



Dennis Eick

Exposee, Treatment und Konzept

2., aktualisierte Auflage

HERBERT VON HALEM VERLAG

Dennis Eick
Exposee, Treatment und Konzept

Dennis Eick

Exposee, Treatment und Konzept

2., aktualisierte Auflage

HERBERT VON HALEM VERLAG

Praxis Film

Band 75

Herausgegeben von Béatrice Ottersbach

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dennis Eick

Exposee, Treatment und Konzept

Praxis Film, 75

Köln: Halem 2020

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

1. Auflage 2005
2. Auflage 2013

Unveränderter Nachdruck der 2. Auflage

ISSN 1617-951X

ISBN (Print) 978-3-7445-0516-1

ISBN (PDF) 978-3-7445-0515-4

EINBANDFOTO: Treatment »Vogelschuss«, © Dennis Eick und Gregor Herzog

DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg

GESTALTUNG: Susanne Fuellhaas, Konstanz

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

1. Einführung	7
2. Der Stoffentwicklungsprozess	11
3. Der Markt vs. Der Stoff an sich	17
4. Der Titel	23
5. Das Exposee	27
5.1 Die Funktion des Exposees	27
5.2 Die Präsentation des Exposees	31
5.3 Die Figuren im Exposee	36
5.4 Der Aufbau des Exposees	42
5.5 Der Stil des Exposees	49
5.6 Zusammenfassung Exposee	56
5.7 Beispiel Exposee »Lola rennt«	57
6. Treatment	61
6.1 Die Funktion des Treatments	66
6.2 Die Präsentation des Treatments	69
6.3 Die Figuren im Treatment	70
6.4 Der Aufbau des Treatments	74
6.5 Das Setting	80
6.6 Das Thema	81
6.7 Der Subtext	83
6.8 Der Stil des Treatments	84
6.9 Der Dialog	91
6.10 Zusammenfassung Treatment	92
7. Das Bildertreatment oder die Szenenoutline	95
7.1. Beispiel Bildertreatment »Napola«	99
8. Das Serienkonzept	129
8.1. Die Idee	130
8.2 Das Format	130
8.3 Kurzzinhalt	131

8.4	Ton	132
8.5	Genre	132
8.6	Setting	132
8.7	Der Look/Das visuelle Konzept	134
8.8	Die Figuren	134
8.9	Die Pilotfolge	137
8.10	Struktur	138
8.11	Ausblick/Plotideen	139
8.12	Zusammenfassung Serienkonzept	140
8.13	Beispiel Serienkonzept »Die letzte Spur«	141
8.14	»Die letzte Spur«, Statement von Produzent Dr. Ronald Gräbe	148
9.	Fazit	151
	Literaturverzeichnis	153
	Internetlinks	155
	Register	157

1. Einführung

Es klingt so simpel, ist aber so einleuchtend, dass es meist übersehen wird:

Vor dem Drehbuch kommt das Treatment, kommt das Exposee, kommt vielleicht auch die Outline oder das Serienkonzept!

Denn bevor der Drehbuchautor überhaupt die Möglichkeit bekommt, sein Drehbuch zu schreiben, benötigt er Menschen, die hinter ihm stehen und von seiner Idee begeistert sind. Er braucht Menschen, die ihn für seine Arbeit bezahlen. Diese Personen muss er als Erste überzeugen – und das geschieht eben durch ein Exposee oder ein Treatment, vielleicht auch durch ein Konzept.

Jedes fiktionale Format basiert in irgendeiner Form auf diesen Standarddokumenten. Sie werden von den vielen Beteiligten einer Film- oder Fernsehproduktion als Diskussionsgrundlage benutzt und begleiten so die Entwicklung und Produktion des Stoffes. Umso erstaunlicher ist es eigentlich, dass die Vorstellungen davon, was genau ein Exposee oder ein Treatment sind, was sie umfassen oder vermeiden sollen, oft meilenweit auseinanderliegen. Ganz im Gegensatz zu einem Drehbuch übrigens. Hier ist sich die Branche einig über den Aufbau und die Präsentation. In den USA gibt es sogar monothematische Bücher, die sich allein mit dem Format des Drehbuchs auseinandersetzen, denn dies sei schließlich ein »important key to the success of a screenplay.«¹ In Deutschland gibt es Derartiges nicht.

