

Erzählen in Bildern

Das Drehbuch als Nahtstelle zwischen literarischer und filmischer Narration

»Sie werden sehen, daß dieser kleine klickende Apparat mit der Kurbel eine Revolution in unserem Leben bewirken wird – im Leben der Schriftsteller. Das ist ein direkter Angriff auf unsere alten Methoden literarischer Kunst. Wir werden uns an die Leinwand mit ihrem Schatten und die kalte Maschine anpassen müssen. Ich habe darüber nachgedacht und fühle, was da auf uns zukommt. Aber ich mag das. Dieser schnelle Szenenwechsel, dieses Ineinander von Gefühl und Erfahrung – das ist viel besser als die schwerfällige und langwierige Art zu schreiben, an die wir gewöhnt sind. Das ist lebensnäher. Auch im Leben vollziehen sich Wechsel und Übergänge blitzartig vor unseren Augen und die Gefühle sind wie ein Wirbelsturm. Das Kino hat das Geheimnis der Bewegung vergöttert. Und das ist etwas Großartiges.« Das ist eine Äußerung von Leo Tolstoi aus dem Jahre 1908.

Etwa zur gleichen Zeit entwickelt D. W. Griffith in den USA die Montageformen des narrativen Kinos. Als ihm die Bosse der Biograph-Company vorwerfen, in solchen Sprüngen könnte man keine Geschichte erzählen, verweist er sie auf Dickens, der bereits im 19. Jahrhundert auf gleiche Weise seine Romane geschrieben habe.

Diese beiden Beispiele geben die gesamte Bandbreite wieder, auf der sich Film und Literatur beeinflussen. Beim Autor Tolstoi der Wunsch, zu schreiben wie ein Film – beim Regisseur Griffith der Wunsch, zu erzählen wie im Roman, das sind die einander gegenüberliegenden Pole in der Anfangsgeschichte des Kinos. Zwischen diesen beiden Extremen entfalten sich in der weiteren Filmgeschichte dann die Wechselwirkungen zwischen Film und Literatur. Der Punkt, an dem sich die Kräfte der beiden unterschiedlichen Pole treffen, ist das Drehbuch. Es liegt sozusagen auf dem Äquator. Es ist noch nicht Film. Ist es Literatur?

»Das Drehbuch ist heute bereits zu einer selbständigen literarischen Kunstform geworden, die aus dem Film geboren wurde wie das Drama aus dem Theater. Das Drama hat seither das Theater

überflügelt. Es bestimmt bereits die Aufgaben und den Stil des Theaters. Theatergeschichte ist bereits seit langem ein Anhängsel der Geschichte des Dramas. Im Film ist noch nicht eine Spur hiervon zu sehen. Doch auch diese Zeit wird kommen. Bisher war die Geschichte des Drehbuchs ein Kapitel aus der Geschichte des Films. Bald vielleicht wird jedoch das Drehbuch die Geschichte des Films bestimmen. Dies ist der Weg der Entwicklung.« (Béla Balázs)

Das war 1949. Und es klingt, als sei die Bedeutung des Drehbuchautors und der literarische Stellenwert des Drehbuchs eine ausgemachte Sache. Heute wissen wir es besser. Vor allem die Drehbuchautoren selbst wissen aus eigener Anschauung, daß der Weg der Entwicklung einige Schlangenlinien beschreiben hat.

Woher rührt es, daß die vor beinahe 40 Jahren gemachte Prophezeiung von Béla Balázs nicht längst Realität geworden ist? Seine Einschätzung beruhte auf einer rein ästhetischen Analyse. Im Gegensatz zu seiner Auffassung ist das Drehbuch unter den ökonomischen Bedingungen der Filmproduktion immer nur als eine technische Vorstufe der Filmrealisierung betrachtet worden. Es wurde aufgefaßt als eine notwendige, aber nicht eigenständige Prozeßstufe im Ablauf der Herstellung eines Kinospiefilms. Oft wurde es auch erfahren als ein Schreiben, das nicht zu sich selbst kommt.

