Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 2

Artikel: Der schöne Fluch des (deutschen) Films
Autor: Seesslen, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932099

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der schöne Flu
des (deutschen)

Ein Drehbuch muss entweder sich selber opfern, um Film zu werden, oder den Film opfern, um Drehbuch zu bleiben. In jedem Fall verrät das Drehbuch den Film. Ein Plädoyer für das Verfassen von "barbarischen" Drehbüchern.

Georg Seesslen

1) Was ist das Drehbuch? Die Filmtheorie und die Filmgeschichte scheinen nicht allzu grosse Lust verspürt zu haben, auf diese Frage eine umfassendere Antwort zu geben. Es gibt keine Theorie des Drehbuches, und schon gar nicht gibt es eine Geschichte des Drehbuches. Es ist offenbar eines jener Elemente, die auf besonders konsequente Weise im fertigen Film versteckt ist. Wir sprechen vom Drehbuch vor allem dann, wenn wir damit den Film*autor* beschreiben können, oder dann, wenn hinter dem Drehbuch der grosse Namen steht.

Im Entstehungsprozess eines Filmes als autonomes Kunstwerkes ist das Drehbuch ein wichtiger, früher Schritt, die Skizze eines Filmes mit Mitteln, die ihm selber fremd sind, ein Verständigungsmittel für eine kollektive Kunst oder aber, andererseits, durchaus selber autonomes Kunstwerk, das sich nicht minder genuss- oder gewinnreich lesen lässt als der Text eines Theaterstückes (dem ja auch die Inszenierungskunst und die Präsenz des Schauspielers fehlte). Enno Patalas' Prophezeiung, dass man eines Tages Drehbücher lesen würde wie andere Formen der Literatur hat sich indes nicht erfüllt; im Gegenteil: In der mittlerweile institutionalisierten Krise des deutschen, des europäischen Films scheint das Drehbuch die Rolle des Sündenbocks innezuhaben. In unserer Kultur, die in ihre Literalität verhassliebt ist, und die eher reflexive als beschreibende Literatur hervorbringt, scheint es jene erdenschwere Kraft, die den Film an seiner eigenen Entfaltung hindert, die im schlimmsten Fall papierene, wortlastige Filme hervorbringt.

Das Drehbuch ist ein seltsamer Kompromiss; ein falscher Ton und eine richtige Konvention in der Produktionsgeschichte eines Films. Der wahre Autor eines Films, der nur seine eigene Vision gelten lassen will, braucht es so wenig wie die perfekt funktionierende, schizophrene Traummaschine des Kinos das Drehbuch anders braucht denn als eine der tausend Ressourcen, die sie frisst. Wir können ein Drehbuch von Federico Fellini oder Peter Greenaway lesen, und wenn wir ihre Bildwelten kennen, so könnten wir mit etwas Phantasie sogar das Drehbuch zu einem ihrer Filme geniessen (als Teil der mehr oder minder geliebten Fellini- oder Greenaway-Welt), dessen Realisation auf der Leinwand wir nicht gesehen haben. (Aber seien wir ehrlich: Das veröffentlichte Drehbuch ist viel eher eine literarische Konstruktion, ein szenisches Protokoll als das, was auf dem Set zur Verständigung aller an der Herstellung des Films beteiligten Menschen verwendet wird.) Das Drehbuch ist also umso lebendiger, je mehr wir es in den Kontext einer ästhetischen Methode stellen können. Andererseits offenbart Frank S. Nugents Drehbuch zu *«The Searchers»* (1956) durchaus die enorme dramaturgische Intelligenz ihres Autors und lässt dennoch von der Genialität von John Fords Film nur wenig spüren. Nugents Drehbuch erklärt, was das «gute» Drehbuch in solch einem Produktionszusammenhang auszeichnet: Es entlastet den Regisseur von der Sorge um das Funktionieren seiner Geschichte, es stützt seine Arbeit und gibt ihm zugleich so viele Freiheiten wie nur möglich. Erst das gute, das heisst in gewisser Weise abstrakte Drehbuch gibt dem Regisseur die Möglichkeit, seine Fähigkeiten und seinen Stil zu entfalten. Wenn das Drehbuch nicht funktioniert, ist der Regisseur gezwungen, seine Geschichte zu retten anstatt sich auf die Geschichten hinter der Geschichte zu konzentrieren. Und ein gutes Drehbuch in diesem Sinne ermöglicht dem Schauspieler, seine Figur zu gestalten anstatt sie erklären zu müssen.

