

Universität Bremen
Fachbereich 10
Studiengang Germanistik
SS 2006

Hauptseminar: „Das sollte man gesehen haben!“
Probleme einer Didaktik des Spielfilms für die Sekundarstufen
Leitung: Prof. Dr. Matthis Kepser



Textsorte Drehbuch im Deutschunterricht

CHRISTOPH KULGEMEYER

Am Herzogenkamp 26

28359 Bremen

Tel.: 0421/2435954

E-Mail: Kulgemeyer@gmx.de

LA Sek. II Physik / Deutsch

Hauptstudium 7. Semester

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Die Bedeutung des Drehbuchs für Film und Filmanalyse	3
2.1	Begriffserläuterung	3
2.1.1	Das Drehbuch im Abfolgeprozess des Filmschaffens	4
2.2	Kurze Skizze des formalen Aufbaus eines typischen Drehbuchs	5
2.3	Drehbücher als dynamische Organisationshilfe	5
3	Das Drehbuch als Gegenstand des Deutschunterrichts?	6
3.1	Das Drehbuch als gattungspoetologischer Grenzfall	6
3.1.1	Das Drehbuch - dramatische Literatur?	6
3.1.2	Das Drehbuch - ein Gebrauchstext?	7
3.2	Rechtfertigung des Drehbuches als Gegenstand des Deutschunterrichts	8
4	Möglichkeiten des Drehbuchs im Deutschunterricht	9
4.1	Das Drehbuch zur Vorbereitung der Spielfilmanalyse	10
4.2	Drehbuchlektüre parallel zur Spielfilmanalyse	12
4.3	Adaptiertes Drehbuch versus literarische Vorlage	13
4.4	Das Drehbuch untergeordnet in filmanalytischen Unterrichtseinheiten .	15
5	Subsumtion	16
6	Eigenständigkeitserklärung	17
	Literaturverzeichnis	18

Technische Anmerkungen:

Satz und Layout von Christoph Kulgemeyer über L^AT_EX2 ϵ . Alle Zitate sowie das Literaturverzeichnis wurden ausnahmslos nach den Vorschriften von DIN 1505 beziehungsweise DIN 5007 erstellt. Soweit es möglich ist, werden weibliche und männliche Form aller Substantive gleichberechtigt verwendet.

1 Einleitung

In dieser Arbeit sollen die Möglichkeiten, die die Textsorte „Drehbuch“ im Deutschunterricht bietet, aufgezeigt werden. Dazu ist zunächst ein knapper theoretischer Vorspann nötig, der aufgrund des limitierten Umfangs einer solchen Ausarbeitung hinter die didaktische Argumentation unweigerlich zurücktreten muss. In diesen theoretischen Präliminarien soll die Textsorte „Drehbuch“ fassbar gemacht werden und ihre wesentlichen Eigenschaften für die didaktische Umsetzung festgehalten werden.

Darauf folgt der kurze Versuch, das Drehbuch in die gängige Gattungstrias der schönen Literatur einzufügen und darauf aufbauend eine argumentative Rechtfertigung der Behandlung des Drehbuches in einem filmanalytisch orientierten Unterricht. Mögliche Einsatzformen des Drehbuchs werden in der Folge dann kategorisiert und mit Beispielen versehen.

2 Die Bedeutung des Drehbuchs für Film und Filmanalyse

In diesem Kapitel sollen in straffer Form die filmwissenschaftlichen Grundlagen des Drehbuchs dargestellt werden. Dies ist notwendig, um eine begründete Entscheidung über einen sinnvollen Einsatz der Textsorte „Drehbuch“ im Deutschunterricht fällen zu können.

2.1 Begriffserläuterung

Eine Definition des Begriffes „Drehbuch“ ist bereits oftmals versucht worden. Wegen seiner Dynamik, die es im künstlerischen Prozess des Filmschaffens an den Tag legen muss, entgleitet der Begriff jedem Versuch des scharfen Fassens. Grundlegende Annahme jedoch kann die folgende sein:

„[Das Drehbuch ist die] schriftliche Strukturierung einer Handlung, auf deren Grundlage ein Film gedreht wird.“ (Koebner, 2002, S. 133.)

Wenn das Drehbuch die Grundlage des Film bietet, so ist es nur natürlich, wenn die wissenschaftliche Filmanalyse nicht nur das Produkt des Prozesses sondern auch das Edukt in den Fokus ihres Interesses rückt. Ganz im Gegensatz dazu ist die Rolle des Drehbuchs jedoch in der Filmgeschichtsschreibung weitgehend unbeachtet geblieben (Vgl.: Koebner, 2002, S. 134.). Viel exakter sind die Einflüsse der Regisseure, Produzenten, Schauspieler oder auch Kamaraleute dokumentiert. Die Gründe dafür sind vielfältiger Natur, doch reduzieren lässt sich das Problem auf einen Kern: In einem Markt, der weitgehend auf Profit ausgerichtet ist - ein Großteil der Filme stammt aus diesem Segment - ist ein Drehbuch einer Vielzahl von Einflüssen unterlegen, so dass es streng genommen erst mit Fertigstellung des Filmes selbst fertig ist und die Autorenschaft nunmehr schwer oder gar nicht zuzuordnen ist. Beim „Autorenfilm“ ist dies jedoch grundlegend anders.

Im amerikanischen Markt akzeptieren Produzenten Drehbücher meistens nur nach einer Vielzahl von Änderungen, hochbezahlte sogenannte „Script doctors“ korrigieren eventuell den ursprünglichen Autoren mehrfach, in späteren Stadien der Filmentstehung haben auch Regisseure, Kameraleute und selbst die Darsteller Einfluss.

Das Drehbuch hat also eine Zwitterrolle zu erfüllen: Zum einen ist es die Grundlage der künstlerischen Idee eines Films durch einen Autoren oder - wie bei Fernsehserien oftmals - eines Autorenteam - und zum anderen ist es ein „zweckhaftes kollektives Produkt mit vorherrschenden handwerklich-technischen Details“ (Schweikle und Schweikle, 1990, S. 113.). Da es dabei ständigen Veränderungen unterworfen ist und somit „weder den Anfang [...], noch den Schluss der narrativen Pre-Produktion“ (Abraham und Kepser, 2005, S. 147.) darstellt, ist es wichtig, das Drehbuch als Gegenstand eines dynamischen Schaffensprozesses darzustellen. Dieser Prozess lässt sich jedoch gliedern.

2.1.1 Das Drehbuch im Abfolgeprozess des Filmschaffens

Um das Drehbuch in den Abfolgeprozess der Filmerstellung einzugliedern, ist es sinnvoll, zunächst zwischen einem sogenannten „Originaldrehbuch“ und einem adaptierten Drehbuch zu differenzieren. Ersteres ist eigenständig und ohne literarische Vorlage zu verstehen, während letzteres die Umsetzung von Literatur verschiedener Art in filmische Form bewerkstelligen soll.

