

JOHANNES VON MOLTKE UND MICHAEL WEDEL

LITERARIZITÄT UND MUSIKALITÄT DES LICHTSPIELS
EINLEITENDE BEMERKUNGEN ZUM DREHBUCH
ALS MEDIALER FORM

»I wrote my scripts through the camera« – er habe seine Drehbücher durch die Kamera geschrieben, sagt Carl Mayer 1938 seinem Interviewer Paul Rotha für die *World Film News*.¹ Der hier aufgerufene Topos des ›filmischen‹ oder ›kinematographischen‹ Schreibens ist aus der Literatur der Moderne bekannt – ob als Zuschreibung an Autoren wie James Joyce oder Wolfgang Koeppen, als Selbstaussage von Romanfiguren wie Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen, das »schreiben [will] wie Film«,² oder als Entdeckung durch Regisseure wie Wim Wenders, der fand, ein Buch des kongenialen Peter Handke lese sich »wie ein Film. Da ist jeder Satz eine Einstellung«. ³ So sehr aber die Kamera an den Texten der Moderne ›mitschreibt‹, so meint letztlich Mayers Schreiben ›durch die Kamera‹ mehr und Anderes als filmische Literarizität. Handelt es sich doch hierbei um einen Autor, der das Handwerk des Drehbuchschreibens, dessen Geschichte und auch diejenige des Stummfilms, nachhaltig geprägt hat, indem er dieser Textsorte eine ganz eigene Form gab. Seine auktoriale ›Handschrift‹ lässt sich am Stil der Vorlagen ablesen, die er für das Weimarer Kino lieferte, und sie erhält sich noch in den so entstandenen Filmen. Ohne Carl Mayer kein *Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) und vor allem keine ›Kammerspielfilme‹, als welche Werke wie *Scherben* (1921), *Hintertreppe* (1921) oder *Sylvester* (1923) in die Filmgeschichte eingehen sollten.

Nun wird Mayer allerdings oft als Ausnahmefigur betrachtet, und seine Drehbücher wären somit die Folie, von denen das Gros sich negativ abhobe. Bei

1 Paul Rotha, It's in the Script, in: *World Film News* 3 (1938), H. 5, S. 205 f.

2 Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen. Roman [1932], in: *Das Werk*, Bd. 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933, hg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy, Göttingen 2018, S. 233.

3 Jochen Brunow und Wim Wenders, Mauern und Zwischenräume. Ein Gespräch über das Schreiben von Drehbüchern und den Umgang mit ihnen, in: *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens*, hg. von Jochen Brunow, München 2000, S. 95–107, hier S. 95.

der Masse der Drehbücher handelte es sich aus dieser Perspektive, ebenso wie bei Regiebüchern im Theater, um funktionale Texte: sie begleiten den Dreh, strukturieren ihn nach Art einer Bedienungsanleitung. In diesem Sinne verlören sie unmittelbar nach ihrem Gebrauch und mit Beendigung der Dreharbeiten ihre Bedeutung, würden vom fertigen Film subsumiert und wären weiter nicht von Belang: »Die Funktion des Drehbuchs ist sein Verschwinden«, meint etwa Birgit Schmid.⁴

Die Geschichte des Drehbuchs begleitet folglich eine mehr oder weniger explizite Sorge um dessen Status als Produkt eines eigenständigen Gewerks im Handwerk des Filmmachens – aber auch als Kunstwerk, als Literatur. Zu leicht, so scheint es, kann das Drehbuch vom industriellen Prozess verschluckt werden, vom Archiv ganz zu schweigen, in welches Drehbücher noch länger als die ohnehin spät zu Sammlungsgegenständen gekürten Filme keinen Eingang fanden.

Mit gleicher Berechtigung ließe sich aber vom Drehbuch auch als Grundbaustein des Films sprechen, als dessen erste und in vielen (vor allem industriellen) filmischen Produktionsformen auch letztgültige Konzeption. Hollywood hält seine *screenwriters* in hohen Ehren, verleiht gleich zwei getrennte Oscars für »best original screenplay« und »best adapted screenplay«. Und wenn einmal die Screenwriters Guild, die mächtige Gewerkschaft der Drehbuchautor:innen in Film und Fernsehen, streikt, dann geht im amerikanischen Entertainment gefühlt gar nichts mehr, selbst die tagesaktuellen Comedyshows eines Stephen Colbert oder eines John Stewart kommen zum Erliegen.⁵ Spätestens dann ist das Drehbuch weit davon entfernt, bloßes »Hilfsmittel der Gestaltung« zu sein, sondern verdient Anerkennung als eigenständige, »eigentliche filmische Basisform«.⁶

In der Spanne, die sich zwischen unterschiedlichen Bewertungen des Drehbuchs als Bestandteil filmischer Gestaltung sowie als selbständiger ästhetischer Form auftut, verorten sich die Beiträge dieses Schwerpunkts. Dabei gilt allerdings für alle Autor:innen als gesetzt, dass die Textsorte Drehbuch um ihrer selbst willen unsere wissenschaftliche und historische Aufmerksamkeit erfor-

4 Birgit Schmid, Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel *Agnes* von Peter Stamm. Bern u. a. 2004, S. 24. Zitiert nach Stephan Michael Schröders Beitrag in diesem Band.

