



Alle Mann an Deck

Eine Anrufung unsichtbarer Geister

Von Jochen Brunow

Am Anfang, so scheint es uns heute, war alles noch einfach, man stellte eine Kamera auf und drehte, was sich davor abspielte: auf der Bühne das boxende Känguru, im Bahnhof den Zug, der auf dem Bahnsteig einfuhr. Später dann brauchte man zehn Badeanzüge für die *bathing beauties*, sechs Uniformen für die Darsteller der Polizisten bei der wilden Verfolgungsjagd, zwei Pistolen mit Platzpatronen und wenigstens ein altes Auto, das man kaputt fahren konnte. Bald wurden aber so viele Dinge benötigt, dass man aufschreiben musste, was man am Drehort

brauchte. Jemand notierte die Dinge und ihren Preis auf der Papiermanschette seines Hemdes – und daraus wurde dann das Drehbuch. So erklärt jedenfalls Jean-Luc Godard sich und uns die Entstehung des Drehbuchs aus den Anforderungen des Ausstattungsdepartments.

»Sie fuhren los und drehten; und weil es gut ankam, drehten sie immer mehr, bis der Buchhalter unruhig wurde, weil er nicht wusste, wo das Geld geblieben war. Deshalb fing er an aufzuschreiben: ein Bademädchen 100 Francs, ein Polizist 50 Francs, ein Liebhaber 50 Dollar. Und nach und nach wurde daraus: Ein Polizist verliebt sich in ein Mädchen, das von seinem Liebhaber verfolgt wird. Das Drehbuch kommt von der Buchhaltung, es hielt zuerst fest, was mit dem Geld passierte.«

Wie immer bei Godard eine Geschichte, eine Anekdote, die ein helles Schlaglicht wirft. Sie erleuchtet einiges und lässt anderes bewusst im Dunkel. Was Godard die »Wahre Geschichte des Kinos« nennt, ist aber im Grunde nur eine andere Weise, auf den Mythos des amerikanischen Kinos hereinzufallen und das zur Herstellung des Films nötige Kapital zu dämonisieren.

Sobald die Filme etwas länger wurden, war die Frühzeit des Kinos geprägt durch die Jagd nach Stoffen. Der einaktige Film auf dem Entwicklungsstand »bewegte Fotografie« hatte zunächst Begeisterung ausgelöst, aber er langweilte die Zuschauer schon nach zwei Jahren. Georges Sadoul schildert die Situation von 1897 so: »Das Bürgertum hatte die Kinos schon verlassen, das Volk besuchte sie noch nicht.« Innovation und Weiterentwicklung wurden zur Existenzfrage für das junge Medium. Die Firmen suchten also dringend dramatische Geschichten, die sich filmisch erzählen ließen. Hierzu mussten die Stoffe schriftlich formuliert werden. In dem Moment, wo einzelne gefilmte Aktionen nicht mehr die Sensationen waren, die ausreichten, das Kinopublikum anzulocken, entstand die Notwendigkeit zu erzählen und damit das Drehbuch. Das ist der andere Bereich, den Godards Anekdote im Dunkel lässt.

Im Grunde fand die Trennung in verschiedene Arten des Filmmachens schon an der *europäischen* Wiege der Entdeckung statt, bei den so unähnlichen französischen Ahnherren des Kinos, bei den Gebrüdern Lumière zum einen und bei Méliès auf der anderen Seite. Während die einen die neue Apparatur benutzten, um etwas aufzuzeichnen, Wirklichkeit einzufangen und festzuhalten, so bediente der andere sich der Maschine, um seine Visionen zu gestalten, um eine Geschichte zu erzählen. Ging es den Brüdern um die Fixierung von Vorgefundenem – oder auch um das, was Kracauer später die Errettung der äußeren Realität durch das Kino nannte –, so wollte Méliès Erfundenes, Fiktives unabhängig von seiner Exi-

stanz in der Realität präsentieren und schickte den Zuschauer auf eine Reise zum Mond.

Man kann aus diesen beiden verschiedenen Haltungen am Urbeginn der Filmgeschichte die gegensätzlichen Formen von KinoFilm und KinematografenFilm ableiten. Während der KinoFilm Illusionen, Suggestionen und Tricks zur Verführung und Unterhaltung des Zuschauers einsetzt, will der KinematografenFilm mit Hilfe der filmischen Apparatur Entdeckungen in der Wirklichkeit machen und vorführen. Es handelt sich um zwei sehr verschiedene Potenzen des damals neuen Mediums. Ich stelle mir diese beiden Möglichkeiten oder Kräfte des Films wie zwei einander gegenüberliegende Pole eines Universums vor. Zwei Kraftfelder, die das Kino mit ihren gegensätzlichen Kräften zusammenhalten, die auch durch die inzwischen über hundertjährige Filmgeschichte hindurch immer weiterwirken. Jeder, der Filme macht oder schreibt, ob er um 1910 arbeitete oder heute oder in Zukunft, jeder Filmemacher wird sich zu diesen beiden Polen verhalten müssen, und er wird so seine Stellung innerhalb des Universums Film bestimmen müssen.

Für den KinoFilm war schon immer das Drehbuch die entscheidende Voraussetzung, weil es auf einer ersten Ebene die Beziehung des Zuschauers zum Film, der entstehen soll, organisiert. Die zu erzählende Geschichte stiftet den Zusammenhang zwischen den möglichen Bildern. Erst die Story schafft die Verbindung, die den fantastischen Bildern linearen Sinn eingibt. Kino als eine dramatische Kunst ist insofern nur machbar, wenn der Stoff vorher in der Form des Drehbuchs organisiert wurde. Und deshalb wurden auch schon für sehr frühe Stummfilme detaillierte Drehbücher geschrieben. Und eben auch Godard, der mit dem Drehbuch so seine Schwierigkeiten hatte, sagte ganz unaufgeregt bei der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises der Stadt Frankfurt: »Natürlich schreibe ich vor dem Drehen, so wie jeder andere auch.«

Francis Ford Coppola hat die Notwendigkeit, ein Drehbuch zu konstruieren, mit dem Design eines Flugzeugflügels verglichen. Die Form des Flügels muss so beschaffen sein, dass sie beim Gleiten durch die Luft ein Vakuum erzeugt, die den Flügel nach oben saugt oder hebt, sonst fliegt das Flugzeug nicht. Reißt der nach oben ziehende Luftstrom ab, stürzt das Flugzeug zu Boden. So ähnlich muss in einem kommerziellen Film durch die Konstruktion der Geschichte eine ständige Involvierung des Zuschauers erreicht werden, eine ununterbrochen wirkende Erwartungshaltung erzeugt werden. Nur wenn es ihm gelingt, dieses Moment der dramatischen Verwicklung des Betrachters in den Ablauf der Geschichte aufrechtzuerhalten,

wird der Film durchgehend ein großes Publikum fesseln und unterhalten.

Alle Manuals und Dramaturgien zum Drehbuchschreiben, die schon sehr früh in der Geschichte des Films auftauchen, beschäftigen sich, wenn sie denn ihr Geld wert sind, mit der Frage, wie dieser Flugzeugflügel im Querschnitt gebaut sein muss, wie dieser unaufhaltsam und unumkehrbar nach vorne weisende Sog im großen Ganzen und im kleinen Detail zu erzeugen ist. Und wie sinnvoll die Paradigmen und Konstruktionsvorschläge solcher Lehrbücher sind, lässt sich daran ablesen, wie schlüssig sie die Frage nach der Herstellung der dramatischen Verwicklung des Betrachters in den Ablauf der Geschichte zu beantworten vermögen.