Dem Originaldrehbuch geht zumeist als erstes Stadium eine Idee voraus, die dann im zweiten Stadium als Exposee kurz skizziert wird (Vgl.: Koebner, 2002, S. 133.). Oftmals wird dieses an den Produzenten gesandt, der bei Gefallen die Erstellung eines sogenannten „Treatment“ in Auftrag gibt (Vgl.: Schweikle und Schweikle, 1990, S. 112.). Dieses kann dann bereits einige grundständige Dialogentwürfe enthalten, ist jedoch vom Umfang her dem folgenden Drehbuch weit unterlegen. Aus diesem Drehbuch erstellt zumeist der Regisseur ein Storyboard, das eine gezeichnete Umsetzung des Drehbuchs ist und bereits einzelne Kameraeinstellungen berücksichtigt. In jeder Phase dieses Prozesses kann der Produzent das Drehbuch zurückweisen oder verbessern lassen; da er bei Auftragsarbeiten die Urheberrechte inne hat, kann er auch beliebige Autoren hinzuziehen und Korrekturen sowie Verbesserungsvorschläge anfordern. Dies ist der Grund, warum die Autorenschaft eines Drehbuchs zumeist nicht eindeutig nachvollziehbar ist. Beim Autorenfilm ist dies anders, hier wird mit geringeren Etats gearbeitet, eine Person ist Regisseur und Autor in Personalunion und trägt die gesamte künstlerische Verantwortung des Films.

Ein adaptiertes Drehbuch wird in einem ähnlichen „hermeneutischen Zirkel“ erstellt, nur ist die Idee sowie die Handlungsabfolge durch die literarische Vorlage zumeist relativ klar umrissen. Die Schwierigkeiten für den Drehbuchautoren liegen hier in der Realisierung des Medienwechsels.

2.2 Kurze Skizze des formalen Aufbaus eines typischen Drehbuchs

Da die Erstellung eines Filmes oftmals mit hohem finanziellen Risiko verbunden ist, legen Produzenten Wert auf bekannt erfolgreiche Muster und die Einhaltung gewisser formaler Normen, an denen erfahrene Autoren erkannt werden können. Die Oscar-Verleiher haben ihre Normen auch veröffentlicht (Vgl.: [Rider, 2006](#)). Im europäischen Film sind auf der linken Hälfte einer Drehbuchseite die optischen Anweisungen und auf der rechten die akustischen festgehalten (Vgl.: [Schweikle und Schweikle, 1990](#), S. 113), so dass eine synoptische Übersicht der für den Film wesentlichen Grundelemente möglich ist. Die Drehbücher der Oscar-Verleiher verlangen diese Übersicht nicht in diesem Detailreichtum, hier werden Kameraanweisungen in Kapitälchen gedruckt in den Text integriert. Beiden gemein ist, dass auf typographische Spielereien verzichtet wird; die technischen Ziele des Drehbuchs werden somit schon durch den Schriftsatz klar. Im Durchschnitt soll eine Seite des Drehbuchs einer Filmminute entsprechen.

Die Handlungsstruktur eines Drehbuchs ist oftmals der der klassischen Dramen nahe (Vgl.: [Volk, 2004](#), S. 62.). Viele Filme folgen den von SYD FIELD festgestellten Regeln, dessen eigentlich deskriptive Drehbuchtheorie beinahe normativen Charakter bekommen hat (Vgl.: [Field, 1991](#)).

Erster Akt: Exposition. Hier werden die Charaktere eingeführt sowie die durch Protagonist und Antagonist verkörperten Bestrebungen aufgezeigt. Es ist jedoch auch ein innerer Konflikt in nur einem Charakter möglich. Gegen Ende gibt es einen sogenannten „Plot Point“, der dem Geschehen eine neue Richtung verleiht (Vgl.: [Volk, 2004](#), S. 62.).

Zweiter Akt: Konfrontation. Hier kommt es zum „Kampf“ der beiden Bestrebungen, beide schließen sich gegenseitig aus. Das Geschehen spitzt sich zu, bis ein weiteres außergewöhnliches Vorkommnis den Ausgang des Filmes deutlich macht (Vgl.: Ebenda.). Dieses Geschehen wird manchmal ebenfalls als Plot Point bezeichnet.

Dritter Akt: Auflösung. Hier wird entschieden, welche Bestrebung sich durchsetzt und welche untergehen muss.

Diese Aktabfolge ist jedoch oftmals nicht eindeutig, auch die Frage, welches Ereignis einen Plot Point kennzeichnet, ist interpretatorischen Freiheiten unterworfen.

2.3 Drehbücher als dynamische Organisationshilfe

Wie dargestellt, ist das Drehbuch eines Filmes während des gesamten Prozesses des Filmschaffens einem ständigen Veränderungsprozess unterworfen. Das Originaldrehbuch ist somit einerseits ein künstlerisches Produkt und andererseits mit einer starken technischen Komponente versehen:

„[Man kann] ihre Funktion als „Spickzettel“ beschreiben, der die Spielfilmproduktion organisieren hilft.[...] Und schließlich weichen Drehbuch und realisierter Film häufig so weit voneinander ab, dass die schriftliche Vorlage allenfalls als Dokument für die Entstehungsgeschichte taugt.“ (Abraham und Kepsler, 2005, S. 147)

Wird diese Dokumentation korrekt durchgeführt, so ist das Drehbuch nach einem Film also auch als eine Art „Laborbuch“ zu verstehen, das das Potential hat, eine historisch-kritische Ausgabe der Filmhandlung zu bilden. Dies ist jedoch nur äußerst selten der Fall, wenn Drehbücher veröffentlicht werden, dann zumeist die Fassung nach Fertigstellung des Films - doch selbst das ist nicht häufig (Vgl.: Schweikle und Schweikle, 1990, S. 113.). Eine solche Veröffentlichung verzerrt die Wahrnehmung des realen Gestaltungsprozesses geradezu (Vgl.: Klose, 1981, S. 30.), denn es suggeriert, dass das fertige Drehbuch bereits zu Beginn vorlag und der Film „nur“ abzu-drehen war. In Wirklichkeit ist das Drehbuch vielmehr ein Anhaltspunkt, eine Organisationshilfe für Drehabfolge, Einstellungen, Dialoge sowie die Fixierung des Grundablaufes. Als solches hat es eine immense Bedeutung für den Film; es als einzige Vorlage zu verstehen, ist jedoch nicht angemessen.