Ich weiß aus meinen eigenen Erfahrungen als junger Drehbuchautor, wie schwer es ist, Informationen darüber zu bekommen, wie ein Exposee oder Treatment auszusehen hat. Die vielen Drehbuchhandbücher oder »How to«-Manuale, wie sie auch genannt werden, beschäftigen sich stets mit dem »großen« Werk, dem 120-seitigen Drehbuch, auf dessen Grundlage dann ein Kinofilm hergestellt wird – Fernsehfilme oder Serien werden sogar meist verschwiegen oder übergangen. Das wesentliche Ziel der Handbücher ist es, Anfänger an das Handwerk des Drehbuchschreibens heranzuführen. Das ist gut und richtig so. Doch man findet hier keine Informationen über den entscheidenden Punkt auf dem Weg von der Stoffidee zum erfolgreichen Verkauf des Drehbuchs: Wie man Exposees und Treatments schreibt, mit denen man sich und seinen Stoff an den Mann bringt.

Dieses Buch will keinesfalls fixe Regeln formulieren, die unbedingt einzuhalten sind und womöglich alle anderen Formen eines Exposees oder eines Treatments ausschließen. Ich möchte aber ein wenig Ordnung in das unübersichtliche Chaos bringen, das sich rund um diese Termini abspielt.

1 »This book is about the rules of page design. [...] This book is an extensive discussion about the enhancement of content. This is an important key to the success of a screenplay.« Boyle in: Cole / Haag: Standard Script Formats. 1995, S. iv.

Aus meiner Zeit als Lektor beim Fernsehen kann ich mich gut daran erinnern, wie sehr ich mir etwas mehr Professionalisierung und /oder auch Einheitlichkeit bei den Autoren gewünscht hätte, deren Stoffvorschläge ich lesen und bewerten musste. Die Erfahrung zeigt, dass selbst professionelle Autoren nicht immer überzeugende Treatments schreiben. Ein guter Drehbuchautor ist nicht immer unbedingt ein guter Exposee-autor. Beides sind sehr unterschiedliche Texte und erfordern andere Talente – und sei es einfach, eine komplizierte Handlung komprimiert, aber immer noch so mitreißend darzustellen, dass der Leser begeistert ist. So wie manche Autoren ein spezielles Talent für Dialoge haben und andere fantastische Strukturarbeit leisten, liegen manchen diese Kurztexte besonders gut – und anderen eben nicht. Schlechte Exposés entstehen aber nicht nur aus Mangel an Talent, sondern auch aus mangelnder Sorgfalt und manchmal zu großer Ungeduld, weil sich die Autoren gleich an das Drehbuch wagen wollen. Wenn Sie allerdings das Treatment nur als mühselige Aufgabe betrachten, die Sie einfach hinter sich bringen wollen, ist das ein großer Fehler. Sie mindern damit die Chancen, Ihren Stoff überhaupt an den Mann zu bringen. Das Exposé ist immer auch ein Marketinginstrument, das den potenziellen Käufer schnell überzeugen muss.

Wohlgemerkt: Es soll hier nicht darum gehen, wie man *das* Treatment schlecht hin oder das *einzig wahre* Exposé schreibt. Ziel ist es, nicht Bedienungsanleitungen, sondern Vorschläge zu unterbreiten. Sie sollen es möglich machen, ein Exposé zu schreiben, das die geübten Augen des professionellen Lesers überzeugt und ihn für den Stoff begeistert. Hier geht es um die Wege, Ihren Stoff überzeugend anzubieten – wie Sie aber den brillanten Stoff finden, dieses Problem können nur Sie selbst lösen.

In meiner darauffolgenden Zeit als Redakteur habe ich Treatments und Exposés wieder aus einer anderen Sicht zu betrachten gelernt, nämlich als Werkzeuge für die Entwicklung eines Film- bzw. Fernsehstoffes. Vielleicht können meine Erfahrungen dazu beitragen, das Gebiet dieser sehr komplexen Stoffentwicklungsprozesse zu beleuchten.

