

MEGAN EWING

WARUM KÖNNEN DREHBÜCHER KEINE LITERATUR SEIN?  
ZU DEN FILMEN VON FERDINAND KHITTL

»Kunst ist nicht das Schwierigste, was man heute tun oder ertragen kann. Schwieriger ist es jedoch, die Kunst ›umzuleiten‹ (wie es die Situationisten formulierten), indem man ihre Aura nutzt, um etwas noch Überraschenderes zu bewirken: öffentliche Bedeutung. Auf diese Weise wird die Kunst zu einer Kunst des Dialogs als Form; eine Form, die sich verselbständigt. Und das würde ich heute ›Poesie‹ nennen.«

Jochen Gerz<sup>1</sup>

Ogleich der Film längst in die »Phalanx der etablierten Künste« aufgestiegen ist, bleibt die Frage nach der Unabhängigkeit des Drehbuchs als Erzählform ungelöst.<sup>2</sup> Anderweitigen Meinungen seitens der Kritiker:innen und Hersteller:innen von Filmen seit mindestens den 1940er Jahren zum Trotz,<sup>3</sup> werden Drehbücher nach wie vor als bloße »Entwürfe«<sup>4</sup> für andere schöpferische Werke, nämlich Filme und Fernsehprogramme, und nicht als eigenständige Texte behandelt: »Das Drehbuch ist keine Literatur, entweder weil es im Wesentlichen unvollständig ist oder weil es im Wesentlichen ein Zwischenprodukt ist und kein von dem Film, mit dem es verbunden ist, unabhängiges

- 1 Jochen Gerz, *Toward Public Authorship*, in: *Third Text* 18, (2004), H. 6, S. 649–656, hier S. 652. doi:10.1080/0952882042000285050.
- 2 Jan Heiner Gebhardt, *Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext*, Hamburg 2016, S. 19.
- 3 1949 schreibt Béla Balázs: »Noch vor nicht allzu langer Zeit musste man den Philistern erst beweisen, dass der Film eine selbständige Kunst mit eigenen Prinzipien und Gesetzen ist. Wie es heute scheint, muss auch noch bewiesen werden, dass die literarische Grundlage dieser neuen visuellen Kunst eine selbständige, eigene literarische Kunstform darstellt, genauso wie etwa das geschriebene Drama. 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 literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre in Buchform publiziert werden kann.« Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1980, zitiert nach Arno Rußegger, *Das Drehbuch als Literatur*, in: *Linguistica* 35 (1995) H. 1, S. 189–202, hier S. 190.
- 4 Dallas Baker, *Scriptwriting as Creative Writing Research. A Preface*, in: *TEXT – Journal of Writing and Writing Courses* 17 (2013), H. 19, S. 1 f.

Kunstwerk.«<sup>5</sup> Diese Argumentation stuft das Drehbuch nicht als literarisches Werk, sondern als Gebrauchstext ein, da es nicht in erster Linie geschrieben wird, um gelesen, sondern um produziert zu werden.<sup>6</sup> Dass das Drehbuch in der Literatur- und Medienwissenschaft immer noch weitgehend über seine Funktion für den Filmdreh definiert wird, ist wiederum selbst eine Funktion der vorherrschenden Sichtweise, welche die Autonomie des Drehbuchs in dreifacher Hinsicht in Frage stellt: 1) seine Unvollständigkeit/Zwischenform, 2) die Unzugänglichkeit des Drehbuchtextes und 3) seine gattungstheoretische Unbestimmtheit.<sup>7</sup> Im Folgenden werde ich stattdessen einen rezeptionstheoretischen Ansatz vorschlagen, um den Kunststatus, das heißt die Literarizität, des Drehbuchs zu definieren.<sup>8</sup> Dieser Ansatz steht im Gegensatz zu gattungstheoretischen Definitionen des Literarischen, die sich allein auf Beschreibungen

- 5 Ted Nannicelli, Why Can't Screenplays be Artworks?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2011), H. 4, S. 405–414, hier S. 405. Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford 2008. Bevor Film- und Medientheoretiker in jüngster Zeit wieder begannen, sich für das Drehbuch als Form zu interessieren, vertrat der kognitivistische Kunstphilosoph Carroll innerhalb der anglo-amerikanischen Ästhetik die maßgebliche Position zum Drehbuch. Als Reaktion auf seine Sichtweise, die dem Drehbuch den Status einer Kunstform absprach, erschienen Ende der 1980er Jahre in englischsprachigen Zeitschriften für Ästhetik und Literaturtheorie Studien über den Kunstcharakter des Drehbuchs. Vgl. Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, London 2013; Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, Basingstoke 2013; Steven Maras, *Screenwriting. History, Theory, and Practice*, London 2009; Steven Price, *The Screenplay. Authorship, Theory, and Criticism*, Basingstoke 2010.
- 6 In der deutschsprachigen Forschung reichen die wissenschaftlichen Interventionen bis in die Mitte der 1990er Jahre zurück. Inzwischen liegen mit Birgit Schmidts *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Beispiel »Agnes« von Peter Stamm*, Bern 2005, und Gebhardts *Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext* Monografien vor, die sich kritisch gegen die Marginalisierung von Drehbuchautorinnen und -autoren sowie literarischer Ansätze zum Drehbuchschreiben wenden. Vgl. Rußegger, *Das Drehbuch als Literatur*; sowie Michael Schaudig, *Literalität oder Poetizität? Zum Textstatus von »Filmtexten«*, in: *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*, hg. von Alexander Schwarz, München 1992, S. 9–15.
- 7 Unabhängig davon, ob Kritiker das Drehbuch nach diesen Kriterien als funktionalen Gebrauchstext oder als eigenständiges, literarisches Werk einstufen, müssen in einem solchen binären Schema beide Kategorien als Abstraktionen des komplexen Objekts ›Drehbuch‹ verstanden werden, die dazu dienen, die eine Sichtweise gegenüber der anderen zu privilegieren. Vgl. Gebhardt, *Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext*, S. 45, 158.
- 8 Damit soll nicht behauptet werden, dass das Drehbuch nicht auf einzigartige Weise auf den Leser wirkt, die sich von anderen literarischen Formen unterscheidet. Ich stimme zu, dass bestimmte Formen des Drehbuchs das Potenzial haben, »[...] beim Leser eine filmische Wahrnehmung auszulösen«. Ebd., S. 39.

des Textobjekts stützen.<sup>9</sup> Vielmehr geht es mir um die Frage, ob der Text eines Drehbuchs Sinneswahrnehmungen bewahrt, um so beim Leser die für ästhetische Erfahrung konstitutiven pathischen Effekte hervorzurufen.<sup>10</sup>