3 Das Drehbuch als Gegenstand des Deutschunterrichts?

In diesem Kapitel soll in geraffter Form untersucht werden, inwieweit dem Drehbuch literarischer Wert zu zusprechen ist und ob es im Deutschunterricht seinen Raum bekommen sollte. Gerade der erste Teil muss notwendigerweise kurz und unvollständig bleiben, weil der Deutschunterricht im Fokus des Argumentationsstrangs steht und nur Argumente für bzw. gegen die Behandlung des Drehbuchs im Deutschunterricht gesammelt werden sollen.

3.1 Das Drehbuch als gattungspoetologischer Grenzfall

Wegen des Zwittercharakters eines Drehbuchs fällt es schwer, zu entscheiden, ob es in die seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Gattungstrias eingeordnet werden kann oder aus diesem Muster herausfällt. Einerseits ist dem Originaldrehbuch eine künstlerische Komponente nicht abzusprechen, andererseits kann konstatiert werden, dass es „meist ohne literarische Eigenanspruch“ (Schweikle und Schweikle, 1990, S. 113.) produziert wurde.

3.1.1 Das Drehbuch - dramatische Literatur?

Eine gewisse Ähnlichkeit hat das Drehbuch ohne Zweifel zu dramatischen Texten, hier wie dort bildet der Text die Grundlage zur Inszenierung.

„Analog zur Dramendidaktik entdeckt man das Drehbuch als medialen Prätext für den Deutschunterricht.[...] Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass sich Dramentexte und Drehbuch in ihrer kommunikativen Funktion grundlegend unterscheiden: Drehbücher sind niemals als Lesetexte angelegt, weshalb sie auch selten veröffentlicht werden und nicht Gegenstand des öffentlichen Kulturdiskurses sind.“ (Abraham und Kepsler, 2005, S. 147)

Genau diese Anlage jedoch ist es auch, die das Drehbuch vom Drama unterscheidet. Zwar *kann* auch ein Drama in Hinsicht seiner Inszenierung betrachtet werden, doch ein Drehbuch *muss* dies unweigerlich. Es ist gängigerweise nur in geringer Stückzahl veröffentlicht und für einen begrenzten Leserkreis von unmittelbar mit der Filmproduktion beschäftigten Experten zugänglich. Ein Dramentext ist jedoch veröffentlicht mit einem künstlerischen Eigenanspruch, darüber hinaus ist der Autor hier auch klar zu benennen. Auch ist der Dramentext mit einer deutlich geringeren technischen Komponente versehen, sodass hier die Handlung dominierend vor deren Umsetzung tritt. Auch dass seine formale Umsetzung einer solch standardisierten Norm unterworfen ist, spricht gegen seine Zuordnung zum Drama.

Es kann konstatiert werden, dass das Drehbuch zwar - ähnlich wie ein Drama - die Grundlage für die Inszenierung liefert, aber wegen seiner Dynamik (Vgl. auch: Faulstich, 2002, S. 61.) und wechselnden Autoren nicht zur Gattungstradition der schönen Literatur gehören kann. Hier kommt es jedoch dem Drama am nächsten, denn es bedient sich dramaturgischer Mittel (Vgl.: Vale, 1987, S. 13 - 14.).

Der fertige Film selbst wird manchmal in einem Versuch, die klassische Dreiteilung zu retten, dem Theater beigeordnet (Vgl.: Schörkhuber, 2003, S. 8.), doch das Drehbuch selbst ist so diffus zu fassen, dass es dem Dramentext keinesfalls entspricht. Dies gilt für adaptierte Drehbücher noch mehr als für Originaldrehbücher - ist jedoch nicht als Defizit zu verstehen. Bloß weil das klassische Schema nicht ausreicht, ist ein Drehbuch noch lange nicht minderwertig, es gewinnt seine hohe Bedeutung im Produktionsprozess einer heute weitgehend anerkannten Kunstform, dem Film.

3.1.2 Das Drehbuch - ein Gebrauchstext?

Ist ein Text nicht in die klassische Gattungstradition integrierbar, so wird er oftmals mit dem Prädikat „Gebrauchstext“ versehen:

„Der schmucklose Begriff ‚Gebrauchstexte‘ ist durchaus Programm: er zielt auf diejenigen Texte, die nicht zu den renommierten Gattungen lyrischer, dramatischer und epischer Texte gehören.“ (Leubner, 2005, S. 319.)

Es handelt sich hierbei um eine diffuse Gruppe von Texten, doch in Bezug auf das Drehbuch scheint dieser Begriff ungewöhnlich gut zu passen: Es hat nur seinen Wert, wenn es „gebraucht“, also verfilmt und währenddessen ständig bearbeitet und umgeformt wird.

3.2 Rechtfertigung des Drehbuches als Gegenstand des Deutschunterrichts

Das Drehbuch lässt sich also der Gruppe der Gebrauchstexte zuordnen. Fraglich ist jedoch, ob es dadurch bereits als Textsorte im Deutschunterricht behandelt werden sollte. Curricula sehen vor, dass Gebrauchstexte im Deutschunterricht behandelt werden sollen, gerade die PISA-Diskussion um die Lesekompetenz fordert die vermehrte Auseinandersetzung mit dem für viele Deutschlehrer oftmals ungeliebten Feld. Interessant ist jedoch, womit dieser Einsatz neben eines praktischen „teaching for the test“ bezüglich PISA - Arguments gerechtfertigt wird:

„Die Frage, was Schüler eigentlich im Umgang mit Gebrauchstexten lernen sollen, lässt sich in allgemeiner Weise leicht beantworten: Sie sollen den kompetenten Umgang mit solchen Texten, eine Gebrauchstext-Kompetenz, erwerben.“ (Leubner, 2005, S. 328.)

Der in den fachdidaktischen Diskussionen so aktuelle Kompetenzbegriff, definiert von WEINERT 1999 in englischer Sprache und später auf Deutsch (Vgl.: Weinert, 2002b), soll also also Rechtfertigung erhalten. Für die Behandlung von Drehbüchern ist diese Definition allerdings nicht ausreichend, denn wegen des begrenzten Adressatenkreises der meisten Drehbücher lässt sich wohl kaum eine Kompetenz im Umgang mit ihnen dringlich einfordern. Gerade die im PISA-Kontext geforderte Alltags- bzw. Lebensweltnähe von Unterrichtsgegenständen bzw. Aufgaben steht wiederum dagegen, bei kaum einem Menschen zählen Drehbücher wirklich zur Alltags- oder Lebenswelt.

Es spricht also nicht viel für eine Behandlung des Drehbuchs als autarkem Text, ähnlich wie ein Dramentext autark behandelt wird. Trotzdem hat das Drehbuch seine legitime Position im Deutschunterricht, jedoch eben nicht autark, sondern im Kontext - im Kontext des Filmes.