Große Autoren wie Raymond Chandler und Scott Fitzgerald haben das Drehbuchschreiben empfunden und geschildert als eine demütigende Zuliefertätigkeit für die Industrie. Chandler schrieb über die Rolle des Autors in Hollywood: »Was aber das Verfassen des Drehbuchs angeht, so ist der Produzent der Boß. Entweder findet sich der Schriftsteller mit ihm und mit seinen Ideen ab (falls er welche hat), oder er findet sich draußen. Das bedeutet sowohl persönliche als auch künstlerische Unterordnung, und kein Schriftsteller von Qualität wird sich lange mit dem einen oder anderen abfinden, ohne das aufzugeben, was ihn zu einem Schriftsteller von Qualität macht, ohne die feine Schneide seines Geistes abzustumpfen, ohne Schritt für Schritt zu einem stummen Komplizen zu werden, statt ein schöpferischer Künstler zu sein, zu einem willfährigen und fügsamen Handlanger statt einem Könnner mit eigenen Gedanken.

Es spielt eine geringe Rolle, was ein Schriftsteller für seinen Produzenten als Mensch empfindet; die Tatsache, daß der Produzent seine Arbeit verändern und zerstören und unbeachtet lassen kann, kann nur bewirken, diese Arbeit in ihrer Konzeption zu beeinträchtigen und bei ihrer Ausführung mechanisch und gleichgültig zu werden. *Der Impuls zur Vollkommenheit kann nicht existieren, wenn die Entscheidung, was vollkommen ist, dem willkürlichen Urteil von*

oben unterworfen ist. Das, was in der Einsamkeit und aus dem Herzen geschaffen ist, kann man nicht gegen die Entscheidung eines Ausschusses von Kriechern verteidigen. Das zerbrechliche Wesen, das Literatur ausmacht, kann die Phrasen einer langen Reihe von Konferenzen über die Handlung eines Films nicht überstehen. Nur wenig vom Zauber des Wortes oder des Gefühls oder der Situation kann die unaufhörlichen, ins Mark gehenden Revisionen überleben, die dem Schriftsteller in Hollywood durch das Verfahren der Entscheidung durch Verfügung aufgezungen werden. Daß dieser Zauber hin und wieder irgendwie durch einen anderen, noch selteneren Zauber überlebt und mehr oder minder unbeschädigt die Leinwand erreicht, ist das seltene Wunder, das die Handvoll guter Schriftsteller in Hollywood davon abhält, sich die Kehle durchzuschneiden.» (Hervorhebung v. J. B.)

Chandlers Aussage stammt aus der Hochzeit des amerikanischen Studiosystems. In der damaligen Form existiert die Filmindustrie nicht mehr. Drehbuchautoren werden nicht mehr angestellt und per Woche bezahlt, heute ist das Drehbuchschreiben eine free-lance-Tätigkeit und nicht fest eingebunden in die Produktionspläne nur eines einzigen Studios. Aber auch zeitgenössische Drehbuchautoren warnen vor den immer noch verhängnisvollen Auswirkungen, wenn man sich als ernstzunehmender Autor ausschließlich auf das Drehbuchschreiben verleiße. Im Falle des Erfolgs würde diese Tätigkeit zwar das Bankkonto sanieren, aber die Seele ruinieren, schreibt William Goldman in seinen »Adventures in the screen trade«.

Unter rein ökonomischen Gesichtspunkten mag es wie eine Utopie erscheinen, das Drehbuch als eigenständige Schreibweise zu betrachten, das Drehbuchschreiben als eine andere Art zu erzählen zu verstehen, als ein Erzählen in Bildern. Aber wenn wir als Drehbuchautoren verantwortlich handeln, verantwortlich arbeiten, das heißt schreiben wollen, dann brauchen wir diese Utopie. Niemand, der schreibt, muß Drehbücher schreiben. Tut er es, so entscheidet er sich nicht nur, eine Industrie zu beliefern, er entscheidet sich auch für einen Stil. Noch einmal Balázs: »Das Drehbuch ist nicht nur ein technisches Hilfsmittel, es ist nicht wie ein Baugerüst, das man wieder abträgt, wenn das Haus fertig steht, sondern es ist eine der Arbeit von Dichtern würdige Form. . . . Es kann sich hierbei freilich um ein gutes oder um ein schlechtes Buch handeln, wie sonst auch.«