Ist der Weg zum fertigen Drehbuch vonseiten der Auftraggeber oftmals genormt und reglementiert, kann es sich aber auch für den Drehbuchautor lohnen, seinen Stoff über die Stufen Exposé und Treatment zu entwickeln. Eine ganz einfache Rechnung: Für das Schreiben eines Drehbuchs für einen zweistündigen Film braucht ein durchschnittlicher Autor zwischen einem halben und einem ganzen Jahr. Es gibt natürlich Ausnahmen, doch das sind meist professionelle Vielschreiber, die auf eine langjährige Erfahrung zurückblicken können. Für jeden Autor stellt sich die Frage, wovon er in der Zeit des Schreibens leben soll. Und schlimmer noch: Wie soll er mit der Enttäuschung umgehen, wenn er nach so langer und intensiver Arbeit eine Absage bekommt, mit der Begründung, dass der Stoff nicht ins Profil des Senders passe oder dass man dort bereits einen sehr ähnlichen Stoff in der fortgeschrittenen Entwicklung habe? Hätte der Autor stattdessen Ideen ent-

wickelt und mehrere Exposees geschrieben, wäre er sicherlich »besser aufgestellt« gewesen, um einen Begriff aus der Betriebswirtschaft zu benutzen. Autoren sind immer auch Geschäftsleute, obwohl viele von ihnen das am liebsten verdrängen würden.

Fest steht: Exposees und Treatments sparen Zeit, Geld, Mühe und Kraft – wobei ich hier nicht behaupten möchte, dass das Schreiben dieser Texte einfach wäre.

Der Aufbau dieses Buches ergibt sich aus den Arbeitsabläufen der Stoffentwicklung in der Praxis. An erster Stelle stünde eigentlich der *Pitch*. Dies ist jedoch ein ganz anderes Themengebiet mit vielen eigenen Regeln, so dass wir ihn hier ignorieren wollen. Zudem ist der Pitch eine mündliche Form und wird nicht schriftlich fixiert – einige eigenwillige Versuche einmal ausgenommen. Diese kurzen Papiere unterstreichen allerdings nur den Eindruck, dass der Autor sich nur wenige Gedanken gemacht hat. Abschließend analysieren oder auswerten kann man einen solchen Ideenpitch kaum. In jedem Fall *muss* der Autor ein Exposee oder Treatment nachliefern. Sonst ist kaum etwas gewonnen. Den Pitch wollen wir also ignorieren.

Das Exposee aber ist die erste schriftliche Zusammenfassung der Stoffidee. Auf dieser baut dann das Treatment auf, auf dessen Grundlage dann wiederum eventuell eine Szenenoutline oder direkt das Drehbuch erstellt wird. Viele der dargestellten Elemente treffen auf beide Textsorten zu, deshalb werden immer wieder Querverweise für ein besseres und umfassendes Verständnis sorgen. Da die meisten Autoren in Deutschland für das Fernsehen schreiben und hier gerade die Serie als »Königsdizziplin« hervorsticht, soll schließlich das Serienkonzept genauer betrachtet werden.

Drehbücher kann man mittlerweile fast überall bekommen, sei es in Buchform oder im Internet. Sie sollten darauf achten, ob es sich um die Originalbücher handelt, oder ob es *transcripts* sind, die Fans erstellt haben, d.h. dass sie den Film abgeschrieben haben. Internetadressen finden sich im Anhang. Exposees oder Treatments findet man hier dagegen kaum. Das ist eigentlich kein Wunder, denn sie verschwinden irgendwann im Kosmos zwischen Sender und Produktionsfirma – schließlich dienen sie vornehmlich dem Verkauf eines Stoffes.

Da Theorie trocken und wenig anschaulich ist, werden nach den einzelnen Kapiteln Beispiele zu den »Gattungen« geliefert. So beweist hier das Exposee zu »Lola rennt«, dass man auch non-lineare Stoffe in dieser kurzen Textform überzeugend erzählen kann. Das sehr ausführliche Bildertreatment zu »Napola« ist ein gutes Beispiel für den besonderen Werkzeugcharakter dieser Textform, und schließlich zeichnet das Konzept zu der erfolgreichen ZDF-Serie »Die letzte Spur« die Grundlagen dieses langlaufenden Formats auf.

Zu wissen, wie man schreibt, ist zu wissen, für wen man schreibt. Dieser leicht abgewandelte Spruch von Virginia Woolf definiert die Arbeit eines Drehbuchautors sehr gut. Ein Drehbuchautor muss sich immer seines Publikums bewusst

sein. Er muss genau wissen, wen er erreichen möchte und welche Gefühle oder Gedanken er bei diesem auslösen will. Nur dann kann er die Vorlage für einen erfolgreichen Film liefern.