„Spielformen wie Drama, Hörspiel oder Film sind als ‚Lektüre‘ nur sinnvoll, wenn die Leser sie medialen Voraussetzungen von Produktion oder Inszenierung, Reproduktion (Aufführung, Sendung) und Rezeption (Theaterbesucher, Rundfunkhörer, Fernseh- oder Filmzuschauer) mit berücksichtigen.“ (Klose, 1981, S. 28)

Gerade zu diesen medialen Voraussetzungen gehört das Drehbuch für den Film in verstärktem Maße. Wenn also eine sinnvolle Filmdidaktik betrieben werden soll, dann muss das Drehbuch als Textsorte mit einbezogen werden. Es ist dabei immer mit Blick auf den Film zu sehen und ein Lehrer könnte Methoden aus der Dramendidaktik tatsächlich transferieren, „wenn er ‚dramatische Texte‘ nicht nur als Lektüre hätte lesen, sondern mit Blick auf die Inszenierung hätte interpretieren lassen“ (Klose, 1981, S. 29.).

Die immense Bedeutung des Drehbuches in der Filmproduktion muss ebenso wie die anderen Stationen des Filmschaffens Teil eines filmanalytisch orientierten Unterrichts sein, Theorien wie die FIELDS müssen ebenso gelehrt werden wie das Problem des schriftlichen Festhaltens filmischer Sequenzen von Schülern erkannt werden sollte. Auch die Schwierigkeit der Adaption einer erfolgreichen literarischen Vorlage sollte im Deutschunterricht Raum finden. Das Puzzlestück „Drehbuch“ ist notwendiger

Teil eines tieferen Filmverständnisses. Für die Behandlung des Films im Deutschunterricht sind bereits viele Plädoyers gehalten worden, akzeptiert man den Film als Unterrichtsgegenstand, so bringt dies das Drehbuch als solchen mit sich.

4 Möglichkeiten des Drehbuchs im Deutschunterricht

Das Drehbuch im Deutschunterricht einzusetzen macht also nur Sinn in Verbindung mit filmbezogenen Unterrichtsgegenständen. In diesem Kapitel sollen daher auch nur solche Konzepte erläutert werden, das Drehbuch als eigenständiger Unterrichtsgegenstand wird nicht behandelt.

Dazu werden verschiedene Klassen von unterschiedlichen Funktionen des Drehbuchs definiert, beschrieben und mit Beispielen versehen. Die ersten beiden Unterkapitel beschäftigen sich mit den unterschiedlichen Zeitpunkten im Unterrichtsfortlauf, an denen der Einsatz von Drehbüchern im Zuge filmanalytischer Unterrichtseinheiten möglich ist.

Zum einen kann das Drehbuch dabei der eigentlichen Filmanalyse vorgeschaltet werden, zum anderen ist es möglich, Drehbücher parallel zur Spielfilmanalyse zu lesen. Nach der eigentlichen Spielfilmanalyse scheint es nicht mehr sinnvoll zu sein, Drehbücher zu lesen, da sie aus literaturtheoretischen Gründen immer Teil der eigentlichen Filmanalyse sein müssen. Ausnahme könnte die Lektüre eines Drehbuchs zur Illustration der Produktionsschritte im Filgeschehen sein, hier lohnen sich jedoch wohl nur Ausschnitte, da die eigentliche Handlung des Drehbuches in diesem Falle nicht im Fokus des Interesses steht.

Neben den unterschiedlichen Zeitpunkten sollte die didaktische Auseinandersetzung mit Drehbüchern auch die beiden Typen „Originaldrehbuch“ und „adaptiertes Drehbuch“ berücksichtigen. Beide sind in ihrer Charakteristik und ihren Möglichkeiten so verschieden, dass Unterricht dem Rechnung tragen muss. Beide Sorten müssen also im Unterricht thematisiert werden. Wird beispielsweise nur das adaptierte Drehbuch besprochen, so läuft der filmbezogene Unterricht Gefahr, auf einer oberflächlichen Ebene des Films als „Literaturtransporteur“ (Vgl.: [Schörkhuber, 2003, S. 9.](#)) zu verharren, wie es im Deutschunterricht so oft der Fall ist. Nur das Originaldrehbuch zu behandeln würde umgekehrt der Filmgeschichte nicht gerecht werden, denn viele der besonders erfolgreichen Filme sind Literaturverfilmungen. Der Grund dafür ist klar: Ist ein Stoff bereits als Buch sehr erfolgreich, so ist das finanzielle Risiko einer Verfilmung geringer, da die Wahrscheinlichkeit eines Erfolges an den Kinokassen groß ist.

Es wird in diesem Kapitel also von einem zweidimensionalen Koordinatensystem ausgegangen; auf der einen Achse wird der Typus der Drehbücher in ihrem didaktischen Potential behandelt, auf der anderen das didaktische Potential des Zeitpunktes innerhalb einer filmanalytischen Unterrichtseinheit. Dabei sind die Achsen linear unabhängig, denn beiden Typen können zu beiden Zeitpunkten eingesetzt werden. Für den Zeitpunkt ist es schließlich unerheblich, welcher Typ von Drehbuch vorliegt.

Dazu treten jedoch medienpädagogische Aspekte, die mithilfe des Drehbuchs gerade im produktionsorientierten Unterricht umgesetzt werden können. Hierbei handelt

es sich einerseits um die dritte Dimension des Koordinatensystems, denn vom reinen Rezipieren von Drehbüchern wird der Schritt zur eigenständigen Produktion eines solchen gewagt, doch ist dies nicht zwangsläufig Teil eines *filmanalytischen* Unterrichts. Hierbei wird klar, dass die Inszenierung bei der Drehbucherstellung immer das übergeordnete Ziel ist, so wie auch in der Dramendidaktik umgekehrt gefordert wird, im Text die Inszenierung zu entdecken (Vgl.: [Lange und Weinhold, 2005](#), S. 317.).

4.1 Das Drehbuch zur Vorbereitung der Spielfilmanalyse

Der Ansatz, das Drehbuch zur Vorbereitung der Spielfilmanalyse zu nutzen, wird bereits zu einem - für die Filmdidaktik im Deutschunterricht - frühen Zeitpunkt verfolgt. KLOSE beschreibt bereits 1981 Unterrichts Konzepte für verschiedene Altersstufen, die das Drehbuch vor der eigentlichen Analyse des Spielfilms behandeln (Vgl.: [Klose, 1981](#)). Dabei hält er aufgrund seiner praktischen Erfahrungen fest:

„Selbst ohne begünstigenden Voraussetzungen ist eine Drehbuchlektüre für Anfänger in der 7. Klasse möglich.“ ([Klose, 1981](#), S. 28.)