Die vorliegende Fallstudie fragt, was passiert, wenn dokumentarisches Filmmaterial als Inspiration für das Drehbuch eines Films verwendet wird, anstatt dass das Drehbuch das zu produzierende Filmmaterial erst legitimiert und dann anleitet. Darum geht es im Werk von Ferdinand Khittl (1924–1976), Begründer (mit Haro Senft) des DOC59-Filmzirkels, der als Oberhausener Gruppe bekannt wurde, und Verfasser von deren historischem Manifest bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 1962. Durch die Vermischung von Industriefilmtechniken mit experimentellen, bewusst lyrischen Drehbüchern veränderten Khittl und sein in München ansässiges Produktionsteam der Gesellschaft für bildende Filme (GbF) das Genre des Industriefilms mit dem Ziel, ein kritisches Nachdenken über die weitreichenden Auswirkungen von Rationalisierung und industriellen Technologien zu provozieren. In diesen Filmen fungiert die industrielle Technik, das herkömmliche Thema des Industriefilms, nicht mehr nur als Gegenstand. In Khittls überlieferten Werken wird dokumentarisches Filmmaterial – etwa vom Gelände einer Chemiefabrik oder eines Schlachthofs – umfunktioniert. Anstatt die gezeigten technischen Prozesse für ein Laien- oder Fachpublikum zu erläutern, wie es für den Industriefilm üblich

- 9 So zum Beispiel Jost Schneiders Schnittmengen-Diagramm der drei Merkmale des Literarischen, das Gebhardt seiner narratologische Studie des Drehbuchs zugrunde legt. Um für die literarische Identität des Drehbuchs zu argumentieren, prüft Gebhardt methodisch, ob es Josts Kriterien der Fiktionalität, der Fixiertheit (die im Falle des Drehbuchs im Allgemeinen schwach ausgeprägt ist, weil es nicht allgemein zugänglich ist) und des ästhetischen Sprachgebrauchs bzw. Stils aufweist oder nicht. Vgl. Jost Schneider, Die Sozialgeschichte des Lesens und der Begriff ›Literatur‹, in: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, und Gerhard Lauer, Berlin 2009, S. 434–454, hier S. 451 f.
- 10 »Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.*« Gilles Deleuze und Félix Guattari, Was ist Philosophie?, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, S. 191. Für die folgende Darstellung der Literarizität orientiere ich mich an Deleuzes und Guattaris Theoretisierung des Kunstwerks in *Was ist Philosophie?* Mein Verständnis ihrer Auseinandersetzung mit Erwin Straus' Begriff des »pathischen Moments«, auf dem die im Abschnitt »Perzept, Affekt und Begriff« (S. 191–237) vorgestellte Theorie der ästhetischen Erfahrung beruht, verdankt sich insbesondere Louis Schreel, *The Work of Art as Monument. Deleuze and the (After-)Life of Art*, in: *Footprint* (2014), H. 14, S. 97–108.

ist, verwandeln Khittl und seine Drehbuchautoren<sup>11</sup> dieses Material in Beweise für die ontologischen Argumente, die das Drehbuch vorgibt.<sup>12</sup> Diese Argumente betreffen die Chancen und Herausforderungen des Zeitalters des ›homo technologicus‹: *Das magische Band* (1959) untersucht die Geschichte des technischen Mediums Magnetband, um generell über die Rolle der Kommunikationstechnologien im menschlichen Leben zu nachzudenken; *Der heiße Frieden* (1964) hinterfragt die wissenschaftliche Methode oder, wie es im Presstext des Films heißt, »das Wesen der Forschung an ihren Phänomenen«.<sup>13</sup> Der Titel, eine Umkehrung der Redewendung vom Kalten Krieg, kündigt die Absicht des Films an, technikdeterministischen Argumenten entgegenzutreten, denen zufolge der Krieg der Vater aller Dinge sei. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei diesen beiden Industriekurzfilmen um Auftragsarbeiten des deutschen Chemiegi-ganten BASF handelt, sind diese Werke bemerkenswert, weil sie schon aufgrund der Literarizität ihrer Drehbücher Vorbehalte gegen den wissenschaftlichen Fortschritt zum Ausdruck bringen. Der einzige erhaltene unabhängige Spielfilm der GbF, *Die Parallelstraße* (1962), thematisiert auf ähnliche Weise die globalisierte Welt und das Scheitern des kolonialen Projekts, das sie hervor-

- 11 Die Drehbuchnachweise für die in Frage kommenden Filme werden wie folgt zugeordnet. *Das magische Band*: Ferdinand Khittl, Bodo Blüthner und Ernst von Khuon; *Der heiße Frieden*: Khittl; *Die Parallelstraße*: Bodo Blüthner. Über Blüthner, der nach dem Konkurs der GbF »bei einer großen Werbefilmfirma in München landete, für die auch Edgar Reitz (*Geschwindigkeit*) arbeitete«, ist wenig bekannt. Aus persönlichen Gesprächen, die Hans Scheugl 2006 und Kai Knörr 2010 mit Ronald Martini (Kameramann und Sohn des GbF-Inhabers Otto Martini) führten, geht hervor, dass Khittl bei allen seinen Filmen am Schreibprozess beteiligt war. Hans Scheugl, Der Film der frühen Jahre. Herbert Vesely und der Neue deutsche Film, in: Katalog zur Viennale 2006, <https://scheugl.org/website-von-hans-scheugl-startseite/texte-von-hans-scheugl/der-film-der-fruehen-jahre-herbert-vesely-und-der-neue-deutsche-film/> (4.3.2024).
- 12 Auch wenn die Ästhetik des Gebrauchsfilms, unter den der Industriefilm fällt, auf eine Vielzahl von Genres und Stilen zurückgreift und daher in Bezug auf die Form nicht verallgemeinerbar ist, haben alle Industriefilme einen Anlass, einen Zweck und einen Adressaten. Während Anlass und Adressat variieren, besteht der Zweck des konventionellen Industriefilms darin, industrielle Technologien zu fördern und zu feiern, indem er den Adressaten über deren Funktionsweise aufklärt. Vgl. Thomas Elsaesser, Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media, in: *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, hg. von Vizenz Hediger und Patrick Vonderau, Amsterdam 2009, S. 19–34, hier S. 23.
- 13 Ferdinand Khittl, *Der heiße Frieden* (1964), Pressemappe. Der Film, der zwei Jahre nach der Schweinebuchtkrise veröffentlicht wurde, endet mit dem halbherzigen Ausdruck der Hoffnung, dass der internationale Wettbewerb auf dem Markt der wissenschaftlichen Ideen eines Tages den Krieg vollständig ersetzen könnte.

gebracht hat, insbesondere die industriellen Praktiken der Ausbeutung von Arbeit und Rohstoffen im globalen Süden.

