenn nötig, auch die nötige finanzielle Unterstützung bieten.

„Sowohl Exposees wie auch Treatments sind in erster Linie Verkaufsdokumente. Sie sind dazu da, um im ersten Stadium des Developments Partner zu gewinnen und Geld für weitere Stoffentwicklung zu beschaffen. Daher sind Exposees und Treatments auch bereits Gegenstand von Lektoraten und Kurzbeurteilungen.“³²⁷

Um zu gewährleisten, dass das geschriebene Material Förder-Potential besitzt, ist die Möglichkeit gegeben ein Lektorat zu erstellen. Dieses Lektorat bewertet ob ein Drehbuch für eine auftraggebende Instanz im Allgemeinen von Interesse sein könnte³²⁸. Der Lektor oder die Lektorin kann privat angestellt werden um bei der Stoffentwicklung zu helfen³²⁹. Den großen Teil der Lektoren machen jedoch von Produktionsfirmen angestellte Personen aus. Da dort von Haus aus viele Drehbücher und Treatments einlangen gibt es genug Möglichkeiten Lektorate zu erstellen³³⁰. Das fertige Lektorat für den Film ist dann eine kurze Inhaltsangabe/Synopsis des eingereichten Textes mit Kommentar zur Markteinschätzung und einer Empfehlung zur weiteren Vorgehensweise des Produzententeams. Dies dient dazu die langwierige Arbeit des Lesens der vielen

³²⁷ Dagmar Benke, Christian Routh: *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch*. S. 42

³²⁸ Vgl.: Ebenda. S. 89

³²⁹ Die Sparten der Stoffentwicklung und des Lektorierens (sowie der Dramaturgie) liegen sehr nahe beieinander. Selbstständige Stoffentwickler werden oft als Lektoren bezeichnet, da sie folglich auch Lektorate erstellen.

³³⁰ Vgl.: Ebenda. S. 69

eingereichten Drehbücher³³¹ auf eigens angestellte Personen zu verteilen um dann den Produktionsleiter entscheiden zu lassen ob und wie gefördert wird³³². Bevor zur weiteren Stoffentwicklung übergegangen wird sind Verkaufsgespräche angebracht. Zuvor können bereits Agenten (als Vertreter der Drehbücher oder von der Produktionsfirma) in das Geschehen miteinbezogen werden³³³.

³³¹ Unterschieden wird zwischen einem von der Produktionsfirma in Auftrag gegebenen Drehbuch (durch einen Pitch u.a.) und einem blind eingereichten, sogenannten 'Spec-Script' ('Spec' für Specualtion). Vgl.: Philip Parker: *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. S. 285

³³² Vgl.: Ebenda. S. 69-90

³³³ Vgl.: Claudia Sternberg. *Written for the Screen. The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. Tübingen 1997. S. 48-49

4. Die Schnittstellen von Regie und Drehbuch

„Ich sah und sehe den Regisseur [sic!] als die dionysische Fortsetzung des Drehbuchautors – der die Autorenschaft auf eine Weise vollendet [...], die die Stumpfsinnigkeit der technischen Arbeit auslöscht.“³³⁴

Wie wir bereits zuvor erkannt haben muss ein Drehbuch nicht unbedingt vor der Stoffentwicklung (in der Präproduktionsphase des Filmes) geschrieben werden, sondern kann über das Treatment vom Produzententeam erstellt oder in Auftrag gegeben werden. Die Schnittstelle von Regie und Drehbuch ist somit nicht allgemein festzumachen. Optimalerweise findet eine Verflechtung der Regiearbeit und der Drehbucherstellung statt³³⁵. Demnach findet die Stoffentwicklung zur produktionsreifen Version des Drehbuches gemeinsam unter dem Austausch vom Ideengeber und der filmisch umsetzenden Instanz statt oder wird vom Regieposten (in rückmeldender Gesellschaft) erstellt. Im Produktionsalltag ist es jedoch oft der Fall, dass ein Drehbuch angekauft und dann so stark umgeschrieben wird, dass die Ursprungsautoren sich vom filmischen Werk abgrenzen³³⁶.

Doch gerade in dieser Entwicklungsstufe des Drehbuches ist eine Abgrenzung unabdingbar. Generell hat in der Hierarchie des Filmsystems der Regieposten als künstlerische Leitung die höhere Rangordnung³³⁷ sowie die letztendliche Kontrolle über den zu verfilmenden Text. Die engagierte Spielleitung wird schlussendlich den Text den gegebenen Umständen und künstlerischen Vorstellungen anpassen was uns zum Terminus der Regiekonzeption führt:

„Die Regiekonzeption ist das entscheidenden Bindeglied zwischen

334

David Mamet: *Die Kunst der Filmregie*. 6. Auflage. Alexander Verlag. Berlin 2013. S. 13

³³⁵ Optimalerweise ist hier auf die Zufriedenheit beider Seiten (wenn vorhanden) mit der zu verfilmenden Fassung des Buches zu verstehen.

³³⁶ Dies ist ebenso bei Filmadaptionen von Büchern der Fall, wo sich Autoren über nicht werkgetreue Umsetzung beschwerten. Vgl.: Stacy Conradt: 11 Authors Who Hated the Movie Versions of Their Books. *mental_floss*. 22. Juni 2012. Verfügbar unter: <http://mentalfloss.com/article/31001/11-authors-who-hated-movie-versions-their-books> (Zugriff: Jänner 2015)

³³⁷ Vgl.: Stephen F. Breimer: *Clause by Clause. The Screenwriter's Legal Guide*. Dell Publishing. New York 1995. S. 5-7

*Text und Aufführung. Sie ist noch nicht die Aufführung selbst. Wie jedes Drama verschiedene Regiekonzeptionen ermöglicht, so erlaubt eine Regiekonzeption unterschiedliche Mittel der Realisierung. Die Regiekonzeption ist also nicht nur nach ihrem Verhältnis zu Text, sondern auch in Bezug auf ihre szenische Verwirklichung zu untersuchen.*³³⁸

Asmuth's Zitat bezieht sich auf die Theaterregie, kann jedoch auch gut in Relation mit der Filmregie gelesen werden. Es lassen sich auch Rückschlüsse zur filmischen Umsetzung ziehen. Die szenische (filmische) Verwirklichung der Regie ist der Grund ein gewisses Drehbuchprojekt an Personen weiterzugeben, die mit der Materie bewandt sind, also weiterführend Erfahrung und/oder Erfolg aufweisen können³³⁹.

*„The task of the director is to interpret [...] [the] script , contributing to it those physical touches that will – in the director's estimation – highlight certain aspects of the play [film] and make the entire dramatic presentation a fluid, living thing.“*³⁴⁰

Dieses ebenso auf das Theater bezogene Zitat zur Regie kann auf Filmadaptionen bezogen werden, wobei sich die Autorenschaft (des Drehbuches) im Film stärker der Regie annähert, da die Form des Drehbuches als ein Zwischenschritt vom Originalwerk zum Film erstellt wird.

Ab wann ein Projekt von der Regie mitbestimmt wird ist unterschiedlich, doch sobald dies geschieht kommt es zu einer Ausweitung des Drehbuches als plurimedialen Text.

„To stage a film therefore is to reimagine the screenplay, to make people and objects speak anew. It means to require this movement, this gesture, this color, this light, this shadow, this camera position, this perspective from the lens . It means proposing ideas and instructions that transform one's immediate

³³⁸ Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*. 7. Auflage. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. Stuttgart 2009 S. 187

³³⁹ „Out of the many available scripts in development at the studio, or sent to the director by agents, the one that the director picks – probably because he or she finds it interesting – is often the one that gets produced,“ Bruce F. Kavin: *How Movies Work*. 5. Auflage. University of Claifornia Press. Berkley, London, Los Angeles 2000. S. 299

³⁴⁰ J. Michael Straczinski: *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING*. S. 309

*surroundings.*³⁴¹

Zumeist ist es so, dass die Beteiligung der schreibenden Person nach den Überarbeitungen und mit dem Beginn der Dreharbeiten endet³⁴². Doch ist es auch der Fall, dass noch Umschreibearbeiten am Drehort stattfinden für die Personal (zumeist Originalautor/In) angefordert wird um die Szenen für den nächsten Tag umzuschreiben. Des weiteren können auch neue Texte während der Montage benötigt werden falls Dialoge nachsynchronisiert werden müssen oder es einen erklärenden Kommentar aus dem 'Off' hinzuzufügen gibt. Ebenso kann es passieren, dass zusätzliche Dreharbeiten stattfinden um den Film zu verbessern³⁴³. „Wann immer die Dreharbeit des Drehbuchautors [sic!] beendet ist, eins steht fest: Es hat eine Menge Überarbeitung stattgefunden.“³⁴⁴

4.1. Umgangsformen der Regie mit dem Drehbuch in Europa und den USA

Würde eine Umfrage gemacht werden, europäisches und US-amerikanisches Kino mit einem Wort zu beschreiben, könnte die Antwort lauten: Europa – Arthouse , USA – Hollywood. Die Ursachen dieses alten Klischees sind bereits geklärt und liegen in den Anfängen des Films als sich *film d'art* und *Autorenfilm* in Europa und das aufkommende industrialisiert-amerikanische Studiosystem gegenüber standen. Mittlerweile haben natürlich Annäherungen stattgefunden.

Trotz einer internationalen etablierten Umgangsform mit dem Drehbuch will ich im folgenden Teil beide Regionen kurz exemplarisch untersuchen um Unterschiede herauszuarbeiten. Hierfür gilt das Produktionsland, also müssen die untersuchten Filme nicht unbedingt von Einheimischen geschrieben oder verfilmt worden sein.

Die Auswahl der Regisseure erfolgte mit dem Kriterium der Bekanntheit in den untersuchten Produktionsländern. Auch der Bezug zu Kommerzialisierung spielte eine Rolle. Des weiteren muss ich mich natürlich auch auf Klarheit und Verfügbarkeit der Informationen berufen. Ein persönliches Interesse an den Personen und ihren Filmen lässt sich ebenso nicht leugnen. Für das Produktionsland der vereinigten Staaten sind es Tony Scott (der Bruder von Ridley Scott) sowie Robert Altman. Den europäischen Film repräsentieren Federico Fellini und Michael Haneke.

³⁴¹ Jean-Pierre Geuens: *Film Production Theory*. S. 112

³⁴² Vgl.: David Howard, Edward Mabley: *DREHBUCHHANDWERK*. S. 123

³⁴³ Vgl.: David Howard, Edward Mabley: *DREHBUCHHANDWERK*. S. 124

³⁴⁴ Ebenda. S. 124

4.1.1. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland USA – Tony Scott

„We didn't have a script when we started that movie. We were actually writing the script as we were shooting.“³⁴⁵

Diese Aussage vom als angenehm und heiter beschriebenen³⁴⁶ Regisseur Tony Scott († 19. August 2012) bezieht sich auf den Motorsportfilm *Days of Thunder* (1990; dt. *Tage des Donners*) mit Tom Cruise, der mit Robert Towne (Drehbuchautor von *Chinatown*) gemeinsam das Drehbuch am Set verfasste. Tony Scott beschreibt den Film als den strapazierendsten Filme seiner Karriere, weil er Untertags drehte und sich zusätzlich in der Nacht um Schreibearbeit bemühte³⁴⁷.

Tony Scott verfilmte das erste Drehbuch von Quentin Tarantino - *True Romance* (1993).



23. Die als „The Sicilian Scene“ bekannte Szene zwischen Christopher Walken und Dennis Hopper bezeichnete Tony Scott als eine der besten Szenen die er jemals gedreht hat.³⁴⁸

³⁴⁵ Die Abgabe des Films war bereits festgelegt und die Zeit drängte. Tony Scott in Robert J. Emery: *The Directors – Take Four*. Allworth Press. New York 2003.

³⁴⁶ Die Aussage stammt von Brad Pitt. Vgl.: Ebenda. S. 21

³⁴⁷ Vgl.: Ebenda. S. 28

³⁴⁸ Vgl.: Ebenda. S. 31

„*True Romance* was a brilliant piece of writing, brilliant in terms of character development. Quentin does so much homework in terms of who his characters are. So, whether a character has one line or is the lead in the piece, he has a clear understanding of who those characters are.“³⁴⁹

Das Drehbuch war allseits beliebt und niemand der es gelesen hatte wollte es umschreiben. Tony Scott änderte jedoch in der letzten Szene in einem Anfall von Romantik das Ende zum Guten und ließ den von Christian Slater gespielten Protagonisten am Leben³⁵⁰.

Er war von Tarantinos Arbeit am Drehbuch sehr angetan („*it was just so masterfully put together*“³⁵¹), so dass er ihn für seinen nächsten Film *Crimson Tide* (1995; dt. *Crimson Tide – in tiefster Gefahr*) ins Boot holte um die Dialoge neu zu schreiben und die Charaktere zu überarbeiten. Zu diesem Film gibt er auch Einblicke zum Umgang der beiden Hauptdarsteller mit dem Text. Während er mit Gene Hackman Änderungen am Drehbuch abhakte bevor sie in die Szene gingen ließ sich Denzel Washington bezüglich der Dialoge Spielraum zur Improvisation³⁵². Inspiration zur Umsetzung gab ihm *Das Boot* (von Wolfgang Petersen in Szene gesetzt).

Nachdem er in *The Fan* (1996), die von Robert De Niro gespielte Rolle hinsichtlich der Charakterisierung verpatzte („*I made some bad character choices.*“³⁵³) und der Film zum „stalker movie“ verkam nahm sich Tony Scott vor seine Hausaufgaben zu machen bevor er einem Drehbuch zusagte. So geschah es bei *Enemy of the State* (1998; dt. *Staatsfeind Nr. 1*), dass er in Washington bei NASA und CIA recherchierte um herauszufinden ob ihn der Stoff wirklich interessiere³⁵⁴. Dort fand er 'Vorbilder' für die geschriebenen Rollen die er den Schauspielern überstülpen konnte und stellte fest, dass der Überwachungsstaat bereits existiert („*[...] everything you saw in 'Enemy of the State' was absolutely true.*“³⁵⁵).

Seine Arbeitsweise mit dem Drehbuch veränderte sich also während seiner Karriere stark. So scheint es, dass in seinen früheren Filmen das Drehbuch als Mittel zum Zweck diente. Durch Erfahrungen erkannte er die Möglichkeiten mithilfe des Drehbuchs Tatsachen

³⁴⁹ Tony Scott in Robert J. Emery: *The Directors – Take Four*. S. 31

³⁵⁰ Vgl.: Ebenda

³⁵¹ Tony Scott in Ebenda. S. 32

³⁵² Vgl. Ebenda. S. 33

³⁵³ Tony Scott in Ebenda. S. 34

³⁵⁴ Vgl.: Ebenda

³⁵⁵ Tony Scott in Ebenda. S. 35

besser zu untersuchen bevor er sich überhaupt dafür entschied Stoffe zu verwirklichen.

4.1.2. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland USA – Robert Altman

Robert Altman († 20. November 2006) mochte das Drehbuch zu seinem ersten großen Erfolg *M*A*S*H* (1970) überhaupt nicht. Doch hatte er bereits für ungefähr 4 Jahre an seinem Projekt *The Chicken and the Hawk* gearbeitet, das sich ebenso mit der Kriegsthematik beschäftigte und so entschloß er sich *M*A*S*H* seinem bereits vorhandenen Material anzupassen und sagte zu³⁵⁶.

Der Film wurde zu Altmans Durchbruch und als Fernsehserie weitergeführt.

*„After M*A*S*H became a big, big hit, I was suddenly a desirable commodity. They were throwing scripts at me. [...] this script called 'Brewster McCloud' [1970; dt. 'Auch Vögel können töten']. [...] I wanted to make a film out of it. When I first read it, I didn't think it was that good. But I felt that if we did this to it and we did that to it, it might be kind of fun to do. So, I talked myself into it, and then I rewrote it totally. Then we found out that the original author had sold it [...] with the condition that nobody could share the writing credit. So, we went ahead and made my picture but he got the screen credit.“³⁵⁷*

Das Zustandekommen des Drehbuches zu Altmans Film *Nashville* (1975) kann als skurril bezeichnet werden. Eigentlich wollte er gerade den Film zu einem seiner Lieblingsbücher *Thieves Like Us* (1974; dt. *Diebe wie wir*) verwirklichen. Er gab das Buch Joan Tewkesbury und beauftragte sie damit eine möglichst originalgetreue Drehbuchadaption zu schreiben³⁵⁸.

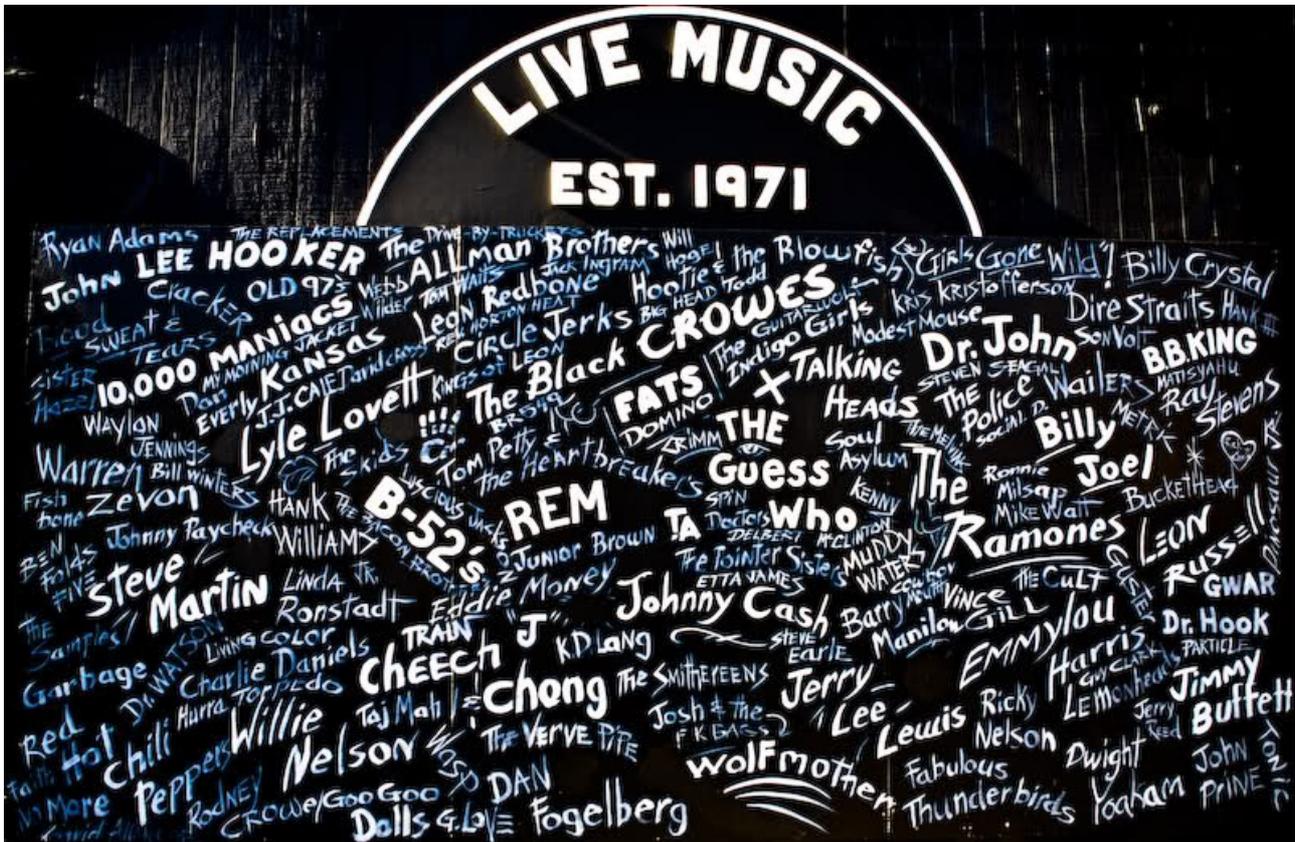
Damit Altmann die Finanzierung zu diesem Projekt bekam versprach er United Artists einen Country-Western Film zu drehen. Sie hatten bereits ein Drehbuch mit Tom Jones in Planung doch Altman wollte dieses nicht verfilmen. Vollkommen ideenlos wendete er sich während der Dreharbeiten zu *Thieves Like Us* wieder an Joan Tewkesbury, da er bald einen Stoff abliefern musste. Sie fuhr in Altmans Auftrag nach Nashville und endete auf

³⁵⁶ Vgl.: Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. Allworth Press. New York 2003. S. 5

³⁵⁷ Robert Altman in Ebenda. S. 7

³⁵⁸ Vgl.: Ebenda. S. 10

dem Weg dorthin in einem großen Verkehrsunfall. An der Stelle des Unfalls beginnt der Film. Sie verweilte dort für 3 Stunden und ging dann weiter in den berühmten Musikertreff Exit/Inn. Dort traf sie einige Persönlichkeiten, die als Basis der Charaktere für den Film dienten³⁵⁹. „We built the whole film from her little journey around there. That became the basis for Nashville. That’s how it happened.“³⁶⁰



24. Eine Tafel vor dem inspirationsgebenden Lokal Exit/Inn zeigt einen Teil der dort aufgetretenen Künstler.³⁶¹

Im von der Kritik gelobten Episodenfilm *Short Cuts* (1993) arbeitete Altman das Drehbuch penibel aus. Der Grund dafür war, dass er nicht alle Schauspieler immer zur Verfügung hatte und aus diesem Grund keinen Improvisationsspielraum besaß. Einer weiterer Grund der gewissenhaften Erstellung des Drehbuches war das geringe Budget, welches keine allzu großen Spielraum bezüglich den Drehtagen zuließ. Das Drehbuch basiert auf Erzählungen von Raymond Carver, diese sind jedoch nicht die einzige Grundlage, da Altman unter anderem auch Geschichten aus dem Leben seiner Bekanntschaften mit in

³⁵⁹ Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. S. 10

³⁶⁰ Robert Altman in Ebenda

³⁶¹ Vgl.: <http://www.nashvillescene.com/nashvillecream/archives/2011/09/07/exitins-40th-anniversary-celebration-feat-cowboy-jack-clement-roger-cook-lee-clayton-denney-and-the-jets-and-more> (Zugriff: Jänner 2015)

das Drehbuch einband³⁶².