Schon bald gab es in der Frühzeit des Kinos nicht nur Drehbücher, sondern es tummelten sich auch die Vorläufer von Syd Field, Linda Seger und Robert McKee, die heute scheinbar plötzlich die Patentrezepte für Drehbücher aus dem Nichts heraus parat haben und so tun, als hätten sie das Drehbuchschreiben erfunden. Am bekanntesten wurde in Amerika E.W. Sargents *Technique of the Photoplay*.

E.W. Sargent: *Technique of the Photoplay* (New York: Moving Picture World 1911)

Die erste Ausgabe erschien schon 1911; 1913 und 1917 wurde es wieder aufgelegt. Sargent erläuterte darin vor allem die frühen filmischen Techniken wie den alternierenden Schnitt und wandte sich damit gegen die vielen Fernschulkurse, die zu seinen Zeiten angeboten wurden und die schon damals ein allzu leichtes und allzu schnelles Erlernen des Drehbuchschreibens versprachen. In Deutschland erschien bereits 1914 ein Handbuch mit dem bezeichnenden Titel: *Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* Der Autor Peter Paul lieferte dann auch gleich 100 Adressen mit, an die man sein Drehbuch schicken konnte zum Zwecke der Verwertung.

Peter Paul: *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld? 7 Musterfilme und ein Kinoadressbuch* (Berlin: Borngräber 1914)

Die für den KinoFilm unabdingbare, grundlegende Arbeit der Drehbuchautoren litt aber von Anfang an unter einem Bann der Unsichtbarkeit. Ich verdanke das folgende Zitat von Viktor Shklovsky einem nicht veröffentlichten Manuskript des früh verstorbenen Filmhistorikers, Filmtheoretikers und Freundes Karsten Witte, der es in einem Beitrag auf einer Tagung zum Thema »Der Drehbuchautor in der Filmtheorie« vorgestellt hat.

»Geister nannte man in der alten Flotte die Leute, die irgendwo in der Tiefe des Schiffes bei den Maschinen hausten. Man behandelte die Geister verächtlich und spöttelte über sie. Die Geister besaßen keinerlei Tradition. Sie werden weder in der Geschichte der Ruderflotte noch in der der Segelflotte erwähnt. In der zeitgenössischen Kinetographie wird die Rolle der auf allen Filmplakaten kleingedruckten Geister von den Drehbuchautoren erfüllt, deren missachtete Arbeit darin besteht, die Mechanismen für einen Filmstreifen anzufertigen

und zu bedienen. Die Bewohner der oberen Etage hegen für die Geister weder kameradschaftliche Gefühle noch Dankbarkeit. Ab und zu wird sogar vorgeschlagen, die Geister abzuschaffen, wobei sich dann herausstellt, dass niemand die Lust verspürt, anstelle der Geister in die Tiefe zu kriechen. Man nimmt an, der Dampfer werde schon alleine fahren.«

Ein Denkbild, eine Metapher, die trotz ihres Alters, sie stammt aus den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts, nichts von ihren vielfältigen Bezüglichkeiten und Einsichten über das Drehbuchschreiben verloren hat. Viktor Shklovsky war eben nicht nur ein früher Theoretiker des Kinos, sondern hat in den 1920er Jahren der Sowjetunion auch selbst Szenarios geschrieben. Man spürt in seinem Vergleich das bildhafte Denken des Drehbuchautors. Und man muss den Vergleich wie ein Bild lesen und interpretieren, um alle Nuancen seiner Aussage zu entfalten. Das Bild macht deutlich, die Drehbuchautoren generieren die generelle Antriebskraft für das filmische Vorhaben, dieser Fakt wird aber möglichst versteckt, obwohl ohne sie das ganze Unternehmen nicht möglich wäre.

In der Einstellung der Deckpassagiere und der Brücke zu diesem Tun unter Deck werden alle Momente der künstlerischen wie psychischen Beschädigungen derer, die Drehbücher schreiben, benannt, ihre künstlerische Enteignung als Urheber, die Missachtung ihres zentralen Anteils an einer kollektiven Arbeit, ihre daraus resultierende Unsicherheit, Selbstzweifel und ein enormer Anpassungsdruck.

Auch Béla Balázs, ein anderer früher Theoretiker des Films, schrieb selbst Drehbücher. Es ist auffällig, dass in dieser Frühzeit des Kinos seine Theoretiker neben ihrer analytischen Tätigkeit das Medium nicht nur als Konsumenten kannten, sondern eben auch aus sehr praktischer Anschauung heraus argumentierten. Balázs schreibt in *Der sichtbare Mensch*: »Der Text des Films besteht aus seiner Textur, aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit auszustrahlen hat, die sonst die Worte eines Dichters enthalten.«

Balázs geht es um die Definition einer neuen Kunstform. Er ignoriert die für das Drehbuch und den danach entstehenden Film so wichtigen Parameter wie Story, Szene und Dialog völlig, um Bild und Montage als ganz eigene Sprache des Films zu betonen. Er überhöht das Moment des Visuellen gegenüber dem Narrativen oder Dramatischen, denn seine Ausführungen stehen noch ganz in der Tradition des Ringens um die Anerkennung des Films als eigenständige Kunstform. In dieser kulturpolitischen Diskussion um den künstlerischen Stellenwert des Films musste notwendigerweise das Neue, nur dieser Ausdrucksform Eignende hervorgehoben werden. Hieraus entwickelte

Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001)

sich im Laufe der Jahre das die Theoriebildung beherrschende Moment vom Primat des Visuellen über das Dramatisch-Narrative, vom generellen Widerspruch zwischen Sprache und Film.

Das Drehbuch wurde unter diesen Umständen nicht zum Gegenstand der wissenschaftlichen, theoretischen Auseinandersetzung, ausgeblendet blieben die vielfältigen Metamorphosen zwischen Text und Bild. Sprache ist einerseits abstrakt logisch konstruiert, aber wenn wir in ihr etwas Reales mitteilen wollen, wenn wir etwas erzählen wollen, muss es dann nicht eine vorsprachliche Vorstellung von diesem Etwas geben? Eine vorsprachliche Vorstellung, die eben nur bildlich sein kann?

Das ist absolut keine neue Frage. Bereits vor 1000 Jahren stritt man über dieses Thema in Konstantinopel, und dieser Disput ging als byzantinischer Bilderstreit in die Geschichte ein. Theodoros Studites setzte damals bereits das Sehen an die erste Stelle, weil er sehr einfach argumentierte: Erst haben die Apostel gesehen, und die Propheten haben zuerst visioniert, danach haben sie dann mittels ihrer Schriften vom Gesehenen oder vom visionär Geschauten berichtet.

Auch im heutigen Sprachgebrauch deutet das Wort für tiefes, gründliches Nachdenken auf den Vorgang hin, mit dem der Spiegel die Realität bildhaft wiedergibt. Selbst das abstrakte *Reflektieren* stammt also von einer bildlichen Metapher. Es stellt sich die Frage: Gibt es überhaupt eine Erzählung, ohne bildhafte Vorstellung des Beschriebenen?

»Man blickt nicht *durch* das Schreiben *hindurch* auf die Realität – wie durch eine saubere oder schmutzige Fensterscheibe. Worte sind niemals transparent. Sie erschaffen ihren eigenen Raum, den Raum von Erfahrung, nicht den der Existenz. Die Klarheit des geschriebenen Wortes hat wenig mit Stil als solchem zu tun. Ein barocker Text kann klar sein; ein einfacher Text kann undurchsichtig sein. Meiner Ansicht nach ist Klarheit eine Gabe, den von Worten in einem Text erschaffenen Raum entsprechend zu organisieren.«

Das Zitat ist von John Berger, dem Essayisten, Romanautor und Drehbuchautor für Alain Tanner. Der von ihm für die Organisation von Worten zu einem erzählenden Text als erforderlich beschriebene Raum ist natürlich kein physikalischer. Es kann sein, dass ein Gegenstand wie der Schal einer Frau mehr Raum beansprucht als eine Wolke, das hängt von der besonderen Erfahrung ab, über die berichtet wird. Und doch lässt der Raum, der nötig ist, die Worte zu organisieren, sich für Berger nur bildhaft denken. Sobald die Sprache also Reales mitteilen will, kommt sie aus einem bildhaften Vorstellungsraum, einem bildhaften Denken, und in der Rezeption, im Lesen evoziert sie Bilder.