Darin freilich steckt ein eingebauter Widerspruch, der sich das eine mal zwischen verschiedenen Menschen, das andere mal im Kopf eines einzigen Filmemachers ereignen mag. Das Drehbuch, das Pier Paolo Pasolini als die «Struktur, die eine andere Struktur sein will» bezeichnet, hat einen offensichtlich dienenden und einen fragmentarischen Charakter. Es ist seinem Wesen nach sowohl nicht nur vor-filmisch sondern gar «unfilmisch» als auch vor-literarisch oder «unliterarisch». Das Drehbuch ist ein Text, der sich selber zum Verschwinden

h

Films

verurteilen muss. Es ist daher weniger addititiv als etwa die Musik, das Set Design oder das Licht.

Das Drehbuch ist demnach ein offenes System, in dem sich mannigfache Übersetzungen und Rückübersetzungen zwischen Sprache und Film abspielen. Es ist daher vielleicht notwendig zu unterscheiden zwischen dem, was die französische Kinematografie das Szenario, und dem, was sie die Découpage nennt, also zwischen einem Drehbuch, das den Entwurf zu einem Film enthält, und dem Drehbuch, das den Film selbst enthält (und dem in der Regel und unter Beiziehung der Regie bereits filmische Anweisungen beigegeben sind). Oder, um es noch einmal mit den Worten Pasolinis zu sagen, ein Drehbuch, das der Kette «Zeichen – Bedeutung» folgt und einem anderen, das der Kette «Zeichen – kinematografisches Zeichen – Bedeutung» folgt. Das Literarische in beiden Formen ist in der Methodik diametral einander entgegengesetzt (auch wenn es durchaus möglich ist, dass beide Formen in einem einzigen Text zusammengefasst sind).

Ein Problem des Sprechens über den deutschen Film, zum Beispiel, ist die strukturelle Verschleierung dieses Widerspruchs, und die Qual beim Drehbuchlesen liegt oft darin, dass es entweder zu viel oder zu wenig vom Film enthält, dass es den Film entweder verbirgt oder «entlarvt». Tritt das Drehbuch nämlich aus dem Kontext der Filmproduktion heraus (und das muss es in einem System, dessen Förderung und dessen Kritik sich so stark auf das Drehbuch konzentriert), so verändert es seine Funktion; es muss den Film, statt ihn zu ermöglichen «repräsentieren». Das Drehbuch ist eine Entschuldigung für den Film, seine vorweggenommene Verteidigungsrede, von der sich der Film nur selten voll und ganz erholen kann. Aus den lesbaren Drehbüchern werden lesbare Filme.

2) Wir wissen, wie Drehbuchautoren in der guten alten, schlechten Hollywood-Zeit behandelt wurden. Das war mehr als nur die Verachtung gegenüber einem Stand, den man zu den letzten Handlangern zählen musste, zum überflüssigsten, es war mehr als nur eine Verachtung einer aus dem Geist des Geldes und der Illiteralität entstandenen und produzierten Kunst gegenüber der alten, der sprachlichen, der sich verfeinernden Kunst; es schien oft nicht fern von blankem Hass. Das hat sich, zumindest an der Oberfläche, dadurch geändert, dass auch der Drehbuchautor zum Star wurde.