„I was on an airplane and I read Raymond Carver’s book. I just was so moved by the way he told stories. What he told and what he didn’t tell [...] and how he made a story out of the slightest little incident. I was just amazed by that. I thought to myself that this is what we should do in film. We don’t have to have those big endings or those big high points. We should take these people and just do a piece of their lives. We had to add some stories. They’re not all Raymond Carver stories. Some of them are my stories.“³⁶³

Altman benutzte in den Interviews des öfteren die Mehrzahl was die Umschreibarbeiten betrifft, formulierte jedoch nicht immer aus mit wem diese stattfanden.

Seine Arbeitsweise mit dem Text ist sehr flexibel, so versuchte er nicht bei Unvorhersehbarkeiten neu zu starten, sondern bindet sie in das Drehbuch mit ein.

Die Schauspielerin Geraldine Chaplin brach sich zu Beginn der Dreharbeiten zu *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull’s History Lesson* (1976; dt. *Buffalo Bill und die Indianer*) beim Ausreiten die Schulter. Doch anstatt sie wie empfohlen neu zu besetzen arbeitete Altman den Reitunfall in das Drehbuch mit ein³⁶⁴.

Zur Benutzung seiner Drehbücher durch die Schauspieler sagte er, dass sie es als ihr Mandat und Leitfaden sehen sollten. Sie nehmen es als Anhaltspunkt und ändern es insofern sie den Charakteren mehr Leben einhauchen wollen. Doch sind die Änderungen zu groß, funktioniert der Film als Ganzes nicht mehr³⁶⁵.

³⁶² Vgl.: Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. S. 15

³⁶³ Robert Altman in Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. S. 15

³⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 11

³⁶⁵ Vgl.: Ebenda. S. 18

4.1.3. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland Europa – Federico Fellini

„[...] ich [kann] beim Beginn eines Films noch nicht voraussagen, wie er enden wird. Schließlich hat die Reise ja eben erst begonnen, und ich wäre nicht daran interessiert, sie zu unternehmen, wenn ich an ihrem Ausgangspunkt schon wissen würde, wie sie enden wird. Entscheidend bei diesem schöpferischen Prozeß [sic!] der Selbsterkenntnis ist, daß [sic!] die Erkenntnis aus dem Voranschreiten hervorgeht, aus der Bewegung der Zeit und der Gefühle, und daß [sic!] mir der Arbeitsprozeß [sic!] die Inspiration liefert.“³⁶⁶

Federico Fellini († 31. Oktober 1993) versuchte zuerst eine Umgebung festzulegen und Personen in diese Vorstellung seiner Umgebung zu versetzen um zu sehen wie sie sich dort entwickeln. Zum Ablauf der Geschehnisse hatte er zu diesem Zeitpunkt nur eine vage Vorstellung.

Er wollte zu Beginn eines Films nichts präzisiertes oder definiertes haben sonst würde ihm die Arbeit keinen Spaß machen da sie dem Leben nicht nahe genug ist³⁶⁷. „[...] es gibt Drehbücher, die ich geschrieben und dann nie verfilmt habe, weil mir die Wahrheit dieser Geschichten klar wurde und ich die filmische Reise nicht mehr unternehmen brauchte, um sie aufzuhellen.“³⁶⁸

Angesprochen zu seinem Vorwort in der Drehbuchausgabe von *Giulietta degli spiriti* (1965; dt. *Julia und die Geister*) in welchem geschrieben steht dass die Charaktere klar und unzweideutig präzisiert werden müssen winkte Fellini ab. Eine Eindeutigkeit entspreche nicht dem Leben und seinen Prozessen³⁶⁹.

Doch existiert in Fellinis Filmen immer ein Drehbuch von dem er jedoch nicht immer Gebrauch machte, jedoch für Produzenten und Schauspieler (u.a.) nötig ist. Für ihn war es wichtig ein Drehbuch zu haben da es ihm das Gefühl gab einen Film wirklich zu machen und seine inneren Mechanismen zur Arbeit anregte. Jedoch wollte er nicht an dieses gebunden sein³⁷⁰.

³⁶⁶ Federico Fellini in Ina Hausherr und Gregor Ullrich (Hrsg.): *wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*. Sigbert Mohn Verlag. Gütersloh 1966. S. 58

³⁶⁷ Vgl. Ebenda

³⁶⁸ Federico Fellini in Ebenda. S. 58-59

³⁶⁹ Ebenda. S. 59

³⁷⁰ Vgl.: Ebenda. S. 61

„ [...] das Drehbuch ist wie ein Koffer, den man sorgfältig packt, um ihn auf eine Reise mitzunehmen, und der alle notwendigen Dinge enthält [...] aber der Koffer ist nicht die Reise selbst. Die Reise ist der Film, den man machen muß [sic!], den man machen wird.“³⁷¹

Sein Schreibprozess fand fragmentarisch statt, indem er Leute besuchte und in Italien aufs Land fuhr um „*Auskünfte oder Ideen über die weniger sichtbaren Erscheinungsformen menschlicher Tätigkeiten*“³⁷² zu erlangen. In dieser Erstellungsphase verschleierte er die Intention einen Film machen zu wollen um „*eine Atmosphäre herzustellen, in der die Dinge sich kristallisieren können, ohne daß [sic!] man sie direkt planen muß [sic!]*.“³⁷³ Die gesammelten Fragmente besprach er dann mit seinen Drehbuchmitarbeitern und bat sie daraus Szenen zu schreiben. Oft ließ er sie liegen und betrachtete sie erst später um zu urteilen ob sie noch nützlich waren. Hatte er genug dieser Brocken angesammelt und besaßen sie auch nur einen vagen Zusammenhang begann er sie mit seinem Team zu ordnen und zu formen. Schlussendlich ließ er von seinen Assistenten ein 'sauberes' Manuskript erstellen das als Grundlage für die Entwicklung einer Handlung dienen konnte. Oft war ihm dieses nicht kohärent genug und er begann von neuem Fragmente zu sammeln, bis ihm endlich die zentrale Handlungslinie des Films einfiel³⁷⁴.

In der Regel ließ er dann am Set einen großen Teil dieses Drehbuchs wieder fallen um mit seinem Team (durch das eigentliche Drehbuch inspiriert) zu improvisieren³⁷⁵. Schauspieler ließ er das Drehbuch nicht lesen (Stand: 1966), da er keine Zeit verschwenden wollte auf deren Vorschläge und Rollenkonzepte einzugehen. In Italien war es in den 60er Jahren üblich ohne Ton zu drehen und alles im 'Synchronisationsstudio' nach zu vertonen. Die Schauspieler mussten daher keine Dialoge auswendig lernen. Fellini ließ sie Zahlen sprechen während er sie zu ihren Bewegungen instruierte³⁷⁶. Die meisten Leute am Set wussten „ [...] über die Bedeutung der einzelnen Szenen im Zusammenhang des Films nicht Bescheid.“³⁷⁷

³⁷¹ Federico Fellini in Ebenda. S. 59

³⁷² Federico Fellini in Gregor Ullrich (Hrsg.) und Ina Hausherr: *wie sie filmen*. S. 62

³⁷³ Ebenda. S. 63

³⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 62-64

³⁷⁵ Vgl.: Ebenda. S. 62

³⁷⁶ Vgl.: Ebenda. S. 69

³⁷⁷ Federico Fellini in Ebenda. S. 70

4.1.4. Der Umgang mit dem Drehbuch im Produktionsland Europa – Michael Haneke

„Kunstwerke, die auch nur irgendetwas transportieren, Sinnfragen stellen, um es vorsichtig auszudrücken, werden vor allem von der jüngeren, durch die amerikanische Massenkultur geprägten Generation gerne mit gönnerhafter Verachtung angesehen.“³⁷⁸

Michael Haneke ist als umtriebiger Drehbuchautor bekannt. So hat er noch einige fertige Drehbücher in seinen Schubladen, wie zum Beispiel für eine 12-teilige Science Fiction Serie³⁷⁹. Für ihn ist Struktur das allerwichtigste im Film und diese ist ohne Wiederholungen, Symmetrien und Kreisbewegungen nicht machbar³⁸⁰.

Auch literarische Filmadaptionen zerlegt Haneke in seine strukturellen Bestandteile um sie zu analysieren und für den Film neu zusammensetzen³⁸¹. Zur Erstellung seines Originaldrehbuches von *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009) sagt er:

„In terms of the formal mode, I decided on two things early on: to do the film in black and white and to have a narrator. Both are means to create distance and avoid any false naturalism. It's the memory of someone from that era, so I wanted to find a language adequate to this period. I wanted to write from the feeling of how I had experienced this era through literature.“³⁸²

Das weiße Band war ursprünglich als Fernseh-Dreiteiler konzipiert und wurde wie das Drehbuch zu *Le temps du loup* (2003; dt. *Wolfszeit*) erst später zu einer Kinofassung umgeschrieben³⁸³. Haneke fiel es dabei sehr schwer sein eigenes Werk zu kürzen, weshalb er sich Hilfe von Jean-Claude Carrière holte³⁸⁴.

³⁷⁸ Stefan Grisseemann, Michael Omasta: HERR HANEKE WO BLEIBT DAS POSITIVE. Ein Gespräch mit dem Regisseur. In Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. S. 204

³⁷⁹ Vgl.: Interview von Unbekannt: Michael Haneke: „Ideologien sind unmenschlich“. Verfügbar unter: http://www.celluloid-filmmagazin.com/interview_michael_haneke_14.html#Interview%20Michael%20Haneke%20 (Zugriff: Jänner 2015)

³⁸⁰ Vgl.: Stefan Grisseemann, Michael Omasta: HERR HANEKE WO BLEIBT DAS POSITIVE. S. 199

³⁸¹ Ebenda. S. 196

³⁸² Alexander Horwath: Michael Haneke Interview: Uncut. Verfügbar unter: <http://www.filmcomment.com/article/michael-haneke-interview> (Zugriff: Jänner 2015)

³⁸³ Vgl.: Interview von Unbekannt: Michael Haneke: „Ideologien sind unmenschlich“

³⁸⁴ Vgl.: Ebenda

Er glaubt, dass die Crux des deutschsprachigen Films im Drehbuch liegt und das dieses einen inneren Faden, einen Atem benötigt³⁸⁵.

Als Autor seiner Drehbücher, weiß er genau, was er vor der Kamera sehen will und diese Tatsache handelte ihm unter den Schauspielern den Ruf eines fordernden Regisseurs ein³⁸⁶.

Das Drehbuch zu *Amour* (2012; dt. *Liebe*) schrieb er für den Schauspieler Jean-Louis Trintignant, mit dem er immer schon einen Film machen wollte³⁸⁷:

„When I was writing the script, I had in mind my parents' apartment in Vienna. The layout is identical. It's the flat I grew up in, and when I'm writing, I find it helpful to deal with a concrete location: it helps me to imagine how the characters are going to move, for example, between the kitchen and the bedroom, and what they'll do on the way.“



25. Michael Haneke sowie die beiden Hauptdarsteller Emmanuelle Riva und Jean-Louis Trintignant beim Dreh zu *Amour*

³⁸⁵ Vgl.: Stefan Grisseemann, Michael Omasta: HERR HANEKE WO BLEIBT DAS POSITIVE. S. 197

³⁸⁶ Vgl.: Interview von Unbekannt: „Ich habe keine Phantasie!“. 31. 05. 2012. Verfügbar unter: http://www.artechock.de/film/text/interview/h/haneke_2012.html (Zugriff: Jänner 2015)

³⁸⁷ Vgl.: Dave Calhoun: Michael Haneke interview. 2012. Verfügbar unter: <http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-interview-2> (Zugriff: Jänner 2015)

Ein für Haneke zentrales Element im Filmproduktionsprozess ist eine exakten Planung welche für ihn unerlässlich ist damit ein Dreh ordentlich funktioniert. Aus diesem Grund ist ihm die Präzision in der Vorbereitung besonders wichtig³⁸⁸. Er glaubt nicht an zufällige Ereignisse, welche den Dreh zum positiven wenden oder symbolische Dinge die während der Aufnahme geschehen. Er hält sich (ziemlich) zu hundert Prozent an das Drehbuch³⁸⁹. Formal ändert sich in Hanekes Filmen im Lauf der Dreharbeiten durch den starken Bezug zum Drehbuch wenig (nur dann wenn sie durch äußere Begebenheiten beeinflusst werden)³⁹⁰.

„There is no adlibbing and no improvisation at all. [...] what's on the screen is exactly what I had written.“³⁹¹

4.2. Zwischenspiel: Autoren-Filme, *Autorenfilm*, *Autorenkino* und die Auteur-Theorie

Da gerade Michael Hanekes Arbeit im Bezug zur Drehbuchgestaltung näher betrachtet wurde und sich dieser als Autoren-Filmer bezeichnet³⁹², erlaube ich mir, bevor ich mit dem Fazit der Produktionsländer Europa und USA fortfahre, einen Blick auf den Ausdruck des Autorenfilms und auf die Auteur-Theorie zu werfen.

Zuerst ist zu erwähnen, dass es eine klare Unterscheidung zum bereits angesprochenen deutschen *Autorenfilm* der 10er und 20er Jahre des 20. Jahrhunderts Jahre gibt. Dieser kann als Film der berühmten Theater-, und Buchautoren bezeichnet werden³⁹³ hat aber mit dem heutigen Begriff des Autorenfilms nur mehr wenig gemein.

Alexander Kluge brachte in den 1960er Jahren den *Autoren* Begriff im deutschen Sprachraum wieder auf. Sein *Autorenkino* platzierte er als Gegenbegriff zum *Zutatenfilm* dem typischen filmischen Industrieprodukt. Das *Autorenkino* sieht die umfassende produktionstechnische Ausbildung von Filmkräften und die Etablierung des Films als Kunst als zentrales Element³⁹⁴.

Eine andere gegenwärtige Position beschäftigt sich mit der Frage wer der wirkliche Autor

³⁸⁸ Vgl.: Marie Pohl: „Ich will nicht für blöd verkauft werden“. Interview mit Michael Haneke. 6. März 2010. Verfügbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-michael-haneke-ich-will-nicht-fuer-bloed-verkauft-werden-1.8526> (Zugriff: Jänner 2015)

³⁸⁹ Vgl.: Alexander Horwath: Michael Haneke Interview: Uncut.

³⁹⁰ Vgl.: Stefan Grisseman, Michael Omasta: HERR HANEKE WO BLEIBT DAS POSITIVE. S. 200

³⁹¹ Sheila Roberts: Michael Haneke Talks AMOUR, His Inspiration for the Film, His Casting Decisions, Physical and Emotional Demands of the Film and Shooting the Film in French. 12. 2012. Verfügbar unter: <http://collider.com/michael-haneke-amour-interview/> (Zugriff: Jänner 2015)

³⁹² Vgl.: Marie Pohl: „Ich will nicht für blöd verkauft werden“. Interview mit Michael Haneke.

³⁹³ Vgl.: David A. Cook.: *A History of Narrative Film.* S. 111-112

³⁹⁴ Die Ansätze wurden aus dem Manifest von Oberhausen übernommen. Vgl.: Jill Nelmes [Hrsg.]: *Introduction to Film Studies.* S. 461-463

eines Films ist. *„Populär ist die [Auteur-]These, die zuerst François Truffaut als Filmkritiker für die Cahiers du Cinéma aufgestellt und die Andrew Sarris in den vereinigten Staaten propagiert hat. Sie besagt, dass der Regisseur [...] allein der Autor des Films ist, [...]“*³⁹⁵.

Die Verbreitung dieser These führte dazu den Ausdruck *Auteur* nicht nur als Autor zu verstehen, sondern ihn in Verbindung mit einem Startum (der Regie) zu besetzen. Ist der Name alleine nicht mehr ausreichend kann dem Regieposten der Status eines *Auteurs* gegeben werden:

*„The auteur sign, by contrast, is much more precise and specific. It will signify a set of stylistic and thematic features which, it is anticipated, will be identifiable in the text of a film bearing the auteur name. In other words, an auteur possesses a sign(ature) marking out his own individuality which is legible in a film over which he has enjoyed sufficient creative control for that sign(ature) to permeate the film.“*³⁹⁶

Die Herausforderung welche die Auteur-Theorie mit sich bringt ist die Schlußfolgerung von einem Film direkt auf die Regie zu schließen und dabei die kreative Zusammenarbeit des Filmteams außer acht zu lassen³⁹⁷. Ferner sollte die Auteur-Theorie die Auteur Person als Kopf der Kollaboration des Films betrachten. Der (so bezeichnete) Auteur schafft es eine künstlerisch hochwertige Leistung aus seinem (von ihm zusammengestellten) Team aus kompetenten Kräften³⁹⁸ zu holen.

In den Vereinigten Staaten wo die Trennung von Konzept und Ausführung durch das „Hollywood-System“ stärker ausgeprägt ist stellt sich häufiger die Frage wer der wirkliche Auteur eines Films ist³⁹⁹. In Europa ist der Begriff der Autoren-Filmer klarer besetzt – die Regie hatte die Idee, schrieb das dazugehörige Drehbuch und wird als künstlerische Leitfigur gesehen.

Meiner Meinung nach hat der Begriff eine international etwas unscharfe Position eingenommen und bietet deshalb sehr viel Interpretationsspielraum.

³⁹⁵ David Howard, Edward Mabley: *DREHBUCHHANDWERK*. S. 35

³⁹⁶ Jill Nelmes (Hrsg.): *An introduction to film studies*. Routledge Verlag. London 1996. S. 198

³⁹⁷ Vgl.: Bruce F. Kawin: *How Movies Work*. S. 299

³⁹⁸ Vgl.: Ebenda

³⁹⁹ Vgl.: Steven Maras: *Screenwriting: History Theory and Practice*. S. 101-104

Darf ein Autoren-Filmer oder eine Autoren-Filmerin keine nicht selbst geschriebenen Drehbücher verfilmen? Verliert er/sie dann den Status oder die Etikette des Autorenfilms? Und, ab wann zählt ein Drehbuch als selbst geschrieben? Somit sollten diese Begrifflichkeiten mit Vorsicht benutzt und immer auch die Leistungen der Gruppe kritisch betrachtet werden bevor jemandem ein Stempel aufgedrückt wird⁴⁰⁰.

4.1.5. Fazit zum Umgang mit dem Drehbuch in Europa und den USA

Dieser Teil soll Tendenzen der jeweiligen Filmwirtschaft in Bezug auf den Umgang mit dem Drehbuch und der dazugehörigen Regiekomposition aufzeigen. Hierbei liegt die Betonung auf „Tendenzen die sich aus den vorangegangenen Beispielen zeigen“, denn Aussagen welche in diesen Größenordnungen getätigt werden sind mit Vorsicht zu genießen.

Wie bereits zuvor erwähnt ist die Aufteilung von Konzept und Ausführung in den USA stärker vorhanden als es in Europa der Fall ist. Durch die gemeinsame Sprache nimmt England eine besondere Position ein, da dort des öfteren von amerikanischen Studios produziert wird (siehe die immens erfolgreiche Verfilmung der *Harry Potter* Werke).

In den Vereinigten Staaten gibt es in Bezug auf die Drehbucharbeiten generell andere Größenordnungen als in Europa. Der Film ist stark industrialisiert und mit der Wirtschaft verknüpft (Filmwirtschaft). Wie es Robert Altman treffend ausdrückte, wenn man dort einen (wirtschaftlich) erfolgreichen Film dreht zählt man als begehrte Handelsware⁴⁰¹. Agenten die eng mit den Produktionsfirmen zusammenarbeiten bedrängen die Regie Drehbücher die als kommerziell erfolgreich erscheinen umzusetzen.

„ I'd been given 'Flashdance' and it really was, 'Fuck what am I going to do with this?' Adrian Lyne had got 'The Hunger' and was like, 'What the fuck am I going to do with this?!' So we swapped scripts. A week after, he said, 'My daughter's been watching this thing called MTV.' He said, 'I'm going to do an MTV movie of this piece of shit...“⁴⁰²

Die Drehbuchvorlage wird in diesem Zitat von Tony Scott dezidiert abweisend betrachtet.

⁴⁰⁰ Vgl.: Bruce F. Kawin: *How Movies Work*. S. 292-294

⁴⁰¹ Vgl.: Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. Allworth Press. New York 2003. S. 7

⁴⁰² Tony Scott über die Arbeit zu seinem ersten Langfilm *The Hunger* (1983; dt. *Begierde*) in Adam Smith: *Tony Scott on Tony Scott. The glorious career of the action great in his own words*. August 2012. Verfügbar unter: <http://www.empireonline.com/features/tony-scott-on-tony-scott/p1> (Zugriff: Jänner 2015)

Es gehört in den USA zum Geschäft auch Drehbücher anzunehmen die sich nicht mit den künstlerischen Ansprüchen decken, um einen 'Namen' zu erlangen⁴⁰³.

Anders ist es bei den untersuchten europäischen Filmemachern. Sie wollen sich ihren Individualismus bewahren und scheinen international nur interessant zu sein wenn sie auch das Drehbuch (Haneke) selbst ausgearbeitet haben bzw. die Handlung bestimmten (Fellini).

Die Einstellung zum Drehbuch könnte Scott und Haneke im näheren Vergleich unterschiedlicher nicht sein. So startet Scott unter Zeitdruck zu den Dreharbeiten von *Days of Thunder* ganz ohne Drehbuch⁴⁰⁴ während Haneke seine Komposition des Films penibel im „*einsamen Kämmmerlein*“⁴⁰⁵ ausarbeitet, sie von professionellen Dramaturgen (wie Jean-Claude Carrière) durchleuchten lässt, um dann so exakt wie möglich nach seinem Werk zu drehen.