Eine simplifizierende Gegenüberstellung zwischen Sprache und Bild ist also für Autoren wenig produktiv, auch wenn im Laufe der filmtheoretischen Entwicklung immer wieder betont wurde, im Kino entstehe die Handlung, die Geschichte erst aus den Bildern heraus und durch die Bilder hindurch. Sie entstehe aus Vorübergehendem, aus Andeutungen, die kaum das Bewusstsein erreichen, aus der Verteilung von Licht und Schatten oder den Zweigen, die sich im Wind bewegen. Die Geschichte entsteht auch aus dem, was die Figuren sagen und was sie tun, aber wirklich zu sprechen beginnt der Film erst auf der Ebene, wo sich Heroisches mit Banalem mischt und wo Erkenntnisse als Rhythmen erscheinen. Es ist unproduktiv und verkürzend, dies als Opposition zu verstehen, es sind vielmehr gerade diese Eigenschaften des Films, auf die sich das Drehbuch meiner Ansicht nach beziehen muss, die es formen und ausgestalten sollte.

Über diesen Komplex findet man wenig Hinweise und Ratschläge in den Manuals über das Drehbuchschreiben. Und doch sind dies Fragen, die Autoren bewegen. Robert Towne, der Autor von CHINATOWN, SHAMPOO, GREYSTOKE, DAYS OF THUNDER – um nur einige zu nennen – und der Regisseur von PERSONAL BEST und TEQUILA SUNRISE schrieb in einem Essay über das Problem, als Autor diese bildliche Kraft des Films zu nutzen und nicht mit ihr in Konflikt zu geraten. Towne macht die suggestive Kraft der Schauspieler und seine persönliche Liebe zu den Darstellern der klassischen Hollywood-Ära wie Gary Cooper, Peter Fonda, Katherine Hepburn zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Nachdem er über die Aussagekraft des Ganges von Cagney oder Kellys Lächeln gesprochen hat, schreibt er:

»The point is that a fine actor on screen conveys a staggering amount of information before he ever opens his mouth. The screenwriter must be skillfull not to interfere or detract from that information by injudicious dialogue. He must be very skillfull with dialogue to add to that information. This brings me to the biggest ongoing concern I have always had writing screenplays: If you believe that the actor projects character on film ›tellingly‹ in silence, then the questions you ask yourself are: How do I *not* say something? How do I *not* get in the actor's way? How can I exploit an actor's performance and place it at the service of the screenplay before he has given it?«

Zurück zur Geschichte, zu den historischen Anfängen. Der Stummfilm entwickelte sich und entfaltete eine ausgefeilte Bildersprache. Daran hatten die Drehbücher einen großen Anteil. Nach Tom Stempels *Framework. A History of Screenwriting in the American Film* war es Thomas Ince, der große Konkurrent von D.W. Griffith, der die Idee des *continuity scripts* als Erster benutzte, um Schauspieler und

CHINATOWN (1974;
D: Robert Towne; R: Roman Polanski)

SHAMPOO (1974; D: Robert Towne, Warren Beatty;
R: Hal Ashby)

GREYSTOKE (1984; D: Robert Towne, Michael Austin;
R: Hugh Hudson)

DAYS OF THUNDER (Tage des Donners; 1989; D: Robert Towne; R: Tony Scott)

PERSONAL BEST (1982;
D + R: Robert Towne)

TEQUILA SUNRISE (1988;
D + R: Robert Towne)

Tom Stempel: *Framework. A History of Screenwriting in the American Film* (New York: Continuum 1988)

Thomas Dixon: *The Clansman* (New York: Doubleday, Page & Co 1905)

THE BIRTH OF A NATION
(Die Geburt einer Nation;
1915; D: Thomas Dixon; R:
D.W. Griffith)

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919; D: Carl Mayer,
Hans Janowitz; R: Robert
Wiene)

Regisseure und die organisatorischen Probleme des Drehens in den Griff zu bekommen. Er verwendete nicht nur die von den Autoren gelieferten *original plots*, sondern ließ daraus von besonderen *continuity writers* sehr detaillierte Produktionsdrehbücher entwickeln, so genannte *script blueprints for use by shooting units*. Ince' Hauptdrehbuchautor war Gardner S. Sullivan, ein Zeitungsreporter, der sich ihm 1914 angeschlossen hatte und zum Beispiel das Westernimage von S. Hart entwickelte. Ince wollte tatsächlich, wie von Godard beschrieben, mit diesen Drehvorgaben vermeiden, dass die Budgets seiner Filme in die Schwindel erregenden Höhen getrieben wurden, die D.W. Griffith ausgab. Was nun nicht heißt, dass nicht auch Griffith für seine Monumentalwerke einen Autor hatte. Frank Woods arbeitete als die damals so genannte Ein-Mann-Schreibfabrik, er entdeckte für ihn den Roman *The Clansman*, auf dem THE BIRTH OF A NATION basiert, und er erfand in der Form von Filmstoriys zahlreiche andere Plots für Griffith.

Autoren waren auch damals schon für die Karrieren von Schauspielern wichtig. Anita Loos schuf zum Beispiel mit ihren witzigen Zwischentiteln das Starimage von Douglas Fairbanks. Indem sie ihm ironische Dialoge auf den Schrifttafeln gab und ihm bestimmte Ansichten unterschob, gegen die er sowohl heldenhafte als auch komische Gesten ausspielen konnte, war es Fairbanks möglich, sein Charisma als Bühnenschauspieler auf die Leinwand zu übertragen. Sein Erfolg als Kinodarsteller ist ohne die Drehbücher von Anita Loos nicht denkbar.

Gegen Ende der Stummfilmzeit hatte sich dann eine Kultur des Drehbuchs entwickelt. Besonders in Deutschland erlebte das Script eine Blütezeit. Die Drehbücher hatten damals Ähnlichkeit mit expressionistischen Gedichten. Die Ausführlichkeit und Präzision der Bildbeschreibung ermöglichte es, dass ein Drehbuch auch den Stil eines Films bereits fixierte. Der wohl berühmteste deutschsprachige Drehbuchautor der Stummfilmzeit war Carl Mayer, dem es gelang, die Beschreibung der filmtechnischen Möglichkeiten, die Lichtverhältnisse, Lichtquellen und Lichteinfall, die Darstellungsweise der Schauspieler und die Einstellungsgrößen, in denen sie erscheinen sollten, in einem rhythmischen erzählerischen Zusammenhang darzustellen. Ein Film völlig ohne Zwischentitel, das war Mayers Ehrgeiz: in Bildern zu erzählen, ohne Schrifttafeln zu benutzen. Wenn er Tafeln brauchte, dann waren es Plakate oder Anschläge, die Teil der filmischen Wirklichkeit sind.

Mayer hat es wahrscheinlich als einziger Drehbuchautor geschafft, eine ganze Epoche zu prägen. Mit seinen Vorlagen zu DAS CABINET DES DR. CALIGARI, SCHLOSS VOGELÖD, TARTÜFF, DER LETZTE

MANN hat er den deutschen expressionistischen Film entscheidend mitgestaltet. Er war es sogar, der mit seinen Filmtexten die technische Entwicklung des Mediums zu der Zeit vorantrieb. Er ist so etwas wie der Erfinder der entfesselten Kamera. Karl Freund, der Kameramann, hat später geschildert, wie das Buch zu DER LETZTE MANN sein Team dazu brachte, die Kamera beweglich zu machen und förmlich durch das Atelier fliegen zu lassen. »Mayers Fantasie hatte uns davon überzeugt, dass wir alles machen konnten«, schwärmte Freund.