Das Drehbuch spielt in diesen Filmen nicht mehr die Rolle eines Entwurfs, das heißt einer Zwischenform oder eines ›Zwischenprodukts‹ im kreativen Prozess, vergleichbar mit den Skizzen, die der Ausführung des eigentlichen Kunstwerks durch den/die Künstler:in vorausgehen.<sup>14</sup> Vielmehr wird es zur *conditio sine qua non* und zur animierenden Kraft des Films. Denn ohne die Sprache des Drehbuchs, die das dokumentarische Material ironisiert und damit problematisiert, wären Khittls Arbeiten einfach nur konventioneller Industriefilm. Im Folgenden geht es nun allerdings nicht einfach darum, für Drehbücher dieser Art den Status als Literatur einzufordern. Vielmehr möchte ich einen Beitrag zur laufenden Debatte über den Status des Drehbuchs leisten, indem ich anhand der Filme Khittls die Bedingungen untersuche, unter denen es den Status eines literarischen Werks – Literarizität – erlangt.

### Der Kunstcharakter des Drehbuchs über die Ereignispartitur

Während viele Drehbücher als reine Gebrauchstexte funktionieren, erreichen andere eine Literarizität, die bei Leser:innen ähnliche ästhetische Effekte hervorruft wie die Lektüre von Gedichten, Romanen oder Dramen. In dieser Hinsicht ›verselbständigen‹ sich solche Drehbücher und werden unabhängig von dem Film, dem sie wie eine Art Partitur zugrunde liegen. Das Aufkommen der Kunstform »Ereignispartitur« (*event score*) in der Neoavantgarde um die Mitte des letzten Jahrhunderts unterstreicht nun den Kunstcharakter der Partitur über alle Sparten hinweg; darüber hinaus ähnelt eine bestimmte Variante der Ereignispartitur den Khittl-Blüthner-Drehbüchern in ihrem Verhältnis zu den jeweiligen Filmen.

Als kurze, wie Gebrauchsanleitungen zu verstehende Texte entstanden Ereignispartituren in den Jahren 1958/59 in den Kreisen der Avantgarde-Komponisten um John Cage an der New School; bald danach sollten sie schon zum Handwerkszeug von Konzeptkünstler:innen und Dichter:innen gehören. Ereignispartituren entstanden in der interdisziplinären New Yorker Neo-Avantgarde »aus einem erweiterten Sinn für ›Musik‹ und einem erweiterten Sinn für das

14 Petr Szczepanik, *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs*, in: *Montage AV 22* (2013), H. 1, S. 102–136, hier S. 109.

Medium.«<sup>15</sup> »Voice Piece for Soprano« (1961) von Yoko Ono kann als repräsentatives Beispiel gelten:

VOICE PIECE FOR SOPRANO

to Simone Morris

Scream.

1. against the wind

2. against the wall

3. against the sky

y. o. 1961 autumn<sup>16</sup>

Indem Ono einen Aufführungsplan nicht in einem Notensystem, sondern sprachlich komponiert, erlangt ihre kesse Partitur eine gewisse Literarizität. Es handelt sich um einen Aufführungsplan, der bei der Lektüre ästhetische Gefühle generiert, da seine Bilder und sein Stil Vorstellungs- und Interpretationsprozesse hervorrufen. Insofern ist die geschriebene Ereignispartitur ein eigenständiges Kunstwerk, dessen Lektüre ein pathisches Moment auslöst und damit trotz des scheinbar zukunftsorientierten Charakters der Partitur unabhängig von einer vergangenen oder zukünftigen Aufführung ist:<sup>17</sup> »Partituren sind Verfahren zur Kontrolle von Ereignissen und zur Beeinflussung dessen, was geschieht.«<sup>18</sup> In der Fluxus-Bewegung, an der Ono beteiligt war, wurde die Ereignispartitur verwendet, um ein Ereignis zu erzeugen.<sup>19</sup> Doch während Par-

15 Liz Kotz, *Words To Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge 2007, S. 101 f.

16 Yoko Ono, *Grapefruit*, New York 2000, S. 98. *Grapefruit* wurde ursprünglich 1964 als Künstlerbuch in Onos eigenem Verlag Wunternbaum Press veröffentlicht.

17 In diesem Paradigma ist die Kunst ungegenständlich und damit auch unabhängig von Modell, Wahrnehmendem und Schöpfer: »Kunst bewahrt, aber konserviert nicht nach Art der Industrie, die eine Substanz hinzufügt, damit die Sache sich länger hält. Das Ding ist von Beginn an von seinem ›Modell‹ unabhängig geworden, unabhängig aber auch von eventuellen anderen Personen, die selbst Künstler-Dinge sind [...]. Und es ist nicht minder unabhängig vom aktuellen Betrachter oder Zuhörer, die es erst nachträglich erfahren, wenn sie dazu die Kraft haben. Und was ist mit dem Schöpfer? Das Ding ist kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig. Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*. [...] Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.« Deleuze und Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 191 f.

18 Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, New York 1969, S. 5.

19 Die Ereignispartitur »Proposition #1: Make a Salad« (1962) von Fluxus-Künstlerin Alison Knowles erzeugt zum Beispiel ein gemeinsames Essen für die Künstlerin und ihr Publikum, indem Knowles einen großen Salat für die versammelten Zuschauer ihrer

tituren zunächst als Technik zur Kontrolle oder Beeinflussung zukünftiger Ereignisse dienten, erkannten Künstler:innen auch ihr Potenzial als Aufzeichnungstechnik: »Partituren sind Notationen, die mit Hilfe von Symbolen Prozesse über einen bestimmten Zeitraum hinweg beschreiben.«<sup>20</sup> Während es bei der Institutionenkritik der Performance Art zum Teil um Entmaterialisierung ging (Lippard), erkannten die Künstler:innen, dass dieselbe Partiturtechnik auch dazu verwendet werden kann, Ereignisse im Nachhinein zu notieren. Bei diesem sekundären Einsatz wird die Notationspraxis nicht als Anweisung für eine zukünftige Aufführung des Werks verstanden, sondern dazu verwendet, einen Index von Aktivitäten und Empfindungen zu erstellen, die aus der Aufführung resultieren.