In einer Kinematografie, die von einer so oder so verwalteten Förderung lebt, erhält das Drehbuch indes eine ganz eigene Bedeutung; es wird sozusagen zur ökonomisch-semiologischen Schnittstelle. Das Drehbuch (oder seine Vorformen) wird zum Gegenstand der Prüfung und verwandelt sich dabei von einer latenten in eine manifeste Form, von einem dynamischen in einen statischen Zustand. Während also in der Traummaschine ein Drehbuch so lange umgeschrieben und auch durch verschiedene Köpfe verändert werden kann, bis man meint, der Film müsse funktionieren (was ganz gewiss nicht immer der Fall sein muss), so wird in diesem System das Drehbuch so in Film übersetzt, dass zu zeigen ist: Das Drehbuch funktioniert.

Das Drehbuch ist daher auch Gegenstand der gesellschaftlichen Kontrolle über das, was man bereits den «halbstaatlichen Film» genannt hat; es ist in gewisser Weise bereits die vorweggenommene Zensur über die «Stoffe» des Films. Es erscheint beliebig befragbar und macht den Film beliebig auf seine «Aussage» hin befragbar. Es verliert die schmerzlich-schöne Fähigkeit des dialektischen Verschwindens im Film.

3) Der Film-Autor, also die personale Union von Drehbuchautor und Regisseur, war ein Ausweg aus einem Dilemma einer nicht mehr erneuerbaren Struktur von Drehbuchschwachsinn und inszenatorischer Lustlosigkeit. Die Paradoxie dieser Autonomie in der doppelten Autorenschaft war als kreatives Potential so lange nutzbar, wie die Kraft dieser Geste der Erneuerung reichte, wie von einer Kongruenz der rebellischen Künste ausgegangen werden konnte, und wie die Erneuerung selbst gewissermassen die Feder führte. Nur der totale Autor kann einen ästhetischen Umsturz erreichen.

In dem daraus entstandenen System der Förderung ist das Drehbuch indes bis zu einem gewissen Grad zum Element der Enteignung des Filmemachers geworden. Für einen wahren Autor wäre das Drehbuch nicht viel mehr als ein Brief an den Produzenten (und wir wissen, dass man in Briefen nicht immer die Wahrheit sagt), mit der Bitte, das richtige Projekt mit den richtigen Mitteln auszustatten. In unserem Fall aber ist der Produzent in der Regel nicht eine Person, sondern ein Gewirr von Gremien und Instanzen, deren Funktionieren ein «Produzent» genannter Agent mit Hilfe des Drehbuches zum Schwingen bringen soll. Oft genug ist der Film-Autor in der einen oder anderen Weise auch an dieser merkwürdigen Agententätigkeit

beteiligt. Das Drehbuch ist also schon Kompromiss zwischen den drei primären Instanzen der Filmproduktion.

In unserer hier gerechtfertigten und dort ein wenig ignoranten Kritik am «Autorenfilm» übersehen wir häufig, dass dieser Autor nicht nur am Anfang dieses Drehbuch-orientierten Fördersystems ist, sondern auch sein Produkt. Es gibt eine Reihe von deutschen Filmemacherinnen und Filmemachern, die ihre Bücher nur unter Qualen und Zwang schreiben – wenn auch nicht alle so ehrlich sind, zuzugeben, dass sie nicht schreiben können, wie Reinhard Hauff zum Beispiel. Wir zwingen dadurch nicht nur den Regisseur zu einer ungeliebten Arbeit (und damit verbunden möglicherweise auch zu einer unguten Stoffwahl), sondern auch zu einer Entfremdung in seiner Arbeit.