Das Verhältnis der Filmregisseure zu den schriftlichen Vorlagen ihrer Werke ist sehr unterschiedlich. Sternberg hat es in seinen Erinnerungen sogar als eine Täuschung bezeichnet, daß der Film auf einem Manuskript basieren soll: »Um Kapital zu bekommen, muß

ein Manuskript vorgelegt werden. Darin liegt bereits eine Täuschung. Der Film hat sein eigenes Vokabular, das den Worten auf dem Papier nicht ähnelt. Worte können kein Bild beschreiben, vor allem kein sich bewegendes Bild, und zwei Menschen können sich eine Vision nicht in der gleichen oder auch nur in ähnlicher Form vorstellen. Das endet in endlosen Debatten und Erregungen, die schließlich jede Vision verfälschen, die ursprünglich noch etwas getaugt haben mag. Anscheinend können keine zwei Menschen über den Wert einer filmischen Idee sich einigen, außer, wenn sie so wertlos ist, daß alle darin übereinstimmen, sie sei gut. Änderungen werden vorgenommen, neue Drehbücher werden geschrieben und umgeschrieben. Die Argumente kreisen um die Rezepte früherer Erfolge. Oft bleibt von der Originalidee nichts als der Titel. Ideen werden behandelt wie wilde Tiere, denen man die Peitsche geben muß. Wenn es zu Beginn einen Autor gegeben hat, so ist er jetzt vergessen.«

Sternberg beschreibt hier nicht nur den Umgang der Industrie mit dem Drehbuch, wie Chandler es tut, sondern er zieht generell in Zweifel, ob ein Manuskript Grundlage einer filmischen Vision sein kann.

Im Kino entsteht die Handlung, die Geschichte erst aus den Bildern heraus und durch die Bilder hindurch. Sie entsteht 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 natürlich auch aus dem, was die auftretenden Figuren sagen, aber wirklich zu sprechen beginnt der Film als Film erst auf der Ebene, wo sich Einsicht und Unentwirrbares verbinden, Heroisches sich mit Banalem mischt und wo Erkenntnisse nur als Rhythmen erscheinen.

Auf diese Eigenschaften des Kinos bezieht sich Sternberg, wenn er ein Manuskript als Vorlage für einen Film als Täuschung bezeichnet. Nun glaube ich dagegen, daß es gerade diese Eigenschaften des Kinos sind, mit denen ein Drehbuch umgehen muß und auch kann. Ein gutes Drehbuch wird gerade diese besonderen filmischen Mittel in seiner schriftlichen Form zu antizipieren versuchen.

Es geht im Drehbuch um das Erzählen in Bildern. Noch einmal Balázs: »Das Grundgesetz des Drehbuchs ist, daß es sich um einen hörbaren Anblick, um ein bewegtes Bild handelt. Also um eine Handlung, die sich in der Gegenwart vor unseren Augen abspielt . . . Das Drehbuch stellt nur dar, . . . was in der Gegenwart, in einem spürbaren Raum, in einer spürbaren Zeit geschieht . . . Das Drehbuch als literarische Kunstform kann nur das beschreiben, was im Film sichtbar und hörbar sein kann.«

Man könnte sagen, das Script sollte bei der Lektüre im Kopf des Lesers den fertigen Film heraufbeschwören. Den Prozeß dieser Umsetzung beim Lesen hat Pasolini in seinem Text »Das Drehbuch als eine Struktur, die eine andere Struktur sein will« untersucht. Mit dem Mittel der Semiotik versucht er dabei, den Übergang zwischen Literatur und Film zu beschreiben. Als Autor und Regisseur hat er dabei kein Problem, die Bedeutung des Drehbuchs anzuerkennen und genau zu bestimmen. Er betrachtet es als eine autonome »Technik«, als ein vollständiges und in sich selbst vollendetes Werk. Man könnte in diesem Zusammenhang auch auf den Begriff der »Schreibweise« verweisen, wie ihn Roland Barthes in seinem Buch »Am Nullpunkt der Literatur« entwickelt hat.