Doch auch Tony Scott lernte durch Erfahrung die Wichtigkeit eines strukturierten Drehbuchs (vor allem was die Charaktere betrifft) zu schätzen⁴⁰⁶. Trotzdem zeigte er auch Respekt vor seinen 'Stars' und besprach mit ihnen ihre Texte und ließ ihnen Improvisationsspielraum⁴⁰⁷ was deren Auslegung der Charaktere und des Dialoges betraf. Auch Altman ließ seinen Schauspielern Änderungen in der Charakterisierung zu sofern sie den geschriebenen Figuren mehr Leben einhauchten, betonte aber dass zu große Änderungen den Film funktionslos machten⁴⁰⁸.

Altman ist es auch der sich in seinen Filmen kritisch gegenüber der amerikanischen Filmszene äußert. *The Player* (1992) handelt von einem neurotischen Studio-Manager dem Autoren und Produzenten pausenlos ihre Geschichten pitchten⁴⁰⁹. Dieser findet sich schlussendlich in einer der erfolgsversprechenden Hollywood-Geschichten wieder.

Hollywood trägt die Bürde hohe Einnahmen zu lukrieren. So werden oft großartige Drehbücher oder literarische Adaptionen ihrer Tiefgründigkeit beraubt um sie dem Massenpublikum zugänglich zu machen. Happy Ends werden aufgepfropft auch wenn die Originalgeschichte tragisch endet und beliebten Stars werden keine 'bösen' Rollen

⁴⁰³ Dies soll nicht ähnliche Praxen in Europa ausschließen

⁴⁰⁴ „[...] I arrived and they [the producers] said, 'Tom can sit behind the wheel of a race car and smoke a cigarette and this movie will make a fortune.' And that was the attitude we went in with. Robert Towne would be writing the scenes at night, we would shoot in the morning. It was a dangerous way to work.“ Adam Smith: *Tony Scott on Tony Scott*.

⁴⁰⁵ Marie Pohl: „Ich will nicht für blöd verkauft werden“. Interview mit Michael Haneke.

⁴⁰⁶ Vgl.: Tony Scott in Robert J. Emery: *The Directors – Take Four*. S. 34

⁴⁰⁷ Vgl.: Ebenda. S. 33

⁴⁰⁸ Vgl.: Robert J. Emery: *The Directors – Take Three*. S. 18

⁴⁰⁹ Vgl.: Dagmar Benke, Christian Routh: *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch*. S. 75-76

zugemutet damit die Zuseher ruhig schlafen können⁴¹⁰.

"The problem is I have a double life and I work for the commercial film industry, which basically wants to take old formulas and make them with new actors. It's like Boeing they have to make planes that will fly. They can't make one that flies on its side, even though that might be a good idea People are particular about films, they don't want to be put into an incredibly unusual situation. It's like the little kid who says: Tell me the story of the Three Bears again."⁴¹¹

Dass das amerikanische System funktioniert beweist ein Blick auf die Liste der 100 umsatzstärksten Filme weltweit⁴¹². So fand ich einer Untersuchung der Liste nur eine europäische Produktionsfirma, die EON Productions Limited. Deren Wurzeln reichen jedoch auch in die USA⁴¹³. Es sind die Produzenten der James Bond Filme und sie können ebenso mit einem Blockbuster Budget aufwarten und laufen nach archetypischen Regeln ab.

Fellinis spezielle fragmentarische Arbeitsweise mit dem textlichen Grundgerüst stellt dann die Antithese zu den oft gleich ablaufenden Mustern des Systems der USA dar. Er arbeitete sehr akribisch, was die Entdeckung seiner 'Geschichten' betrifft und setzte diese realistisch um⁴¹⁴. Seine Drehbücher gleichen Ideensammlungen und verweigern sich, wie die Filme von Kluge, Godard oder Bergman, einer Dramaturgie des Helden⁴¹⁵, wie sie in den Vereinigten Staaten stark propagiert wird.

Ob die europäische Auseinandersetzung mit dem Drehbuch anspruchsvoller ist sei dahingestellt, so industrialisiert wie die US-amerikanische ist sie auf Grund ihrer Diversität nicht.

⁴¹⁰ Vgl.: Bruce F. Kawin: *How Movies Work*. S. 296

⁴¹¹ Francis Ford Coppola in Jill Nelmes (Hrsg.): *An introduction to film studies*. Routledge Verlag. London 1996. S.

⁴¹² Vgl.: <http://www.insidekino.de/TOPoderFLOP/Global.htm>

⁴¹³ „EON Productions Limited and Danjaq LLC are wholly owned and controlled by the Broccoli/Wilson family. Danjaq is the US based company that co-owns, with MGM, the copyright in the existing James Bond films and controls the right to produce future James Bond films as well as all worldwide merchandising.“ Verfügbar unter: <https://www.linkedin.com/company/eon-productions-ltd> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴¹⁴ Vgl.: Gregor Ullrich (Hrsg.) und Ina Hausherr: *wie sie filmen*. S. 64

⁴¹⁵ Vgl.: Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 127

4.2. Transformationen des Drehbuches: Storyboards

Zur Realisierung des Films wird in der Präproduktionsphase das Drehbuch gerne auf alle Szenen hin untersucht⁴¹⁶ und ein Storyboard zu (fast) jeder Einstellung erstellt. Dieses skizziert die visuellen Informationen welche zur Umsetzung notwendig sind. Von der Größenordnung und dem Winkel der Einstellung bis zur bildlichen Ausrichtung⁴¹⁷.

„Directors with some training in the graphic arts or a penchant for drawing [Alfred Hitchcock, Ridley Scott] may furnish rough storyboards of their own to be refined by the regular storyboard artist.“⁴¹⁸ Falls die Regie kein spezielles Zeichentalent besitzt (wie es u.a. bei Steven Spielberg der Fall ist) werden mitunter Strichfiguren zur Komposition erstellt, welche dann mit dem artistisch begabten Storyboardzeichner gemeinsam ausgearbeitet werden. Dabei stellt die zeichnende Person eine beachtliche künstlerische Stütze dar. Sie geht oft mit dem Regieposten das ganze Drehbuch grob durch und erstellt Skizzen, welche später verbessert und weiter besprochen werden. Dies ist eine große Herausforderung an die Illustrierenden, da sie die Sichtweise der Regie widerspiegeln sollen⁴¹⁹. Als Beispiel soll Hitchcocks berühmte Duschszene aus *Psycho* (1960) dienen.

Suddenly we see the hand reach up, grasp the shower curtain, rip it aside.

CUT TO:

MARY - ECU

As she turns in response to the feel and SOUND of the shower curtain being torn aside. A look of pure horror erupts in her face. A low terrible groan begins to rise up out of her throat. A hand comes into the shot. The hand holds an enormous bread knife. The flint of the blade shatters the screen to an almost total, silver blankness.

THE SLASHING

An impression of a knife slashing, as if tearing at the very screen, ripping the film. Over it the brief gulps of screaming. And then silence. And then the dreadful thump as Mary's body falls in the tub.

Zuerst der Drehbuchteil⁴²⁰, danach die bildliche Auflösung im Storyboard:

⁴¹⁶ Siehe Anhang S. 148 – Fehlerquellen in Szenen

⁴¹⁷ Vgl.: Amy Villarejo: *Film Studies. The Basics*. Taylor & Francis Books. Cornwall 2007. S. 87

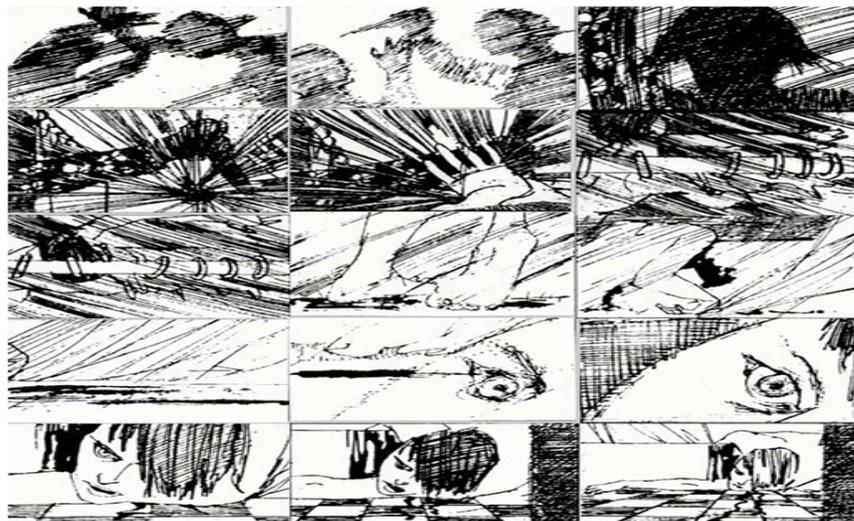
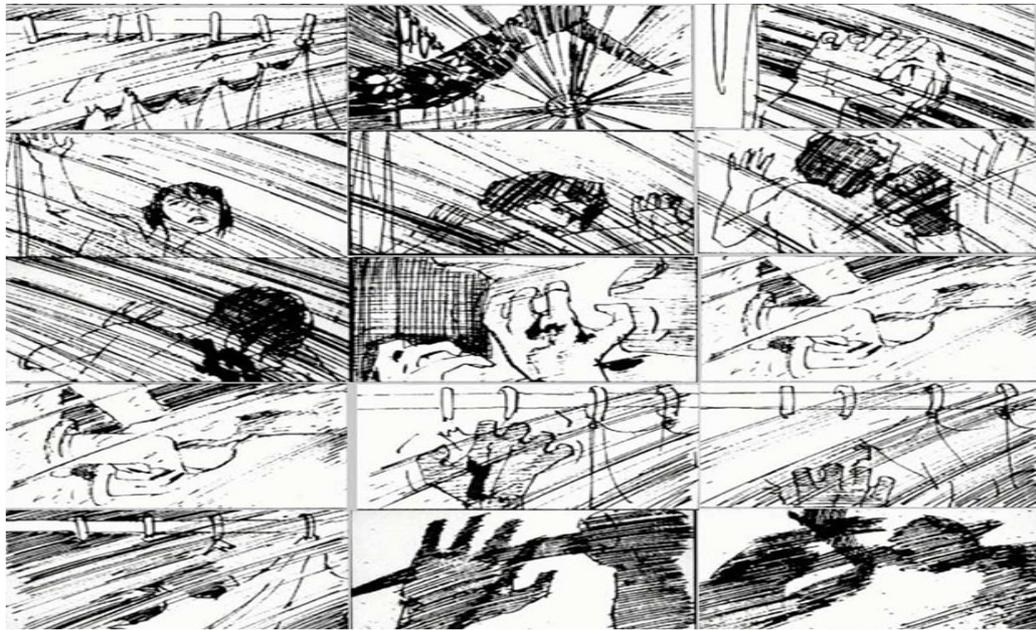
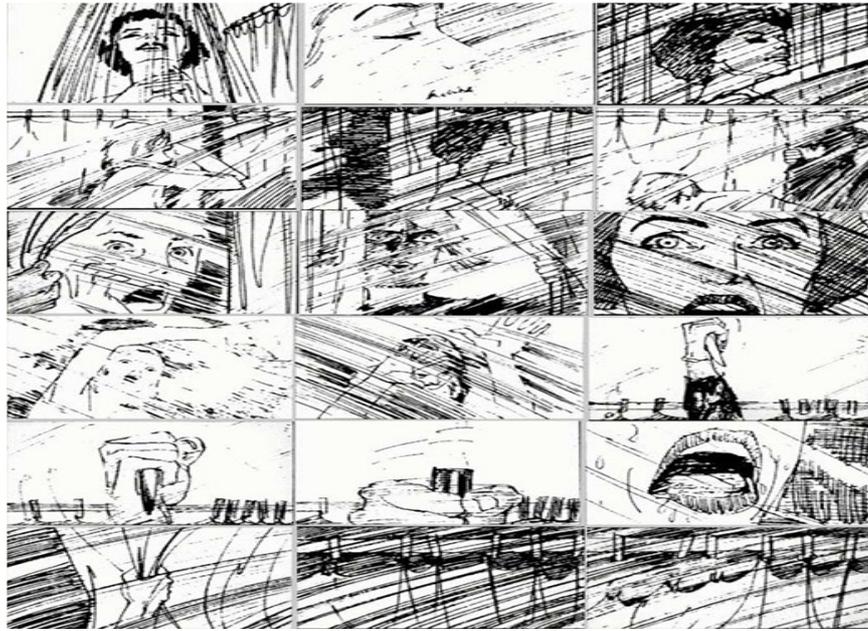
⁴¹⁸ Steven D. Katz: *Shot by Shot. Visualization from concept to screen*. Michael Wiese Productions. Studio City 1991. S. 24

⁴¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 24-25

⁴²⁰ Version vom 1. Dezember 1959 von Joseph Stefano (Abbildungsverzeichnis Nr. 26); Verfügbar unter: <http://sfy.ru/>

27.

Das von Saul Bass erstellte Storyboard, zeigt die Wichtigkeit der kreativen Zusammenarbeit bei der Erschaffung von komplexen Szenen.⁴²¹



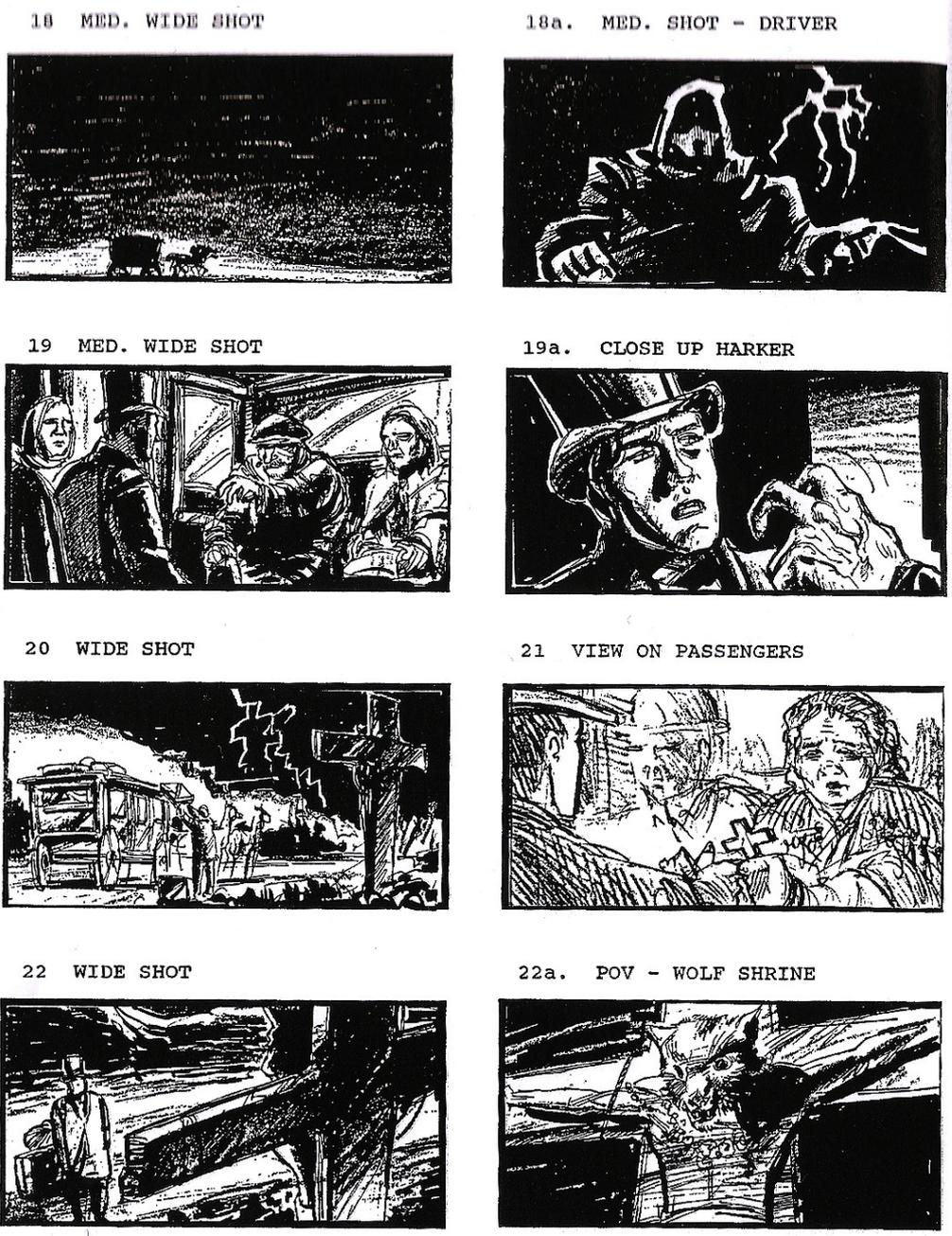
script=psycho (Zugriff: Jänner 2015)

Die illustrativ akribische Ausarbeitung einer, vom Ausgangstext, eigentlich kurz erscheinenden Szene, zeigt die Stärke des Storyboards bei der Visualisierung auf.

Das Storyboard wird als Zwischenglied vom Drehbuch zum Aufnahmeskript erstellt. Das Aufnahmeskript hält alle für den Dreh notwendigen Informationen bereit⁴²².

Das nächste Beispiel zeigt das Aufnahmeskript zu Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula*

(1992)⁴²³:



-38-

⁴²¹ Vgl.: Vashi Nedomansky: Who Directed the PSYCHO Shower Scene. Verfügbar unter: <http://vashivisuals.com/directed-shower-scene-psycho/> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴²² Bei der Erstellung sollte auch auf die Geräuschkulisse geachtet werden. Vgl.: Amy Villarejo: *Film Studies. The Basics*. S. 87

⁴²³ Drehbuch von James Hart. Verfügbar im Archiv des Filmmuseums Wien

18 EXT. COACH - NIGHT 18
 MED. WIDE SHOT
 A coach traveling downward through the Carpathian mountains.
 a. MED. SHOT - DRIVER
 Lightning strikes. The horses become agitated, rearing.
 The SLOVAK DRIVER tries to control them.

19 INT. COACH - CONTINUING ACTION 19
 MED. WIDE SHOT
 The coach rocking violently. Harker and three other
 passengers (a MERCHANT and 2 GYPSY WOMEN, one old, one
 young) are fearful, spattering in different languages. The
 merchant stabs a strange two-fingered sign.
 a. CLOSE UP HARKER

20 EXT. BORGO ROAD - CONTINUING ACTION 20
 WIDE SHOT
 There is a clearing, the one with the wolf-head shrine we
 saw earlier. The road sign indicates the way to the next
 town. The driver starts taking down Harker's baggage.
 Lightning strikes.

21 INT. COACH - NIGHT 21
 VIEW ON PASSENGERS
 leery about waiting here too long. They stare at Harker, as
 he smiles and prepares to disembark.
 HARKER
 Well, good night.
 The old gypsy woman folds her rosary into his hand.
 GYPSY WOMAN
 ...for the dead travel fast.

22 EXT. CLEARING - NIGHT 22
 WIDE SHOT
 Harker steps out, walks to his baggage. The driver makes no
 delay in continuing on his way. Harker is left alone in
 this desolate spot. He looks up.
 a. HIS POV - THE WOLFHEAD SHRINE
 We HEAR the wolves.

(CONTINUED)

8.22.91

-39-

28.

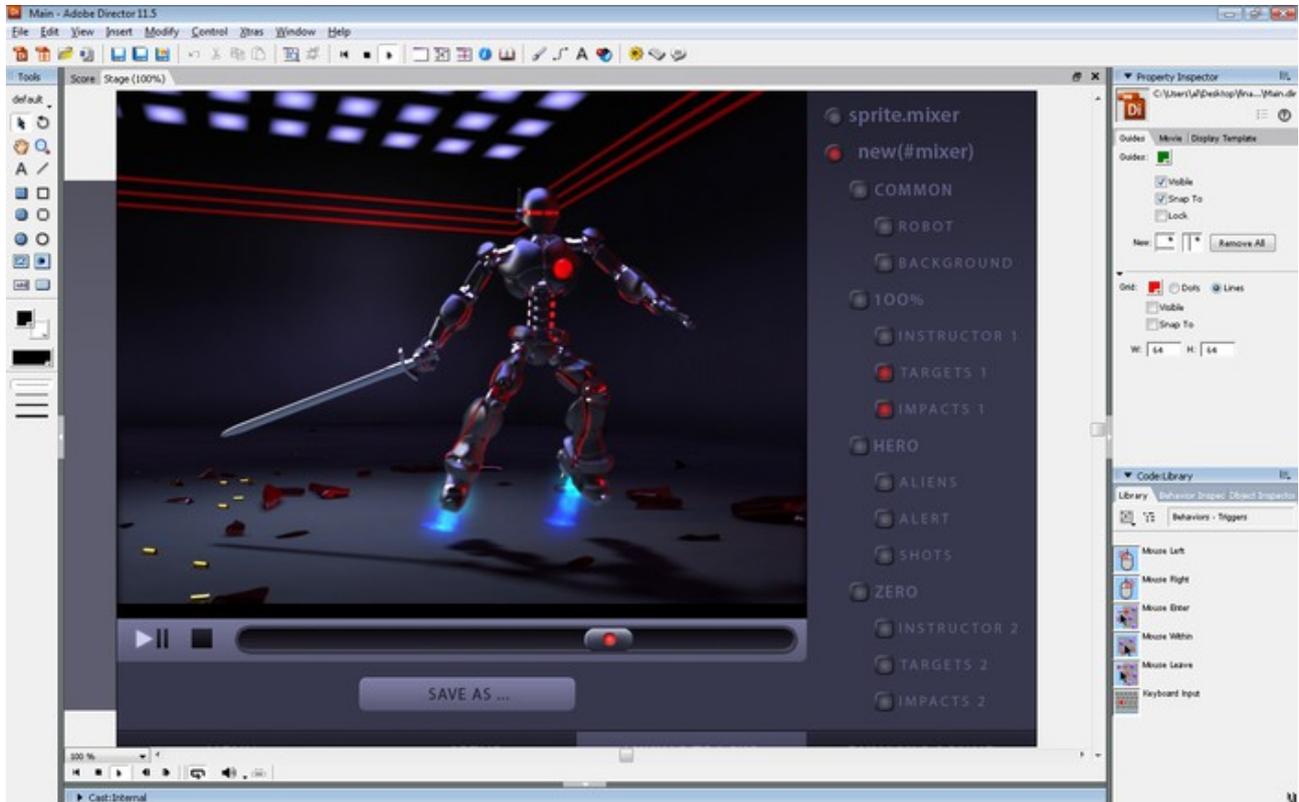
In diesem
 Aufnahmeskript sind
 der informative Text
 und das Storyboard
 übersichtlich auf
 einer Doppelseite
 gegenübergestellt.
 Die Szenennummern
 sind mit Buchstaben
 zur Untergliederung
 der Einstellungen
 versehen.