Eine Idee von Carl Mayer stand auch am Anfang eines interessanten filmischen Experiments an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Um der stets an das Studio, an künstliche Bauten und Prospekte gebundenen Atmosphäre des damaligen Films – das Werk entstand 1927 – zu entkommen, entwarf Carl Mayer BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT als Dokumentation eines Tages im Leben der Stadt. Sie sollte sowohl deren Schönheit als auch die sozialen Konflikte in der Stadt aufzeigen. Karl Freund, auch hier der Kameramann, besorgte sich besonders empfindliches Filmmaterial, mit dem er ohne Kunstlicht drehen konnte. Er und die anderen Kameraleute gingen mit Enthusiasmus an die Arbeit. Sie versteckten ihre Kameras unter anderem in Koffern, um die Menschen unbemerkt in ihrem Alltag filmen zu können, und ihnen gelangen wunderbare Aufnahmen zu allen Aspekten, die das Konzept des Films erforderte.

Mit dem Beginn der Montagearbeiten wurde aber offensichtlich, dass Mayer und der Regisseur Ruttmann völlig unterschiedliche Vorstellungen hatten. Ruttmann interessierte sich vor allem für formale Aspekte, Mayer mehr für Inhalte, für die soziale Wirklichkeit der Stadt. Ruttmann konstruierte den Film ganz konsequent um sorgfältig montierte Bewegungsabläufe herum nach einer sinfonischen Form. Mayer fand, er nahm dabei die rhythmischen und strukturellen Gesetze der musikalischen Form wichtiger als die zu zeigende Wirklichkeit. Er war der Auffassung, dass der Film so nicht mehr den Rhythmus einer Stadt widerspiegeln, sondern diesen seinen eigenen Rhythmus aufzwingen. Mayer stieg aus und bat darum, nicht mehr im Zusammenhang mit diesem Projekt genannt zu werden.

Sein schriftliches Konzept hatte wieder einmal Filmaufnahmen initiiert, wie sie zu dieser Zeit absolut ungewöhnlich waren, aber das Material war in diesem Fall auch völlig unabhängig von seiner erzählerischen Motivation verfügbar. Während in einem Spielfilm die Struktur der Erzählung etwas ist, was vom Buch auf den Film übergeht, war hier das Material auch anders einsetzbar. Der Film, der entstand, BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, ging in die Geschichte ein, er gilt als das beste Beispiel für den so genannten *absoluten Film*.

SCHLOSS VOGELÖD (1921; D: Carl Mayer; R: Friedrich Wilhelm Murnau)

TARTÜFF (1925; D: Carl Mayer; R: Friedrich Wilhelm Murnau)

DER LETZTE MANN (1924; D: Carl Mayer; R: Friedrich Wilhelm Murnau)

BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927; D: Karl Freund, Carl Mayer; R: Walter Ruttmann)



Carl Mayer

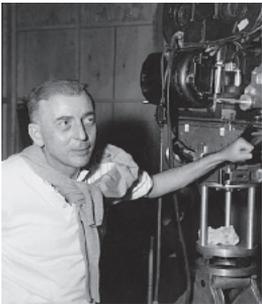
Richard Corliss: *Talking Pictures* (Woodstock, New York: The Overlook Press 1974)

Carl Mayer ist eine Ausnahmeerscheinung, in der aber sehr deutlich wird, wie der Drehbuchautor das, was später als Werk, als Œuvre von Regisseuren gehandelt und behandelt wird, beeinflusst und mitschafft. Es gab allerdings Mitte der 1970er Jahre, als also die Autorentheorie auch die amerikanische Kritik längst erreicht und durchdrungen hatte und von Andrew Sarris' *auteurism* bestimmt wurde, einen Versuch, etwas dagegen zu setzen. Richard Corliss' Buch *Talking Pictures* nahm sich den Satz von Orson Welles zum Ausgangspunkt: »In my opinion, the writer should have the first and the last word in filmmaking ...«

Corliss behandelt die Drehbuchschreiber des klassischen Hollywood also wie Autoren, wie *auteurs* mit einem eigenen Œuvre, er untersucht ihren Stil, vergleicht ihre Werke und setzt Drehbuch und fertigen Film zueinander in Beziehung. Er errichtet den vergessenen Autoren, oder, wie Shklovsky sie nannte, den Geistern, zu Ehren eine Akropolis. Zu seinem Pantheon gehören unter anderem Ben Hecht, Nunnally Johnson, Howard Koch, Preston Sturges und Billy Wilder. Das sind für ihn die Klassiker. Eher attisch als ionisch im Stil, also eher dem Erechteion zugehörig, sind für ihn unter anderem Jules Feiffer, Norman Krasna, Ernest Lehman, Robert Benton, Abraham Polonsky. In den Propyläen, dem zu den Tempeln führenden Torbau, werden Charles Brackett, Jules Furthman, Charles Lederer, Robert Riskin geehrt, und vor den Toren, *outside the walls*, tummeln sich Dudley Nichols, Erich Segal, Dalton Trumbo und andere.

Das alles sind Namen bekannter Hollywoodautoren, man hat sie alle schon einmal gehört, aber ihr Klang verdichtet sich nicht zu einem Stil, zu einem bestimmten Gefühl, es sei denn, sie haben auch selbst Regie geführt wie Billy Wilder. Corliss war mit *Talking Pictures* angetreten, das zu ändern. Das Buch basierte auf seiner Dissertation, die er witzigerweise bei seinem Widersacher Sarris als Doktorvater einreichte. Aber der Versuch, Drehbuchautoren als erzählerische Urheber zu etablieren, geriet wieder in Vergessenheit, auch bei seinem Autor selbst, dessen Kritiken sich heute in ihrer Konzentration auf die Regisseure in keiner Weise von denen seiner Kollegen unterscheiden.

In Europa hat sich die Autorentheorie noch viel ungebrochener durchgesetzt. In dieser Phase des Autorenfilms waren die Drehbuchautoren so gut wie unsichtbar. Sie waren zu einem Leben als Geister verdammt – denn sie wirkten ja, trotz ihrer Unsichtbarkeit, trotz aller *politique des auteur* und aller Autorentheorie, weiter –, sie haben auch in dieser Zeit getan, was sie immer taten, nämlich die Szenarien geschrieben für Filme. Der Franzose Jean Gruault zum Beispiel für die Filme der typischen Autorenregisseure in Frank-



Charles Lederer



Dalton Trumbo

reich. Godard, Truffaut, Resnais, Rivette, das sind für uns heute die Ikonen des Autorenkinos, aber für alle diese Regisseure schrieb Jean Gruault die Drehbücher. Oder der Italiener Tonino Guerra, der für Fellini, Antonioni, die Brüder Taviani und den Griechen Angelopoulos schrieb. Es hat auch und gerade in der Zeit des reinen Autorenkinos Drehbuchautoren gegeben, die für die Regisseure, hinter deren Ruhm sie zurückstanden, gearbeitet haben.