Pasolini schreibt: »Das Hauptmerkmal des ›Zeichens‹ in der Technik des Drehbuchs besteht darin, daß es auf zwei verschiedenen, nebeneinander herlaufenden und wieder zusammenführenden Wegen auf die Bedeutung verweist: einmal, indem es dem normalen Weg aller geschriebenen Sprachen und besonders dem der literarischen Jargons folgt. Zugleich aber verweist es auf dieselbe Bedeutung, indem es den Adressaten auf ein anderes Zeichen, das des herzustellenden Films, verweist. Angesichts eines Zeichens des Drehbuchs durchlaufen wir im Kopf jedesmal gleichzeitig diese beiden Wege – einen raschen und normalen sowie einen längeren und spezielleren –, um seine Bedeutung zu erfassen.«

Pasolini unterstellt dem Drehbuchautor, er verlange von seinem Adressaten eine ganz besondere Mitarbeit, die darin bestehe, dem Text eine visuelle Vollständigkeit zu verleihen, die er nicht besitze, auf die er aber verweise. Diese Äußerung entstand im Zusammenhang einer strukturalistischen Debatte. Pasolini wollte in diesem Kontext dem Filmscript eine dynamische, bewegliche Struktur attestieren, um den Begriff des Prozesses dem der starren Struktur gegenüberstellen zu können. Aber sein Argument erinnert an die Ausreden, mit denen wir die Schwachstellen unserer Drehbücher verteidigen, indem wir sagen, man müsse sich einen bestimmten Schauspieler in der Rolle vorstellen, sie sei für ihn geschrieben. Meist ist das nur eine Entschuldigung für den schwach entwickelten Charakter der Figur.

Ich denke, dem Drehbuch steht nur die Sprache zur Verfügung, um auf den Leser Einfluß zu nehmen. Auf sprachlicher Ebene muß es filmische Strukturen und Rhythmen deutlich machen. Auf der anderen Seite hat die Photographie und der Film unsere Wahrnehmung geprägt; sie bestimmen unsere Weltansicht, wie Susan Sonntag es beschrieben hat. Das heißt, jede Form des Schreibens wird von der Exi-

stanz der visuellen Medien nicht unabhängig bleiben können. So steht das Drehbuch wieder genau in der Mitte der beiden Einflüsse Literatur auf Film und Film auf Literatur.

Wenn Pasolini sagt, im Kino sei das Wort mündlich, dort existiere ausschließlich der mündliche Aspekt des Wortes, so kann man dies als eine nur analytische Aussage über ein Zeichensystem werten. Man könnte aber auch über das Schreiben von Dialogen hinaus daraus ableiten: Klang und Rhythmus sind für das geschriebene Wort des Drehbuchs von besonderer Bedeutung. So verstanden würden die technischen Hinweise wie »Schnitt auf«, »Abblende« usw. nicht als Handlungsanweisungen verstanden werden, sondern als Mittel, den Drehbuch-Text zu rhythmisieren.

Bestimmte Termini würden dann nicht zur eindeutigen Fixierung später vorzunehmender technischer Prozesse dienen, sondern auf der gleichen Ebene funktionieren wie Interpunktion, Absatzbildung und Zwischenüberschriften im Prosatext. Kein gutes Drehbuch enthält die nicht verfilmbar Gedanken und inneren Motivationen seiner handelnden Figuren oder andere nicht-visuelle Erklärungen. Und kein guter Drehbuchautor wird sich in langen Beschreibungen der Kamerabewegungen verlieren, die der Regisseur und der Kameramann später doch ignorieren. Im Text des Drehbuchs sind sparsam gebrauchte Worte wie »Close up«, »Rückfahrt«, »langsame Abblende« nichts als Mittel, um auf Gesten oder Bilder eine emotionale Betonung zu legen, wie durch die Unterstreichung oder das Gesperrtschreiben von Worten in einem Buch.