Zunächst also wollen wir einen Blick auf einen idealtypischen Stoffentwicklungsprozess werfen, damit im Späteren Funktionen und Zweck von Exposee und Treatment klar werden.

2. Der Stoffentwicklungsprozess

Drehbuchautoren schreiben Drehbücher. Das sollte man zumindest meinen. Die Realität sieht, zumindest was die Häufigkeit betrifft, anders aus. Was Drehbuchautoren weitaus häufiger schreiben müssen, sind Treatments, Exposees oder Konzepte. Denn erst diese sind es, die den Weg zu einem verkauften Drehbuch ebnen. Wie kommt eigentlich ein Film zustande, was muss passieren, bevor eine Fernsehserie auf den Schirm kommt?

Es gibt unzählige Geschichten und Anekdoten darüber, wie aus Büchern, Geschichten, Ideen und Spinnereien schließlich Filme wurden, wie sich Schauspieler oder Regisseure fanatisch für eine Geschichte einsetzten und ihr Vermögen oder ihren Ruf riskierten, um sie zu verfilmen, wie begeisterte Produzenten ihren neuen Autoren zum Dank für den tollen Stoff hübsche Models schickten, die nur in einen Pelz gekleidet waren, oder wie Regisseure schließlich gefeuert wurden, weil sie das Drehbuch eines Autors nach ihrem Willen verändert hatten. Vergessen Sie die ganzen Histörchen – so wird es bei Ihnen höchstwahrscheinlich nicht sein.

Die Entwicklungsgeschichte eines Drehbuchs verläuft meist ganz unspektakulär. Der normale Weg des Drehbuchautors in Deutschland führt über eine Produktionsfirma zu einem Sender oder zu einem Fördergremium und sehr selten über einen Schauspieler – schließlich haben wir in Deutschland nicht das Starsystem, das in Hollywood herrscht.

Zunächst einmal muss man deutlich zwischen den Zielmedien trennen. Ein Kinofilm entsteht auf ganz andere Art und Weise als ein Fernsehmovie oder TV-Spielfilm. Deutschland ist ein »Filmförderland«, ganz im Gegensatz z.B. zu den USA, wo eine Filmförderung weitgehend unbekannt ist oder zumindest keine Rolle bei den großen erfolgreichen Hollywoodproduktionen spielt. Die Filmstudios sind dort in den Händen großer Konzerne, die mit ihren Produktionen fast den ganzen Weltmarkt dominieren. Auch in Deutschland scheint die amerikanische Konkurrenz fast übermächtig. Selbst wenn mittlerweile der Anteil des deutschen Films am Markt gestiegen ist, sind es trotzdem nicht mehr als 20 Prozent – auch in Ausnahmejahren mit Erfolgen wie *Der Schuh des Manitu*, *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1* oder *Otto – Der Film*. Da der Film ein Kulturgut ist, das zu erhalten ist und im Wettbewerb (auch gegen das Fernsehen) bestehen muss, haben die verschiedenen Filmförderungen in Deutschland die Aufgabe, »die Qualität und die Wirtschaftlichkeit« des deutschen Films zu verbessern. So kommt es, dass durchschnittlich die Hälfte aller Produktionsgelder aus Fördermitteln stammen. Es kann daher im Einzelfall passieren, dass ein Film trotz schwachem Erfolg an den Kinokassen trotzdem Gewinn abwirft – aber das Filmförderungssystem an dieser Stelle zu kritisieren, würde zu weit gehen.

Von den verschiedenen Förderarten – es gibt u.a. Produktionsförderung, Verleihförderung oder Produktionsvorbereitungsförderung – interessiert im Zusammenhang mit unserem Themengebiet die Drehbuchförderung. Hier muss bei den einzelnen Förderanstalten ein Treatment eingereicht werden, über das dann die zuständigen Gremien entscheiden. Die genauen Anforderungen an das Treatment werden in Kapitel 6 erläutert. Wird eine Drehbuchförderung bewilligt, muss der Autor auf Basis des Treatments ein Drehbuch erstellen, das daraufhin wiederum vom Gremium abgenommen wird – um sicher zu gehen, dass tatsächlich auch der Stoff entwickelt wurde, den man gefördert hat. Bei einigen Filmförderungen ist eine Produktionsfirma im Antrag anzuführen, die sich bereiterklärt, das entstehende Drehbuch auch tatsächlich zu verfilmen, sofern es ihren Ansprüchen genügt. Bei einigen Förderungen wie bei der BKM oder beim Kuratorium junger deutscher Film ist der Autor allein antragsberechtigt – was gerade jungen unerfahrenen Autoren zugute kommen kann. Manchmal müssen Sie also zuerst einen Produzenten und dann das jeweilige Gremium mit Ihrem Treatment überzeugen.