Wie man am zweiten Beispiel sieht ist es nicht notwendig Szenen in übermäßig viele Bilder aufzuspalten. Hier stellt die Szene aus Psycho eine (berühmte) Ausnahme dar.

Eine andere Form des Storyboards ist das Photoboard. Sein Vorteil liegt darin, dass es leicht und schnell herzustellen ist sowie bereits die graphischen Eigenschaften des bewegten Bildes wie Tiefenschärfe und Brennweite besitzt. Die Nachteile des Photoboards

sind die zu treffenden Vorbereitungen. So muss man sich vor Ort befinden (und wenn nötig dort inszenieren) oder Modelle herstellen die der Szene gleichen⁴²⁴.

Des Weiteren lassen sich Programme wie Adobe® Director®⁴²⁵ oder Adobe® After Effects CC⁴²⁶ zur animierten Präsentation des Storyboards nutzen.



29. Adobe® Director® hier in der Version 11.5 dient der Demonstration durch animierte Bilder

Programme zur Storyboardanimation sind sehr umfangreich und werden ebenso zur Erstellung von Special Effects verwendet. So bietet Adobe® After Effects CC Schnittstellen zur Implementierung von Objekten aus Maxon CINEMA 4D⁴²⁷ oder Autodesk 3ds Max®⁴²⁸ (u.a.). Eine solche Kombination aus Programmen wird schon bei der Storyboardanimation verwendet, wobei nicht nur 3D-Modelle sondern auch Handgezeichnetes zum Einsatz kommt.

Bei der Erstellung von animierten Storyboards ist die Beachtung der bereits erwähnten *Beats* (Handlungsschritte) innerhalb einer Szene oder Sequenz sehr wichtig.

Der Animationskünstler Federico D'Allessandro beschreibt seine Komposition zum animierten Storyboard von *Iron Man 3* (2013) als seine bisher herausforderndste Arbeit:

⁴²⁴ Vgl.: Steven D. Katz: *Shot by Shot. Visualization from concept to screen*. S. 85

⁴²⁵ Vgl.: <http://www.adobe.com/at/products/director.html> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴²⁶ Vgl.: <http://www.adobe.com/at/products/aftereffects.html> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴²⁷ Vgl.: <http://www.maxon.net/de/products/cinema-4d-studio/overview.html> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴²⁸ Vgl.: <http://www.autodesk.com/industry/media-entertainment/film-tv> (Zugriff: Jänner 2015)

„I met with Shane Black [Anm.: Regisseur] very early during pre-production to discuss this scene. [...] After a few story meetings with Shane where we hashed out a lot of beats together, he gave me control of the scene and I went to work figuring out how to turn this sequence into a visual spectacle. [...] One of the things I focused on was a “good news, bad news” stacking of the beats [...] In the end, they [Anm.: Marvel Studios] ended up following my animatic almost shot-to-shot, so seeing that on screen was an amazingly gratifying experience“⁴²⁹



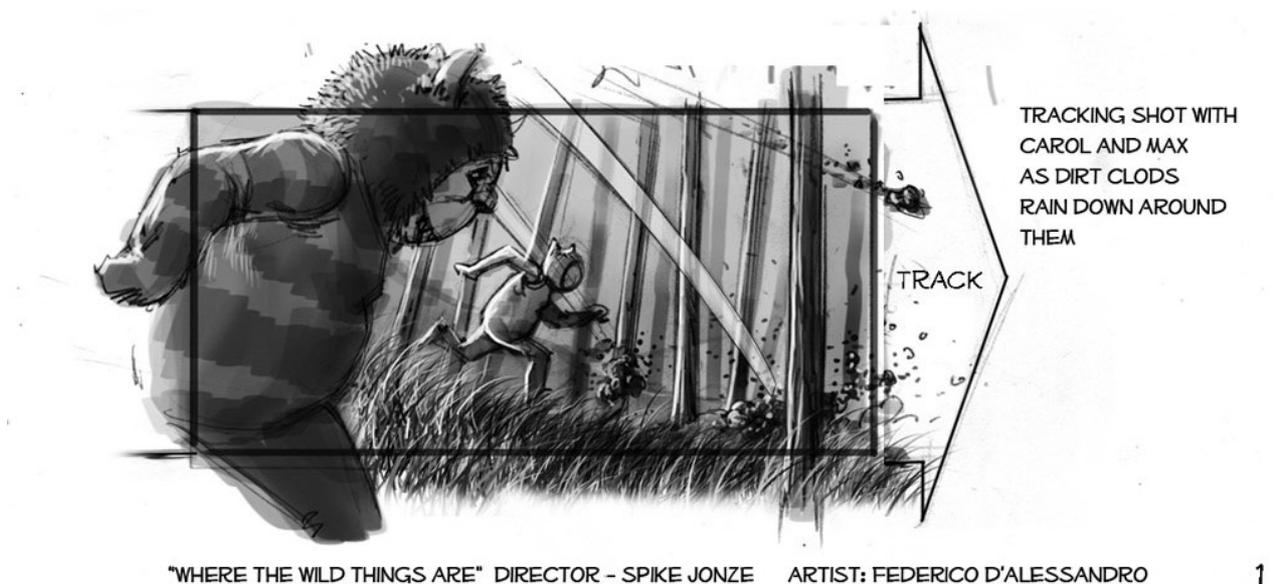
30. 2 Standbilder aus dem animierten Stoyboard zur Comicverfilmung *Iron Man 3*, die mit 3,310 die meisten Crewmitglieder der 'neuen' Hollywoodfilme aufweist⁴³⁰

⁴²⁹ Federico D'Allesandro in Germain Lussier: See How the 'Iron Man 3' Mansion Attack Was Created Long Before Filming Began. Geposted am 13. Mai 2013. Verfügbar unter: <http://www.slashfilm.com/see-how-the-iron-man-3-mansion-attack-was-created-long-before-filming-began/> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴³⁰ Untersucht wurden 1000 Hollywoodfilme (die 50 erfolgreichsten der letzten 20 Jahre) zwischen 1994 und 2013.

Durch die vielen Schnitte sowie der komplexen Komposition zeigt dieses Fallbeispiel auf, dass es durchaus Sinn hat bereits in der Präproduktionsphase vorab animierte Filme zu erstellen um einen bildlichen Eindruck über den geschriebenen Text zu erhalten.

Federico D'Allesandro erstellte logischerweise nicht alle Details des animierten Storyboards alleine. Hier ist wieder auf die Kooperation des Teams zu achten, so hatte er Zugriff auf Datenbanken des Produktionsstudios zur Verwendung von Objekten die von Spezialisten angefertigt wurden, sowie die Hilfe der ebenfalls für den Film arbeitenden Coral D'Allesandro, welche die Animation editierte⁴³¹.



31. Dieses Beispiel zeigt wie bereits im Storyboard Kamerabewegungen vorweggenommen werden können⁴³²

Zur Erstellung von Storyboards ist ein solides Wissen der Einstellungstypen von Vorteil. Hierzu findet sich eine ausführliche Liste im Anhang⁴³³.

Da nicht immer artistisch hochbegabte Personen an einem Storyboard arbeiten ist es möglich Kamerafahrten und Bewegungen der Schauspieler unter Verwendung von Pfeilen mit einfachen Skizzen und zusätzlich über die Vogelperspektive zu zeigen. Dazu genügen schon simple Zeichenprogramme bzw. Fertigkeiten.

Vgl.: Stephen Follows: How many people work on a Hollywood film? Verfügbar unter:

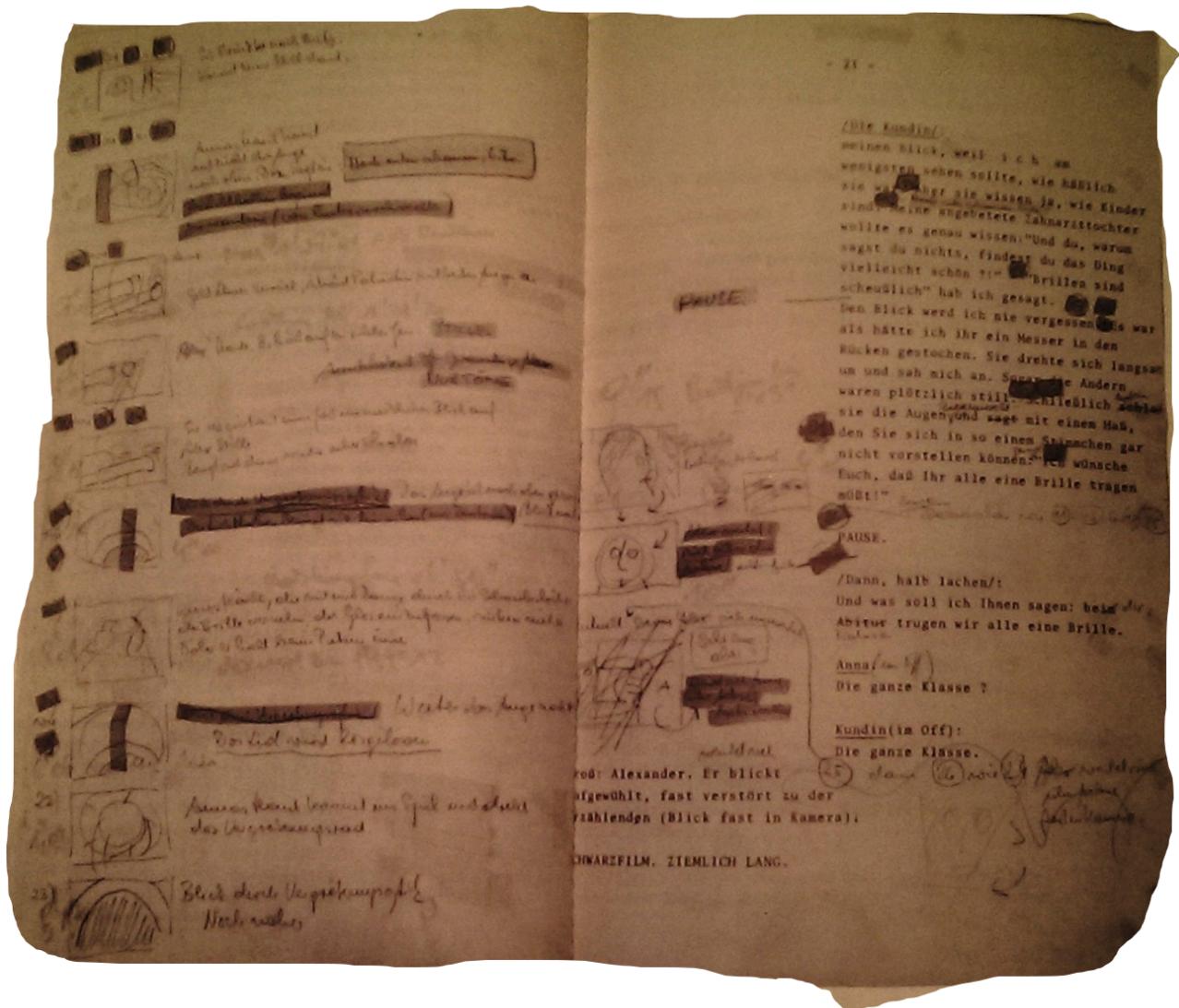
<http://stephenfollows.com/how-many-people-work-on-a-hollywood-film/> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴³¹ Vgl.: IRON MAN 3 animatic – Mansion Attack. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GiZRuOxiCGw> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴³² Vgl.: <http://thefilmartist.com/wtwta-clod-fight/> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴³³ Siehe Anhang S. 152

Das folgende Beispiel zeigt ein Arbeitsbuch zum Film, welches durch hervorhebende Markierungen charakterisiert ist.



33. Das Regiebuch zu *Der Siebente Kontinent* (1989) von Michael Haneke⁴³⁶ wirft die Frage auf ob er in seinem ersten Langfilm bereits so akribisch vorbereitete wie er es zu seinen neueren Werken angibt

Bei dem untersuchten Regiebuch von Michael Haneke ist der Drehbuchteil auf der rechten Seite während die linke für Anmerkungen zur Verfügung steht. Da die Handhabung von Regiebüchern sehr unterschiedlich ist lässt sich nicht sagen ob bestimmte Anmerkungen bereits in der Präproduktionsphase existierten.

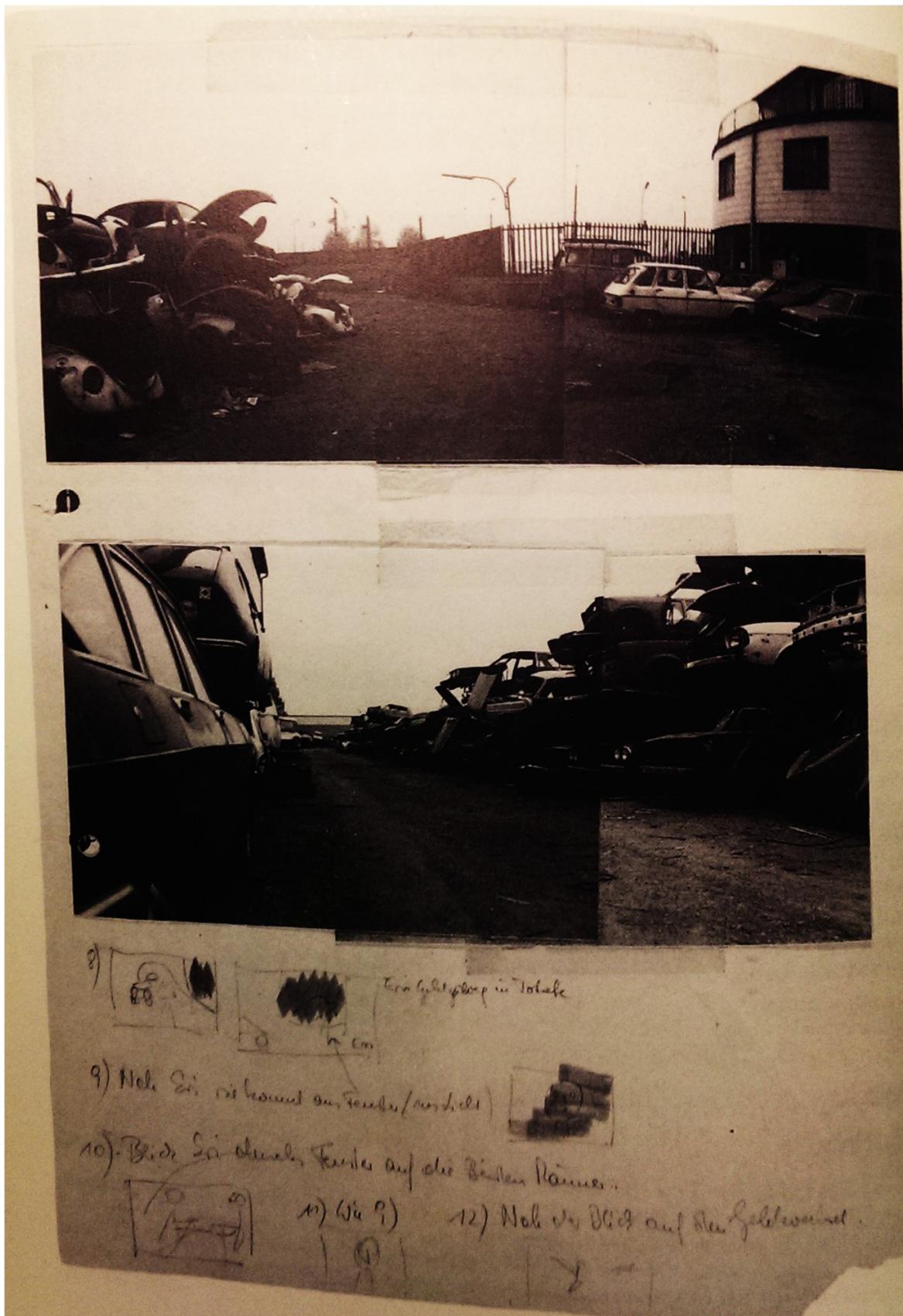
⁴³⁶ Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. S. 54-55

Ein weiterer Teil seines Arbeitsbuches stellt einen Überblick zur Struktur (drei-Akt) da⁴³⁷.

AUSTRALIEN - CHRONOLOGIE EINES FILMS									
MIN	SEC	MIN	SEC	ORT	DEKORATION	INHALT	WETTER	ZEIT	ANDERE
1	1	1	1	AT	WASCHSTRASSE	VOM TREPPENLEDER MIT AUSTRALIENKARTEN TITEL			
2	3	1	4	IT	WBG SCHLAFZIMMER	ANNA - GEORG WÄSCHEN AUS - "DIE FAMILIE VERLASST DAS HAUS"			
3	4	1	5	IT	WBG BAD	GEORG PUTZT ZÄHNE, BINDET SCHUBBAND			
4	5	1	6	IT	WBG KINDERZIMMER	ANNA WECHT EVA AUF			
5	5	1	7	IT	WBG WOHNZIMMER	EVA VERSORGT AQUARIUM, GEORG VERSTÄBT AKTEN			
6	5	1	8	IT	WBG KÜCHE	ANNA KUCHT CAKE - DIE FAMILIE BEIM FERNSEHEN "ALEX WEINT ABLIESE"			
7	7	1	9	AT	VOR GARAGE	DIE FAMILIE VERLASST DAS HAUS			
8	8	1	10	AT	VOR SCHULE	EVA WIRD ABGELIEFERT			
9	9	1	11	AT	VOR OPTIKER	ANNA WIRD ABGELIEFERT			
10	10	1	12	AT	PARKPLATZ IN UNTERWERK (SIMM)	GEORG FAHRT VOR, VERLASST SEIN WAGEN			
11	11	1	13	AT	GÄNGE IN UNTERWERK (SIMM)	GEORG AM WEG ZU SEINEM ARBEITSPLATZ			
12	11	1	14	AT	GÄNGE IN UNTERWERK (OMV)	GEORG GANG INS INNERE - TRIFFT BERTL			
13	11	1	15	AT	GANG SCHALTRAM IN UNTERWERK (ROHE)	GEORG W. DERTL - SCHICHTWECHSEL			
14	14	1	16	IT	Schule - KORRIDOR	EVA STELLT SICH BLIND LEHRERIN ÜBERLISTET			
15	14	1	17	IT	Schule - KORRIDOR	LINSEN WERDEN ANGEPAßT - BRILLENRECHENSTRECKE			
16	19	1	18	IT	VOR OPTIKER	TANKRITUAL			
17	22	1	19	IT	Tankstelle	TANKRITUAL			
18	23	1	20	AT	VOR OPTIKER	GEORG HOLT ANNA AB			
19	24	1	21	IT	Supermarkt	EINKAUFSSKIZZAL			
20	26	1	22	IT	IN GARAGE	ANNA + GEORG STEIGEN MIT EINKAUFSGUTEN AUS			
21	27	1	23	IT	WBG WOHNZIMMER	EVA MACHT BEIM FERNSEHEN AUFGABEN			
22	28	1	24	IT	WBG BAD	GEORG DUSCHT			
23	28	1	25	IT	WBG KÜCHE	ANNA STELLT WAFFELN AUF - RAUMT KÜCHENSINK EIN			
24	29	1	26	IT	WBG FLUR	ANNA WIRD VON LEHRERIN ANGEGRIFFEN			
25	30	1	27	IT	WBG WOHNZIMMER	DIE OHRFEIGE			
26	31	1	28	IT	WBG WOHNZIMMER	ANNA STEHT BEIM FENSTER, SCHAUT RAUS			
27	34	1	29	IT	WBG WOHNZIMMER	ANNA STEHT BEIM FENSTER, SCHAUT RAUS			
28	34	1	30	AT	VOR WBG STRASSE VOR HAUS	SUBJ. BLICK ANNA AUF STRASSE AUF "ALTELE PARK"			
29	35	1	31	IN	WBG WOHNZIMMER	ABENDESSEN - GESPRÄCH ÜBER ERBSCHAFT UND BRILLENRECHENSTRECKE - ALEX WEINT			
30	38	1	32	IN	WBG WOHNZIMMER	ANNA, GEORG W. ALEX VOM FERNSEHER "WIP"			
31	39	1	33	IN	WBG Kinderzimmer	ANNA VERLEIHT DIE OHRFEIGE WIEDER GUTZUFACHEN - GUTENACHT GEBET			
32	42	1	34	AT	MEERESSTRAND	FREIHEIT IN EINER ANDEREN WELT			
33	43	1	35	IN	WBG Schlafzimmer	NACHTLICHLAMPE GEHT AN: "WAS IST? - NICHTS"			
34	45	1	36	IN	WBG Schlafzimmer	COITUS - MONTAGE			
35	46	1	37	IN	WBG BAD	GEORG PUTZT ZÄHNE - BINDET SCHUBBAND			
36	46	1	38	IN	WBG Kinderzimmer	ANNA WECHT EVA AUF			
37	47	1	39	IN	WBG WOHNZIMMER	EVA VERSORGT AQUARIUM			
38	49	1	40	AT	VOR GARAGE	DIE FAMILIE VERLASST DAS HAUS			
39	49	1	41	IT	VOR ARZT-WARTERIE	ANNA SCHREIBT BRIEF AN GEORG'S ELTERN "DIE BEFORDERUNG"			
40	51	1	42	IT	SCHALTRAM IN UNTERWERK (ROHE)	GEORG AM CHEFT-SCH - BERTL HILT HUNDE FOTO			
41	55	1	43	IT	Schule - TURNHALLE	EVA IM TURNUNTERRICHT			
42	56	1	44	AN	SCHRAUBEN EINFÄHRT INS UNTERWERK (OMV)	GEORG REDET MIT DR. BREITENFELS - ANNA W. HOD W. H. B.			
43	59	1	45	AN	STADTSTRASSEN / STADTZENTRUM	SUBJ. BLICK ANNA, GEORG V. EVA AUF STRASSE - OFF. "WIE WÄRD'S LIEBHEIT, PRINZIPIAL"			
44	53	1	46	AN	UNFALLKREUZUNG	DIE TODESAMNUNG			
45	61	1	47	AN	WASCHSTRASSE	ANNA WEINT - EINE DIE WIRD GEBOREN			
46	65	1	48	AT	SLALOMHANG	DIE FAMILIE FAHRT SKI			
47	66	1	49	IN	SKIHÜTTE	SIEGERREISE - DER FAMILIE GENTS GUT			
48	67	1	50	IN	BAD IN HAUS VON GEORG'S ELTERN	ANNA PUTZT ZÄHNE - GEORG DUSCHT			
49	68	1	51	AT	VOR HAUS VON GEORG'S ELTERN	DIE FAMILIE VERABSCHIEDET SICH V. ELTERN			
50	71	1	52	AN	BERGSTRASSE / AUTOBAHN / STADTSTRASSE	SUBJ. FAHRAUFNAHMEN AUF AUTO GEORG			
51	72	1	53	AN	VOR GARAGE	DIE FAMILIE KEHRT VON SKI-FAHREN HEIM			
52	73	1	54	IN	WBG WOHNZIMMER	AQUARIUM "SIE HAT SIE NICHT FÜR SICH FREIEN GIBT AUFGEBOREN"			
53	74	1	55	IN	WBG Schlafzimmer	GEORG STELLT KOFFER AB "WAS IST?"			
54	75	1	56	IN	WBG FLUR	GEORG BERECHNET EVA "ANNA"			
55	76	1	57	IN	WBG KÜCHE	EVA IST KRAFTLÄS - MONTAGE IN DR. BREITENFELS			
56	77	1	58	IN	WBG Kinderzimmer	GUTENACHT GEBET - BRUTALE "LIEBE" AN ALEX			
57	78	1	59	IN	WBG Schlafzimmer	"DAS ZEITUNGSARTIKEL HAT SICH ABGESPIELT"			

⁴³⁷ Bild Nr. 34; Vgl.: Alexander Horwath (Hrsg.): Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. S. 42

In seinem Arbeitsbuch zu *Der Siebente Kontinent* finden sich außerdem Fotos von den Drehorten die mit Notizen und Skizzen versehen sind⁴³⁸.