In Analogie zur derart verstandenen Ereignispartitur lassen sich nun Khittls Drehbücher betrachten. Notiert das Drehbuch in der Regel den noch zu produzierenden Film, so verweisen die Drehbücher im Fall von Khittls hybriden Industriefilmen eher auf die (tiefer liegenden) Realitäten, die bereits durch das aufgezeichnete industrielle Filmmaterial erfasst wurden.

Das Drehbuch zu *Die Parallelstraße* beginnt mit einer Rahmenerzählung, in der ein Gremium von fünf Männern mit der Beurteilung und Ordnung einer Reihe von 308 Dokumenten aus dem Leben einer »fraglichen Persönlichkeit« beauftragt ist; von diesen »Dokumenten« zeigt der Film sechzehn auf 16mm gedrehte Farbkurzfilme aus fünf Kontinenten, die wir gemeinsam mit den fünf Männern im Gremium zu sehen bekommen. Sie werden jeweils vom »Protokollführer« und Leiter des Gremiums vorgestellt und kommentiert, wobei die ihnen zugewiesene Nummer zu Beginn eines jeden Kurzfilms auf schwarzem Hintergrund erscheint. Der im Folgenden wiedergegebene Drehbuchauszug (Abb. 1) begleitet den zweiten Farbkurzfilm des Films, das »Dokument 272«.<sup>21</sup> Wie in der Regieanweisung angegeben, wurde das Filmmaterial zu diesem »Dokument« zunächst aus einem Flugzeug und dann aus einem fahrenden Auto heraus gedreht, das auf dem Overseas Highway, dem letzten Stück der US-Route 1 von Miami in die Florida Keys, nach Süden fährt.

Performanz zubereitete. Cage war bei der Uraufführung dieses Stücks am Institute of Contemporary Arts in London anwesend, und hat die Aktion als »Neue Musik« gepriesen. Julia Fiore, When Making a Salad became Groundbreaking Performance Art, in: Artsy, September 20, 2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-salad-groundbreaking-performance-art> (5.6.2024)

20 Halperin, *The RSVP Cycles*, S. 5.

21 Diese von Khittel kommentierte Fassung des Drehbuchs zu *Die Parallelstraße* stammt aus der Bibliotheks-Sammlung der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München.

Protokollführer:  
 nimmt von rechts die  
 blaue Karte, umblättern,  
 zeigt dem Fremden die  
 Belege, zeigt, dann  
 Aufzeichnung nehmen -  
 Werk zum Schreiben.  
 Die Zahl 272 erscheint.  
 Dann das Dokument über die letz-  
 ten 100 Meilen der Bundesstraße 1  
 der Vereinigten Staaten von Amerika.  
 Zuerst mit Flugaufnahmen der Straße  
 beginnend, - links der Straße liegt  
 der Atlantik, rechts der Golf von  
 Mexiko - dann übergehend auf Fahr-  
 aufnahmen aus dem Auto bis zum  
 Aquarium, das kurz vor dem Ende  
 der Straße liegt. Zuletzt das Schild  
 "Dead end" direkt am Meer.

Protokollführer:  
 Wahnsinn einer Straße.  
 Nummer 1.  
 Welcher Vorbedacht, eine Straße zu bauen.  
 Wieviel Steine.  
 Wieviel Papier.  
 Nummer 1 - Wahnsinn.  
 100 Meilen im Meer.  
 Genau durchdacht.  
 Ohne Mitleid konstruiert.  
 Gute Ingenieure, guter Beton, gutes Eisen.  
 Keine Züge, keine Ochsenkarren, keine Radfahrer.  
 Nur ein Gefängnis.  
 + sich holen!

Nummer 272  
 Die zwei dazwischenliegenden Nummern  
 sind eine Hotelquittung und eine Whiskyrech-  
 nung aus Dakar, Westafrika.  
 Also Dokument 272.  
 (Licht 5., 3 und 2-aus)

2140  
 4140

Keine Betonungen!  
 Leiden und apito!

Das Fehlen von Regieanweisungen macht deutlich, dass das Filmmaterial vor dem Text entstanden ist – es bezieht sich nur auf das Aquarium und lässt den großen Fisch, der darin gefangen ist, völlig außer Acht. Wäre das Drehbuch dem Filmmaterial vorausgegangen, würde es notwendigerweise die zu produzierende Szene beschreiben und Kamerawinkel, Schauplatz (schummriges, schmutziges Becken) und vielleicht die Fischart (großer, depressiv aussehender Zackenbarsch) angeben, wie wir sie in der fiktiven Rahmenerzählung sehen. Andererseits räumt der Text des Voiceovers dem »Gefangenen« vergleichsweise viel Platz ein. Seine sonderbare Erwähnung sorgt für die dramatische Spannung des Films, da weder die Zuschauer:innen noch Leser:innen des Drehbuchs wissen, auf wen oder was sich »der Gefangene« bezieht, bis er in den letzten Momenten des Films mit den Zeilen »Der Gefangene ... / Will er wieder kämpfen?« enthüllt wird.

Die Off-Stimme in diesem Dokument, welche das Drehbuch als Monolog des Protokollführers ausweist, steht stellvertretend für den einzigartigen literari-

- 12 -

Bosheit von Millionen Menschen, die nur bezahlten.  
 Sie haben die Straße nie gesehen.  
 Nur der Gefangene ist allein.  
 Gute Oberflächenbeschaffenheit.  
 Der erreichte Widerstandswert liegt über dem verlangten.  
 Nummer 1.  
 Man sollte - vernichten, die alles zahlten,  
                   vernichten die Ingenieure,  
                   vernichten die Arbeiter,  
                   vernichten den Gefangenen.  
 Damit das Gefängnis vernichtet werden kann.  
 Vernichten den Beton, das Papier, die Nummer 1.  
 Oder.  
 Die Straße flacher, niedriger verlaufen lassen.  
 Mit leichtem Gefälle in die Tiefe führen.  
 Und dort das Tor öffnen.  
 Für den Gefangenen.  
 Die Gefängniswärter entlassen.  
 Vernichten das Aquarium, die Straße, die Nummer 1.  
 Der Gefangene ...  
 Will denn der Gefangene überhaupt zurück ins Meer?  
 Will er wieder kämpfen?  
 Dead End.  
 Sackgasse.  
 Nummer 1. *mitte Kunst ändern müssen!*

Nach der letzten Einstellung des  
 Dokumentes wieder das Gremium  
 von oben.