Der autonome Filmautor ist eine bedeutende Institution der Kinematografie; nichts ist törichter als gerade ihn für die Misere verantwortlich zu machen. Das Problem beginnt freilich dort, wo die doppelte Autorenschaft zur Regel wird oder das Drehbuch als einziger Massstab übrigbleibt. In der Verzahnung von Ausbildung und Förderung, die in einem System wie dem der Bundesrepublik herrscht, ist es vergleichsweise einfach, einen Debütfilm zu produzieren, indem man ein sehr «gefülltes», das heisst im allgemeinen: autobiografisches Drehbuch vorlegt, die Kompression einer künstlerischen und sozialen Existenz, die sich in diesem Wurf schon erschöpfen muss. Da sich diese Erfahrung nicht beliebig wiederholen lässt, andererseits aber auch das «abstrakte», den Filmemacher befreiende Drehbuch nicht existiert, scheint unsere Kinematografie nicht von der Reifung sondern vom Verfall cineastischer Talente zu künden. Das Fehlen des objektiven, vor-filmischen und in gewisser Weise unabhängigen Drehbuches lähmt die Filmkultur nun, wie es vordem das automatistische Markt-Drehbuch getan hat.

So hat Alexander Kluge vehement gefordert: «Weg mit dem schematischen Drehbuch, das die Förderungsgremien verlangen, das die ganze Filmplanung, die ganze Filmwelt einzwängt in das, worüber man ein 200-Seiten-Drehbuch schreiben *kann*. (...) Der Film ist durch das Buch in seinem Horizont schon eingegrenzt, bevor er überhaupt anfängt».

4)

Lange haben wir auf das Genie des Autors für den Film vertraut, dann immerhin noch gehofft; in der Krise beginnen wir, das Drehbuchschreiben zu einer erlernbaren Kunst zu erklären. Drehbuchseminare und «Wie werde ich ein guter Drehbuchautor»-Literatur sind immens gefragt (in den USA dagegen ist ein Buch mit dem Titel «Wie verkaufe ich mein Drehbuch?» ein kleiner Renner), so als könne das «gute Drehbuch» den Film retten, bevor Wesen und Funktion des Drehbuches überhaupt geklärt sind.

Die Frage, ob man Drehbuchschreiben lernen kann, führt in eine klassische *Double-Bind*-Situation: Jede Antwort ist falsch. Man hat es ebenso wenig im Blut wie man es lernen kann, denn wie der Film selber so muss auch jedes Drehbuch seine eigene Sprache entwickeln, ist nicht bloss Anwendung sondern immer auch Erfindung einer Ausdrucksweise, und wie der Film, so ist auch das Drehbuch ein Zusammengesetztes aus verschiedenen Sprachen (der Dramaturgie, der Logik, der Einfühlung, der Abstraktion, der Konstruktion und der Musikalität usw.); als eine Struktur, die eine andere Struktur sein will, ist sie nicht nur vorläufig, fragmentarisch und offen, sondern in gewisser Weise auch eine «Geheimsprache» oder genauer, eine Sprache, die eine andere Sprache werden will.

Cesare Zavattinis oder Tonino Guerras Drehbücher zum Beispiel lassen sich «literarisch» lesen, insofern sie konsequent auf das Literarische reduziert sind, das ein Film braucht, und sie lassen sich auf die «morphologische Bewegung» (Pasolini) hin erkennen als eine Vielzahl von Filmen, die durch sie möglich sind. Beides ist indes nicht möglich dort, wo das Drehbuch den Film nicht nur ermöglichen soll, sondern ihn auch «repräsentieren» muss. So ist das Drehbuch des «Autorenfilms» (der wahre Autorenfilm, wie gesagt, benötigt kein Drehbuch im eigentlichen Sinn) paradoxerweise sowohl gegen die Literatur gerichtet (weil es sich nicht auf das Literarische reduzieren kann, es sei denn es projektierte einen selber auf das Literarische reduzierten Film) als auch gegen den Film (dem es mehr vorschreiben muss, als ein Film verträgt, der, wie Truffaut sagt, «entsteht, während man zusieht»).