Er vertritt die Ansicht, dass Filmanalyse immer den gesamten Produktionsweg des Filmes berücksichtigen und allein schon aus diesem Grunde Drehbuchlektüre betrieben werden müsse. Dabei sei es jedoch wesentlich, die dem Drehbuch eigene Druckanordnung zu erläutern:

„Denn Drehbücher verlangen eine eigene Technik des Lesens.“ ([Klose, 1981](#), S. 30.)

Auch die Dynamik des Drehbuchs in der Filmproduktion wird in diesem Unterrichtskonzept behandelt. KLOSE ist der Meinung, dass es verzerrend sei, wenn nur die „sauber“ gedruckten Drehbuchseiten behandelt werden würden. Aus diesem Grunde zeigt er neben dem gedruckten Exemplar auch Seiten aus einer Produktionsfassung, die die handschriftlichen Anmerkungen, Verbesserungen und Veränderungen des Regisseurs wiedergeben.

KLOSE konstatiert einen hohen Motivationsfaktor durch diesen Ansatz, da die Schülerinnen und Schüler dieser siebten Klasse freiwillig das ganze Drehbuch von immerhin 18 Seiten gelesen hätten, denn

„Auch der Drehbuchleser kann sich dieser Dramatik nicht entziehen, und so ist die sinnvolle Hausaufgabe selbstverständlich die Lektüre des *ganzen* Drehbuchs, um die Story zu kennen.“ ([Klose, 1981](#), S. 32.)

Kritisch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Schülerinnen und Schüler im Allgemeinen auf beinahe alle neuen Unterrichtsansätze positiv und motiviert reagieren - schlichtweg aus dem Grund, weil das Konzept neu ist. Dies kann nicht unbedingt als Indikator für einen erfolgversprechenden Ansatz gelten und bedarf näherer Untersuchung.

KLOSE verfolgt einen induktiven Ansatz, da er zunächst den Inhalt mit seinen Schülern erarbeitet und darauf folgend aus den Regieanweisungen kleinschrittig die

Bildeinstellungen nachvollzieht. Dieses Verfahren habe er als motivierender und ertragreicher ausmachen können. Dazu komme das Lesen des Drehbuches mit verteilten Rollen, denn:

„In dialogischen Texten müssen Dialoge auch als solche wirksam werden.“
(Klose, 1981, S. 36.)

Dies sei allerdings ein problematischer Punkt, da Schülerinnen und Schüler unterschiedlich auf diese Anforderung reagierten. Jüngere Schüler seien oftmals noch begeistert, während ältere desinteressiert an dem Thema wären.

Er lässt dabei die anderen Schülerinnen und Schüler die Leistungen der jeweiligen Vortragenden nach den Kriterien „Stimmstärke“, „Stimmlage“, „Sprechtempo“ sowie „Artikulation“ bewerten. Dies seien seine Schüler beispielsweise aus Gedichtvorträgen gewohnt.

Nach Erschließen der Handlung durch diese vielfältigen Formen folgt der Übergang zu filmanalytischen Gegenständen. Aus der Regieanweisung solle zunächst die Kameraeinstellung überlegt werden. Dabei kommt ein wesentliches Charakteristikum KLOSES Konzept zum Tragen.

„Aus der Drehbuch-Lektüre muß sich die Spielfilmanalyse entwickeln. Dabei sollten für Anfänger nur wenige Leitbegriffe gelernt werden [...]. Einzuüben ist hier die *Bildeinstellung* als dramaturgische Entscheidung der Regie für den Bildausschnitt.“ (Klose, 1981, S. 37.)

Auch der umgekehrte Weg wird praktiziert: Filmfotographien sollen hinsichtlich des dramaturgischen und inhaltlichen Sinns der Bildeinstellungen interpretiert werden.

KLOSES Vorgehen scheint für eine siebte Klasse durchaus erfolgversprechend zu sein. Schüler werden nicht inhaltlich überfordert und scheinen motiviert in die Filmanalyse eingeführt werden. Ein wesentlicher Kritikpunkt ergibt sich dennoch: Wird die Drehbuchlektüre der Filmanalyse vorgeschaltet, wie hier geschehen, wird konzeptionell ein falsches Bild vom Produktionsvorgang eines Filmes gezeichnet. Drehbücher sind eben nicht vor dem Dreh fertig, sondern werden parallel zum Dreh weiter entwickelt. Auch wenn dies nicht explizit thematisiert wird, ist zu befürchten, dass sich inkorrekte Schülervorstellungen manifestieren. KLOSE integriert zwar eine vom Regisseur veränderte Drehbuchseite, möglich ist jedoch, dass dieser kurze Eindruck durch den Eindruck, den das Konzept implizit vermittelt, überdeckt wird.

Andererseits ließen sich diese Vorstellungen leicht ausräumen, wenn bei der Besprechung der dramaturgischen Entscheidungen des Regisseurs über die Bildeinstellungen das Drehbuch als Basis, aber nicht als letzte Instanz aufgefasst wird. Schülerinnen und Schüler sollten an diesem Punkt das Drehbuch - begründet - eigenständig verändern dürfen. An dieser Stelle könnte der Produktionsprozess des Films kurz thematisiert werden, sodass die Schülerinnen und Schüler auf diese Möglichkeit und auch die Gründe dafür hingewiesen werden. KLOSE könnte angesichts des jungen Alters der Schülerinnen und Schüler, bei denen diese Unterrichtseinheit eingesetzt wurde, bewusst darauf verzichtet haben, es scheint jedoch plausibel, dass Schülerinnen und Schüler der siebten Klasse durchaus solche Entscheidungen treffen können, wenn sie behutsam darauf hingeführt werden. Bei allem ist

also darauf zu achten, dass die Story nicht wesentlich verändert wird, damit sich nicht später unbedachte Widersprüche der Handlung ergeben. Es ist die Aufgabe des Lehrers, die Änderungsvorschläge der Schülerinnen und Schüler daraufhin zu überprüfen.

4.2 Drehbuchlektüre parallel zur Spielfilmanalyse

Ebenfalls von KLOSE (Vgl.: Klose, 1981) stammt ein Ansatz, der die Spielfilmanalyse parallel zur Drehbuchlektüre betreibt. Er schlägt jedoch vor, diesen erst bei Schülern von der 10. Klasse an zu realisieren, da dramaturgisches und filmtechnisches Wissen vertieft und ausgebaut werden soll.

Ähnlich wie bei Dramen, schlägt er vor, dass anschließend an die Lektüre eines Drehbuchs auch vergleichend zwei oder drei andere, nach aufsteigender Komplexität geordnet, behandelt werden können. Die hier aufgeführten Vorschläge sollten auch im Anschluss an die Lektüre eines einfach gehaltenen Drehbuchs umgesetzt werden - idealerweise nachdem in der siebten oder achten Klasse das oben genannte Unterrichtskonzept verfolgt wurde.