Die Drehbuchautoren kommen immer nur vorübergehend vor, mal als Sündenbock, dann als kurzfristiger Hoffnungsträger. Meist sind sie nach einer kurzen Phase der Beachtung wieder vergessen. Vielleicht sind sie nicht nur Geister, sondern so etwas wie Wiedergänger der Filmgeschichte. Sie tauchen immer dann plötzlich in der Diskussion auf, wenn die Filmproduktion in eine Krise gerät. Keine Kontinuität beim Drehbuch, das ist bezeichnend. Dieser Bereich der Produktion gerät nur dann ins Licht, wenn irgendetwas falsch läuft. Ein Grund dafür liegt vielleicht darin, dass das Drehbuch der immer wiederkehrende, ungeliebte, aber stete Hinweis darauf ist, dass der Film eine kollektive Produktion ist und dass man diese Tatsache gerne verdrängt. Dazu Robert Townes deutlicher Kommentar: »Until the screenwriter does his job, nobody else *has* a job. In other words, he is the asshole who keeps everybody else from going to work.«

Dieser Wechsel von Aufmerksamkeit und Ausblenden, von Wahrnehmung und Verdrängung findet nicht nur in der öffentlichen Diskussion statt. Noch einmal zurück zu den Erkenntnissen der Wissenschaftler. Karsten Witte hat auch darauf aufmerksam gemacht, dass neben dem zyklischen Wechsel von Unsichtbarkeit und nur geduldeter Sichtbarkeit der Drehbuchautoren in allen theoretischen Äußerungen über die Stellung des Autors im Prozess der Filmherstellung immer eine grundsätzliche Dichotomie behauptet wird. Im europäischen Bereich ist dies die aus der Gegenüberstellung von Sprache und Film resultierende Dichotomie zwischen Regisseur und Drehbuchautor.

In der amerikanischen Literatur dagegen wird vielmehr eine Dichotomie zwischen dem Produzenten und dem Drehbuchautor behauptet. Ganz pragmatisch zugespitzt heißt es dort: »The author asks, will it make sense, the producer asks, will it make money.«

In der amerikanischen Theorie kommt der Regisseur lange Zeit gar nicht vor, hier ist die Spaltung eindeutig zwischen Produzent und Autor. Im Gegensatz zu Europa, wo die Front zwischen einem Kunstproduzenten und einem anderen verläuft, ist die Gegenüberstellung immer die zwischen Kunst und Markt. Der Warencharakter des Drehbuchs wird betont, die Dienstleistungsfunktion, die der

Leo C. Rosten (1908-1997), amerikanischer Wissenschaftler und Drehbuchautor. Story u.a. für *THE DARK CORNER* (1946; R: Henry Hathaway), Autor von *SLEEP, MY LOVE* (1948; Roman und Drehbuch; R: Douglas Sirk). Rosten forschte insbesondere im Bereich jüdischen Humors: »Truth is stranger than fiction, fiction has to make sense.«

F. Scott Fitzgerald: *Die Liebe des letzten Tycoon* (Zürich: Diogenes 2006)

THE LAST TYCOON
(Der letzte Tycoon; 1976;
D: Harold Pinter; R: Elia Kazan)



Raymond Chandler

Autor zu erfüllen hat, wird hervorgehoben. »The Hollywood writer is not writing or producing literature. He is feeding an enormous machine, that cans words, faces and sounds into some 9.000 feet of celluloid.«

Das Buch, in dem der amerikanische Autor Leo Rosten dieses Verdikt fällt, erschien 1941. In diesem Jahr wurde nach sechsjährigen zähen Verhandlungen die Writers Guild of America gegründet. Und Rostens Analyse der strukturell grundlegenden Opposition von Produzent und Autor entsprechend war diese Gründung ein Zugeständnis, das der Produzentenvereinigung, der Motion Pictures Producers Association, abgerungen wurde. Die als ein Basiselement erkannte Unversöhnbarkeit der Interessen zwischen Produzent und Autor wurde hier in ein Regelwerk gegossen, das die einander gegenüberstehenden Parteien vereinbarten und das in den kommenden Jahren in Verhandlungen – auch in Streiks – ständig weiterentwickelt und vorangetrieben werden konnte. Hier war der Grundstein zu einer kontinuierlichen Entwicklung hin zu größerer Sichtbarkeit der Autoren und zu langsam wachsender Partizipation an artistischem und an ökonomischem Erfolg gelegt.

In Scott Fitzgeralds unvollendet gebliebenem Roman *The Last Tycoon* wird diese Frage der Macht untersucht. In der Verfilmung von 1976, zu der Harold Pinter das Drehbuch schrieb, spielt Robert De Niro Monroe Stahr, den großen Studioboss, für den Irving Thalberg das Vorbild abgab. Als ein Gewerkschafter von der Ostküste auftaucht, der die Autoren organisieren will, sagt er zu ihm: »Alle Autoren sind Kinder. 50 Prozent sind Trinker. Und bis vor kurzem nannten wir sie Gagschreiber, und das ist es auch, was sie sind: Gagschreiber; wir nennen sie nur Autoren.« Jack Nicholson in der Rolle des Gewerkschafters antwortet, die Autoren seien die Bauern in dem Metier; sie seien die Bauern und sie bestellten das Land, aber sie seien nicht an der Ernte beteiligt. Stahr weiß sofort, worum es geht, er antwortet: »Die Autoren versuchen, die Macht zu bekommen. Ich werde ihnen Geld geben, Macht gebe ich ihnen nicht. Sie sind nicht geschaffen für Autorität.«

Genau dieser Auffassung waren die Studiogewaltigen auch in der Realität, und sie haben diese Überzeugung sehr erfolgreich umgesetzt. Sie haben den Autoren den Einfluss, der aus ihrer wichtigen Stellung im Produktionsprozess eigentlich hätte resultieren können, abgekauft. Über diese klaren Voraussetzungen wurde immer wieder von Seiten der Autoren geklagt und gejammert. Wir kennen alle die vielen kritischen Äußerungen der Literaten, von Scott Fitzgerald und William Faulkner bis Chandler und Hammett, über das Schreiben für die Filmstudios in den Zeiten des klassischen Hollywood: Es sind durchweg

Klagen über die Enteignung der Autoren, über die Vernichtung des künstlerischen Selbstwertgefühls.

Wir Drehbuchautoren haben diese Fiktionen mit Genuss gelesen und sie nicht ganz zu Unrecht als Munition gegen das System, die Maschine Hollywood benutzt oder gegen unser deutsches Gegenüber, die deutschen Produzenten und Fernsehsender gewendet. Wir haben dabei aber geflissentlich übersehen, wie sehr sie von einem nagenden Schuldgefühl der Autoren ausgelöst wurden. Niemand hatte sie in die intellektuelle Sklaverei gezwungen. Rosten hat in seiner soziologischen Studie schon darauf hingewiesen, dass der Hollywoodautor angesichts der guten, verlockenden Bezahlung und der nötigen Kompromisse der steten Gefahr ausgeliefert war zu glauben, er verrate mit dieser Arbeit seine künstlerischen Fähigkeiten, seine natürliche Intelligenz und seine Integrität als Mensch.

Wenn wir die auch heute noch im Genre der Hollywoodromane erscheinenden, jüngeren Werke wie *Abspann* von Steve Tesich oder auch *Malibu* von Leon de Winter lesen, sollten wir bedenken, dass der sie prägende Sarkasmus auch ein Mittel der Kompensation sein könnte. Mir persönlich gefällt da besser, wie der große James Salter in seiner Autobiografie *Verbrannte Tage* seine Arbeit als Drehbuchautor schildert.

Es ist Ende der 1960er Jahre, Anfang der 1970er. Salter trifft die Großen der damaligen Zeit, darunter Robert Redford, Samuel Goldwyn, Irwin Shaw, Roman Polanski und viele mehr. Aber es geht nicht um *name dropping*. In wenigen Strichen vermag Salter den Charakter, die Tiefendimensionen einer Person zu erfassen. Und immer noch viele Reisen, teure Hotels, tiefe Gespräche, tolle Frauen, traumhaft guter Wein ... und dann kommt der Moment, dann kommt das eine Wort. Salter entdeckt, was er da tut, er begreift, er führt das Leben eines *poule*, er ist ein *poule*. Ein Hühnchen. Ein Chicken. Oder auch ein Jeton, eine Spielmarke, die auf dem Tisch herumgeschoben wird. Salter führt seine Einsicht nicht weiter aus, das Wort hallt nach in all seiner vielschichtigen Bedeutung. Wirft ein neues Licht auf das vorher Erzählte. In den Erinnerungen geht es weiter mit einem anderen Lebensabschnitt, aber eben auch mit einer anderen Haltung zum Leben, zum Schreiben.