Die Quelle, aus der alle Erzähler zu allen Zeiten geschöpft haben, ist die Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, die Überlieferung von Person zu Person. Auch das technische Medium Film muß an diese Quelle anknüpfen. Helmut Färber hat hier sogar eine ganz besondere Verbindung zwischen Film und Literatur gesehen. Er hat geschrieben: »In der westlichen Kultur sind die Kinofilme, verwunderlich genug, die letzte Form der mündlichen Überlieferung.« Er legt dabei zugrunde, daß die Filme nie als einzelne entstanden und nie als einzelne gesehen wurden. Die Filmgeschichte als Gesamtheit aller hergestellter Spielfilme versteht er als einen wirklichen Zusammenhang. »In jedem einzelnen (Film) lebt bewußt und unbewußt eine Erinnerung an frühere, und spätere kündigt sich an. Die Filme erzählen ähnliche Geschichten, erzählen die gleiche immer wieder neu, dabei verändernd, modernisierend, vergessend, wechselnd, verwandelnd. Die Filme sind einander wie Märchen durch ihre Handlungs- und Beschreibungsmotive, durch ihre Gestalten, durch Formen des Schilderns und Erzählens verwandt. . . . Und

wie Märchen und Legenden aus etwas leben, was ihnen allen gemeinsam ist und was sie alle wissen, so war es etwas ähnlich Gemeinsames, aus dem heraus die Kinofilme entstanden und wodurch sie ihrem Publikum verbunden waren. Das heißt: die Filmgeschichte ist noch nicht erkannt, entdeckt und wirksam als ein . . . Zusammenhang von Mythen, jenem doch entfernt vergleichbar, den Claude Lévi-Strauss in seinen »Mythologica« erforscht hat. Nur, daß es in den Kinofilmen unsere eigenen Mythen sind.« Färber sagt dies in der Rückschau, nicht über die heutige Situation, in der die Filme nicht mehr Lebensnotwendigkeit für die Masse der Zuschauer sind und ihre Bedeutung durch die ganz anderen Mechanismen des Fernsehens abgelöst worden sind. Und trotzdem, vielleicht begegnen wir sogar unserem Mythos als Drehbuchautoren in einem Film.

Robert arbeitet in der Rezeption eines Touristenhotels an der jugoslawischen Mittelmeerküste. Ein junger Mann, etwas verträumt und lebensfremd, aber mit einer lebhaften Phantasie. Er interessiert sich für Fantasy-Literatur und schreibt in seiner Freizeit mit Ausdauer an einem Science-fiction-Roman. Eines Tages machen sich bei ihm Wahrnehmungsstörungen bemerkbar. Er glaubt zu halluzinieren und sucht einen Arzt auf. Der kann ihm nicht helfen und rät ihm, nicht so viel und so verbissen zu arbeiten. Doch Roberts literarische Figuren materialisieren sich und suchen ihn in seiner Alltagswelt auf.

»Besuch aus der Galaxis« heißt der Film, dessen Held Robert ist; eine jugoslawisch-tschechische Koproduktion aus dem Jahre 1981, die auf mehreren Festivals ausgezeichnet wurde. Aus dem Zusammenprall der plötzlich ein unabhängiges Eigenleben entfaltenden Literaturfiguren aus einer fernen Galaxis mit den normalen Alltagsereignissen eines kleinen Ferienortes zieht der Film den Grundstoff für komische Verwicklungen und eine ganze Reihe von Gags.

Neben dieser vordergründig humoristischen Seite der Handlung kann man den Film auch als ein Spiel mit der Rolle des Drehbuchautors sehen. Robert lebt den Film in seinem Kopf, und er verfügt vollständig über dessen Handlung. Auch wenn die Figuren selbständig agieren und oft etwas anstellen, was er nicht will – ein von ihm geschaffenes Monster, das nichts ist als ein galaktisches Haustier und Kinderspielzeug, verbreitet zum Beispiel auf einer biedereren Hochzeitsparty irreparablen Schaden –, auch wenn also etwas schief läuft, verliert Robert nicht die Herrschaft. Er stattet seine Figuren mit der Gabe aus, die Zeit zurückzudrehen, und schon setzt der Film an einem früheren Punkt der Handlung wieder ein; das Geschehen wiederholt sich, bis am entscheidenden Punkt die Ereignisse einen anderen Verlauf nehmen. Am Schluß verzichtet Robert auf sein irdisches

Leben, auf das Glück mit seiner greifbaren und liebenswerten Verlobten, und verschwindet gemeinsam mit seinen selbsterfundnen Figuren und dank deren Kräften im All. Diese Auflösung der Konstruktion erinnert an die Legende von dem alten japanischen Meister, der solange nach Vervollkommnung in der Malerei strebte, bis er in sein letztes Bild hineintrat und darin verschwand.