Abb. 1. Von Khittl kommentierte Fassung  
 des Drehbuchs zu »Die Parallelstraße« (S. 11 f.)

schen Stil des gesamten Textes. Er verbindet technische Details, wie wir sie vom konventionellen Industriefilm erwarten (»gute Oberflächenbeschaffenheit. / Der erreichte Widerstandswert liegt über dem verlangten«), mit einer hermetischen Lyrik, die sowohl auf der Seite als auch beim Vorlesen als Poesie erscheint. Die Mise-en-page, etwa in den Einrückungen der stropfenähnlichen Passage, die mit »Man sollte – vernichten, die alles zahlten« beginnt, ist ein demonstrativ poetisches Mittel, um durch stilisierte Zeilenumbrüche Atem- oder Sprechpausen zu markieren. Syntaktische Umkehrungen wie »[man sollte] vernichten die Ingenieure / vernichten die Arbeiter / vernichten den Gefangenen« kennzeichnen diese Sprache ebenso als literarisch und spezifisch lyrisch wie die Wiederholungen, eine Dimension, die Khittl durch die Markierung der Strophe »Ohne Mitleid [...]« mit »Wiederholen!« zu verstärken sucht.

Auch ohne den Hinweis des Regisseurs »Keine Betonungen! Leidenschaftslos!« ist der Ton des Textes böse (worauf auch ein Mitglied des Gremiums

hinweist): »Genau durchdacht. / Ohne Mitleid konstruiert [...] Nur ein Gefängnis. / Bosheit von Millionen Menschen, die nur bezahlten [...] Vernichten das Aquarium, die Straße, die Nummer 1 [...] Sackgasse«. Was das Drehbuch hier aufruft, ist nicht einfach das technische Wunderwerk des Overseas Highway, nicht die Verärgerung, die er 1954 bei vielen Steuerzahlern in Florida auslöste,<sup>22</sup> und auch nicht die Existenz einer schlecht gewarteten Touristenattraktion auf der letzten Insel der Keys, die Tierquälerei praktiziert – alles mögliche Themen für konventionelle Dokumentarfilme. Indem das Drehbuch das dokumentarische Filmmaterial rückblickend mit einer techno-lyrischen Sprache ausstattet, registriert es stattdessen die menschliche Hybris, die erforderlich war, um eine Straße über den Ozean zu bauen, um den Tourismus in den fischbaren Gewässern der Lower Keys<sup>23</sup> zu steigern und die Umwelt und das dortige nichtmenschliche Leben effizienter auszubeuten. Das Drehbuch verweist ökokritisch auf Letzteres, indem es die Subjektivität des gefangenen Fisches erweitert und seine gerechte Befreiung imaginiert:

Oder.

Die Straße flacher, niedriger verlaufen lassen.

Mit leichtem Gefälle in die Tiefe führen.

Und dort das Tor öffnen.

Für den Gefangenen.

Was dem Drehbuch an Regieanweisungen fehlt, liefert der lyrische Text als Bild: Obwohl der Fisch nie als solcher identifiziert wird, verfügen erfahrene Leser:innen von Gedichten über Techniken, um die Situation angemessen zu analysieren. Ein Aquarium und ein Gefangener werden vorgestellt, und dieser Gefangene will vielleicht ins Meer zurückkehren, vielleicht auch nicht. Sollte der/die Leser:in den Gefangenen mit einem Oktopus verwechseln, bleibt die Pointe des Drehbuchs durch die Indizierung von Prozessen der Naturbeherrschung bestehen.

Die von Khittl kommentierte Fassung des Drehbuches verrät etwas über die Zusammenarbeit zwischen Blüthner und Khittl beim Schreiben. Dort fügt der Regisseur gegen Ende der folgenden Passage einen kurzen Kommentar ein, der

- 22 Der Overseas Highway wurde kontrovers diskutiert, da die Kosten für seinen Unterhalt weit über denen herkömmlicher Autobahnen lagen. Diese Zusatzkosten wurden bis 1954 durch Mautgebühren ausgeglichen. Die Steuerzahler in Florida wollten nicht, dass »der Overseas Highway mautfrei in unseren Schoß fällt«, was ein gewisser Cecil Webb, der Beauftragte der staatlichen Straßenbehörde, nicht verhindern konnte. Jim Powell, Road Chairman Bends to Political Winds, in: *The Tampa Tribune*, 25.4.1954.
- 23 Jerry Wilkinson, The History of the Overseas Highway, <https://www.keyshistory.org/osh.html> (1.4.2024).

nicht nur auf die Literarizität, sondern auch die Musikalität des poetischen Textes verweist:

Und dann wird er etwas Seltsames tun.  
 Er gibt seine Staatsbürgerschaft auf, nimmt eine andere an.  
 Ändert deshalb seinen Vornamen von Enrico in Heinrich.  
 Für eine illustrierte Zeitung wird er eine Weile am Krieg teilnehmen.  
 Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig.  
 Doch bevor dieser zu Ende geht, wird er diesen Erdteil verlassen.  
 Der Tag kommt, an dem er in ein Land fährt, das er noch nie gesehen hat.  
 Sein Vaterland.  
 Doch er weiß es noch nicht.  
 Er wird seine bisherige Sprache vergessen und nur noch die seines  
 Vaterlands sprechen.  
 Sein Schiff läuft in den Hafen ein.  
 Seine Eltern stehen am Kai.  
Er wird sie zum ersten Mal sehen, doch ihre Fotografien helfen ihm,  
 sie sofort zu erkennen. (Zu wenig lyrisch? Meinung von Posegga!)  
 Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig.<sup>24</sup>

Der Regisseur identifiziert hier eine Reihe von Zeilen, die sich seiner Meinung nach nicht lyrisch genug lesen, und unterstreicht ein eher prosaisches Couplet, das nicht zum Metrum des umgebenden Textes passt, mit dem Hinweis: »Zu wenig lyrisch? Meinung von Posegga!« Hans Posegga war der Komponist des Films, der für den Jungen Deutschen Film auch über 200 Filme, »die zum größten Teil experimentellen Charakter haben«, vertonte – so auch für Alexander Kluge, Haro Senft, Peter und Ulrich Schamoni, Boris von Borresholm, Hans Ertl, Rob Houwer, Raimund Ruehl, Franz Spieker und Wolfgang Urchs sowie Blüthner und Khittl.<sup>25</sup> Posegga war offenbar nicht nur für das Sounddesign von *Die Parallelstraße* verantwortlich, sondern auch für die Überprüfung der Lyrik des Drehbuchs – wobei er unter Umständen die Differenzen zwischen Khittl und Blüthner dank seiner musikalischen Autorität vermittelte.<sup>26</sup>

24 Khittls kommentierte Kopie des Drehbuchs für *Die Parallelstraße*, S. 9.

25 Astrid Posegga, Hans Posegga & der junge Deutsche Film, <https://www.hans-posegga.de/?p=266> (10. 5. 2024)

26 Offenbar waren diese Zeilen »zu wenig lyrisch« und verdienten keine Überarbeitung, da sie nicht in die endgültige Fassung aufgenommen wurden. Das Drehbuch weist weitere Textkürzungen auf, bei denen zwei weitere, eher prosaische Fragmente wegfallen (»Für eine illustrierte Zeitung wird er eine Weile am Krieg teilnehmen« und »Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig«).