⁴³⁸ Bild Nr. 34; Vgl.: Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. S. 104

Haneke benutzte demnach Photoboards und Skizzen zur bildlichen Darstellung des Drehbuches das er selbst verfasste. Die einer Step-Outline ähnlichen Übersicht zur Struktur von *Der Siebente Kontinent* ist mit Piktogrammen zur schnellen Sichtbarmachung der Drehorte versehen (Arzt = Spritze, Optiker = Brille, Garage = Auto usw.). Auch die Akte sind durch dicke Striche voneinander getrennt und mit römischen Ziffern gekennzeichnet. Die Drehbuchseiten der Szenen, Tageszeit/Jahreszeit und ob Innen oder Außen gedreht wird ist in der Tabelle zu finden. Ganz rechts unten ist das Datum „6.11.88“ (gut ein halbes Jahr vor der Premiere in Cannes) angeschrieben. Daneben der Name Hanuš. Dies lässt darauf schließen, dass Haneke seinen Regieassistenten Hanuš Polak jr. beauftragte diese Tabelle anzufertigen.

Das Arbeitsbuch ist folglich ein Konglomerat welches unter der Leitung der Regie aus Zusammenarbeit und Arbeitsteilung entsteht. Es zeigt auf wo die Grenzen des Regiepostens als Einzelperson festgemacht sind. So kann nicht jede Person ein künstlerisches Storyboard anfertigen oder alle dramaturgischen Details einer komplexen Struktur jederzeit abrufbereit halten.

Doch sind Regiebücher auch immer etwas singuläres und weigern sich einer vereinheitlichten Analyse. Zum Vergleich soll nun die Sichtweise eines langjährigen Autors zu seinem Regiedebüt und der damit verbundenen Regiefassung des Drehbuches dienen:

„Die Regiefassung ist [...] nach meiner Beobachtung zum einen ein eher privates Papier des Regisseurs, Raum für Gedankenexperimente, Ausgangspunkt für kreative Spielereien. Die Regiefassung ist zum anderen etwas eher Dreidimensionales. [...] [Sie] besteht [...] in der Konfrontation der Fantasie mit der Aufnahmerealität, die einem am Set erwartet. [...] die Idee muss geerdet werden, muss umsetzbar werden.“⁴³⁹

Breinersdorfers Erfahrung nach ist eine gewisse Inszenierungsferne des Drehbuchs eine geradezu notwendige Voraussetzung für die Regiearbeit⁴⁴⁰.

Doch auch er hebt das Team bei seiner Arbeit zu *Zwischen heute und morgen* (2008) hervor und betont dass in einer Gruppe von kompetenten Arbeitskräften die Bitte zur Hilfe

⁴³⁹ Fred Breinersdorfer: *Der Ausbruch*. Anmerkungen eines Drehbuchautors über sein Regiedebüt. In: Jochen Bronow (Hrsg.): *Scenario 2. Film- und Drehbuch-Almanach*. Bertz + Fischer GbR. Berlin 2008. S. 96

⁴⁴⁰ Vgl.: Ebenda: S. 94

nicht gescheut werden sollte⁴⁴¹.

4.4. Das Aufnahmeskript und die Anschlüsse

Bereits im vorherigen Kapitel war am Beispiel von Coppolas *Bram Stoker's Dracula* ersichtlich wie ein Aufnahmeskript aussehen kann.

Das fertig ausgearbeitete Drehbuch (meist im Szenen-Format mit Dialogen) wird mit dem Storyboard (wenn vorhanden) und/oder Instruktionen für die Schauspieler sowie der Technik kombiniert.

„The first step in writing a shooting script is to break down each sequence from your sequence outline into its component individual shots. [...] Simultaneously, break down said action into shots: single runs of the camera. [...] The shots must also be smoothly joined that no break in the action is apparent.“⁴⁴²

Hierbei muss nicht unbedingt von der Sequenz-Outline ausgegangen werden.

Wichtig ist, dass die einzelnen Kameraeinstellungen im Aufnahmeskript so angeglichen werden, dass eine Überlappung stattfindet (match cut) und ein geschmeidiger Übergang von Einstellung zu Einstellung möglich wird. Dies ist bei Zwischenschnitten (Schuss-Gegenschuss u.a.) und der abschließenden Einstellung von Szenen nicht notwendig (cutaway)⁴⁴³. Erforderlich ist es jedoch den gewünschten Übergang von Einstellung zu Einstellung anzugeben falls dieser noch nicht vorhanden ist und es sich nicht um einen *normalen* SCHNITT handelt (BLENDE u.a.). Hierfür kann auch eine Anregung für den Kameramann reichen, der für die nächste Einstellung die passende Änderung vornimmt.

Der Regie behilflich beim Überprüfen und Notieren der Anschlüsse ist die Script Aufsicht (script supervisor)⁴⁴⁴. Dieser komplexe Beruf, welcher hohe Verantwortung mit sich bringt wird auch in Österreich noch mit dem abwertenden Begriff des *Script Girls* bezeichnet. Ohne eine intelligente Script Aufsicht die via Notizen direkt mit dem Schnittposten

⁴⁴¹ Vgl.: Ebenda. S. 98

⁴⁴² Dwight V. Swain: *Film Scriptwriting. A Practical Manual*. Focal Press London, Boston 1988. S. 51, 52

⁴⁴³ Vgl.: Ebenda. S. 52

⁴⁴⁴ Vgl.: Pat P. Miller: *Script Supervising and Film Continuity*. 2. Auflage. Focal Press London, Boston 1990. Preface XVI

Wie schlussendlich mit dem Scriptbericht umgegangen wird liegt im eigenen Ermessen. Essenziell ist, dass die den Film schneidende Person und die Regie(assistance) weiß welche Einstellungen wann, wie und wo brauchbar gedreht wurden.

An dieser Stelle ist auf Pat P. Millers Buch „*Script Supervising and Film Continuity*“ hingewiesen, welches einen detaillierten Einblick in diese oft übersehene Berufssparte gibt.

Zum Abschluß der Dreharbeiten wenn keine weiteren Aufnahmen mehr nötig sind wird das tatsächliche Aufnahmeskript transkribiert. „*Das Transskript [sic!] ist eine im Nachhinein vom fertigen Film zurück ins Schriftliche übertragene Drehbuchfassung.*“⁴⁴⁹

37.
In dem
Aufnahmeskript
von *K-PAX* (2001;
dt. *K-PAX – Alles
ist möglich*) sind
rechts oben am
Deckblatt alle
Überarbeitungen
(Revisions)
angeführt. Diese
sind mit
unterschiedlichen
Farben
gekennzeichnet⁴⁵⁰

Rev. 11/03/00	(Blue)	(Pages)
Rev. 11/08/00	(Pink)	(Pages)
Rev. 11/12/00	(Yellow)	(Pages)
Rev. 11/14/00	(Green)	(Pages)
Rev. 11/15/00	(Goldenrod)	(Pages)
Rev. 11/20/00	(Buff)	(Pages)
Rev. 11/28/00	(Salmon)	(Pages)
Rev. 12/07/00	(Cherry)	(Pages)
Rev. 12/08/00	(Tan)	(Pages)
Rev. 12/11/00	(Grey)	(Pages)
Rev. 01/09/01	(Ivory)	(Pages)
Rev. 01/16/01	(2 nd Blue)	(Pages)
Rev. 01/22/01	(2 nd Pink)	(Pages)
Rev. 02/06/01	(2 nd Yellow)	(Pages)
Rev. 02/12/01	(2 nd Green)	(Pages)
Rev. 02/27/01	(2 nd Goldenrod)	(Pages)
Rev. 07/17/01	(2 nd Buff)	(Pages)
Rev. 07/20/01	(2 nd Salmon)	(Pages)
Rev. 07/26/01	(2 nd Cherry)	(Pages)
Rev. 07/30/01	(2 nd Tan)	(Pages)

K-PAX

Screenplay

By

Charles Leavitt

(Based on the novel "K-PAX" by Gene Brewer)

⁴⁴⁹ Unbekannt: Der Räuber (Transkript). Verfügbar unter: <http://www.stichwortdrehbuch.de/drehbuch/der-raeuber-transskript> (Zugriff: Jänner 2015)

⁴⁵⁰ Drama, Sci-fi, 120 min © Gene Brewer und Universal Pictures (Filmrechte u.a.); Nur zu Studienzwecken verwendbar. Verfügbar unter: <http://scifiscripts.name2host.com/scripts/K-Pax.pdf> (Zugriff: Jänner 2015)

Das zurücktranskribierte Drehbuch besteht demnach aus den schlussendlich verwendeten Teilen des Aufnahmeskripts, die der Chronologie des Films angepasst werden. Dazu zählen später eingefügte (Nach)Dreharbeiten, sowie in der Postproduktion durch Synchronisation veränderte Dialoge.

Das Drehbuch Transkript ist das nach der Veröffentlichung des Films herausgegebene Drehbuch. Da nicht alle Drehbücher herausgegeben werden geschieht oft eine inoffiziell verfasste Transkription. Dazu werden frühere Versionen des Drehbuches (auch 'leaked Versions') dem fertigen Film angeglichen⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Vgl.: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a2/iron-man-script-transcript.html (Zugriff: Jänner 2015)

5. Zusammenfassung und Ausblick

In der Entstehungszeit des Films war dessen Ausgangsbasis häufig adaptorischer Natur. Doch bereits früh erkannten Filmemacher wie Dziga Wertow und E. S. Porter das der Blick durch die Kamera so verschoben ist wie der Blick durch ein Fenster.

Was im Grundtext die Fantasie des Lesers besorgte, musste im Film durch dramaturgische Mittel welche durch die Regie geprägt sind vermittelt werden.

Als die Filmtechnik noch nicht so fortschrittlich war, konnten Drehbuchautoren/Innen noch stärker in die filmische Substanz eingreifen.

Viele wichtige historische Werke (Eisenstein, Griffith) stellen Ausnahmefälle von künstlerischer Genuitat dar, bestätigen aber nur den Idealfall einer positiven Zusammenarbeit von Regie und Drehbuch.

Mit der vor allem im Tonfilm entstandenen Komplexität des Mediums verloren die Drehbuchschreiber/Innen einen großen Teil ihres Einflusses da die Aufspaltung der Szenen sowie die technischen Anweisung komplizierter wurden und mehr Hintergrundwissen verlangten.

Filme bei welchen die Regie eine (Co)Autorenfunktion übernimmt waren und sind keine Seltenheit, doch ist bei genauerer Betrachtung keine künstlerische Alleinherrschaft des Regiepostens erkennbar, sondern mehr eine Neuinterpretation unter Kollaboration kompetenter Kräfte. Doch ist zu erwähnen, dass die Hand der Regie weiter reicht als jene der Einzelposten welche dieser untergeordnet sind.

Das kommerziell erfolgreiche Drehbuch greift gerne auf bereits etablierte Strukturen wie die der Heldenreise zurück. Christopher Vogler propagierte hierzu Joseph Campell's historische Sichtweise, die (u.a.) in Anbetracht Altgriechischer Werke sowie bereits existenter Theaterstrukturen auf eine Filmsprache abgewandelt wurde. Diese bietet jedoch wenig Progression und innovatives Schaffen und wird durch eine meiner Meinung nach zu starke Kategorisierung eingeschränkt. Allerdings ist es notwendig sich mit gängigen Strukturen zu beschäftigen um fortschrittlich zu arbeiten und Muster neu zu interpretieren.

Ein Drehbuch wird heutzutage stärker aus Ideen geboren die sich adaptorisch in ein Thema eingliedern lassen. So entscheiden einzelne Sätze (als Loglines oder Pitches bezeichnet) bereits darüber ob ein Text für den Film daraus entsteht bzw. eine Finanzierung erhält. Diesbezüglich ist ein Beziehungsnetzwerk zu Individuen der Branche substanziell, da das Drehbuchschreiben an seine Realisierung gekoppelt ist.

Inwieweit dieses Beziehungsnetzwerk die Dreharbeiten beeinflusst hängt stark von der Machtstellung der Mitwirkenden ab. Folglich gibt es Filme deren Stärken weniger der Regie als anderen im Hintergrund stehenden Personen zu verdanken sind.

Dies aufzudecken und empirisch zu belegen stellt ein schwierige Unterfangen dar, denn das Momentum der Dreharbeiten lässt sich ohne exakte Aufzeichnung dieser nicht mehr rekonstruieren.

Die Autoren/Innen greifen jedoch durch ständige Umschreibarbeiten in das Schaffen der am Set beteiligten Personen ein, welche wiederum durch ihre Sichtweise auf den Text, den Text weiter verändern.

Zum Vergleich der Umsetzung des Drehbuches im angelsächsischen, hauptsächlich US-amerikanischen Raum und dem „alten“ Europa ist zu erwähnen, dass gerade den digitalen Film betreffend Europa als rückständig zu bezeichnen ist. Da helfen auch Initiativen wie Lars von Triers *Dogma 95* oder selbsternannte Autorenfilmer wenig.

Die Kommerzielisierung des Films brachte auch neue künstlerische Möglichkeiten, was es nicht zu vergessen gilt.

Zur Förderung von Drehbüchern sticht in Europa einzig die französische Filmwirtschaft heraus, so hatte sie um das Jahr 2000 Förderungsbudgets (nationale und regionale Förderungsinstitutionen) die höher als Großbritannien, Deutschland und Spanien gemeinsam waren. Österreich besaß gar nur ein 25tel der Förderungssumme Frankreichs⁴⁵².

Dies ist auch an der Qualität der französischen Produktionen zu erkennen, die sich mit optischen Effekten als „Zucker“ für das Auge Hollywood annähern, während der Rest von Europa, traditionell-theateraffin, derartige Neuerungen vorsichtiger betrachtet.

Auffällig ist, dass europäische Filme oft versuchen eine Auseinandersetzung mit psychologischen Sinnfragen zu evozieren, während das US-amerikanische Kino mit seinen Happy-Ends direkt aufmunternd wirkt.

Doch sei auch bemerkt, dass europäische Filmemacher/Innen oft, aus vergleichsweise geringem Budget qualitativ hochwertiges produzieren.

Hierauf Bezug nehmend ist keine zu starke Grenze zu ziehen, denn viele erfolgreiche

452

Vgl.: Österreichisches Filminstitut: Daten zum österreichischen Film im Juni 2002. Verfügbar unter: http://web.archive.org/web/20050114062453/http://www.filminstitut.at/downloads/10960185Daten_zum_oe_Film.pdf#page=14 (Zugriff: Jänner 2015)

Filmschaffende die in der USA arbeiten stammen aus Europa (vor allem aus England).

Zur Zukunft der Drehbucherstellung und deren Umsetzung sehe ich die neuen technischen Möglichkeiten unserer Zeit als wichtige Angelpunkte.

So ist es leicht vorstellbar, dass dem Drehbuch nahe stehende Personen am Set mit Tablets hantieren. Von dort aus können sie den Text sowie die animierten Storyboards direkt bearbeiten, in der „Cloud“ abspeichern und neue Erkenntnisse und Bearbeitungen sind schnell für alle abrufbar. Dies ist höchstwahrscheinlich bei hochbudgetierten Produktionen schon Gang und Gebe.

Geht man noch weiter weg vom *jetzt* als Praxis könnte in Zukunft Computercode ebenso als Drehbuch dienen.

Auch als Script bezeichnet, kann die Computersprache dazu benutzt werden Filmmaterial nach vorgegebenen Kriterien zu berechnen und selbstständig zu editieren. Da es bereits jetzt eine starke Tendenz zur Standardisierung von Plots gibt, könnten diese Muster in den Code gespeist werden. Gerade durch das Medium Film lassen sich (mit best. Effekten wie Schnitt und Musikuntermalung) aus dem selben Bild verschiedene Gemütszustände herstellen, die wieder auf bestimmte Genres zutreffen. Anhand einer Festlegung diverser Parameter (Schnittmuster, Tonspuren) und realitätsnaher Grafik sollte es möglich sein, sich einen Film zu generieren, der den Konventionen des Genres entspricht.

Sobald alle archetypischen Informationen eingespeist sind könnte somit jede Person ihren persönlichen abendfüllenden Film generieren indem Faktoren wie Genre, Setting, Charaktere usw. in einen Editor eingegeben werden. Zusätzlich könnte man sich selbst digitalisieren und sich eine Rolle zuordnen. Über soziale Medien sucht man nach Sprechern oder teilt den fertigen Film. Dadurch würde ein Verschmelzung von Computerspiel und Film geschehen, die auch einige Ethikfragen aufwirft.

Doch nun wieder in die Gegenwart wo ich die Möglichkeit des Crowdfunding noch kurz erwähnen möchte. Crowdfunding kann als Finanzierungsmodell für die Verwirklichung von Filmideen verwendet werden. Durch das Veröffentlichen einer kurzen Einführung zum Filmprojekt und deren Kosten sowie Angaben bezüglich der Belohnungen bei Spende kann man das Interesse der Spendenwilligen zur Verwirklichung nutzen. Ein bekanntes Beispiel hierzu ist der Schauspieler und Regisseur Zach Braff. Er schaffte es mehr als drei

Millionen Dollar (über „Kickstarter“) für seinen Film zu lukrieren⁴⁵³.

Abschließend ist zu erwähnen, dass in sozialen Netzwerken bereits gemeinschaftlich an Drehbüchern gearbeitet wird. Als Beispiel sei hier *The Social Filmmaking Network* genannt welches unter „moviepals.com“ erreichbar ist. Dies ist eine gute Möglichkeit um Feedback für das Drehbuch zu erhalten und Teams zu organisieren (auch unter Beihilfe von Produktionsfirmen). Für mich stellt sich hier die Frage der Rollenverteilung sowie der Hierarchieebenen zur Entscheidung wessen Stoff endgültig den Weg in den Film findet. Auch haben nicht alle Beteiligten die gleiche Vorstellung des Endproduktes bzw. das gleiche filmische Vorwissen zum Drehbuch, wie es zumeist beim professionellen Film gegeben ist.