Die Drehbuchautoren sind ein kritisches Potenzial in der Filmindustrie, aber sie kämpfen um die Anerkennung ihrer Bedeutung nicht auf dem Gebiet der Filmherstellung, sondern sie bewegen sich immer wieder in andere literarische Bereiche. Oder provozierender: Sie nehmen die Filmproduktion nicht wirklich ernst. So ist die ausschließliche und äußerst radikale Beschränkung des Autors Carl Mayer auf das Schreiben für den Film möglicherweise eine der Erklärungen für



Dashiell Hammett

Steve Tesich: *Abspann*
(Zürich: Kein & Aber 2006)

Leon de Winter: *Malibu*
(Zürich: Diogenes 2002)

James Salter: *Verbrannte Tage* (München: btb 2002)

seinen kurzfristigen Erfolg ebenso wie für das abrupte Ende seiner Karriere. Auch in der aktuellen Situation stimmt die aus historischer Sicht gewonnene These zum Teil noch immer. Und vielleicht macht es auch heute noch eine der Schwierigkeiten aus, der Bedeutung des Drehbuchs für die Filmherstellung die nötige Anerkennung zu verschaffen, dass die Autoren *selbst* ihre Tätigkeit für den Film eigentlich geringerschätzen.

Neben vielen anderen Gründen hat auch die Ausrichtung auf ein in Amerika und Europa jeweils unterschiedliches Gegenüber die Autoren in ihrem lange währenden Kampf um Sichtbarkeit, um Einfluss und um Anteil am ökonomischen und künstlerischen Erfolg eines Films auf zwei vollkommen verschiedene Wege geführt.

Die Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Drehbuchautoren 1986 war eine Reaktion auf die angesichts der Krise in der Öffentlichkeit erhobene Behauptung, die Autoren seien Schuld an der schlechten Verfassung des deutschen Kinos. Die Drehbuchförderung sollte ersatzlos abgeschafft werden. Vorher hatten die Autoren weder in der Fachpresse noch in der öffentlichen Diskussion überhaupt existiert. Wir waren in der BRD in einer besonders dunklen Phase der unsichtbaren Geister gefangen. Gefangen durch die Theorie, die zwar unseren Namen trug, aber die Regisseure meinte. Aber das Autorenkino der Regisseure hatte den Anschluss an das Kinopublikum verloren. Und wie immer in der Krise besann man sich plötzlich der Autoren, der Geister, die tief unten im Bauch der Schiffe für den Antrieb, das Vorwärtskommen der ganzen Chose sorgten. Einige derer, die damals für Filme schrieben, haben sich nach einer Tagung zu diesem Thema im Literarischen Colloquium am Wannsee in Berlin zur »Arbeitsgemeinschaft Drehbuch« zusammengefunden.

Es ging in dem später (1991) zu »Verband deutscher Drehbuchautoren« umbenannten Zusammenschluss zuerst darum, gemeinsam Aktivitäten zu entfalten und als Vertretung der Autoren überhaupt wahrgenommen und akzeptiert zu werden. Es gab kein direktes Gegenüber, den Status einer Gewerkschaft hatten wir nicht. Es gab natürlich die IG Medien, die auch Journalisten und Autoren vertrat, aber in der waren mit den Redakteuren der Fernsehsender auch jene organisiert, die für uns Drehbuchautoren auf der anderen Seite des Tisches saßen.

Die Amerikaner hatten in ihrer *guild* längst Mindesthonorare, Pensions- und Healthcare-Zahlungen, differenzierte Modelle für die Nennung und viele andere Regelungen erstritten, als wir in Deutschland überhaupt erst als Berufsgruppe zusammenfanden und gemeinsame Interessen zu definieren begannen. Mitwirkung an der Neuformulierung von Filmförderungsgesetzen, Schaffung

eines Preises für das beste unverfilmte Drehbuch, Vernetzung der Autoren untereinander, die Veranstaltung öffentlicher Symposien zu berufsspezifischen Themen und die Gründung der ersten deutschen Drehbuchwerkstatt waren die Aufgaben der damaligen Zeit, bevor die Fernsehsender, öffentlich-rechtlich und privat, und die Produzentenverbände die Drehbuchautoren als Verhandlungspartner akzeptierten.

Weil in Europa das Kino immer um die Anerkennung als Kunst gerungen hat und die Filmtheorie lange Zeit als ein Mittel in diesem Ringen betrachtet und ausgeübt wurde, hat sie stets die Sprache des Films als auf Bildern beruhend bezeichnet. Daraus erwuchs die Dichotomie zwischen Regisseur und Drehbuchautor, zwischen Sprache und Bild, zwischen Wort und Montage.

Aufgrund der Gegenüberstellung der Interessen von Produzenten und Autoren war die Stoßrichtung der Entwicklung in Amerika anders, und es gab eine deutliche Bewegung hin zu immer größerer Sichtbarkeit und zu einer stetigen Verbesserung der Arbeitsbedingungen. Trotz der klaren Ansage, den Autoren keine Macht einzuräumen, die Arbeitsweise der Amerikaner hat immer das Drehbuch als erzählerische, den Film strukturierende Leistung ernst genommen. Diese Wertschätzung der Arbeit des Drehbuchautors zeigt sich auch in einer Durchlässigkeit zwischen den Professionen. Autoren wie Walter Hill, Paul Schrader, Robert Towne und Lawrence Kasdan, Shane Black, die als Drehbuchschreiber begannen, Regisseure wurden und auch danach weiter für andere Drehbücher schrieben, stehen für die Möglichkeiten dieser Durchlässigkeit.

Die Anerkennung und ökonomische Absicherung der Errungenschaften wurde natürlich vor allem vorangetrieben durch die mächtige (Zwangs-)Gewerkschaft, durch die Writers Guild of America. In den 1980er Jahren war allerdings das Schreiben auf Spekulation zum treibenden Element der Drehbuchentwicklung in Hollywood geworden, und gegen Ende der Dekade erreichte diese Entwicklung eine Dimension, die die Autoren in das Blickfeld nicht nur der Branche, sondern der breiteren interessierten Öffentlichkeit rückte.

Das Drehbuch von *THE LAST BOY SCOUT* erzielte im April 1990 bei einer Versteigerung den Preis von 1,75 Millionen Dollar, was nicht nur Aufmerksamkeit in den Branchenblättern wie *Variety* erregte, ein Preis von 12.500 Dollar pro geschriebener Seite machte den Autor Shane Black auch sofort zu einem beliebten Objekt der Berichterstattung der Boulevardblätter und selbst seriöser Presseorgane. Joe Eszterhas stellte mit *BASIC INSTINCT* diesen Rekord schon bald wieder ein und wurde mit einem Honorar von vier Millionen Dollar zum bestbezahlten Drehbuchautor seiner Zeit. Wie Eszterhas durch die Inszenierung seiner

THE LAST BOY SCOUT (1991;
D: Shane Black; R: Tony
Scott)

BASIC INSTINCT (1991;
D: Joe Eszterhas; R: Paul
Verhoeven)

öffentlichen Auftritte, seine provokanten Unabhängigkeitserklärungen gegenüber dem System Hollywood und seine leicht machohaften Zockerattitüden seinen Marktwert steigerte, ist ein deutliches Zeichen dafür, dass die Unsichtbarkeit der Geister ein ganz entscheidendes Merkmal für ihre Machtlosigkeit und ökonomische Abhängigkeit darstellt. Nur wer als Autor auch bereit ist, ein großes Risiko einzugehen und sich in der Öffentlichkeit zu bewegen, sich dem Scheinwerferlicht der Berichterstattung auszusetzen, vermag seine Position in dieser Branche wirklich zu verbessern. Viele von uns deutschen Autoren schrecken gerade vor diesem Schritt zurück.