Deutlich wird, wie wichtig den Produzenten die Literarizität und die klangliche Musikalität des Drehbuchtextes war. *Die Parallelstraße* verdankt ihren experimentellen Charakter vor allem dieser pointierten Verbindung eines Gebrauchsfilms mit einem Text, der bei Leser:innen ein pathisches Moment des literarischen Empfindens auslöst. Es handelt sich also keineswegs um einen Gebrauchstext, »der sich im fertigen Film auflöst und verschwindet«.27 Gerade die Literarizität des Drehbuchs von *Die Parallelstraße* inspirierte zeitgenössische französische Kritiker:innen zu positiven Vergleichen mit bestimmten »chimärenhaften« Filmen der Nouvelle Vague, doch der Spielfilm scheiterte spektakulär in Deutschland. Hier attestierten Kritiker:innen ihm aufgrund der dichten, experimentellen Sprache und des undurchschaubaren Philosophierens mangelnden Reiz. Robert Benayoun erklärt in *Positif* die durchwachsene Rezeption des Films mit einer allgemeinen Nachträglichkeit, die dem Medium eigen ist:

Das Kino, in dessen Namen man gerne schöne sprachliche Exzesse begeht, ob man will oder nicht, ist der Literatur immens hinterher. Es wartet immer noch auf die Entsprechung eines Joyce, eines Roussel oder eines Lautréamont. Es ist immer noch so lästigen Anforderungen wie der einer Erzählung oder einer dramatischen Einheit ausgesetzt. Mit Ausnahme einiger weniger Werke (*L'Année dernière à Marienbad*, *L'Eclisse*, *Zazie dans le métro*, *Never Give a Sucker an Even Break*) haben wir selten mit dem Wesen seines Geheimnisses und seiner Illusion gespielt. Wenn dann ein Film wie *Die Parallelstraße* auftaucht, wirkt er wie eine Chimäre.<sup>28</sup>

Der Film erweist sich in mehrfacher Hinsicht als chimärisch: am offensichtlichsten, wie Benayoun anmerkt, in seiner Remediation experimenteller Literatur, die den Voiceover-Text für die Farbkurzfilme liefert. Der einzigartige und verblüffendste chimärische Aspekt von *Die Parallelstraße* ist jedoch seine fragmentierte Diegese: Der Film ist unterteilt in die sechzehn Farbkurzfilme einerseits, die den Großteil seiner Gesamtdauer ausmachen, und andererseits in eine Rahmenhandlung in schwarz-weiß, innerhalb derer die Kurzfilme von fünf als »Teilnehmern« bezeichneten Männern vorgeführt und diskutiert werden. Die ungewöhnliche Struktur des Films versetzt Zuschauer:innen und Figuren in dieselbe Position gegenüber dem Farbmaterial, sehen doch beide die Kurzfilme gemeinsam an. Während die Teilnehmer explizit die Aufgabe haben, deren Bedeutung zu verarbeiten, fordert der Film die Zuschauer:innen implizit dazu

27 Nach der Gebrauchstext-Definition des Drehbuchs, das »dazu da ist, im fertigen Film aufzugehen und zu verschwinden«. Schmid, *Die literarische Identität des Drehbuchs*, S. 157.

28 Robert Benayoun, »Le western de la méditation«, *Positif* (April 1968), H. 94, S. 56–58.

auf, sich ebenfalls mit den Botschaften des Films auseinanderzusetzen und die Unzulänglichkeiten und Fehlritte der Figuren als Anleitung für das eigene Verstehen zu nutzen.

Um es in Bezug auf die Autonomie des Drehbuchs zu sagen: Anstatt nahtlos im produzierten Film zu verschwinden, widersetzt sich die lyrische Hermetik des Textes zu *Die Parallelstraße* dem linearen Verständnis und hält dadurch eine provokative Spannung zu den Bildern aufrecht, die sie kritisch vermittelt. Diese Distanz fordert zusammen mit der eigenartigen Doppelstruktur des Films das Engagement der Leser:innen/Zuschauer:innen; der Komplex erinnert an Nietzsches These in *Die fröhliche Wissenschaft*, die Lyrik liege am Ursprung der Philosophie. Das Pressematerial des Films erklärt dieses Ziel ganz offen:

*Die Parallelstraße* schlägt die Brücke zwischen den fortschrittlichen Tendenzen des Spielfilms und des Dokumentarfilms. Die Vision einer Welt wird nicht durch das Erzählen einer Geschichte, sondern durch die Reflexion der Wirklichkeit geschaffen. Die Dokumente von Zeit und Welt werden nicht mehr beschrieben, sondern stimulieren eine Philosophie: Meditation über Dokumente.<sup>29</sup>

Neben der Absicht, eine Philosophie – begriffen als »Meditation über Dokumente« – zu »stimulieren«, macht der Titel des Pressedokuments »Wege zur Parallelstraße« Heideggers Einfluss auf das Drehbuch deutlich. Bei der Erschließung dessen, was ich die »tiefer liegenden« Realitäten der 16mm-Farb-kurzfilme genannt habe, fordert das chimärische Drehbuch selbst die Leser:innen/Zuschauer:innen zu einer höheren Ebene der Betrachtung auf: nicht auf der Ebene der Funktionsweise von Technik als bloßem Mittel zum Zweck, wie sie Thema eines konventionellen Industriefilms wäre (z. B. Aufnahmen aus einer chemischen Fabrik, die den Prozess zeigen, durch den Nitrate für Düngemittel kondensiert werden), sondern vielmehr auf der ontologischen Ebene, auf der Heidegger »die Frage nach der Technik« diskutiert. Fängt der dokumentarische Film die bloßen technischen Mittel ein, so ist es die ästhetische Funktion des Drehbuchs, zum Nachdenken über »das Wesen der Technik« anzuregen.<sup>30</sup> Auch hier gilt: Ohne Blüthners und Khittls techno-lyrisches Drehbuch

29 »*Die Parallelstraße: Wege zur Parallelstraße*«, Gesellschaft für bildende Filme (GbF), Pressedokument, aus dem persönlichen Archiv Kai Knörns von Ronald Martini überliefert.