Bei den Fernsehsendern sieht der Entstehungsprozess eines fiktionalen Formats anders aus. Natürlich steht es Privatpersonen frei, sich mit ihren Stoffentwürfen an die Sender zu wenden und viele »Autoren« machen auch Gebrauch davon. Allerdings ist deren Erfolgsquote relativ gering, was vornehmlich an der doch oft sehr schwachen Qualität der eingereichten Stoffe liegt.

Der wahrscheinlichere und vor allem der professionellere Weg verläuft über eine Produktionsfirma. An diese muss sich der Autor zunächst wenden und in Gesprächen mit Producern und Produzenten (die Unterscheidung zwischen den beiden Berufen ist gerade in kleineren Produktionsfirmen irrelevant, wo sich ein Produzent neben Finanzen und Personal auch um die grundsätzliche inhaltliche Ausrichtung der Firma sowie die tägliche Arbeit mit den Autoren usw. kümmert) werden die Stoffe »anentwickelt« und in Exposeeform gebracht. Diese werden dann an die Sender weitergereicht. Dort werden die Exposees vom Lektorat gelesen und beurteilt. Eine Entscheidungsfindung hängt meist stark von den Lektoraten oder von der Meinung der Redakteure ab. Es gilt zunächst, diese zu überzeugen, dann erst werden sich diejenigen, die über die Entwicklungsverträge entscheiden, damit beschäftigen. Sofern es zu einer Produktionsentscheidung kommt, wird der Stoff in einem nicht immer gleich verlaufenden Stoffentwicklungsprozess (mit den Stufen Exposee, Treatment, Szenenoutline oder Bildertreatment und dann Drehbuch in mehreren Fassungen) mit diversen Mitspracheberechtigten zu einer hoffentlich befriedigenden Endversion gebracht. Die Überarbeitung nimmt dabei einen großen Raum ein: In den Drehbuchverträgen werden die Autoren verpflichtet, eine bestimmte Anzahl von Treatments sowie Fassungen des Drehbuchs zu erstellen. Die Anzahl der möglichen Verbesserungen und Überarbeitungen wird hier festgehalten.

Üblich ist es, Verträge über Exposees oder Treatments zu erstellen, die nur eine Option auf das Drehbuch beinhalten. Denn schließlich kann man gar nicht wissen, ob z.B. der Fernsehsender sein »Go« für eine Produktion gibt und damit die finanziellen Grundlagen für eine Weiterentwicklung schafft – dennoch muss sich die Produktionsfirma ja mit einem Stoff bewerben. D.h. erst wenn das Exposee abgenommen wurde und die Finanzierung des Filmvorhabens gesichert ist, schreibt der Autor eine erste Version des Drehbuchs. Idealerweise ist ein Drehbuchvertrag bereits Bestandteil des Exposeevertrags und tritt bei Erfüllung des Exposeevertrags in Kraft.

Was die immerwährende Frage nach dem Ideenklau angeht: Das Exposee, aber vor allem auch das Treatment helfen Ihnen dabei, Ihren Stoff zu schützen. Die bloße Idee für einen Stoff ist nicht schutzfähig. Urheberrechtlicher Schutz entsteht erst, wenn eine persönliche geistige Schöpfung vorliegt – und diese manifestiert sich in einem ausführlichen Exposee, das alle wichtigen Bausteine des Stoffes unterscheidungskräftig darstellt, besser aber noch im ausführlicheren und detaillierteren Treatment. Wenn Sie jemandem mündlich kurz von Ihrer Stoffidee erzählen und dieser bald darauf einen Film zu diesem Thema in die Kinos bringt, werden Sie ihn kaum dafür belangen können. Wenn Sie aber ein Treatment eingereicht haben, welches als rechtlich geschütztes Werk zu beurteilen ist, und der realisierte Film deutliche Übereinstimmungen dazu aufweist, könnten Sie wegen Urheberrechtsverletzung klagen. Da die Produzenten um diesen Umstand, der eine mögliche Produktion lahmlegen kann, und die damit verbundenen Kosten wissen, ist das Risiko für einen Diebstahl eher gering – wenngleich nicht auszuschließen. Letztlich würde aber wohl jeder Produzent lieber das geringe Geld für einen Exposeevertrag zahlen, als dass er die Millionen der späteren Produktion aufs Spiel setzt.