⁴⁵³ Vgl.: <https://www.kickstarter.com/projects/1869987317/wish-i-was-here-1>

6. Bibliografie

- Appeldorn, Werner van (1995): *Eine Moderne Dramaturgie*. Reil & Gottschalk. Digitale Version
- Aristoteles (2003): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Auflage. Reclam Verlag Stuttgart
- Asmuth, Bernhard (2009): Einführung in die Dramenanalyse. 7. Auflage. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart
- Azlant, Edward (1980): *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. The University of Wisconsin-Madison
- Benke, Dagmar und Routh, Christian (2006): *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch*. Herausgegeben von Béatrice Ottersbach. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz
- Beck Peacock, Richard (2001): *The Art of Moviemaking. Script to Screen*. Prentice Hall Inc. New Jersey
- Breinersdorfer, Fred (2008): *Der Ausbruch*. Anmerkungen eines Drehbuchautors über sein Regiedebüt. In: Jochen Bronow (Hrsg.): *Scenario 2. Film- und Drehbuch-Almanach*. Bertz + Fischer GbR. Berlin
- Breimer, Stephen F. (1995): *Clause by Clause. The Screenwriter's Legal Guide*. Dell Publishing New York
- Brody, Richard (2008): *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. Metropolitan Books New York
- Chion, Michel (1996): *Écrire un scénario*. 10. Auflage. Cahiers du Cinema Paris

- Cook, David A. (1981): *A History of Narrative Film*. 2. Auflage. W. W. Norton & Company, Inc. New York
- Dawson Jonathan (2003): Dziga Vertov. Senses of Cinema Issue 25. March 2003. Digital
- Driest, Burkhard (2001): *Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren*. Zweitausendeins Verlag Frankfurt am Main
- Dubois, Philippe (2004): „The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share,“ in *Forever Godard*. Herausgegeben von James S. Williams, Michael Temple, Michael Witt. Black Dog Verlag London
- Eick, Dennis (2005): *Exposee, Treatment und Konzept*. Herausgegeben von Béatrice Ottersbach. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz
- Ellermann, Holger (1995): *Das Drehbuchschreiben als Handwerk. Eine vergleichende Analyse von Lehrkonzepten und der filmgeschichtlichen Bedeutung des Drehbuchschreibens unter Berücksichtigung der Marktbedingungen*. Coppi-Verlag Coppingrave
- Emery, Robert J. (2003): *The Directors – Take Three*. Allworth Press New York
- Emery, Robert J. (2003): *The Directors – Take Four*. Allworth Press New York
- Ernst, Gustav (1992): *Drehort Schreibtisch. Film schreiben in Europa und den USA*. Herausgegeben von Gustav Ernst. Europaverlag Wien
- Fetz, Bernhard und Kastenberger, Klaus [Hrsg.] (1998): *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Zsolnay Wien
- Field, Syd (1984): *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing U.S.

- Field, Syd (2010): *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Übersetzt von Kerstin Winter. Autorenhaus Verlag Berlin
- Friedmann, Julian (1995): *How to Make Money Scriptwriting. A guerilla guide for selling to producers, script editors and agents in the film industry*. Redwood Books, Trowbridge, Wiltshire
- Friedmann, Julian (1999): *Unternehmen Drehbuch. Drehbücher schreiben, präsentieren, verkaufen*. Überarbeitet und ergänzt für den deutschen Markt von Oliver Schütte und Stefan Weihe. 2. Auflage. Bastei Verlag Gladbach
- Geuens, Jean-Pierre (2000): *Film Production Theory*. State University of New York Press, Albany New York
- Goodwin, James (1993): *Eisenstein, Cinema and History*. University of Illinois
- Graf, Ruedi (1992): *Das Theater im Literaturstaat: Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Niemeyer Verlag Tübingen
- Grisseemann, Stefan und Omasta, Michael (1991): HERR HANEKE WO BLEIBT DAS POSITIVE. Ein Gespräch mit dem Regisseur. In Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Europaverlag. Wien, Zürich 1991
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. 3. überarbeitete Auflage. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH Stuttgart
- Howard, David und Mabley, Edward (1998): *DREHBUCHHANDWERK. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme*. Übersetzt von Matthias Schmitt. 2. Auflage. EMONS Verlag, Leck

- Hant, C. P. (1999): *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*. Neuauflage. Zweitausendeins Verlag Frankfurt am Main
- Horwath, Alexander [Hrsg.] (1991): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Europaverlag Wien, Zürich
- Jossé, Harald (1984): *Die Entstehung des Tonfilms*. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichte. Karl Alber Verlag Freiburg/München
- Katz, Steven D. (1991): *Shot by Shot. Visualization from concept to screen*. Michael Wiese Productions Studio City
- Kavin, Bruce F. (2000): *How Movies Work*. 5. Auflage. University of California Press Berkley, London, Los Angeles
- Kracauer, Siegfried (1958): *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Rowohlt Verlag Hamburg
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem englischen von Gustav Roßler. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main
- Lazarus, Tom (2002): *Secrets of Film Writing*. St. Martin's Griffin London
- Lemmermeier, Doris (1989): *Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm*. Analyse ausgewählter Drehbücher. Opera Slavica. Neue Folge: Band 11. Herausgegeben von Reinhard Lauer. Otto Harrasowitz Wiesbaden
- Luft, Herbert G. (1954): *Notes on the World and Work of Carl Mayer*. The Quaterly of Film Radio and Television. Vol. 8 No. 4 Summer 1954. University of California Press

- Luft, Herbert G. (1968): *Carl Mayer, Screen Author*. Cinema Journal Vol. 8 No. 1 Autumn 1968. University of Texas Press.
- Mamet, David (2013): *Die Kunst der Filmregie*. 6. Auflage. Alexander Verlag Berlin
- Maras, Steven (2009): *Screenwriting: History Theory and Practice*. Wallflower press Great Britain - London
- McCullough, Arthur (2004): Eisenstein's Regenerative Aesthetics: From Montage to Mimesis. In *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Herausgegeben von Jean Antoine-Dunne. Rodopi Amsterdam – NewYork
- McKee, Robert (2009): *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. 6. Auflage. Alexander Verlag Berlin
- Means, Loren (2003): Tech Noir. YLEM Journal, number 2, volume 23, Jan-Feb. Digital
- Merritt, Greg (2000): *Celluliod Mavericks. The History of American Independent Film*. Thunder's Mouth Press New York
- Miller, Pat P. (1990): *Script Supervising and Film Continuity*. 2. Auflage. Focal Press London, Boston
- Musser, Charles (1991): *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press Oxford
- Nelmes, Jill [Hrsg.] (1999): *Introduction to Film Studies*. 2. Auflage. Routledge London
- Otto, Enrico (2009): *In-Szene-Setzen: Ein methodisch-didaktischer Regie-Einstieg für studentische Anfänger philologischer Fächer*. LIT Verlag Münster

- Parker, Philip (2005): *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens*. Aus d. Engl. Von Rüdiger Hillmer. UVK Verlagsgesellschaft Konstanz
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Fink Verlag München
- Pribam, E. Deidre (2002): *Cinema & Culture. Independent Film in the United States, 1980-2001*. Peter Lang Publ. New York
- Pudowkin, Wsewolod I. (1954): *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Ins englische übersetzt von Ivor Montagu. Vision Press London
- Pudowkin, Wsewolod I. (1979): *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe*. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam Stuttgart
- Rabenalt, Peter (2004): *Filmdramaturgie*. 3. Auflage. VISTAS Verlag GmbH Berlin
- Ramsaye, Terry (1927): *A Million and One Nights. The History of the Motion Picture*. Volume 1 + 2. Simon & Schuster New York
- Reisz, Karel (1958): *The Technique of Film Editing*. Folca Press London, New York
- Russin, Robin U. und Downs, William Missouri (2000): *SCREENPLAY. Writing the Picture*. Harcourt Verlag Orlando
- Schütte, Oliver (1999): *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bastei Verlag Gladbach
- Staiger, Janet (1979): *Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System*. Cinema Journal. Vol. 18 No. 2 Spring 1979. University of

Texas Press

- Stempel, Tom (1991): *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. New expanded Edition. The Continuum Publishing Company New York
- Sternberg, Claudia (1997). *Written for the Screen. The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH Tübingen
- Straczinski, J. Michael (1997): *THE COMPLETE BOOK OF SCRIPTWRITING: The all in one guide to writing and selling screenplays, teleplays, theatrical plays, radio and animation scripts*. Titan Books London
- Swain, Dwight V. (1988): *Film Scriptwriting. A Practical Manual*. Focal Press London, Boston
- Tobias, Ronald B. (1995): *20 Masterplots (and how to build them)*. 4. Auflage. Writer's Digest Books. Cincinnati, Ohio
- Tzioumakis, Yannis (2006): *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh Univ. Press
- Ullrich, Gregor [Hrsg.] (1966): *wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*. Sigbert Mohn Verlag Gütersloh
- Unbekannt (1995): Programmheft: Channel 4 Silents Presents Live Cinema 1995. Sunrise, a song of two humans.
- Villarejo, Amy (2007): *Film Studies. The Basics*. Taylor & Francis Books Cornwall
- Vardac, A. Nicholas (1987): Stage to Screen. *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Da Capo Press Inc. New York.

Originalveröffentlichung: Harvard University Press Cambridge 1949

- Vale, Eugene (1987): Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. Hrsg.: Jürgen Bretzinger. 6. Auflage 2006. Aus dem Amerikanischen übers. von Gabi Galster. TR-Verlagsunion München
- Vogler, Christopher (2010): *Die Odysee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des Amerikanischen Erfolgskinos*. 6. erweiterte Auflage. Zweitausendeins Verlag Frankfurt am Main
- Wertow, Dziga (1979): „Kinoglaz“. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam Stuttgart
- Wertow, Dziga (1979): Wir. Variante eines Manifestes. In Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*.
- Wieser, Matthias (2012): *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*. Transcript Verlag. Bielefeld

7. Internetquellen

- <http://www.aellea.com/script/battleshippotemkin.txt> (Drehbuch von *Battleship Potemkin* [englisch, Datum unbekannt]; Zugriff: November 2014)
- <http://www.adobe.com/at/products/director.html> (Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.adobe.com/at/products/aftereffects.html> (Zugriff: Jänner 2015)
- <https://archive.org/details/techniquefilmedit00reis> (Karel Reisz: *The Technique of Film Editing*. Folca Press. London, New York 1958; Zugriff: November 2014)
- <https://archive.org/details/filmtechniqueact00pudo> (Vsevolod I. Pudovkin: *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Übersetzt von Ivor Montagu. Vision Press. London 1954; Zugriff: Oktober 2014)
- http://www.artechock.de/film/text/interview/h/haneke_2012.html (Interview von Unbekannt: „Ich habe keine Phantasie!“. 31. 05. 2012; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.autodesk.com/industry/media-entertainment/film-tv> (Zugriff: Jänner 2015)
- http://www.celluloid-filmmagazin.com/interview_michael_haneke_.14.html#Interview%20Michael%20Haneke%20 (Interview von Unbekannt: Michael Haneke: „Ideologien sind unmenschlich“; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://collider.com/michael-haneke-amour-interview/> (Sheila Roberts: *Michael Haneke Talks AMOUR, His Inspiration for the Film, His Casting Decisions, Physical and Emotional Demands of the Film and Shooting the Film in French*. 12. 2012; Zugriff: Jänner 2015)

- <http://www.dhm.de/archiv/kino/Moskau.html> (Unbekannt, Programm: MOSKAU IM FILM EINE PASSAGE DURCH DIE RUSSISCH-SOWJETISCHE FILMGESCHICHTE. Moskwa. Moskau; Zugriff: Oktober 2014)
- <http://www.empireonline.com/features/tony-scott-on-tony-scott/p1> (Adam Smith: Tony Scott on Tony Scott. The glorious career of the action great in his own words. August 2012; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.filmcomment.com/article/michael-haneke-interview> (Alexander Horwath: Michael Haneke Interview: Uncut; Zugriff: Jänner 2015)
- http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1289998513262&DV_objekte_id=120&c-p=-10&p-anz=20 (Die Planung der Anfangssequenz von *Der Mann mit der Kamera* 1929; Zugriff : Oktober 2014)
- <http://www.filmsite.org/voya.html> (Le voyage dans la Lune 1902. Original: De la Terre à la Lune von Jules Verne 1865 - Szenario Text, auch im Anhang verfügbar; Zugriff: Oktober 2014)
- [http://www.forsternet.org/drehbuchkurs/downloads/Formatierungsregeln %20Drehbuch.pdf](http://www.forsternet.org/drehbuchkurs/downloads/Formatierungsregeln%20Drehbuch.pdf) (Bühler, Urs: DREHBUCH FORMATIERUNG. Drehbuchkurs Urs Böhler 7/2002; Zugriff: November 2014)
- <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4033> (W. K. L. Dickson in Edisons Black Maria Studio; Zugriff: September 2014)
- <http://www.insidekino.de/TOPOderFLOP/Global.htm> (Liste der 100 umsatzstärksten Filme weltweit; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.joerg-kessen.de/html/filmanalysen.html> (Kessen, Jörg : Sequenzanalyse zu Panzerkreuzer Potemkin; Zugriff: November 2014)

- <https://www.kickstarter.com/projects/1869987317/wish-i-was-here-1> (Zugriff: Jänner 2015)
- http://www.loc.gov/rr/print/coll/589_intro.html (Zur chemischen Filmentwicklung; Zugriff: Oktober 2014)
- <http://www.maxon.net/de/products/cinema-4d-studio/overview.html> (Zugriff: Jänner 2015)
- <http://mentalfloss.com/article/31001/11-authors-who-hated-movie-versions-their-books> (Conradt, Stacy: 11 Authors Who Hated the Movie Versions of Their Books. mental_floss. 22. Juni 2012; Zugriff: Jänner 2015)
- http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul_03/American_Beauty_early_draft.pdf (*American Beauty* Drehbuch: Drama, 122 min © DreamWorks SKG und Jinks/Cohen Company 1999. Zu Studienzwecken verfügbar; Zugriff: Dezember 2014)
- <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view> (Charles Musser: Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. University of California Press. Oxford 1991. S. 51.; Zugriff: September 2014)
- <http://screenwriting-software-review.toptenreviews.com/> (Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> (*The Great Train Robbery* – Drehbuch, auch im Anhang verfügbar; Zugriff: Oktober 2014)
- http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a2/iron-man-script-transcript.html (Unbekannt: Privat erstelltes Transskript; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/> (Zugriff : Oktober 2014)

- <http://sfy.ru/?script=psycho> (Drehbuch *Psycho*, Version vom 1. Dezember 1959 von Joseph Stefano; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.skepticfiles.org/atheist2/hero.htm> (Christopher Vogler: A Practical Guide to THE HERO WITH A THOUSAND FACES by Joseph Campbell; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.slashfilm.com/see-how-the-iron-man-3-mansion-attack-was-created-long-before-filming-began/> (D'Allesandro, Federico in Germain Lussier: See How the 'Iron Man 3' Mansion Attack Was Created Long Before Filming Began. Geposted am 13. Mai 2013; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://soulfoodmovies.blogspot.co.at/2012/08/living-pictures-passion-play.html> (Transparent einer Aufführung des Passionsspiels für arme Kinder in Salford 1901 - Posting von Ron Reed; Zugriff: September 2014)
- <http://stephenfollows.com/how-many-people-work-on-a-hollywood-film/> (Follows, Stephen: How many people work on a Hollywood film?; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.stichwordrehbuch.de/drehbuch/der-raeuber-transskript> (Unbekannt: Der Räuber (Transskript); Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-michael-haneke-ich-will-nicht-fuer-bloed-verkauft-werden-1.8526> (Pohl, Marie: „Ich will nicht für blöd verkauft werden“. Interview mit Michael Haneke. 6. März 2010; Zugriff: Jänner 2015)
- <http://www.swampgirl67.net/iat242/week3/wk3-earlyfilm2.htm> („Nickelodeon“ oder nickelodeon theatres; Zugriff: September 2014)
- <http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-interview-2> (Dave Calhoun: Michael Haneke interview. 2012; Zugriff: Jänner 2015)

- http://www.tutorgigipedia.com/ed/Robbery_%281897_film%29 – (Über Robert W. Paul's *Robbery* 1897; Zugriff: September 2014)
- <http://www.vincasa.com/casabla.pdf> (Drehbuch *Casablanca* 1942; Zugriff: Dezember 2014)
- <http://www.visualpoetics.be/?action=project&id=35> (Diverse Theater Regiebücher; Zugriff: Jänner 2015)
- http://web.archive.org/web/20050114062453/http://www.filminstitut.at/downloads/10960185Daten_zum_oe_Film.pdf#page=14(Österreichisches Filminstitut: Daten zum österreichischen Film im Juni 2002, Zugriff: Jänner 2015)
- <http://web.archive.org/web/20070820051629/www.geocities.com/kingrr/satan.html> (Ausschnitt aus dem Anschlusskript zu *Satan McAllister's Heir* 1915 von C. G. Sullivan und T. H. Ince; Zugriff: Oktober 2014)
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Corbett-Fitzsimmons_Fight (Zugriff: September 2014)
- <http://www.ylem.org/Journal/2003Iss02vol23.pdf> (Loren Means: Tech Noir. YLEM Journal, number 2, volume 23, Jan-Feb 2003; Zugriff: Jänner 2014)
- <http://www.youtube.com/watch?v=47QZ8gwN9SI> (Probe der Musikkapelle 1894 - A Milk White Flag - Edison Manufacturing Co; Zugriff: September 2014)
- <https://www.youtube.com/watch?v=9z4gPh91g4E> (CHelovek s kino apparatom vob; Zugriff: Oktober 2015)
- <https://www.youtube.com/watch?v=GizRuOxiCGw> (IRON MAN 3 animatic – Mansion Attack; Zugriff: Jänner 2015)

8. Filmografie

A Desperate Encounter between Burglar and Police (1906) Regie: unbekannt; Edison Catalogue

A Milk White Flag (1894) Regie: W. K. L. Dickson

American Beauty (1999) Regie: Sam Mendes

Amour (2012; dt. *Liebe*) Regie: Michael Haneke

Antares (2004) Regie: Götz Spielmann

Barbe-bleue (1901; dt. *Blaubart*) Regie: Georges Méliès

Berlin, Symphonie einer Großstadt (1927) Regie: Walter Ruttmann

Blade Runner (1982) Regie: Ridley Scott

Bram Stoker's Dracula (1992) Regie: Francis Ford Coppolas

Brewster McCloud (1970; dt. *Auch Vögel können töten*) Regie: Robert Altman

Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (1976; dt. *Buffalo Bill und die Indianer*) Regie: Robert Altman

Cabiria (1914) Regie: Giovanni Pastrone

Casablanca (1942) Regie: Michael Curtis

Cendrillon (1900; dt. *Cinderella*) Regie: Georges Méliès

Chinatown (1974) Regie: Roman Polanski

Crimson Tide (1995; dt. *Crimson Tide – in tiefster Gefahr*) Regie: Tony Scott

Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) Regie: Robert Wiene

Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte (2009) Regie: Michael Haneke

Days of Thunder (1990; dt. *Tage des Donners*) Regie: Tony Scott

Der bucklige und die Tänzerin (1920 ; gilt als komplett verschollen) Regie: F. W. Murnau

Der letzte Mann (1923) Regie: F. W. Murnau

Der Mann mit der Kamera (1929; org. *Человек с киноаппаратом*) Regie: Dziga Wertow

Die Mutter (1926; org. *Мать*) Regie: Wsewolod Pudowkin

Der Siebente Kontinent (1989) Regie: Michael Haneke

Enemy of the State (1998; dt. *Staatsfeind Nr. 1*) Regie: Tony Scott

Giulietta degli spiriti (1965; dt. *Julia und die Geister*) Regie: Federico Fellini

Intolerance (1916) Regie: D. W. Griffith

Iron Man 3 (2013) Regie: Shane Black

K-PAX (2001; dt. *K-PAX – Alles ist möglich*) Regie: Iain Softley

Kino-glaz (1924; engl. *Kino-Eye – Life Caught Unawares*) Regie: Dziga Wertow

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (1895; dt. *Die Arbeiter verlassen die Lumière-Werke in Lyon*) Regie: Auguste und Louis Lumière

Le Petit Chaperon rouge (1901; dt. *Rotkäppchen*) Regie: Georges Méliès

Le temps du loup (2003; dt. *Wolfszeit*) Regie: Michael Haneke

Le voyage dans la Lune (1902 dt. *Die Reise zum Mond*) Regie: Georges Méliès

*M*A*S*H* (1970) Regie: Robert Altman

Moskau (1927; org. *Маскѡа*) Regie: Michail Kaufman

Nanook of the North (1922; dt. *Nanuk, der Eskimo*) Regie: Robert Flaherty

Nashville (1975) Regie: Robert Altman

Nosferatu (1922) Regie: F. W. Murnau

Oktober (1928; org. *Октябрь*) Regie: Sergej Eisenstein

Panzerkreuzer Potemkin (1925; org. *Броненосецъ Потѣмкин*) Regie: Sergej Eisenstein

Passion Play (1897) Regie: Rich G. Hollaman

Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock

Quo Vadis? (1913) Regie: Enrico Guazzoni

Satan McAllister's Heir (1915) Regie: Walter Edwards

Short Cuts (1993) Regie: Robert Altman

Star Wars (1977; dt. *Krieg der Sterne*) Regie: George Lucas

Streik (1925 ; org. *Стачка*) Regie: Sergej Eisenstein

Sunshine – a song of two humans (1927) Regie: F. W. Murnau

Tartuffe (1925) Regie: F. W. Murnau

The Birth of a Nation (1915) Regie: D. W. Griffith

The Corbett Fitzsimmons Fight (1897) Regie: Enoch J. Rector

The Eagle's Nest (1908) Regie: E. S. Porter

The Fan (1996) Regie: Tony Scott

The Great Train Robbery (1903; dt. *Der große Eisenbahnraub*) Regie: E. S. Porter

The Life of an American Fireman (Copyright Version, 1902) Regie: E. S. Porter

The Player (1992) Regie: Robert Altman

Thieves Like Us (1974; dt. *Diebe wie wir*) Regie: Robert Altman

True Romance (1993) Regie: Tony Scott

Where the Wild Things Are (2009; dt. *Wo die wilden Kerle wohnen*) Regie: Spike Jonze

Vollgas (2002) Regie: Sabine Derflinger

Zwischen heute und morgen (2008) Regie: Fred Breinersdorfer

9. Abbildungsverzeichnis

1. <http://www.youtube.com/watch?v=47QZ8gwN9SI> (Zugriff: September 2014)