30 Erstmals 1949 als Vortrag in Bremen gehalten und 1953 in leicht gekürzter Form veröffentlicht. Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in: Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Vorträge und Aufsätze, Bd. 7, Frankfurt a. M. 2000, S. 9.

Im Vergleich zum Wasser - der Mensch ein Kümmerling.  
 Kümmerlich die Kriege; die er um Wasser führte.  
 Bessere Leistungen bei anderen Flüssigkeiten.  
 Bei Öl und Kautschuk. (*noch auf die Beside liegen*)  
 Öl.  
 Auch hier wieder das Bestechende der chemischen Formel.  
 Houston, Dahan, Aruba, Baku, Abadan, Maracaibo.  
 Verbindungen hochmolekularer Wasserstoffe.  
 Spezifisches Gewicht - 0,921.  
*Wiederholen* | Luftfahrt/zwischen Türmen mit 80,4 % Kohlenstoff.  
 10,2 % Wasserstoff. *Begriff!*  
 Kautschuk.  
 Großartigkeit der Beschaffenheit.  
 Azetonextrakt.  
 Polymerisate.  
 Polysulfide.  
 Blutiges Material.  
Der Dieb, der es stahl, wurde geädelt. *Begriff!*  
 Zu' Recht.  
 Kautschukadel.

bliebe uns nur der Gebrauchsfilm, ob als Industrie- oder Kulturwerbung. Der vollständige Titel von *Der heiße Frieden – Vom Wesen der Forschung* unterstützt diese Lesart zusätzlich.

Zur weiteren Veranschaulichung dieses lyrischen Anspruchs an Leser:innen/Zuschauer:innen eignet sich der Drehbuchausschnitt in Abb. 2, der das Verhältnis der Menschheit zu drei Flüssigkeiten – Wasser, Öl und Kautschuk – zum Gegenstand hat und die Gewalt thematisiert, die deren Abbau mit sich bringt.

Die technowissenschaftliche Sprache dieses »Dokuments«, die man von einem konventionellen Industriefilm erwartet, wird hier umgewertet oder umgeleitet (im Fluxus, über den Einfluss der Situationistischen Internationale: »détournement«), um die Leser:innen mit beißender Ironie zum Nachdenken anzuregen:

Welche Kraft in der Paraffinreihe: Metan, Äthan, Propan, Oktan. / Die Schönheit dieser Namen berechtigt, Kriege zu führen. / Gift zu verschreiben [...] Wieviel Tote durch Verbrennungen? / Für den Glanz einer chemischen Verbindung lohnt es [...] Öl und Kautschuk. / Welche Flüssigkeiten. / Jeder Tropfen von ihnen hat sein notwendiges Verbrechen. / Seine Morde, seine Selbstmorde.

Türme mit Anteilen von Schwefel, Sauerstoff, Stickstoff.  
 Dahinter - die notwendigen Grausamkeiten - Kriege, ein paar Tote.  
 70.000 Pflanzensamen gestohlen, nur 2.800 gingen auf.

Warum nicht Millionen gestohlen?

Welche Kraft in der Paraffinreihe: Metan, Äthan, Propan, Oktan.  
 Die Schönheit dieser Namen berechtigt, Kriege zu führen.

Gift zu verschreiben.

Anzapfen vor Sonnenaufgang.

Spekulant an den Börsen sorgen für gefälschtes Ertragsmaß.

Unumgänglicher Betrug.

Böse Bezeichnungen für Zwangsläufigkeiten.

Denn die aliphatischen und zyklischen Wasserstoffketten bleiben bestehen.

Ihre Klarheit dauert fort.

Wieviel Tote durch Verbrennungen?

Für den Glanz einer chemischen Verbindung lohnt es.

Bedeutender ist, wie sich Butan in einer Naphtalinkette verhalten würde.

Kohlenstoff gleich Krieg.

Schwefel gleich Intrige.

Stickstoff gleich Erpressung.

Einige tausend tote Desperados -  
 in Brasilien, Indonesien, in Malaya.

Dafür wurde diese Flüssigkeit als Gottheit verehrt.

Öl und Kautschuk.

Welche Flüssigkeiten.

Jeder Tropfen von ihnen hat sein notwendiges Verbrechen.

Seine Morde, seine Selbstmorde.

*milit. alphabetisch*

*Wörter aus dem Schamoni'schen*

Abb. 2: Von Khittl kommentierte Fassung  
 des Drehbuchs zu »Die Parallelstraße« (S. 18 f.)

Wie Heideggers Aufsatz von 1949 zeugen alle drei Filme von der »nuklearen Subjektivität« der Nachkriegszeit, aber als eigenständiger Spielfilm hat *Die Parallelstraße* die größere Freiheit, die Frage nach der Technik zu stellen. Er weist daher den höchsten Grad an kritischer Negativität auf, gefolgt von *Der heiße Frieden*.<sup>31</sup> Beide Filme unternehmen »eine Betrachtung der Zukunft, die wahrscheinlich grausamere Aspekte hat als all jene provozierten und hypothetischen Betrachtungen, die man zuletzt sieht«.<sup>32</sup> Auch im Drehbuch zu *Das magische Band* steht die Zukunft im Mittelpunkt, aber trotz der Bilder von

31 Gabriele Schwab hat jüngst auf die subjektstiftende Funktion der allzu realen Möglichkeit einer nuklearen Vernichtung hingewiesen und die Konturen einer »nuklearen Subjektivität« skizziert, um die menschliche Verfassung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu beschreiben. Vgl. Gabriele Schwab, *Radioactive Ghosts*, Minneapolis 2020, S. 39.

32 Zit. n. Ulrich Schamoni's Film *Geist und ein wenig Glück* (Axel Jahn Film- und Fernsehproduktion, 1965).

historischer Gewalt und Leid, die neben Symbolen des US-amerikanischen Imperialismus und des Kalten Krieges auftauchen, schlägt dieser Film einen deutlich hoffnungsvolleren Ton an. So sieht die zweite Seite des Drehbuchs zu *Der heiße Frieden – Vom Wesen der Forschung* die Darstellung eines Atompilzes vor, während die Off-Stimme sagt: »kaum einer aber wird zögern, / den wesentlichsten Feind des Menschen zu erwähnen: den Menschen selbst. / Zwang. Sein Weg führt zu tragischen, scheinbar nicht zu korrigierenden Situationen«.