Der andere Stellenwert der Autoren in den USA wird aber nicht nur in größerer Öffentlichkeitspräsenz und den exorbitant höheren Honoraren für Kinodrehbücher deutlich. 1999 schafften es einige amerikanische Drehbuchautoren eben nicht nur mit immer neuen Rekordsummen in mehrfacher Millionenhöhe für einzelne Drehbücher auf die Titelseiten aller Branchenblätter und vieler überregionaler Zeitungen zu kommen, sondern auch mit einem völlig neuen Deal. Ihre bahnbrechende Vereinbarung mit Columbia Pictures erschütterte die amerikanische Branche. Bei uns blieb das Beben ungehört und vollkommen unkommentiert.

Drehbuchautoren wurde bei dieser neuen Vereinbarung ein prozentualer Anteil an allen Einkünften aus einem Film zugestanden, und zwar vor Abzug von Distributionskosten, Investitionen anderer etc. Points oder Prozente gab es gelegentlich vorher schon für einzelne berühmte Autoren, aber dieser Deal hieß: »no more creative book-keeping«, sondern eine echte, sofortige Beteiligung an allen Verwertungen. Und dies für eine große Gruppe von Autoren.

Der Vereinbarung lag die von beiden Seiten akzeptierte Idee zugrunde: Wer den absolut notwendigen Rohstoff für die Herstellung eines erfolgreichen Films schafft, soll auch an allen Stufen seiner ökonomischen Auswertung beteiligt sein. Durch diesen Deal brachten die Executives von Columbia Pictures den Autoren beinahe unbegrenztes Vertrauen entgegen und machten deutlich, dass die Generierung von potenziell erfolgreichen Stoffen für sie das wichtigste Moment im Prozess der Filmherstellung ist. Sie haben die Vereinbarung unabhängig von der Writers Guild mit einer Gruppe von Scriptwritern durchgeführt, weil sie das kreative Potenzial dieser bekannten Autoren an das Studio binden wollten.

Die amerikanischen Studioverantwortlichen handelten dabei nach der Maxime *content is king*, die zu diesem Zeitpunkt eines boomenden Marktes auch von vielen deutschen Medienmanagern gerne benutzt wurde. Zu einer Blüte des filmischen Erzählens führt dies bei uns aber vor allem im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen. Im Kino

dagegen tat sich nicht viel. Daher machte der Filmproduzent Günter Rohrbach im Juni des Jahres 2000 in dem ganzseitigen Essay *Die verhängnisvolle Ohnmacht der Drehbuchautoren* in der *Süddeutschen Zeitung* auf die alten Geister, auf die noch immer im dunklen Unterdeck der Filmbranche tätigen Drehbuchautoren aufmerksam.

Für den Mangel an guten Kinodrehbüchern machte Rohrbach den zu dieser Zeit boomenden Fernsehmarkt und die Verführung des schnellen Fernsehgeldes verantwortlich. Zum anderen lagen dem Nichtvorhandensein von guten Drehbüchern auch grundsätzlichere Mängel zugrunde – und hier erweitert Rohrbach seinen Blick auf die deutschen Roman- und Theaterautoren: Die Sprachlosigkeit angesichts der großen Themen und Gefühle, die Erfindungsarmut bei der Suche nach eigenwilligen Erzählstrukturen, die Blindheit hinsichtlich der sozialen Bewegungen und gesellschaftlichen Spannungen und die Lustlosigkeit, sich durch akute politische Phänomene herausfordern zu lassen – all dies tritt bei fast allen Autoren der zu diesem Zeitpunkt so regressiv entsublimierten Spaßgesellschaft in Erscheinung.

Um das Interesse der Autoren für den Kinofilm wieder zu wecken, hielt Rohrbach es damals für dringend notwendig, ihnen endlich mehr Anerkennung zukommen zu lassen: »Auf die Dauer wird man den Autoren den öffentlichen Respekt nicht verweigern dürfen, wenn man sie zu besonderen Leistungen motivieren will. ... Wir dürfen ausgerechnet die Autoren nicht davon ausschließen, in dem Licht zu stehen, das sie selbst mit angezündet haben.« Als Produzent fordert er diesen Respekt vor allem von den Regisseuren ein. »Die Regisseure betrachten sehr häufig die Drehbücher wie beliebig verwertbare Vorlagen. Sie kürzen, ändern, schreiben um. Geht es gut, haben sie die Sache gerettet, wenn nicht, war sie nicht zu retten. Schuldig ist in jedem Fall der Autor.« Rohrbach hielt jedoch weiterhin an dem alten Grundsatz fest, nach dem das Drehbuch als vorbestehendes Werk wie ein Roman betrachtet wird. Das Drehbuch liefert aber eben nicht nur Thema und Figuren, sondern es legt die narrative Struktur des zukünftigen Films fest, und diese geht in den fertigen Film ein, sie wird zu einem seiner konstitutiven Bestandteile. Daran führt unter rationalen Gesichtspunkten kein Weg vorbei, und deshalb kann das Drehbuch auch nicht, wie Rohrbach schreibt, »zum künstlerischen Eigentum eines anderen werden«. Solange diese Auffassung herrscht, kann von Respekt wohl nicht die Rede sein.

Urheberrechtler wie Bohr, Katzenberger und andere hatten in der so genannten *Lehre vom Doppelcharakter des Drehbuchs* schon vor Jahren die juristischen Grundlagen für gerechte Einschätzung der Urheberschaft dargelegt. Sie sehen im Drehbuch einen filmbestimmt geschaffenen schöpferischen Beitrag, der sowohl das Filmwerk mitgestaltet als

auch selbständig verwertet werden kann. Die Urheber des Drehbuchs sind daher für sie ganz konsequent sowohl Filmmiturheber als auch Alleinurheber ihrer Beiträge als solcher. Es wäre an der Zeit, dass sich diese wirklichkeitsnahe Einschätzung endlich in den Köpfen aller am Film Beteiligten durchsetzt: Ein Film hat im Wesentlichen einen erzählerischen Urheber, den Drehbuchautor, und einen inszenatorischen Urheber, den Regisseur.

Soll sich wirklich etwas ändern an der von Günter Rohrbach so treffend beschriebenen Ohnmacht der Autoren, so wird es nicht ausreichen, wie er es vorschlägt, ihnen »einen Teil von dem Licht zukommen zu lassen, das sie selbst angezündet haben«. Es stellte sich nach seinem Artikel mit der harten, aber zutreffenden Diagnose von der »verhängnisvollen Ohnmacht« zwingend die Frage der Macht. Nur wenn es den Autoren gelänge, ihre Position als Urheber des für jeden Film notwendigen Rohstoffs und als neben Produzent und Regisseur wichtigster Garant für den Erfolg eines Films umzumünzen in eine konkrete, und damit auch ökonomische Macht, würden sich ihre Position und wohl auch das Angebot von Kinodrehbüchern langfristig qualitativ verbessern lassen.

Die Situation erschien nach dem Jahrtausendwechsel für ein derartiges Vorhaben durchaus günstig, da die Bundesregierung eine Novellierung des Urheberrechts plante und der Berufsverband der Drehbuchautoren in die vorbereitenden Gespräche einbezogen wurde. Die Geister wagten sich an Deck des Schiffes, sie sprachen mit dem Menschen auf der Brücke, und sie wurden gehört. Um die Bindung des Autors an sein Werk deutlich zu machen, wollten sie den – durch das alte europäische *droit moral* gesicherten – Grundsatz »Keine Verwertung ohne Beteiligung« durchsetzen. Der Gesetzgeber folgte diesem Grundsatz und schrieb ihn auch im Paragraphen 63a des Urhebergesetzes von 2002 fest. Die Regierung erkannte auch grundsätzlich das Ungleichgewicht der Verhandlungspartner an und wollte die Rechte und die Verhandlungsposition der Autoren mit dem neuen Gesetz weiter stärken. Sie verfügte deshalb, die Autoren hätten ein Anrecht auf »angemessene« Vergütung. Damit einher ging die Aufforderung, die Berufsverbände hätten diese Angemessenheit in Verhandlungen zu klären.