Das Funktionieren des Förderungssystems (und eines Gutteils idiotischer Verständigung im Feuilleton über «Film») beruht auf der Annahme einer weitgehenden Einheit von Drehbuch und Film. (Kritik ist oft nichts anderes als der Versuch, einen Film auf sein Drehbuch zu reduzieren, um ihm dann seine über das Drehbuch hinausgehenden Elemente entweder als Verdienste oder als Versagen anzurechnen.)

Aber wie könnten wir damit leben, dass das Drehbuch schizophren ist? Dass es entweder sich selbst zu opfern bereit ist, um Film zu werden, oder den Film opfert, um Drehbuch zu bleiben?

5)

Wenn es etwas gibt, das in unserer Filmkultur noch weniger beherrscht wird als das Sehen von Filmen, so ist es das Lesen von Drehbüchern. Dass hierzulande so wenig Drehbücher publiziert werden, dass man so viel über das Drehbuch spekuliert und es so wenig analysiert, hat natürlich damit zu tun, dass man noch weniger bereit ist die Texte der Filme zu lesen, die man schon nicht sehen wollte. Es hängt andererseits aber auch mit der Duplizität der beiden Formen eines Ideensystems zusammen. Gegenüber dem Film erscheint das Drehbuch entweder als arm oder als dumm; es wäre ein sehr zeitgemässer fragmentarischer Text, der vom Leser erst die Vollständigkeit verlangen könnte: «Grobheit und Unvollständigkeit» erklärt Pasolini zu den Wesensmerkmalen des Drehbuches, zu ihrer Tugend, nicht

zum Fehler. Was könnte schöner sein, wären wir wahrhaft filmisch «gebildet», als daraus den eigenen Film zu entwikkeln?

Die Abneigung gegen das Drehbuch als zugleich autonome und verschwindende Form (die am Ende zu einem Unverständnis dem Film gegenüber führt) mag wiederum mit einer literarischen Tradition zu tun haben, die die Erklärung voran setzt und vor dem Fragmentarischen zurückweicht. Aber gerade diese Geringschätzung des Drehbuches (das nur als Repräsentanz des Films Gültigkeit haben soll) verhindert eine Veränderung im Schreiben für den Film (und nebenbei: über ihn).

6) So wie der Autorenfilm der Ausweg aus einem ökonomischen und kulturellen Dilemma war, so ist die, ebenfalls arg und ungerecht gescholtene Literaturverfilmung ein Ausweg aus dem Dilemma des strukturell synthetisierten Autorenfilms. In der literarischen Vorlage rekonstruiert sich gewissermassen das abstrakte, befreiende Drehbuch, das ihm verlorenging. Die literarische Vorlage wird in diesem Fall zu so etwas wie einem Meta-Drehbuch.

Das literarische Werk ist überdies, wie Volker Schlöndorff sagt, ein Ergebnis so intensiver Arbeit wie es ein Drehbuch nicht leisten kann; es muss sehr viel schneller geschrieben werden als zum Beispiel ein Roman (was seine Schwäche und seine Stärke zugleich ausmacht). Ein Drehbuch für eine Literaturverfilmung kann nun nicht so sehr das «Filmische» oder «Filmbare» in einem Roman selektieren (was sich viele schlechte Filme des Genres zu tun bemühen), sondern es muss das Vor-Filmische ebenso wie das Vor-Literarische im Text finden, die abstrakte und sich in morphologische Bewegung versetzende Struktur, auf der der Film seine analytische Arbeit an der Vorlage vornehmen kann und sie mit den eigenen Mitteln nicht nur umsetzt, sondern vor allem erweitert.

Ob zu recht oder zu unrecht hat man den Fördergremien gelegentlich vorgeworfen, Stoffe nach «gesicherten» literarischen Vorlagen zu favorisieren (was stets die Gefahr barg, sozusagen zyklisch das Gegenteil zu unternehmen und gegen literarische Stoffe Aversionen zu entwickeln), und andererseits wird sie als Medium des amphibischen Films zwischen Kino und Fernsehen geringschätzig angesehen. Ausnahmen wie Fassbinders *«Effi Briest»* (1972/74) oder Schlöndorffs *«Die Blechtrommel»* (1978) bestätigen allenfalls die Regel.