*Das magische Band* hingegen, 1959 entstanden und damit einer Welt vor der Schweinebucht-Krise entstammend, zieht alle Register. So verwendet das Drehbuch die Metapher »ein[es] Gedächtnis[es], das niemals vergisst«, um die Vorzüge des technischen Mediums Magnetband als Informationsspeicher zu preisen, mit dem sich bereits das Informationszeitalter ankündigt. Die darauffolgende Zeile »Was das Band festhält, ist Dokument« unterstreicht die Bedeutung der Technologie für die Rechenschaftspflicht und die Transparenz des öffentlichen Diskurses, wobei die Regieanweisung anzeigt, dass im Hintergrund Wochenschauaufnahmen des ersten Atom-U-Boots der Welt, der USS Nautilus, laufen sollen. Unmittelbar darauf folgen Aufnahmen eines Tonbandgeräts, das eine Vollversammlung der Vereinten Nationen aufzeichnet und den Delegierten eine Simultanübersetzung ermöglicht.

Die enge Verknüpfung dieser Elemente auf der Ton- und Bildebene ist bezeichnend für die andeutungsweise Behandlung des Kalten Krieges und seiner Herausforderungen in *Das magische Band*. Ebenso andeutungsweise ist der Film bemüht, das Wesen der Technik zu ergründen; die hoffnungsvollen Äußerungen verraten jedoch auch die gegenwartsbezogenen Sorgen der Autoren. Auf den letzten Seiten des Drehbuchs findet sich eine kurze ökonomische Lektion im Voiceover: »Was der Konsument heute kaufen will ... muß die Wirtschaft gestern produziert haben. Jedoch Überproduktion ... Ebenso wie Unterproduktion ... bedeuten Wirtschaftskrisen«. <sup>33</sup> Diese Rede ist mit vertrauten Bildern aus Dokumentarfilmen und Fernsehnachrichten verwoben: mit Bildern von hungrigen Kindern, die trockenes Brot kauen, von »chromglänzenden amerikanischen Autos«, von Silos voller Weizen, vom Gelände einer verlassenen Fabrik und schließlich mit Szenen und Zeitungsausschnitten, die die Schrecken des Black Friday und der alliierten Währungsreformen von 1948 dokumentie-

33 Ferdinand Khittl, Bodo Blüthner und Ernst von Khuon, Drehbuch zu *Das magische Band* (1959), S. 29. Dieses Exemplar gehörte Ronald Martini (Kameramann und Sohn des GbF-Besitzers, Otto Martini) und stammt aus dem persönlichen Archiv Kai Knörrens.

ren. Es folgt ein Ausdruck der Hoffnung, dass das überlegene Gedächtnis und die Rechenkraft dieser »Informationsmaschinen mit noch leistungsfähigeren Magnetgedächtnissen« eines Tages die Volkswirtschaften (oder gar den ganzen Kontinent!) beherrschen werden: »Dann werden Elektronengehirne mithelfen können, eine Welt ohne Not zu schaffen.«<sup>34</sup> Für das Regiedrehbuch wurde dieser Abschnitt erheblich überarbeitet, um die Ängste vor der Bevölkerungsexplosion einzubeziehen; die Pointe bleibt jedoch dieselbe und wird mit einer Erläuterung des chinesischen Wortes für Frieden unterstrichen: »Héping«, was laut Off-Stimme »Nahrung für alle« bedeutet.

Als kommerzielle Projekte, die ein konventionelles Genehmigungsverfahren durchlaufen haben, weisen die Drehbücher der beiden für BASF produzierten Kurzfilme weitaus detailliertere Anweisungen auf als es bei *Die Parallelstraße* der Fall ist. Obwohl sie somit eher dem Modell eines Aufführungsplans für eine zukünftige Produktion als einer retrospektiven Partitur für *found footage* entsprechen, findet dieses doch auch Verwendung (zum Beispiel verlangt das Drehbuch die Verwendung von Wochenschau-Material aus dem von der US-Regierung finanzierten »Voice of America«-Programm). Insbesondere das Regiedrehbuch zu *Das magische Band* ist intensiver lyrisch angelegt als das genehmigte Drehbuch, was darauf hindeutet, dass Khittel und seine Drehbuchpartner ihre künstlerische Vision umsetzen, indem sie das Drehbuch überarbeiteten, nachdem sie den Auftrag erhalten hatten.<sup>35</sup> Das konventionellere Vorgehen bei der Notation untergräbt nicht den Anspruch auf Literarizität und damit auf Autonomie als literarisches Werk.

### Schlussbemerkungen

Neuere Debatten über den Kunststatus des Drehbuchs stützen ihre Argumente nicht auf die ästhetischen Wirkungen dieser Texte, das heißt auf das Hervorrufen literarischer Gefühle bei ihrer Lektüre, sondern auf konventionelle Lesepraktiken oder gattungstheoretische Kategorisierungen, die versuchen, das literarische Objekt in Bezug auf Eigenschaften wie Fiktionalität oder Zugänglichkeit zu beschreiben – Eigenschaften, die selbst Drehbücher mit hohen literarischen Qualitäten nicht immer auszeichnen. Ich schlage einen flexibleren rezeptionstheoretischen Ansatz vor, um die Diskussion anhand der Filme von

34 Ebd., S. 33.

35 Es war mir nicht möglich, weitere verschiedene Fassungen der Drehbücher im Archiv zu finden; derzeit sind dies die beiden einzigen erhaltenen Versionen.

Ferdinand Khittl voranzutreiben, die ein interessantes Gegenbeispiel bieten. *Das magische Band*, *Die Parallelstraße* und *Der heiße Frieden* basieren auf Drehbüchern voller experimenteller lyrischer Prosa, die ich als techno-lyrischen Stil bezeichnet habe. Ohne ihn wären die Werke vom konventionellen Industriefilm nicht zu unterscheiden. Das Drehbuchautorenteam Khittl und Blüthner generiert stattdessen hermetisch lyrische Texte, die sich einem linearen Verständnis widersetzen und darauf abzielen, Leser:innen und Zuschauer:innen durch eine Form der Partiturpraxis, die die Auswirkungen einer technologisierten Welt registriert, zum Denken entlang von Parallelstraßen anzuregen. Dies lenkt das lesende/zuschauende Bewusstsein auf das Wesen der Technik beziehungsweise auf das Wesen der Forschung, wie es im Untertitel von *Der heiße Frieden* heißt. In dem Maße, in dem das bewegte Bild zu einem immer dominanteren Medium in unserer Kultur des Spektakels wird, sollten wir den literarischen Formen, die ihm im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde liegen, erhöhte Aufmerksamkeit zukommen lassen.

*Übersetzung aus dem Englischen: Johannes von Moltke und Michael Wedel*