Im Unterschied zum Theater werde der Blick bei der Lektüre eines Filmes sehr begrenzt, so KLOSE, die Kameraführung schreibe vor, welche Person im Bild sei oder welche Personengruppen gleichzeitig zu sehen seien. Im Theater könne jede Person auf der Bühne synoptisch verfolgt werden. Wichtig sei laut KLOSE also, die Bedeutung der „linken Seite“ eines Drehbuchs, der Bildanweisungen, zu betonen:

„Deshalb ist Drehbuch-Lektüre in diesem zweiten Beispiel vor allem Umsetzung der Bildanweisungen in Bildvorstellungen.“ (Klose, 1981, S. 41.)

Er befürworte dabei das Denken nicht unbedingt in Einzelbildern, sondern in Sequenzen. Kontinuierlich solle so die Sprache des Drehbuchs in die des Films übersetzt werden. Skizzenhaft werde dann eine Art „Storyboard“ entworfen und die Klasse nach Vorbild des Studiosystems in verschiedene Aufgabenbereiche aufgeteilt. Jeder konzipiere entsprechend seines Aufgabengebietes einen Teil des Storyboards. KLOSE hält hier - im Gegensatz zum früheren Unterrichtsentwurf - explizit fest:

„Drehbuch-Lektüre bleibt zwangsläufig in der ‚Schreibtischphase‘ der Filmproduktion.“ (Klose, 1981, S. 44.)

Hinzu trete außerdem ein wesentlicher Aspekt, der im früheren Unterrichtsentwurf ebenfalls nicht berücksichtigt wurde, nämlich die Kamerabewegung. Nach theoretisch-terminologischer Einleitung könnten mithilfe einer Fotoserie oder bestenfalls einer Videokamera verschiedene Kamerafahrten erprobt werden. Dabei stehe - wie bei allem hier - auch die Frage der Rezeptionswirkung zur Debatte. Dies sei dann auch der Einstieg zur Filmanalyse. Dabei seien alle bisherigen Schritte notwendig, denn:

„Die fortgeschrittene Spielfilmanalyse muß also von der Rezeptionswirkung zum Produktionsvorgang zurückdenken.“ (Klose, 1981, S. 45.)

Dieses Unterrichtskonzept ist deutlich komplexer angelegt als das für die siebte Klasse. Durch den produktionsorientierteren Ansatz erscheint es jedoch viel versprechend, auch weil das Drehbuch nicht mehr länger als unveränderliche Vorlage des Films im Raum steht. Durch die Einführung eines Storyboards, das durch verschiedene Gruppen mit verschiedenen Aufgaben entwickelt wird und den ständigen Blick auf die Rezeptionswirkung einzelner filmtechnischer Aspekte ist die Spielfilmanalyse integriert und filmanalytische Fachbegriffe werden in ihrem Sinn erschlossen. KLOSES Ansatz ist also für die zehnte Klasse von theoretischer Seite her geeignet, allein zeitaufwändig scheint er zu sein.

Gerade Drehbuchlektüre und Spielfilmanalyse parallel zu halten und mit produktionsorientierten Komponenten zu verbinden, ist sehr geschickt hinsichtlich der Motivationsfunktion. Denkbar wäre auch, das Drehbuch eines Filmklassikers, sofern es veröffentlicht ist, nach der Erstansicht eines Filmes und bei einer zweiten Ansicht parallel von Szene zu Szene zu lesen, dies ist jedoch weit weniger abwechslungsreich und wohl auch weniger motiverend. Auch das „Denken in Sequenzen“ ist dem Film angemessen und kann als ein wesentlicher Schritt zur Fähigkeit, einen Film zu analysieren, angesehen werden (Vgl.: [Fehr, 1997](#), S. 87.).

4.3 Adaptiertes Drehbuch versus literarische Vorlage

Das adaptierte Drehbuch mit der literarischen Vorlage zu konfrontieren, läuft Gefahr, der Filmanalyse im Unterricht nicht gerecht zu werden. Schließlich ist dabei meist die literarische Vorlage der Ausgangspunkt und das Ende - vermeintliche „Fehler“ im Drehbuch können nicht mit Abweichungen von der literarischen Vorlage gerechtfertigt werden, sondern müssen immer filmanalytisch begründet sein. Das eigenständige Adaptieren einer literarischen Vorlage im produktionsorientierten Unterricht kann ein Ausweg sein (Vgl.: [Abraham und Beisbart, 1993](#), S. 12.). VOLK berücksichtigt beide Ansätze in seinem Unterrichtsvorschlag für die Sekundarstufe II (Vgl.: [Volk, 2004](#)), geht dabei aber unter filmanalytischer Prämisse vor und umschiffert somit das oben aufgezeigte Gefahrenpotential. Seine Unterrichtseinheit beschäftigt sich dabei wesentlich mit der filmischen Umsetzung des Romans „Crazy“ von BENJAMIN LEBERT.

Den Fokus legt er - im Gegensatz zu den bereits beschriebenen Ansätzen - auf die theoretische Einteilung der Drehbuchhandlung in drei dem Drama nahe Akte. Ohne es explizit zu nennen, setzt er also SYD FIELDS Ansatz voraus. Dabei muss er allerdings Schwierigkeiten eingestehen:

„Die Einteilung der Akte ist freilich nicht immer eindeutig, nicht zuletzt deshalb, weil Filme meist mehr nur zwei dramaturgische Wendepunkte enthalten.“ ([Volk, 2004](#), S. 62)

Nach der Grobeinteilung in drei Akte segmentiert er die Handlung weiter in Sequenzen. VOLK legt also großen Wert auf die Einführung eines theoretischen Unterbaus, der der Drehbuch- und Filmanalyse voraus geht. Dabei setzt er die literarische Vorlage schon als Maßstab für die filmische Umsetzung an, allerdings leitet er keine qualitativen Wertungen aus den Übereinstimmungen ab, sodass ihm auch hier nicht

zu unterstellen ist, dass er ein hierarchisches System von Medien konstruiert. Die Adaption jedoch ist der Kernpunkt seines Unterrichtskonzepts, er definiert sie wie folgt:

„Um einen literarischen Text, sei es Roman oder ein Bühnenstück, zu verfilmen, müssen die spezifischen Strukturen den filmischen Gegebenheiten angepasst werden. Dieses Adaptieren ist die Aufgabe des Drehbuchautors.“ (Volk, 2004, S. 63.)