Die Frage, ist dieser Robert aus »Besuch aus der Galaxis« der vollkommene Drehbuchautor, erscheint vielleicht im ersten Moment überzogen. Aber der Film realisiert die Vorstellung, alles, was jemand schreibt, sei bereits als fertiges Bild, als fertiger Film in seinem Kopf vorhanden. Er verweist auch auf die Idee, das Leben, wie es gelebt werde, sei eine Geschichte, die erzählt wird. Und er thematisiert auf seine Weise das Problem der Zeit in bezug auf das Geschichtenerzählen. In »Besuch aus der Galaxis« werden die im Schreiben auftretenden Dimensionen des Zeitlichen in einer Art Kurzschluß zusammengezogen. Dadurch kann deutlich werden, wie weitgespannt sie in der Realität sind.

Die Verfügung über die Zeit innerhalb der Szene durch die Figuren und über die Zeit der Erzählung als ganzer durch den außerhalb stehenden Autor wird im Drehbuch noch einmal strukturiert durch den Film, auf den es verweist. Da ist nicht nur die zeitliche Begrenzung von 90 Minuten, sondern auch die unumkehrbar und unaufhaltbar vorwärts drängende, ohne Innehalten verstreichende Filmzeit. Das Drehbuch muß sich nicht nur der filmischen, optischen Erzählweise anpassen, was Länge und Anzahl der einzelnen Szenen, Art der Informationsvermittlung und die Form der Zeitsprünge angeht. Es muß durch seine Form auch die Voraussetzungen schaffen für den Rhythmus im Strom von Bildern, der das besondere Verstreichen von Zeit auf der Leinwand ausmacht. Der Film existiert nur in der Dauer seiner Aufführung.

In der Literatur wie im Kino geht es um Authentizität. Das Leben erschließen, sich selbst und anderen, indem man erzählt. Authentizität stellt sich nur ein, wenn das Buch, wenn der Film eine gelungene Übersetzung wirklicher Erfahrung ist. Um das Kino als Erzählweise zu erfahren, reicht es heute allerdings meist nicht mehr aus, in eine der modernen Abspelstätten für Filme zu gehen. Die meisten der dort gezeigten Filme haben nicht mehr das Ziel, zu erzählen, sie wollen nur überwältigen, unterwerfen. Alexander Kluge: »Die Frage, ob ein Film authentisch ist, beinhaltet, daß ich zu keinem Kontakt im Kino je gezwungen werde. . . . Die Frage, ob etwas authentisch ist, setzt die Souveränität der Distanz voraus. Die Formel lautet: Du kannst mich haben, wenn du willst, du brauchst mich aber nicht zu

haben, weil ich auch so überlebe.« Daran festzuhalten, im Film erzählen zu wollen, das ist bei der herrschenden Ausgangslage nicht nur altmodisch, sondern auch eine Haltung des Widerstands; es ist ein oftmals schon von seiner Vergeblichkeit gezeichneter Versuch, standzuhalten.

Die besondere Verbindung zum Zuschauer ergibt sich beim Kino nie durch realistische Geschichten. Sie findet überhaupt nur bedingt auf der Ebene der erzählten *Handlung* statt. Die Story eines Westerns, eines Science-fiction-Films oder auch eines in der Gegenwart spielenden Krimis hat mit dem Alltagsleben des Zuschauers kaum Berührungspunkte. Es ist vielmehr die Art des Erzählens, die diese Verbindung herstellt. Das Kino verhilft eher Dingen zum Ausdruck, die im Strom des Alltags zwar vorhanden sind, aber normalerweise unartikuliert bleiben.