5 Vgl. Miranda Banks, *The Writers. A History of American Screenwriters and Their Guild*, New Brunswick 2016.

6 Hanspeter Manz, Das dichterische Kamera-Auge. Notizen zu einer missachteten »literarischen Kunstform«, in: *du* 21, Mai 1961, S. 51 f., hier S. 51.

dert; womit jedoch die Frage nach den ästhetischen Eigenschaften, den spezifischen Verfahren, ja der Gattung dieser Texte noch lange nicht geklärt ist, sondern der intensiven Auseinandersetzung bedarf: Was für Texte sind eigentlich Drehbücher? Wie und von wem sind sie zu lesen? Wie und wo sind sie dem Archiv eingeschrieben? An welcher Stelle im Produktionsprozess lassen sie sich herauslösen von der ›bloßen‹ Mittlerfunktion als zu verfilmendes Skript?

Diese und andere Fragen verfolgen die fünf Beiträge zu diesem Schwerpunkt in historischen Kontexten, die vom kurzlebigen ›Autorenfilm‹ der frühen 1910er Jahre über F. W. Murnaus frühe Weimarer Filme und Sergej Eisensteins Drehbucharbeiten in den USA bis hin zum neuen, experimentellen Film der 1960er Jahre im Kontext des Literarischen Colloquiums Berlin und des neuen deutschen Films vor und nach Oberhausen reichen. Die Autor:innen wenden sich dabei unterschiedlichen Facetten des Drehbuchs zu und unterziehen es analytischen Lektüren, in denen ganz unterschiedliche Funktionen und Formen der Literarizität in den Mittelpunkt rücken: Schmiegt sich das Autorenfilmkonzept noch eng an den Literaturbegriff, wie er von den hierfür rekrutierten Autoren (Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler) übernommen und geformt wurde, so öffnet der Blick auf Murnaus Regiedrehbücher Perspektiven auf das Drehbuch als heteronomen, intermedialen, der Praxis gewidmeten und von ihr überformten Text. Am Beispiel Sergej Eisensteins lässt sich die Genese nicht nur eines (unverfilmten) Drehbuchentwurfs, sondern auch zentraler Gedanken des Regisseurs zum Verfahren des inneren Monologs im Übergang vom Roman zum Film nachvollziehen. Die Autor:innen der 1960er Jahre schließlich begriffen das Drehbuch als poetischen Text, wie er sich im Archiv des Literarischen Colloquiums Berlin bzw. in den Annalen des jungen deutschen Films vor Oberhausen niedergeschlagen hat: Hier regt sich der literarische Eigensinn des Drehbuchs, eine gegenüber ihrer ›eigentlichen‹ Bestimmung – dem fertigen Film – sperrige Textsorte, die genau darum der eigenen Analyse bedarf.

Wie so oft erschließt sich dabei aus der avantgardistischen Praxis eine Sichtweise auf das Drehbuch, die wiederum für das Verständnis von dessen allgemeiner Geschichte und Funktion fruchtbar werden kann. So zeigt der Beitrag über Ferdinand Khittl auf, inwiefern die Drehbücher zu seinen Filmen nicht nur, wie im Begriff angelegt, literarisch, sondern auch musikalisch als Partituren zu lesen sind. Was bei Khittl im Kontext der Neoavantgarde als ›Ereignispartitur‹ figuriert, findet sich an anderen Stellen der Drehbuchgeschichte als Notation, die durchaus der Vorstellung eines klassischen Aufführungsplanes – also einer Sinfonie, einem Streichquartett – vergleichbar ist. Schon Max Reinhardt hatte vom Regiebuch als Partitur des Theaters gesprochen und Jean-Marie Straub sollte viel später von Heinrich Bölls Buch *Billiard um halb zehn* als »Partitur«

seines Films *Nicht versöhnt* sprechen, zum »Rezitieren« durch die Laiendarsteller:innen.⁷ Statt Buch zum Film, aber auch anders als Noten zur Literatur (Adorno) lieferte das Drehbuch demnach die Noten zum Film, deren Interpretation den Regisseur:innen als Dirigent:innen und den Schauspieler:innen und anderen Gewerken als Musiker:innen oblag. Damit erübrigt sich zwar nicht die oft – und auch von den Beiträgen in diesem Schwerpunkt zumindest implizierte – Frage nach der Literarizität des Drehbuchs als solchem. Doch gewinnt sie als zusätzliche Dimension die Musikalität.

7 Zitiert nach Michael Töteberg, Das Kino der Autoren, in: Abgedreht. Literatur auf der Leinwand, hg. von Vera Hildenbrandt und Michael Töteberg, Marbach 2023 (Marbacher Magazin 180), S. 6–28, hier S. 16.