Die große Schwierigkeit sei dabei die Umsetzung der romantypischen Beschreibung in Bild-Dialog-Kombinationen. Es sei wichtig, den Schülerinnen und Schülern dies nahe zu bringen. Auch die Bedeutung des Schnittes sei in diesem Zusammenhang wichtig. Als besonders verdienstvoll kann eingeschätzt werden, dass VOLK den Unterschied zwischen den Medienvertretern „Film“ und „Roman“ völlig wertungsfrei festmacht. Er legt es darauf an, die unterschiedlichen Möglichkeiten beider aufzuzeigen und lässt diese in der Adaption kulminieren:

„Neben formalen Kriterien sind bei einer Adaption vor allem konzeptionelle und inhaltliche Entscheidungen zu treffen die den eingangs erwähnten unterschiedlichen medialen Voraussetzungen rechnung tragen. Figuren und Geschehnisse können ergänzte, gekürzt, umgestellt oder integriert werden. Bei einer Romanadaption sind Kürzungen nahezu zwangsläufig, da der Film ansonsten deutlich zu lang werden würde.“ (Volk, 2004, S. 65.)

Durch dieses Vorgehen verdeutlicht er auch, dass die Qualität des Filmes weitgehend unabhängig von der literarischen Vorlage sein kann. Es geht eben nicht um eine „werktreue“ Adaption, sondern darum, die filmischen Möglichkeiten kreativ und angemessen auszunutzen (Vgl. auch: Heidtmann, 1991, S. 2.).

In seinem gelungenen Konzept kontrastiert VOLK außerdem explizit eine Szene aus dem Roman und aus dem Drehbuch und schlägt folgende Abfolge im Unterricht vor:

„[Es sollen][...] Schüler aufgefordert werden, den abgedruckten Romanauszug in eine eigenständige Drehbuchfassung umzuschreiben (inklusive möglicher Kürzungen, Ergänzungen...). Außerdem kann die hier abgedruckte Drehbuchszene mit dem Romanauszug verglichen werden (was wurde gekürzt, verändert, wie ist die jeweilige Erzählsituation...?). Zu guter Letzt bietet sich ein Vergleich von Roman- und Drehbuchfassung mit dem fertigen Film an.“ (Volk, 2004, S. 68.)

Insgesamt erscheint dieses Konzept als sehr durchdacht und sinnvoll, um adaptierte Drehbücher in einer filmanalytischen Unterrichtseinheit ihren Möglichkeiten entsprechend zu behandeln. Leider erwähnt VOLK in dem gesamten Unterrichtsgang das Originaldrehbuch nicht, dies ist jedoch auch gar nicht sein Anspruch - mit einer einzigen Unterrichtseinheit kann schließlich nicht das gesamte filmanalytische Wissen erarbeitet werden. Ergänzend sollten jedoch noch den Prozess der Filmproduktion betreffende Unterrichtsgänge integriert werden, sodass der Charakter des Drehbuchs voll erkannt wird. Es bietet sich hier vielleicht eine Kombination mit einzelnen

Teilen des Unterrichtskonzepts von KLOSE an, so könnte nach Vergleich von Drehbuchauszug und Romanquelle ein Storyboard entwickelt werden, wobei die Schüler sich nach dem Studiosystem aufteilen und das Drehbuch gegebenenfalls verändern, ergänzen oder präzisieren.

Alles in allem kann jedoch das Fazit gezogen werden, dass VOLKS Unterrichtskonzept fachlich und didaktisch einer drehbuchbezogenen Unterrichtseinheit zur Filmanalyse angemessen ist. Es könnten jedoch noch Vorschläge zur Produktionsorientierung hinzugefügt werden.

4.4 Das Drehbuch untergeordnet in filmanalytischen Unterrichtseinheiten

Neben den sehr auf das Drehbuch fixierten Unterrichtsmustern, die bisher beschrieben wurden, sollte auch in jeder anderen filmanalytischen Unterrichtseinheit das Drehbuch thematisiert werden. Dies muss jedoch selbstverständlich angemessen sein; VAN SOEREN beispielsweise integriert das Drehbuch zwar in seine Unterrichtseinheit, begeht dabei jedoch handwerkliche Fehler. Er formuliert auf einem Arbeitsblatt, das Aufgaben aufbauend auf die Erstansicht des Filmes bietet, die Anweisung:

„6. Versuchen Sie, als Vorbemerkung für das Drehbuch zum Film das Milieu (Landschaft, Zeitepoche usw.) des Films mit eigenen Sätzen zu skizzieren! (Arbeitsblatt oder Folie)“ (van Soeren, 1993, S. 16.)

Diese Aufgabe ist zunächst einmal schlecht formuliert, Äußerungen wie „Versuchen Sie“ sollten unterlassen werden und die Wortwahl erscheint holperig. Doch über diese Vordergründigkeiten hinweg ist die Aufgabe auch didaktisch-methodisch sowie fachlich zu kritisieren. Zunächst einmal ist das Konstrukt „Vorbemerkung zum Drehbuch“ nicht den filmischen Gegebenheiten entsprechend, er zielt vermutlich auf das dem Drehbuch voraus gehende Exposé ab. Wenn dies so ist, so ist es schwierig, es als Aufgabe nach der Erstansicht des Filmes, einer Handlungsanalyse sowie einer Untersuchung schauspielerischer Aspekte folgen. Dies zeichnet implizit möglicherweise ein falsches Bild vom Produktionsgang eines Filmes und wird den medialen Anforderungen nicht voll gerecht. Der Gang ist eben umgekehrt, das Exposé steht chronologisch am Anfang dieser Kette.

Angemessener ist der Einsatz des Drehbuchs in einer kumulierenden Unterrichtssequenz eingebaut, wenn es auch in Bezug auf den Produktionsgang des Filmes verwendet wird. Hierzu bieten sich optimale Möglichkeiten (Vgl.: Abraham und Kesper, 2005, S. 153 - 154.), wenn bereits zuvor eine strukturelle Konfrontation mit dem Film durch beispielsweise die Zeichnung eines Storyboards zu einzelnen Sequenzen angeleitet wurde. Das Denken in Sequenzen ist auch hier ein sinnvoller Weg, um Filmanalysen vorzunehmen.

Alles in allem sind die Möglichkeiten des Drehbuchs als Gegenstand in filmanalytischen Unterrichtseinheiten, die nicht das Drehbuch als Hauptgegenstand sehen, am ausgeprägtesten in diesen Bereichen:

- Zur Illustration des Produktionsganges eines Filmes.
- Zur „Sensibilisierung für die Makrostruktur“ (Vgl.: [Abraham und Kepser, 2005](#), S. 154.), indem induktiv vom Film ausgehend für einzelne Sequenzen Storyboards angefertigt werden oder ein Exposé geschrieben wird. Dies ist kürzer und diffuser als das Drehbuch und schafft so die optimale Vernetzung von aus Literaturunterricht bekanntem inhaltlichen Repetieren und Integration filmischer Möglichkeiten.