Ich möchte nochmals aus »Das unentdeckte Kino« von Helmut Färber zitieren: »Im Kino kommt . . . mit einem Mal wieder anderes ans Licht: ältere, ungeformtere, vorsprachliche Überlieferungen: Bilder, Erinnerungen, Bruchstücke, Geschehnisse, Augenblicke, Verwandlungen, Bildgedanken, die durch lange Zeit vergessen, verborgen, verdrängt gewesen waren . . . Eine Energie, ein Wissen aus unbestimmt alten, unterirdischen, schwer zugänglichen, vorkulturellen, gesunkenen Bewußtseins- und Gedächtnisschichten ist in den hochbewußten wie in den namenlosen Filmen wirksam. Das Kino ist wie aus der Zeit heraus, kann sich in ihr bewegen, und ist zugleich unmittelbarer als alle Literatur und Kunst der jetzigen Alltätigkeit ausgesetzt und zugehörig.«

Ich habe Sie mit meinen Gedanken bisher ziemlich wild durch die verschiedenen Zeiten der Filmgeschichte und durch die Räume der unterschiedlichsten ästhetischen Theorien gewirbelt. Es liegt die Frage nahe, wie sieht es denn heute ganz konkret aus mit den Möglichkeiten des Drehbuchs als eigenständiger Form des Erzählens?

Der Autorenfilm steckt künstlerisch und ökonomisch in der Krise. Seine Protagonisten haben den Kontakt zum Publikum verloren. Erst durch diese Krise, die eine allgemeine Krise des Kinos noch verstärkte, ist man auf die Drehbuchautoren überhaupt wieder aufmerksam geworden. Man beklagte vor etwa zwei Jahren in der Branche und in den Fördergremien, die inzwischen den Film bestimmen, den Mangel an filmtauglichen Geschichten und attestierte den Drehbuchautoren eine Krise, dabei vergessend, daß man sie vorher durch das Mißverstehen der Autoretheorie selbst abgeschafft hatte. Unabhängig von den schwankenden Entwicklungen des Kinomarktes

ist auf der anderen Seite der Bedarf des Fernsehens an Drehbüchern ständig gewachsen. Durch die Verkürzung von Sendeplätzen von 90 oder 60 Minuten auf 45 oder sogar 30 Minuten werden bestimmte Erzählformen auch da allerdings verhindert. Dieses ewige Gerede von der Krise wirkt auf viele lähmend. In meinem Lexikon steht jedoch unter Krise: Entscheidung, Wendepunkt, wichtiger Abschnitt eines Entwicklungsprozesses, in dem sich nach der Zuspitzung der Situation der weitere Verlauf und der spätere Ausgang entscheiden. Es gilt also das Spiel zu machen, die Lücken und Spielräume zu nutzen.

Es mehren sich die Zeichen, daß es mit der Kunst des Erzählens durchaus noch nicht zu Ende geht, sondern daß vielleicht gerade durch die modernen Entwicklungen ein neues gesteigertes Bedürfnis nach dem Erzählen entstehen könnte. Der Philosoph Odo Marquard jedenfalls glaubt, dafür deutliche Anzeichen gefunden zu haben: »In der modernen Welt wird immer schneller immer mehr zur Sache. Das bedeutet: Immer weniger von dem, was Herkunft war, scheint Zukunft bleiben zu können; die geschichtlichen Herkunftswelten geraten zunehmend in die Gefahr der Veraltung. Das aber wäre – unkompensiert – ein menschlich unaushaltbarer Verlust, weil zunehmend der lebensweltliche Bedarf der Menschen nicht mehr gedeckt wäre, in einer farbigen, vertrauten und sinnvollen Welt zu leben . . . Die Menschen: das sind ihre Geschichten. Geschichten aber muß man erzählen.«

Und genau das sollten wir tun, für das Kino oder für das Fernsehen. Alle wie auch immer gearteten Theorien über die Zustände sind nichts als Herausforderungen der Wirklichkeit oder ihre Legitimation.

Für mich bedeutet jedes neue Treatment, jedes fertige Script eine Herausforderung an die Verhältnisse, eine Herausforderung an das bundesdeutsche Kino, wie es zur Zeit existiert. Drehbücher zu schreiben und – was sehr wichtig ist – trotz Rückschlägen nicht aufzuhören, Drehbücher zu schreiben, ist eine Form des Kampfes für ein Kino, von dem man träumt. Es ist nicht die Sehnsucht nach einer anderen Kunstform, sondern Ausdruck der Sehnsucht nach einem *anderen* Kino. Die Bedeutung, die das Kino einmal hatte, können wir nur retten, wenn wir das Kino verändern.