Nun ist die Literatur aber nicht nur eine wertvolle Stütze für den nach Entlastung verlangenden Filmemacher, sondern auch ein Kernstück unserer Kultur, das gerade dort die filmische Auseinandersetzung provozieren müsste, wo es sich nicht der «Verfilmung» anbietet. Die Literatur ist für den Film also nicht nur als Metadrehbuch von Interesse, sondern auch als ästhetisches und historisches Problem (sie ist zu wichtig, um sie der törichten Opulenz von Projekten der Art von «House of Spirits» (ZOOM 10/93) oder «Germinal» (ZOOM 1/94) zu überlassen).

Die Renaissance der literarischen Adaption (die vielleicht die Probleme des Drehbuches auf besondere Weise veranschaulicht, wo das Drehbuch seine morphologische Bewegung zwischen zwei Sprachen genauer von einem Ausgangspunkt und einem Endpunkt her definieren kann), hängt möglicherweise auch mit dem Niedergang des Genres «literarisches Fernsehspiel» als eine ganz andere, werkgetreuere Adaption von Literatur zusammen.

Das Drehbuch des Fernsehspiels ist nicht die Struktur, die eine andere Struktur werden will, nicht die Sprache, die Bild werden will (ohne die Sprache zu verlieren), sondern eine Struktur, die sich in einer anderen Struktur abbildet, die Sprache, die im Bild ist. Unglücklicherweise legen unsere Produktionsbedingungen aber eine Vermischung beider Formen nahe, so dass allzu viele Filme entstehen, deren Drehbuch eigentlich für ein Fernsehspiel geeignet wäre (alle «Bedeutung» ist explizit als linearer Code von Sprache und Handlung vorgegeben), oder Fernsehspiele, die sich ein wenig als Film verkleiden, indem sie auf dem nichtlinearen Code der Bilder zusätzliche Bedeutungen suggerieren.

Was also ist zu tun? Zunächst ginge es vielleicht darum, das Drehbuch, statt es zu schmähen oder seine «pragmatische» Verbesserung zu fordern (das heisst eine Verbesserung, die von den strukturellen Problemen seines Dilemmas absehen will) in doppelter Hinsicht zu emanzipieren, das heisst als jene barbarische Form der fragmentarischen Literatur einerseits, als eine von seinen repräsentativen Aufgaben befreite, eher nicht linear codierte, «aleatorische» Form der Übertragung, als eine dynamische Form der Verwandlung andererseits. Dieses zweite Drehbuch muss im traditionellen Sinne nicht «lesbar» sein; es verweist vielmehr bereits auf die Mehrsprachigkeit des Filmes, es ist zugleich literarisch, malerisch und musikalisch, es denkt in den Film hinein und kann daher nur von Menschen beurteilt werden, die selbst im Film denken.

Welch unbescheidene Forderung an eine Filmkultur, der es nicht gut geht, in der man sich aber einrichten kann. Man hat, sagt Alf Brustellin, als Filmemacher andere, schönere Sorgen, als sich immer wieder neue Stories ausdenken zu müssen. So wäre überdies die Renaissance eines abstrakten, eines befreienden Drehbuches zu fordern, dessen Wesen nicht in der Aussage, sondern im Funktionieren besteht. Damit ist nicht ein «leeres», ein etwa nach den konventionalisierten Intrigen eines Genres funktionierendes Drehbuch gemeint, sondern ein «barbarisches» Drehbuch, das auf die fundamentalen Beziehungen und Bewegungen zurück reicht, ein Drehbuch, das alles enthält, was vor der Literatur und vor dem Film liegt. So könnte man, vielleicht, vom verfilmten Drehbuch zum Film gelangen. ● ● ●