2. <http://soulfoodmovies.blogspot.co.at/2012/08/living-pictures-passion-play.html> (Zugriff: September 2014)
3. <http://www.jeffbannow.com/film/?p=341> (Zugriff: September 2014)
4. <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1902-ba-trip-to-the-moon-b-georges-melies.html> (Zugriff: September 2014)
5. <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1913-bquo-vadis-b-enrico-guazzoni.html> (Zugriff: September 2014)
6. <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1914-bcabiria-b-giovanni-pastrone-sde-chomon.html#photo>: (Zugriff: September 2014)
7. <http://web.archive.org/web/20070820051629/www.geocities.com/kingrr/satan.html> (Zugriff: September 2014)
8. <http://design-review.net/index.php?show=article&id=253&year=2011&number=2> (Zugriff: Oktober 2014)
9. http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1289998513262&DV_objekte_id=120&c-p=-10&p-anz=20 (Zugriff: Oktober 2014)
10. <https://www.youtube.com/watch?v=kCHXSmcszMg> (Zugriff: Oktober 2014)
11. <https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c> (Zugriff: Oktober 2014)
12. <http://www.aellea.com/script/battleshippotemkin.txt> (Zugriff: Jänner 2015)
13. <https://www.youtube.com/watch?v=gkWdNeZnBCA> (Zugriff: Jänner 2015)

14. Programmheft: Channel 4 Silents Presents Live Cinema 1995. Sunrise, a song of two humans. Verfügbar unter: Archive.org (Zugriff: November 2014)
15. <http://www.vincasa.com/casabra.pdf> (Zugriff: Jänner 2015)
16. Werner van Appeldorn: *Eine Moderne Dramaturgie*. S. 41
17. Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. S. 306
18. Robert McKee: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S. 238
19. Philippe Dubois: „The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share,“ S. 234-238
20. Hilde Berner-Berger: „VO-L Drehbuch lesen, schreiben, lektorieren“ (Uni Wien WS 2009/2010)
21. Ebenda
22. http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul_03/American_Beauty_early_draft.pdf (Zugriff: Jänner 2015)
23. <http://www.empireonline.com/features/tony-scott-on-tony-scott/p6> (Zugriff: Jänner 2015)
24. <http://www.nashvillescene.com/nashvillecream/archives/2011/09/07/exitins-40th-anniversary-celebration-feat-cowboy-jack-clement-roger-cook-lee-clayton-denney-and-the-jets-and-more> (Zugriff: Jänner 2015)
25. <http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-interview-2> (Zugriff: Jänner 2015)
26. <http://sfy.ru/?script=psycho> (Zugriff: Jänner 2015)

27. <http://vashivisuals.com/directed-shower-scene-psycho/> (Zugriff: Jänner 2015)
28. Archiv des Filmmuseums Wien
29. http://img.informer.com/screenshots/1025/1025876_2.jpg (Zugriff: Jänner 2015)
30. <https://www.youtube.com/watch?v=GiZRuOxiCGw> (Zugriff: Jänner 2015)
31. <http://thefilmartist.com/wtwtta-clod-fight/> (Zugriff: Jänner 2015)
32. <http://www.visualpoetics.be/?action=project&id=35> (Zugriff: Jänner 2015)
33. Alexander Horwath (Hrsg.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme.*
S. 54-55
34. Ebenda. S. 42
35. Ebenda. S. 104
36. Gestaltungskriterien der Regiearbeit (Filmakademie Wien WS 2008/2009)
37. <http://scifiscripts.name2host.com/scripts/K-Pax.pdf> (Zugriff: Jänner 2015)
38. <http://www.frank-thissen.de/web/index.php/de/storydesign/elemente-einer-geschichte>
(Zugriff: Jänner 2015)

10. Anhangsverzeichnis

- *A trip to the moon* 1902 (Kommentare zu den Motion-Tableaux).....132
- *The Great Train Robbery* Script 1903.....133
- Genretabelle von Oliver Schütte.....136
- 10 themenbezogene Erzählmuster zu Figuren. Von Philip Parker.....141
- Die Heldenreise mit ihren archetypischen Figuren von Christopher Vogler aus *The Hero With A Thousand Faces* von Joseph Campell.....142
- Die 20 Masterplots von Ronald B. Tobias.....146
- Liste zur Überprüfung auf Fehlerquellen von Eugene Vale.....148
- Einstellungstypen im Drehbuch anhand technischer Kriterien.....152
- Abstract.....154
- Lebenslauf.....155

11. Anhang

A trip to the moon 1902 (Kommentare zu den Motion-Tableaux)⁴⁵⁴

The Scientific Congress at the Astronomic Club.

1. Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell.
2. The Workshops. Constructing the Projectile.
3. The Foundries. The Chimney-stack. The Casting of the Monster Gun/Cannon.
4. The Astronomers-Scientists Enter the Shell.
5. Loading the Gun.
6. The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag.
7. The Flight Through Space. Approaching the Moon.
8. Landing Right in the Moon's Eye!!!
9. Flight of the Rocket Shell into the Moon. Appearance of the Earth From the Moon.
10. The Plain of Craters. Volcanic Eruption.
11. The Dream of 'Stars' (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn).
12. The Snowstorm.
13. 40 Degrees Below Zero. Descent Into a Lunar Crater.
14. In the Interior of the Moon. The Giant Mushroom Grotto.
15. Encounter and Fight with the Selenites.
16. Taken Prisoners!!
17. The Kingdom of the Moon. The Selenite Army.
18. The Flight or Escape.
19. Wild Pursuit.
20. The Astronomers Find the Shell Again. Departure from the Moon in the Rocket.
21. The Rocket's Vertical Drop into Space.
22. Splashing into the Open Sea.
23. Submerged At the Bottom of the Ocean.
24. The Rescue. Return to Port and Land.
25. Great Fetes and Celebrations.
26. Crowning and Decorating the Heroes of the Trip.
27. Procession of Marines and Fire Brigade. Triumphal March Past.
28. Erection of the Commemorative Statue by the Mayor and Council.
29. Public Rejoicings.

⁴⁵⁴ Vefügbar unter: <http://www.filmsite.org/voya.html> (Zugriff Dezember 2014)

1 INTERIOR OF RAILROAD TELEGRAPH OFFICE.

Two masked robbers enter and compel the operator to get the "signal block" to stop the approaching train, and make him write a fictitious order to the engineer to take water at this station, instead of "Red Lodge," the regular watering stop. The train comes to a standstill (seen through window of office); the conductor comes to the window, and the frightened operator delivers the order while the bandits crouch out of sight, at the same time keeping him covered with their revolvers. As soon as the conductor leaves, they fall upon the operator, bind and gag him, and hastily depart to catch the moving train.

2 RAILROAD WATER TOWER.

The bandits are hiding behind the tank as the train, under the false order, stops to take water. Just before she pulls out they stealthily board the train between the express car and the tender.

3 INTERIOR OF EXPRESS CAR.

Messenger is busily engaged. An unusual sound alarms him. He goes to the door, peeps through the keyhole and discovers two men trying to break in. He starts back bewildered, but, quickly recovering, he hastily locks the strong box containing the valuables and throws the key through the open side door. Drawing his revolver, he crouches behind a desk. In the meantime, the two robbers have succeeded in breaking in the door and enter cautiously. The messenger opens fire, and a desperate pistol duel takes place in which the messenger is killed. One of the robbers stands watch while the other tries to open the treasure box. Finding it locked, he vainly searches the messenger for the key, and blows the safe open with dynamite. Securing the valuables and mail bags they leave the car.

4 THE TENDER AND INTERIOR OF THE LOCOMOTIVE CAB

This thrilling scene shows THE TENDER AND INTERIOR OF THE LOCOMOTIVE CAB, while the the train is running forty miles an hour. While two of the bandits have been robbing the mail car, two others climb over the tender. One of them holds up the engineer while the other covers the fireman, who seizes a coal shovel and climbs up on the tender, where a desperate

⁴⁵⁵ Verfügbar unter: <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> (Zugriff: Jänner 2015)

fight takes place. They struggle fiercely all over the tank and narrowly escape being hurled over the side of the tender. Finally they fall, with the robber on top. He seizes a lump of coal, and strikes the fireman on the head until he becomes senseless. He then hurls the body from the swiftly moving train. The bandits then compel the engineer to bring the train to a stop.

5 SHOWS THE TRAIN COMING TO A STOP

Shows THE TRAIN coming to a stop. The engineer leaves the locomotive, uncouples it from the train, and pulls ahead about 100 feet while the robbers hold their pistols to his face.

6 EXTERIOR SCENE SHOWING TRAIN.

The bandits compel the passengers to leave the coaches, "hands up," and line up along the tracks. One of the robbers covers them with a revolver in each hand, while the others relieve the passengers of their valuables. A passenger attempts to escape, and is instantly shot down. Securing everything of value, the band terrorize the passengers by firing their revolvers in the air, while they make their escape to the locomotive.

7 LOCOMOTIVE.

The desperadoes board the locomotive with this booty, compel the engineer to start, and disappear in the distance.

8 THE ROBBERS

Bring the engine to a stop several miles from the scene of the "hold up," and take to the mountains.

9 VALLEY

A beautiful scene in A VALLEY. The bandits come down the side of a hill, across a narrow stream, mounting their horses, and make for the wilderness.

10 INTERIOR OF TELEGRAPH OFFICE.

The operator lies bound and gagged on the floor. After struggling to his feet, he leans on the table, and telegraphs for assistance by manipulating the key with his chin, and then faints from exhaustion. His little daughter enters with his dinner pail. She cuts the rope, throws a glass of water in his face, restores him to consciousness, and, recalling

his thrilling experience, he rushes out to give the alarm.

11 INTERIOR OF A TYPICAL WESTERN DANCE HALL.

Shows a number of men and women in a lively quadrille. A "tenderfoot" is quickly spotted and pushed to the center of the hall, and compelled to do a jig, while bystanders amuse themselves by shooting dangerously close to his feet. Suddenly the door opens and the half-dead telegraph operator staggers in. The dance breaks up in confusion. The men secure their rifles and hastily leave the room.

12 RUGGED HILL

Shows the mounted robbers dashing down A RUGGED HILL at a terrific pace, followed closely by a large posse, both parties firing as they ride. One of the desperadoes is shot and plunges headlong from his horse. Staggering to his feet, he fires at the nearest pursuer, only to be shot dead a moment later.

13 THE THREE REMAINING BANDITS

Thinking they have eluded the pursuers, have dismounted from their horses, and after carefully surveying their surroundings, they start to examine the contents of the mail pouches. They are so grossly engaged in their work that they do not realize the approaching danger until too late. The pursuers, having left their horses, steal noiselessly down upon them until they are completely surrounded. A desperate battle then takes place, and after a brave stand all the robbers and some of the posse bite the dust.

14 BARNES

A life-size [close-up] picture of Barnes, leader of the outlaw band, taking aim and firing point-blank at the audience. The resulting excitement is great. This scene can be used to begin or end the picture.

Die häufigsten Filmgenres				
Genre	Genre-merkmale	Beispiele	Subgenre	Merkmale des Subgenres
Abenteuerfilm	Exotische Milieus, in denen die Hauptfigur äußerliche Gefahren besteht	<i>Der Kurier des Zaren</i>	Ritterfilm	Motive aus dem Mittelalter
		<i>Die Schatzinsel</i>	Piratenfilm	Welt der Seefahrer
Actionfilm	Äußere und aktionsgeladene Handlung	<i>Der Schneemann</i> <i>Treffer</i> <i>Feuer und Eis</i>		
Biographie	Der Protagonist ist eine realhistorisch bekannte Person	<i>Mephisto</i> <i>Rosa Luxemburg</i> <i>Kaspar Hauser</i> <i>Comedian Harmonists</i>		
Erotikfilm	Erotische Motive	<i>Die Venusfalle</i> <i>Die flambierte Frau</i>		

⁴⁵⁶ Oliver Schütte: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. S. 131-134

Genre	Genre-merkmale	Beispiele	Subgenre	Merkmale des Subgenres
Familiensaga	Die Protagonisten gehören einer Familie an, deren Entwicklung die Handlung bestimmt	<i>Väter und Söhne</i>		
Fantasyfilm	Phantastische Welten und Geschöpfe	<i>Die Unendliche Geschichte</i>		
Film Noir	Verbrechen, illusionslose, zynische Hauptfiguren, Femme fatale			
Frauenfilm	Protagonisten sind Frauen, deren Probleme geschlechtsspezifisch sind	<i>Abgeschminkt Aimée und Jaguar</i>		
Gefängnisfilm	Handlungsort Gefängnis	<i>14 Tage lebenslänglich Der Totmacher</i>		
Gerichtsfilm	Gerichtsverhandlung als Austragungsort	<i>Stammheim</i>		
Heimatfilm	Ländliches, harmonisches Milieu als geschlossene Welt	<i>Rama Dama Herbstmilch Der Förster vom Silberwald</i>		
Historienfilm	Historische Epochen als fiktionale Welt und Motiv	<i>Der Name der Rose Ursula Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach</i>	Kostümfilm	Aufwendige historische Ausstattung
Horrorfilm	Angsteinflößende Handlungseignisse mit fremden, erschreckenden	<i>Nosferatu – Phantom der Nacht Sieben Monde</i>	Gruselfilm	

Genre	Genre-merkmale	Beispiele	Subgenre	Merkmale des Subgenres
Horrorfilm (Fortsetzung)	Wesen/nicht tiefenpsychologisches Grauen und Erschrecken			
		<i>Das deutsche Kettensägenmassaker</i>	Splattermovie	Menschenzerfleischende Motive
Katastrophenfilm	Natur- oder Umweltkatastrophe als Haupt Handlungsstrang (oft Situationskonflikt)			
Kinderfilm	Kinder als Zielgruppe	<i>Die Goldene Gans</i> <i>Mein Freund Joe</i>	Märchenfilm	Filmische Märchen-erzählung
Komödie	Komische Figuren und Ereignisse	<i>Schtonk!</i>	Farce	
		<i>Der Papagei</i>	Parodie Satire	
		<i>Nur über meine Leiche</i>	Schwarze Komödie	
			Screwball Comedy	
			Slapstick	
			Tragikomödie	
Kriegsfilm	Krieg als Haupt- handlungshintergrund	<i>Das Boot</i> <i>Stalingrad</i>		
Kriminalfilm	Verbrechen und seine Auf- klärung als handlungs- bestimmender Konflikt	<i>Es geschah am hellichten Tag</i>	Detektivfilm	Protagonist ist ein Detektiv
		<i>Die Katze</i> <i>Der ameri- kanische Soldat</i>	Gangsterfilm	Protagonisten sind Gangster
			Mafiafilm	Protagonisten aus Gangster- syndikaten

Genre	Genre-merkmale	Beispiele	Subgenre	Merkmale des Subgenres
Thriller		<i>Die Sieger</i>	Politthriller	
		<i>Abwärts Der Sandmann</i>	Psychothriller	
Liebesfilm	Liebeskonflikt bestimmt die Handlung	<i>Die Legende von Paul und Paula Yasemin</i>		
Melodram	Individuum im gefühlbetonten Konflikt mit den vorherrschenden Macht- und Gesellschafts-schranken, mit tragischem Ausgang	<i>Angst essen Seele auf</i>		
Musical	Musik ist stark in die Handlung integriert	<i>Linie 1</i>	Tanzfilm	Tanz als Thema und Motiv
Politischer Film	politische Relevanz (oft Thesenfilm)	<i>Die Spur der Steine Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	Sozialkritischer Film/Sozialdrama	Soziale Fragen und Milieus als Thema
Road-Movie	Handlung, die sich im Verlauf einer Reise entfaltet, Landstraßen-motive	<i>Alice in den Städten Theo gegen den Rest der Welt Wir können auch anders</i>		
Science Fiction	Handlungsort und -zeit liegen in der Zukunft	<i>Das Arche-Noah-Prinzip Metropolis</i>		
Spionagefilm	Protagonisten sind Agenten	<i>Es muß nicht immer Kaviar sein</i>		
Tierfilm	Die Figuren des Films sind Tiere	<i>Rennschwein Rudi Rüssel Weihnachten mit Willy Wuff</i>		

Genre	Genre-merkmale	Beispiele	Subgenre	Merkmale des Subgenres
Tragödie	Tragischer Handlungsverlauf			
Western	Milieu und Protagonisten aus dem Wilden Westen und archaische Konfliktlösungen	<i>Winnetou</i> <i>Blutsbrüder</i>		
Zeichentrickfilm	Zeichentrick- oder Animationstechnik	<i>Werner</i> <i>Das kleine Arschloch</i> <i>Felidae</i>		

10 themenbezogene Erzählmuster zu Figuren. Von Philip Parker⁴⁵⁷

1. **Die Liebesgeschichte** – Bsp.: *Romeo und Julia*
2. **Die unerkannte Tugend** – Bsp.: *Pretty Woman*
3. **Der verhängnisvolle Fehler** – Bsp.: *Dracula, Prinz der Finsternis*
4. **Die Schuld die beglichen werden muss** – Bsp.: *Midnight Run*
5. **Spinne und Fliege** – Bsp.: *Gefährliche Liebschaften*
6. **Die abhanden gekommene Begabung** – Bsp.: *Das Wunderkind Tate*
7. **Die Suche** – Bsp.: *Jason und die Argonauten*
8. **Die Riten des Übergangs** – Bsp.: *Stand by me*
9. **Der Wanderer** – Bsp.: *Auf der Flucht*
10. **Die unbezwingbare Figur** – Bsp.: *Conan – Der Barbar*

⁴⁵⁷ Philip Parker : *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens* 2005. S. 128-131

Die Heldenreise mit ihren archetypischen Figuren von Christopher Vogler aus *The Hero With A Thousand Faces* von Joseph Campbell⁴⁵⁸

The stages of the HERO are:

1) THE HERO IS INTRODUCED IN HIS ORDINARY WORLD.

Most stories take place in a special world, a world that is new and alien to its hero. If you're going to tell a story about a fish out of his customary element, you first have to create a contrast by showing him in his mundane, ordinary world. In WITNESS you see both the Amish boy and the policeman in their ordinary worlds before they are thrust into alien worlds -- the farmboy into the city, and the city cop into the unfamiliar countryside. In STAR WARS you see Luke Skywalker bored to death as a farmboy before he takes on the universe.

2) THE CALL TO ADVENTURE.

The hero is presented with a problem, challenge, or adventure. Maybe the land is dying, as in the Arthur stories about the search for the Holy Grail. In STAR WARS again, it's Princess Leia's holographic message to Obi Wan Kenobi, who asks Luke to join in the quest. In detective stories, it's the hero accepting a new case. In romantic comedies it could be the first sight of that special -- but annoying someone the hero or heroine will be pursuing/sparring with the remainder of the story.

3) THE HERO IS RELUCTANT AT FIRST.

Often at this point, the hero balks at the threshold of adventure. After all, he or she is facing the greatest of all fears -- fear of the unknown. At this point Luke refuses Obi Wan's call to adventure, and returns to his aunt and uncle's farmhouse, only to find they have been barbecued by the Emperor's stormtroopers. Suddenly Luke is no longer reluctant, and is eager to undertake the adventure. He is motivated.

4) THE HERO IS ENCOURAGED BY THE WISE OLD MAN OR WOMAN.

By this time many stories will have introduced a Merlin-like character who is the hero's

⁴⁵⁸ Christopher Vogler: A Practical Guide to THE HERO WITH A THOUSAND FACES by Joseph Campbell. Verfügbar unter: <http://www.skepticfiles.org/atheist2/hero.htm> (Zugriff: Jänner 2015)

mentor. In JAWS it's the crusty Robert Shaw character who knows all about sharks; in the mythology of the Mary Tyler Moore Show, it's Lou Grant. The mentor gives advice and sometimes magical weapons. This is Obi Wan Kenobi giving Luke Skywalker his father's light sabre. The mentor can only go so far with the hero. Eventually the hero must face the unknown by himself. Sometimes the wise old man is required to give the hero a swift kick in the pants to get the adventure going.

5) THE HERO PASSES THE FIRST THRESHOLD.

He fully enters the special world of his story for the first time. This is the moment at which the story takes off and the adventure gets going. The balloon goes up, the romance begins, the plane or spaceship blasts off, the wagon train gets rolling. Dorothy sets out on the Yellow Brick Road. The hero is now committed to his journey... and there's no turning back.

6) THE HERO ENCOUNTERS TESTS AND HELPERS.

The hero is forced to make allies and enemies in the special world, and to pass certain tests and challenges that are part of his training. In STAR WARS, the cantina is the setting for the forging of an important alliance with Han Solo, and the start of an important enmity with Jabba The Hut. In CASABLANCA, Rick's Cafe is the setting for the "alliances and enmities" phase, and in many westerns it's the saloon where these relationships are established. The tests and challenges phase is represented in STAR WARS by the scene of Obi Wan teaching Luke about the Force, as Luke is made to learn by fighting blindfolded. The early laser battles with the Imperial Fighters are another test which Luke passes successfully.

7) THE HERO REACHES THE INNERMOST CAVE

The hero comes at last to a dangerous place, often deep underground, where the object of his quest is hidden. In the Arthurian stories the Chapel Perilous is the dangerous chamber where the seeker finds the Grail. In many myths the hero has to descend into hell to retrieve a loved one, or into a cave to fight a dragon and gain a treasure. It's Theseus going into the Labyrinth to face the Minotaur. In STAR WARS it's Luke and company being sucked into the Death Star where they will rescue Princess Leia. Sometimes it's the hero entering the headquarters of his nemesis; and sometimes it's just the hero going into his or

her own dream world to confront his or hers worst fears... and overcome them.

8) THE HERO ENDURES THE SUPREME ORDEAL.

This is the moment at which the hero touches bottom. He faces the possibility of death, brought to the brink in a fight with a mythical beast. For us, the audience standing outside the cave waiting for the victor to emerge, it's a black moment. In STAR WARS, it's the harrowing moment in the bowels of the Death Star, where Luke, Leia and company are trapped in the giant trash-masher. Luke is pulled under by the tentacled monster that lives in the sewage, and is held down so long the audience begins to wonder if he's dead. E.T. momentarily appears to die on the operating table. This is a critical moment in any story, an ordeal in which the hero appears to die and is born again. It's a major source of the magic of the hero myth. What happens is that the audience has been led to identify with the hero. We are encouraged to experience the brink-of- -death feeling with the hero. We are temporarily depressed, and then we are revived by the hero's return from death. This is the magic of any well-designed amusement park thrill ride. Space Mountain or The Great White Knuckler make the passengers feel like they're going to die, and there's a great thrill that comes from surviving a moment like that. This is also the trick of rites of passage and rites of initiation into fraternities and secret societies. The initiate is forced to taste death and experience resurrection. You're never more alive than when you think you're going to die.