5 Subsumtion

In der fachdidaktischen Literatur sind das Drehbuch betreffend nicht viele Unterrichtskonzepte gegenwärtig. Noch rarer sind empirische Untersuchungen diesbezüglich - obwohl das Potential beispielsweise im Bereich der Motivationsforschung sicherlich vorhanden wäre. Trotzdem ist das Drehbuch als wichtiger Baustein aller filmanalytischer Unterrichtseinheiten zu sehen, denn es ist nicht nur im Produktionsgang eines Filmes bedeutend, sondern auch mit Alltagsvorstellungen belastet, die der ambitionierte Unterricht ausräumen sollte. Allgemein wird schließlich von einer chronologisch streng gestaffelten Produktion von Filmen ausgegangen, nach der das Drehbuch mit Beginn des Drehs vollständig vorliegt. Der Irrtum darin muss aufgeklärt werden.

Ein weiteres großes Zentrum an Leistungsstärke offenbart der didaktische Einsatz von Drehbüchern, wenn literarische und filmische Mittel verglichen und kontrastiert werden sollen. Dabei bietet sich gerade Vergleiche von adaptierten Drehbüchern und deren literarischer Vorlage an.

Als Fazit ist zu ziehen, dass die Bedeutung des Drehbuchs für den Film so immens ist, Film darüber hinaus so präsent in Lebens- und Alltagswelt der Schülerinnen und Schüler, dass im Zuge der Schullaufbahn die Behandlung von Drehbüchern sicher gestellt werden muss.

6 Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorgelegte Arbeit selbstständig verfasst und nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Mir ist folgendes bekannt: Die ungekennzeichnete Übernahme von fremden Texten gilt als schwerer Verstoß gegen das Urheberrecht sowie gegen die Ethik wissenschaftlichen Arbeitens (Respekt vor der Leistung anderer). Dies gilt nicht zuletzt für Quellen aus dem Internet, die mindestens mit Autor (soweit recherchierbar), Titel (sofern vorhanden) Adresse und Recherchedatum auszuweisen sind.

Ein festgestellter Täuschungsversuch führt zum Nichtbestehen der Prüfung bzw. zur Nichtanerkennung des Leistungsnachweises. Die betreffende Prüfungsleistung gilt als mit „nicht ausreichend“ bewertet, § 12 (3) Magister PO und § 10 Lehramt PO sowie § 12 (3 + 4) AT BPO und AT MPO. Das Dekanat behält sich darüber hinaus vor, ggf. juristische Schritte einzuleiten, z.B. eine Anzeige wegen Verstoßes gegen das Urheberrecht.

Datum: 7. Juni 2006

Name, Vorname: Christoph Kulgemeyer

Anschrift: Am Herzogenkamp 26, 28359 Bremen

Matrikelnummer: 1653782

Unterschrift:

Literaturverzeichnis

- [Abraham und Beisbart 1993] ABRAHAM, Ulf ; BEISBART, Ortwin: Umgehen mit Filmen. Einige Überlegungen zum Thema „Film im Deutschunterricht“. In: *LUSD* (1993), Nr. 5, S. 9 – 13.
- [Abraham und Kepser 2005] ABRAHAM, Ulf ; KEPSE, Matthis: *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin : Erich Schmidt, 2005
- [Faulstich 2002] FAULSTICH, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München : Wilhelm Fink, 2002
- [Fehr 1997] FEHR, Wolfgang: Grundprobleme der Filmanalyse im Deutschunterricht. In: *Der Deutschunterricht* (1997), Nr. 3, S. 86 – 92.
- [Field 1991] FIELD, Syd: *Das Handbuch zum Drehbuch*. Frankfurt a. M. : Zweitausendeins, 1991
- [Heidtmann 1991] HEIDTMANN, Horst: Filmverbuchungen: Kinder- und Jugendliteratur nach Filmen. In: *Informationen Jugendliteratur und Medien* 2 (1991), S. 50 – 63. – URL <http://www.ifak-kindermedien.de/pdf/Filmverbuchungen.pdf> (Abgefragt am 03.06.2006)
- [Klose 1981] KLOSE, Werner: Im Vorfeld der Spielfilmanalyse: Drehbuch-Lektüre im 7./8. Schuljahr. In: *Der Deutschunterricht* 33 (1981), Nr. 4, S. 28 – 46.
- [Kobner 2002] KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart : Reclam, 2002
- [Lange und Weinhold 2005] LANGE, Günter (Hrsg.) ; WEINHOLD, Swantje (Hrsg.): *Grundlagen der Deutschdidaktik. Sprachdidaktik - Mediendidaktik - Literaturdidaktik*. Hohengehren : Schneider, 2005
- [Leubner 2005] LEUBNER, Martin: *Gebrauchstexte und ihre Didaktik*. S. 319 – 342. Siehe (Lange und Weinhold, 2005)
- [Rider 2006] RIDER, April: For a few days more. (2006). – URL <http://www.oscars.org/nicholl/script.pdf> (Abgerufen am 03.06.2006)
- [Schörkhuber 2003] SCHÖRKHUBER, Wolfgang: Film im Deutschunterricht - Literaturtransporteur, Filmanalyse oder was? In: *IDE* (2003), Nr. 4, S. 8 – 16.
- [Schweikle und Schweikle 1990] SCHWEIKLE, Günther (Hrsg.) ; SCHWEIKLE, Irmgard (Hrsg.): *Metzler-Literatur-Lexikon*. Bd. 2. Auflage. Stuttgart : Metzler, 1990
- [van Soeren 1993] SOEREN, Johann B. van: Aus der Praxis des Umgangs mit Filmen. Sieben Thesen und ein Arbeitspapier. In: *LUSD* (1993), Nr. 5, S. 14 – 17.

- [Vale 1987] VALE, Eugene ; BRETZINGER, Jürgen (Hrsg.): *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München : TR-Verlagsunion, 1987 (Film, Funk, Fernsehen - praktisch)
- [Volk 2004] VOLK, Stefan ; DIEKHANS, Johannes (Hrsg.): *Unterrichtsmodell: Film-analyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Braunschweig, Paderborn, Darmstadt : Schöningh, 2004 (Einfach Deutsch)
- [Weinert 2002a] WEINERT, Franz (Hrsg.): *Leistungsmessung in Schulen*. Weinheim; Basel; Bonn : Beltz, 2002
- [Weinert 2002b] WEINERT, Franz: *Vergleichende Leistungsmessung in Schulen - eine umstrittene Selbstverständlichkeit*. S. 17 – 31. Siehe ([Weinert, 2002a](#))