Die gängigen Preise für ein Exposee liegen zwischen 2.000 und 3.000 Euro. Für ein Treatment können zwischen 5.000 und 10.000 Euro verlangt werden. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass erfahrene, professionelle Autoren höhere Gagen erzielen können als blutige Anfänger. Diese müssen sich manchmal mit Dumping-Preisen zufrieden geben.

Die obigen Preise beziehen sich auf einen 90-minütigen Film, würden aber für eine Serien- oder Sitcomfolge dementsprechend niedriger liegen. Im Kinobereich ist es schwer, eine solche Orientierung zu bieten – hier variieren die gezahlten Gelder zwischen sehr kleinen und sehr großen Summen, gerade wenn es um die Verfilmungsrechte eines bekannten Romans geht. Solche Adaptionen folgen im Arbeitsprozess eigenen Gesetzen, im Wesentlichen spielt es aber keine Rolle, ob Sie einen eigenen Stoff oder einen adaptierten Stoff in Ihrem Exposee oder Treatment darstellen wollen.

Man muss jedoch nicht nur zwischen Kino und Fernsehen, sondern auch zwischen Einzelstoff und Serie trennen. Im letzteren Fall geht es nicht mehr pri-

mär darum, Ihre gänzlich neue Idee zu verkaufen, sondern innerhalb des bereits festgelegten Rahmens der Serie Ihre Rolle als Autor auszufüllen. Wenn Sie eine Folge der Serie schreiben, wird man sich auch hier über verschiedene Zwischenstufen dem Drehbuch nähern. Die Besonderheit liegt nun allerdings darin, dass die jeweiligen Formate vielleicht ganz eigene Anforderungen an das Exposee oder Treatment stellen. Es kann durchaus üblich sein, dass Ihr Exposee über zehn Seiten lang sein soll und womöglich Dialoganteile enthält oder dass Sie das Treatment sofort in Form eines Bildertreatments einreichen müssen. Diese Wünsche wird Ihnen dann aber der Producer mitteilen.

Ein kurzer Zwischenruf: Ob Sie für eine Serie schreiben oder Ihren eigenen Stoff als »ganz großen Kinofilm« entwickeln – Recherche gehört zu den Grundaufgaben und -pflichten eines Autors. Nutzen Sie die Informationen, die Sie zu einem Thema bekommen, als Chance für neue Ideen! Und versuchen Sie nicht zu schummeln: Nichts ist peinlicher, als wenn nach der Ausstrahlung sich das Feuilleton auf das Thema stürzt oder hunderte erboste Zuschauer anrufen und die soeben erzählte Geschichte als Humbug entlarven, weil sie auf einer falschen Grundannahme beruht! Recherche kann mühsam sein, doch sie lohnt sich immer.

Die Folge einer Fernsehserie wird innerhalb von einer Stunde vielleicht sogar nur nebenbei konsumiert, ein Spielfilm verschafft seinem Publikum anderthalb oder zwei Stunden Abwechslung. Doch hinter diesen kurzen Momenten der Ablenkung steckt ein gewaltiges Pensum Arbeit, nicht nur vor der Kamera, nicht nur hinter der Kamera am Drehort, sondern auch lange, lange vorher. Der Stoffentwicklungsprozess braucht seine Zeit – die immer unterschiedlich lang sein kann. Das hängt vom Stoff selbst und schließlich auch von allen Beteiligten ab. Es geht jedoch immer darum, eine kleine Idee so weit zu durchdenken und zu erweitern, dass am Ende die Vorlage für einen Film herauskommt. In den verschiedenen Zwischenstufen wird der Stoff immer mehr verdichtet. Jede folgende Schriftstufe ist detaillierter als die vorangegangene. Und auch die Gewichtung verschiebt sich: Im Exposee sind die Strukturen eher narrativ, im Drehbuch liegen später eher deskriptive Strukturen vor. Denn immer mehr Elemente werden eingearbeitet und berücksichtigt, bis am Ende das Drehbuch steht, das alle für die Produktion relevanten Informationen enthält: den Plot, die Figuren, die Dialoge, die Settings, usw. Der Stoffentwicklungsprozess ist sozusagen ein teleologisches Modell. An seinem Ende steht ein fertiges Drehbuch.