9) THE HERO SIEZES THE SWORD.

Having survived death, beaten the dragon, slain the Minotaur, the hero now takes possession of the treasure he's come seeking. Sometimes it's a special weapon like a magic sword, or it may be a token like the Grail or some elixer which can heal the wounded land. Sometimes the "sword" is knowledge and experience that leads to greater understanding and a reconciliation with hostile forces. The hero may settle a conflict with his father or with his shadowy nemesis. In RETURN OF THE JEDI, Luke is reconciled with both, as he discovers that the dying Darth Vader is his father, and not such a bad guy after all. The hero may also be reconciled with a woman. Often she is the treasure he's come to win or rescue, and there is often a love scene or sacred marriage at this point. Women in these stories (or men if the hero is female) tend to be SHAPE-SHIFTERS. They appear to change in form or age, reflecting the confusing and constantly changing aspects of the

opposite sex as seen from the hero's point of view. The hero's supreme ordeal may grant him a better understanding of women, leading to a reconciliation with the opposite sex.

10) THE ROAD BACK.

The hero's not out of the woods yet. Some of the best chase scenes come at this point, as the hero is pursued by the vengeful forces from whom he has stolen the elixir or the treasure. This is the chase as Luke and friends escape from the Death Star, with Princess Leia and the plans that will bring down Darth Vader. If the hero has not yet managed to reconcile with his father or the gods, they may come raging after him at this point. This is the moonlight bicycle flight of Elliott and E.T. as they escape from "Keys" (Peter Coyote), a force representing governmental authority. By the end of the movie, Keys and Elliott have been reconciled, and it even looks like Keys will end up as Elliott's father. (The script not the final cut, guys).

11) RESURRECTION.

The hero emerges from the special world, transformed by his experience. There is often a replay here of the mock death-and-rebirth of stage 8, as the hero once again faces death and survives. Each ordeal wins him new command over the Force. He is transformed into a new being by his experience.

12) RETURN WITH THE ELIXIR.

The hero comes back to his ordinary world, but his adventure would be meaningless unless he brought back the elixir, treasure, or some lesson from the special world. Sometimes it's just knowledge or experience, but unless he comes back with the elixir or some boon to mankind, he's doomed to repeat the adventure until he does. Many comedies use this ending, as a foolish character refuses to learn his lesson and embarks on the same folly that got him in trouble in the first place.

Die 20 Masterplots von Ronald B. Tobias⁴⁵⁹

1. Quest (Die Suche):

Bsp.: *Gilgamesh, Don Quixote*

2. Adventure (Das Abenteuer):

Bsp.: *Robinson Crusoe, Gulliver's Travels*

3. Pursuit (Die Verfolgung):

Bsp.: *Bonnie and Clyde, Midnight Run*

4. Rescue (Die Rettung):

Bsp.: *The Golden Child, The Princess Bride*

5. Escape (Die Flucht):

Bsp.: *The Great Escape, Escape from New York*

6. Revenge (Die Rache):

Bsp.: *The Spanish Tragedy, Hamlet*

7. The Riddle (Das Rätsel):

Bsp.: *Der Mann der seinen Mörder sucht, Hercule Poirot*

8. Rivalry (Die Rivalität):

Bsp.: *The Old Man and the Sea, Lord of the Flies*

9. Underdog (Der Außenseiter):

Bsp.: *One Flew Over the Cuckoo's Nest, Aschenputtel*

10. Temptation (Die Versuchung):

Bsp.: *Faust, Marienkind*

⁴⁵⁹ Ronald B. Tobias : *20 Masterplots (and how to build them)*. S. 59-227

11. Metamorphosis (Die Verwandlung):

Bsp.: *Dracula, Die Verwandlung*

12. Transformation (Die Umwandlung):

Bsp.: *The Invisible Man, The Paper Chase*

13. Maturation (Die Reifung):

Bsp.: *Huckleberry Finn, Flight*

14. Love (Die Liebe):

Bsp.: *Tristan und Isolde, Orpheus und Eurydike*

15. Forbidden Love (Die verbotene Liebe):

Bsp.: *Romeo and Juliet, The Hunchback of Notre Dame*

16. Sacrifice (Das Opfer):

Bsp.: *High Noon, Euripides*

17 Discovery (Die Entdeckung):

Bsp.: *König Ödipus, Ghosts*

18. Wretched Excess (Die Grenzerfahrung):

Bsp.: *Apocalypse Now, Othello*

19 und 20. Ascension & Descension (Der Aufstieg & Abstieg):

Bsp.: *The Godfather, Citizen Kane*

Liste zur Überprüfung auf Fehlerquellen von Eugene Vale⁴⁶⁰

Fehlerquellen bezüglich Inhalt der Geschichte:

1. Kein spezifischer Erzählinhalt erkennbar.
2. Keine Berücksichtigung des Zuschauerinteresses an bestimmten Stellen in der Geschichte.
3. Kostenaufwand steht in keinem Verhältnis zum Anreiz für das Publikum.

Fehlerquellen bezüglich Identifikation:

4. Fehlender Bezug zwischen der " Realität" der Geschichte und dem Leben der Zuschauer.
5. Fehlen von Sympathieträgern.
6. Widersprüche in der Charakterisierung sympathischer Filmfiguren.
7. Fehlen von Figuren, die dem Zuschauer positive Vergleichsmöglichkeiten bieten.

Fehlerquellen bezüglich Plausibilität:

8. Mangel an Wahrscheinlichkeit.
9. Autor erliegt der Versuchung interessanter, aber unglaubwürdiger Situationen.
10. Falsche Voraussetzungen.

Fehlerquellen bezüglich Verständlichkeit:

11. Fehlende Vielfalt.
12. Verwendung von Leerformeln.
13. Unzureichende Informationen.
14. Verwendung von unverständlichen Symbolen.
15. Verwendung von unbekanntem Faktoren, die eine Beurteilung des Gesehenen verhindern.
16. Vertraute Charakterisierungen und Geschehnisse im Zusammenhang mit unbekanntem Emotionen.
17. Fehlen von allgemeingültigen Emotionen.
18. Langweilige Aufnahmen aufgrund der Unfähigkeit, interessantes Material verständlich zu machen.

Fehlerquellen bezüglich Vorwärtsbewegung:

19. Hauptabsicht wird zu spät enthüllt.
20. Hauptschwierigkeit wird zu spät enthüllt.
21. Höhepunkt findet zu früh statt.
22. Hauptziel wird vor Filmende erreicht.
23. Längen aufgrund fehlender Hilfsziele.
24. Stillstand und ruckartige Vorwärtsbewegungen aufgrund nicht überlappender Teilabsichten.
25. Teilabsicht wird fälschlicherweise für Hauptabsicht gehalten.
26. Fehlende Abstufung und Steigerung.
27. Filmstoff erlaubt keinerlei Abstufung und Steigerung.
28. Ungleichmäßige Abstufung und Steigerung.
29. Der "erste Akt" verspricht mehr, als die Geschichte hält.
30. Keine maximale Steigerung

⁴⁶⁰ Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschriftens für Film und Fernsehen*. S. 266-272

31. Stagnierende Steigerung.
32. Müdigkeit des Zuschauers aufgrund falscher Einschätzung der noch zu bewältigenden Strecke.
33. Unzufriedenheit am Ende des Films aufgrund überschüssiger Energien der Zuschauer.
34. Eindruck des Hin- und Hergerissenseins entsteht, weil Szenenfolge nicht dem Zuschauerinteresse entspricht.
35. Absichten werden nicht zu Ende verfolgt.
36. Einfügen von Szenen, die die Vorwärtsbewegung behindern.

Fehlerquellen bezüglich Spannung:

37. Verwirrung aufgrund fehlender Informationen bezüglich des Ziels.
38. Ungleiche Erfolgchancen von Absicht und Gegenabsicht.
39. Unehliche Spannung, die sich auf Hoffnung gründet.
40. Schwierigkeit taucht nicht zum richtigen Zeitpunkt auf.
41. Allmähliches Abflachen der Zweifel gegen Ende der Geschichte.

Fehlerquellen bezüglich Antizipation:

42. Antizipation der Absicht des Autors (Ausgang der Geschichte frühzeitig erkannt).
43. Fehlendes Vorwissen - keine Antizipation möglich.
44. Fehlende Informationen - keine Antizipation möglich.
45. Fehlende Überraschungsmomente.
46. Versuche, ohne ausreichende Antizipationen Spannung zu erzeugen.
47. Antizipation wird nicht abgeschlossen.

Fehlerquellen bezüglich Hauptabsicht und Teilabsicht:

48. Fehlende Hauptabsicht.
49. Schwache Hauptabsicht.
50. Parallel verlaufende bzw. verworrene Hauptabsichten.
51. Hauptabsichten, die sich nicht über den gesamten Verlauf erstrecken.
52. Unehliche Teilabsichten, die die Hauptabsicht nicht stützen.
53. Teilabsicht ohne Motivation.
54. Motivation, die nicht auf einem Motiv beruht.
55. Stärke der Motivation übertrifft Stärke des Motivs.
56. Teilabsichten, die kein gemeinsames Ziel anstreben.
57. Teilabsichten, die weder verwirklicht noch vereitelt werden.

Fehlerquellen bezüglich Störung und Beruhigung:

58. Deskriptive Geschichte ohne Störfaktoren.
59. Kombination von Faktoren ohne spezifische Charakteristika.
60. Kombination von Faktoren, deren Charakteristika weder zu Affinität noch zu Repulsion führen.
61. Fehlende Trennung von affinen Faktoren.
62. Fehlende Zusammenführung von repulsiven Faktoren.
63. Trennung repulsiver Faktoren wird nicht verhindert.
64. Vereinigung affiner Faktoren wird nicht verhindert.
65. Motive, aus welchen keine Absichten resultieren.
66. Absichten ohne Motive.
67. Ziel entspricht nicht zugrundeliegender Absicht.
68. Unausgewogenes Verhältnis zwischen Stärke von Absicht und Motiv.

- 69. Fehlen von gegensätzlichen Absichten.
- 70. Versuch, eine Absicht durch Schwierigkeiten zu behindern, die sich dieser eigentlich gar nicht in den Weg stellen.
- 71. Unbehinderte Absicht wird nicht erreicht.
- 72. Absicht und Gegenabsicht sind nicht auf dasselbe Ziel ausgerichtet.
- 73. Hindernisse und Komplikationen als einziger Widerstand gegen die Hauptabsicht.
- 74. Stärke der Absicht wird nicht deutlich.
- 75. Übertrieben große Schwierigkeiten.
- 76. Stärke von Angriff und Verteidigung werden nicht gleichzeitig enthüllt.
- 77. Fehlen einer endgültigen Entscheidung.
- 78. Zusammenstoß mit Schwierigkeiten zeigt stärkere Absichten, als das Motiv vermuten ließ.
- 79. Unnötige Enthüllung von Faktoren, die der Zuschauer per Schlussfolgerung selbst erkennt.
- 80. Ausführung einer unbehinderten Absicht während des Zeitsprungs wird nicht bekanntgegeben.
- 81. Ausführung einer behinderten Absicht wird nicht gezeigt.
- 82. Rapider Charakterwandel.
- 83. Unzureichende Vorbereitungen auf die Phase der Ruhe.
- 84. Phase der Ruhe, die in den ungestörten Zustand zurückfällt.
- 85. Ungerechtfertigte Beruhigung.
- 86. Tragisches Ende mit möglicher, späterer Beruhigung.

Fehlerquellen bezüglich Charakterisierung:

- 87. Fehlendes psychologisches Wissen.
- 88. Fehlende Charakterisierung.
- 89. Nachlässigkeit bei Enthüllung von relevanten Fakten.
- 90. Inkonsequente Auswahl von Faktoren.
- 91. Willkürlich erfundene Fakten.
- 92. Inkonsequente Handlungsweisen.
- 93. Inkonsequente Reaktionen von Figuren .
- 94. Fehlen von Details mit Charakterisierungspotential.
- 95. Ungleiche Verteilung von Charakteristika.
- 96. Falsche Auswahl von Charakteren.
- 97. Verwendung von gleichen Charakteren.
- 98. Fehlende Kontraste.
- 99. Vernachlässigung von Nebenrollen.

Fehlerquellen bezüglich Informationsauswahl:

- 100. Unwichtige Informationen.
- 101. Zu wenig Informationen.
- 102. Wiederholung von Informationen.
- 103. Falsche Verteilung von Informationen.
- 104. Fehlen notwendiger Erklärungen.

Fehlerquellen bezüglich Verteilung von Wissen:

- 105. Filmfiguren werden nicht informiert.
- 106. Langweilige Erklärung von Informationen für die Filmfigur, die dem Publikum bereits bekannt sind.
- 107. Publikum wird nicht informiert.

Fehlerquellen bezüglich Ort und Zeit:

108. Unspezifische Ortswahl.
109. Falsche Ortswahl.
110. Auswirkungen der Ortswahl auf eine Szene werden missachtet.
111. Unspezifische Wahl der Zeit .
112. Missachtung des korrekten Ortes.
113. Missachtung der zeitlichen Entwicklung .
114. Auswirkungen von Zeitsprüngen werden missachtet.
115. Fehlende Exposition des Ortes.
116. Nachlässigkeit bei der Beschreibung der Ortscharakteristika.
117. Sprunghaftigkeit aufgrund unzureichender Einstimmung auf neue Orte.
118. Mangelhafte Exposition.
119. Exposition der Zeit erfolgt nicht über die Handlung.
120. Unregelmäßige Zeitsprungintervalle.

Fehlerquellen bezüglich Bildausweitung und -komposition:

121. Kamera erfasst den falschen Dekorationsbereich.
122. Falsche Dekoration.
123. Hinweise auf unwichtige Faktoren.
124. Fehlende Hinweise auf wichtige Faktoren.
125. Falsche Komposition von Faktoren.
126. Kamera. folgt einer Verlagerung des Zuschauerinteresses mit zu großer Verzögerung.
127. Ungerechtfertigte Kamerabewegungen.
128. Fehlende Verbindung zwischen einzelnen Kameraeinstellungen.
129. Abrupter Einstellungswechsel.

Fehlerquellen bezüglich filmischer Ausdrucksmittel:

130. Formen ohne Inhalt.
131. Keine sparsame Verwendung filmischer Ausdrucksmittel.
132. Verwendung der falschen Ausdrucksmittel.
133. Zu viel Dialog.
134. Handlung ohne passenden Ton.
135. Mangelnde Berücksichtigung der vermittelten Informationen.
136. Inkonsequente Verwendung von Ausdrucksmitteln.
137. Falscher Bezug auf bereits Bekanntes.
138. Mangelnde Ausführlichkeit.
139. Sinnlose Verdopplungen.
140. Falscher Symbolismus.

Fehlerquellen bezüglich Filmlänge:

141. Zu viel Material.
142. Zu wenig Material.

Einstellungstypen im Drehbuch anhand technischer Kriterien⁴⁶¹

1. *Groß-Einstellung* (GROSS): Kamera-Einstellung aus nächster Nähe.
2. *Nah-Einstellung* (NAH): Zwischen Groß- und Halb-Nah-Einstellung.
3. *Enge Zweier Einstellung* (enge Zweier): Köpfe zweier Personen.
4. *Dreier-Einstellung* (Dreier): Einstellung von drei Personen
5. *Halb-Nah-Einstellung* (HN): die im Drehbuch am häufigsten anzutreffende Einstellung.
6. *Halbtotale* (HT): zwischen Totale und Nah-Einstellung
7. *Total-Einstellung* (Totale): das Bild füllend, weit angelegte Einstellung von einer kompletten Dekoration oder Landschaft
8. *Gruppen-Einstellung*: die Kamera erfasst die in der Einstellung mitwirkenden Personen.
9. *Fahrt*: die Kamera bewegt sich, gewöhnlich mit sich bewegenden Personen oder Objekten.
10. *Rückfahrt*: Kamera bewegt sich weg vom Darsteller oder Objekt.
11. *Zufahrt*: Kamera bewegt sich auf Darsteller oder Objekt zu.
12. *Gegenschuss*: Kamera ist in der genau entgegengesetzten Position zur vorhergehenden Einstellung postiert.
13. *Subjektive*: Kamera zeigt das Blickfeld aus der Sicht einer Figur.
14. *Schwenk*: langsame, horizontale Drehbewegung der Kamera zur Erfassung einer Panoramasicht.
15. *Schwenk nach oben/nach unten*: Kamera bewegt sich vertikal nach oben bzw. nach unten.
16. *Schwenk auf*: Kamera-Anweisung, die besagt: Kamera schwenkt über eine Dekoration und endet auf einer Person als Schlusstand
17. *Trickaufnahmen*: Kamera-Aufnahmen die in einer Trickdekoration entstanden sind, von denen Teile für Rück- oder Aufprojektionen verwendet werden.
18. *Geteilte Leinwand*: zwei verschiedene Aufnahmen, die separat gedreht wurden und dann in einem Bild gezeigt werden.

⁴⁶¹ Eugene Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S. 53

19. *Zoomaufnahme*: schneller Wechsel der Brennweite in der Kamera-Optik von Tele- auf Weitwinkel oder umgekehrt.
20. *Insert*: normalerweise die Großaufnahme eines Objektes, das als Zwischenschnitt einen bestimmten Teil der Handlung erklären soll.

Abstract (dt.)

Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit ist es, der Frage nachzugehen, welche Arbeitsmethoden und medientechnische Transformationen sich bezüglich der Schnittstelle Regie/Buch finden lassen. Welche Rolle textliche Fassungen eines Films für die Regie spielen und spielten, soll anhand unterschiedlicher Fallbeispiele aus dem US-amerikanischen und europäischen Raum untersucht werden. Bruno Latour's Akteur-Netzwerk-Theorie, kurz ANT, stellt hierbei wichtige Analysewerkzeuge zur Verfügung. So wird die Konstruktion und Transformation des dem Film zugrundeliegenden Textes untersucht und es werden exemplarisch Verwirklichungsformen herausgefiltert.

Im Verlauf der Arbeit gelangt man schließlich zum Schluss, dass das Drehbuch zwar auf etablierte dramatische Strukturen zurückgreift, um einer späteren Realisierung gerecht zu werden, jedoch abseits formalistischer Richtlinien sehr viel mehr als eine Summe seiner transkribierten Textteile ist.

Die Arbeit erfasst die Schnittstelle zwischen Dramaturgie und Regie und ist deshalb für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen wertvoll.

Abstract (engl.)

The present work researches the working methods and media-technical transformations in respect of the director/scriptwriter interface. How is the textual basis created and how is it seen by the director who is progressing the text further, is examined on the basis of different European and US American examples. As an analytical tool I am using the actor-network-theory (short ANT), developed by Bruno Latour to demonstrate the construction and transformation of a text 'written for the screen'.

As the task goes on we came to the conclusion that the researched text recourses on established dramatic structures but that apart from this formalistic principles a screenplay should be seen as more than transcribed pieces of arranged text.

The present paper covers the interface between drama and directing and is therefore equally valuable for science and practice.

LEBENS LAUF

Ausbildung:

- 2001 – 2005 Bundesgymnasium Abendschule Salzburg; wirtschaftskundlicher Zweig
- 2006 - Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien
- 2008 – 2010 Mitbelegung an der Filmakademie Wien
- 2008 - 2010 Mitbelegung an Universität für angewandte Kunst Wien
- 2008 - 2011 Mitbelegung an der Akademie der Bildenden Künste Wien
- 2011 Auslandssemester am Institut européen du cinéma et de l'audiovisuel (IECA) in Nancy, Frankreich
- 2011 - Studium der Medieninformatik an der Uni Wien

Studiennahe Tätigkeiten:

- 2009 – 2010 13 Monatige Volontärstätigkeit (10Std/Woche) für Radio Afrika TV
Radiobeiträge (Funkhaus Argentinierstrasse) ,
Außen- und Studiodreh (Okto TV)
- 2012 Studienkonferenz „The Ideal European University“ in Oslo mit
Animationsfilmtätigkeit für die Universität Wien; Forum 7:
„The Ideal Green and Sustainable University“
- 2014 Game App Essentials Kurs: Maya Modellierung + Unity - Game & Design

Berufliche Erfahrung:

- 2001 – 2004 Küchengehilfe, später Hilfskoch im Gasthaus „Wilder Mann“, Salzburg
- 2004 Gesangs- und Bewegungschor bei den Salzburger Festspielen im Stück: Edward II von Christopher Marlowe; Inszenierung: Sebastian Nübling
- 2004 – 2006 Besucherbetreuung im Museum der Moderne, Salzburg: Mönchsberg
- 2007 – 2008 Inbound Telefonist zu mehreren Projekten im Competence Call Center, Wien 5
- 2009 Lagertätigkeit bei Herba Chemosan, Wien 11
- 2009 – 2011 Promotiontätigkeit, Carrera “slot racing” – Bahnen für „eventmotion“
- 2011 - 2013 Diverse Eventbetreuungen für „eventmotion“
- 2012 – 2013 Weltweite telefonische Versicherungsassistance + div. Projekte für Costumer Care Solutions, Wien 9
- 2013 Animationsfilmtätigkeiten für die Spielraum GmbH (freiberuflich)
- 2012 – 2014 Herstellung von Postern, Leinwänden, bedruckten Acryl- und Aluplatten, Wandtattoos u.a.; für Novicono GmbH, Wien 18

Sonstige Qualifikationen:

- Gute Englisch Kenntnisse (B2-C1)
- Grundkenntnisse Französisch (Auslandssemester, AHS Niveau)
- Führerschein B
- Programmierkenntnisse (C#, C++)
- Programmkenntnisse: Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Premiere, Autodesk 3ds Max, Autodesk Maya, Avid Media Composer, Unity