Diese Verhandlungen dauern nun schon eine ganze Weile an, und die juristische Formel der Angemessenheit erweist sich dabei möglicherweise für die Autoren noch als Bumerang, wenn es ihnen nicht gelingt, als wirklich unabhängige Kraft in diesen Verhandlungen aufzutreten, und sie sich durch die Kooperation mit der Gewerkschaft ver.di der Gefahr aussetzen, durch tarifvertragähnliche Abmachungen in die Position von abhängig Beschäftigten gedrängt zu werden.

In den konkreten Verhandlungen mit den Produzentenverbänden um Pauschalvergütungen des so genannten Körbchenmodells droht den Drehbuchautoren der Verlust einer bisher gefestigten urheberrechtlichen Rechtsposition, weil der im Urhebervertragsrecht verankerte Grundsatz der angemessenen Beteiligung eines jeden Kreativen an jeder Nutzung seines Werkes droht aufgegeben zu werden.

Während es bisher noch nicht gelang, das neue Urhebergesetz in reale Verbesserungen für die Autoren umzusetzen, verschlechterte sich die ökonomische Situation der meisten Drehbuchautoren durch die vom Einbruch der Werbeeinnahmen ausgelöste Krise des Fernsehens – die Produktion von fiktionalem erzählendem Programm im Fernsehen ging um 40 Prozent zurück. Narrative Formate wurden durch Shows und eine neue Form der Doku-Fiktion ersetzt. Auch die Kinos erlebten in den letzten Jahren Einbrüche bei den Zuschauerzahlen, aber der deutsche Kinofilm begann sich auch jenseits der schon immer erfolgreichen Komödienschiene zu regen oder alte Komödienmuster zu sprengen wie ALLES AUF ZUCKER.

Auch wenn einige der erfolgreichen Filme einer merkwürdigen filmischen Aufarbeitung der Vergangenheit frönten, indem sie eine Distanz zwischen ästhetischem Produkt und historischer Wirklichkeit negierten, gab es doch auch Werke, die wie DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI den Wunsch zur Rebellion gegen eine umfassende Ökonomisierung thematisierten, die sich aktuellen Problemen des Alltags im Kleinen auf unterhaltsame Weise widmeten wie SOMMER VORM BALKON oder die auch für soziale Themen starke Geschichten fanden wie GEGEN DIE WAND oder KNALLHART. Neben einem nicht zu übersehenden restaurativen Moment machte sich deutlich ein frischer Wind breit.

Peter Greenaway erklärt nun allerdings das Kino für längst tot. Man kennt das, so etwas passiert nicht zum ersten Mal, aber Greenaway weiß es in *Lettre Nr. 72* auf das Datum genau: »Das Kino starb am 31. September 1983, als auf der ganzen Welt die Fernbedienung Einzug in die Wohnzimmer hielt.« Das Kino als rein »passives« Medium sei angesichts einer völlig neuen, interaktiv geschulten Zuschauerschaft vollkommen obsolet, schreibt er. »Es gibt so gut wie keine Neuerungen in der Kinowelt, weil die traditionelle Montagetechnik, das narrative, illusionistische Kino, seine besten Zeiten hinter sich hat. Wir müssen weiter gehen. Wir müssen das Kino neu erfinden.« Ehe wir wirklich weiter gehen und eine neue Kunstform postulieren – was nichts weiter ist als das Ringen um ein Alleinstellungsmerkmal auf dem Markt der Filmfinanzierung –, sollten wir genauer hinschauen, was das Narrative im Kino tatsächlich leistet, oder zu leisten vermag. Richard Sennett hat

ALLES AUF ZUCKER (2004;
D: Holger Franke, Dani
Levy; R: Dani Levy)

DIE FETTEN JAHRE SIND
VORBEI (2004; D: Katharina
Held, Hans Weingartner;
R: Hans Weingartner)

SOMMER VORM BALKON
(2005; D: Wolfgang Kohl-
haase; R: Andreas Dresen)

GEGEN DIE WAND (2004;
D + R: Fatih Akin)

KNALLHART (2006;
D: Zoran Drvenkar, Gregor
Tressnow; R: Detlev Buck)

Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* (Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2006)

darauf hingewiesen, dass wir durch das Erzählen dem Leben, unserem bisher zurückgelegten Lebensweg Sinn verleihen, denn Erzählungen sind mehr als nur einfache Chroniken von aufeinanderfolgenden Ereignissen, die uns in der Vergangenheit zugestoßen sind, Erzählungen gestalten die Bewegung der Zeit, sie stellen auch Gründe bereit, warum gewisse Dinge so und nicht anders geschehen sind, und sie zeigen Konsequenzen auf. »Das Narrative heilt traditionell durch Struktur, nicht durch die Vermittlung direkter Ratschläge. Selbst die großen Allegorien [...] transzendieren ihre eigene Absicht, um dem Leser zu zeigen, nicht zu sagen, wie er handeln soll.« So schreibt Richard Sennett in *Der flexible Mensch*.

Diese aus dem Soziologischen abgeleitete heilende Wirkung des Erzählens findet auf der Ebene der filmischen Dramaturgie durchaus eine Resonanz, wenn Robert McKee postuliert: »Das Erzählen von Storys ist die schöpferische Demonstration von Wahrheit. Eine Story ist der lebendige Beweis einer Idee, die Umwandlung einer Idee in Handlung. Die Ereignisstruktur einer Story ist das Mittel, durch das Sie Ihre Idee zunächst ausdrücken, dann beweisen – ohne Erklärung.« Aus der Potenz der Erzählung zu heilen, aus ihrer Kraft für die Ganzheit der Lebenserfahrung zu sorgen, die durch die gesellschaftlichen Verhältnisse längst nicht mehr gewährleistet ist, leitet sich ihre nicht nachlassende Legitimation ab. Und McKee formuliert für die Filmzerzählung mit der bei ihm üblichen und unter diesem Gesichtspunkt vielleicht nicht mehr ganz so abgehoben klingenden Apodiktik: »Die Story ist Metapher für das Leben. Ein Story-Erzähler ist ein Lebenspoet, ein Künstler, der das Alltagsleben, inneres und äußeres Leben, Traum und Wirklichkeit in ein Gedicht verwandelt, dessen Reimschema Ereignisse statt Wörter sind, – eine Zweistundenmetapher, die sagt: So ist das Leben! Deswegen muss eine Story vom Leben abstrahieren, um sein Wesentliches zu entdecken, darf jedoch keine Abstraktion werden, die jeden Sinn vom gelebten Leben verliert.«

Für das Kino und auch für das Fernsehen – zumindest das öffentlich-rechtlich finanzierte – erwächst gerade aus dieser möglichen strukturellen Wirkung ebenso eine Verantwortung wie für den einzelnen Autor. Es ist dies die Verantwortung, eben nicht unbesehen alle technologischen Neuerungen unverdaut zu inkorporieren und sich der technischen Knute zu unterwerfen, sondern zu schauen, wie unter veränderten technologischen Bedingungen das Erzählen durch Variation der narrativen Form erhalten und weitergeführt werden kann. Und für die Drehbuchautoren, die ewig unsichtbaren Geister der maritimen Flotte, muss es wie im guten alten Piratenfilm nun endlich heißen: Alle Mann an Deck!