Das Exposee ist ein Arbeitsinstrument, ein Gebrauchstext. Besonders im Vergleich mit anderen literarischen Formen wie Roman und Theaterstück wird die komplizierte Situation des Drehbuchs, seiner Vorstufen und seines Autors deutlich. Je mehr die narrativen Formen abnehmen, desto weniger Kontrolle hat der Autor über sein Werk.

Ein Roman gehört dem Autor selbst. Die Einflüsse, die der Lektor nimmt, sind (zumeist) eher marginal, die »Aufführung« des Romans ist privat und es sind nur

der Leser und das ihm vorliegende Buch beteiligt – eine Autorenlesung mal ausgenommen.

Beim Theaterstück kommen Regisseur, Bühne und Schauspieler als Interpreten hinzu. Sie formen das Werk teilweise um. Dies geschieht zwar auch nur in einem gewissen Rahmen, doch durch die Aufführung wird die Bedeutung des Dramentextes interpretiert und dadurch mitunter geändert.

Das Drehbuch wird später von einer Vielzahl unterschiedlichster Berufsgruppen als Vorlage für ihre Arbeit genommen und interpretiert. Der Entwicklungsprozess zuvor, der in den Inhalt des Drehbuchs eingreift, ist deutlich abgekoppelt, und hier sind es nicht nur Regisseur und selten Schauspieler, sondern vor allem auch Produzenten, Producer und Redakteure, die Einfluss nehmen.

Das Drehbuch wird auch als *Blueprint*, also als Konstruktionszeichnung bezeichnet. Auf seiner Grundlage wird später der Film erstellt. Das Drehbuch formuliert also vor, was später auf der Leinwand zu sehen sein wird. Das Drehbuch impliziert Angaben für die (mögliche) Kameraeinstellung, für das Casting, für die Auswahl der Schauplätze, für die Lichtsetzung und nicht zuletzt für die zu erwartenden Kosten. Die verschiedenen an der Produktion Beteiligten entnehmen dem Text die für ihre jeweilige Arbeit wichtigen Angaben.

Bis zum Dreh durchläuft der Stoff einen kreativen Prozess mit vielen Beteiligten, die alle in der ein oder anderen Form dazu beitragen, sei es, weil der Produzent aufgrund zu hoher Kosten Szenen umschreiben lässt, sei es, weil der Fernsehsender einen bestimmten Schauspieler besetzen will und die entsprechende Rolle angepasst werden muss – sei es, weil die Schauspieler in den Proben feststellen, dass bestimmte Dialoge so nicht sprechbar sind oder weil die Dreharbeiten vor Ort durch äußere Einflüsse so gestört werden, dass hier Änderungen nötig werden. All diese Änderungen werden in den verschiedenen Fassungen des Drehbuchs festgehalten. Sobald der tatsächliche Dreh beginnt, werden sie in Form von gelben, grünen, blauen usw. Seiten in die letzte Fassung eingefügt.

Der Stoffentwicklungsprozess läuft also weiter, auch dann, wenn das Drehbuch schon vorliegt. Es scheint kaum ein Ende zu geben – sicher, da ist der fertige Film –, aber zumindest ist das Finale auf Schriftebene unspektakulär. Nur selten werden Drehbücher noch in Buchform herausgebracht. Dies sind zudem oft die Abschriften eines Films, und keinesfalls die tatsächlichen Regiefassungen, nach denen gedreht wurde. Meist aber gibt es kein definitives Ende für ein Drehbuch. Claudia Sternberg prägte dafür den Begriff vom Drehbuch als *Literatur im Flux*. Jochen Brunow folgert sogar, dass das Drehbuch »verbrennt«.

Nun, das Leben eines Exposees ist ungleich kürzer als das eines Drehbuchs.