

Jürgen Kasten

Neue Filmliteratur

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kasten, Jürgen: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 13, Jg. 5 (2000), Nr. 2, S. 72–78.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Während Michael Omasta Wickis Kurzfilm *Die Träne*, der 1967 als Teil des Episodenfilms *Paukenspieler* kurzzeitig in die Kinos kam, als Vorstudie zu seinem späteren *Das falsche Gewicht* interpretiert und auf diese Weise so etwas wie einen ‚österreichischen Block‘ in Wickis Werk auszumachen scheint, ist es Paulus Ebner in seiner „Annäherung über Selbstzeugnissen“ unter anderem darum zu tun, den Regisseur vor einer Vereinnahmung als österreichischer Filmemacher zu bewahren, wie es als Teil der ‚alten‘ Filmgeschichtsschreibung allzu gern mit Zinnemann, Wilder oder gar Stroheim geschehen ist. Vielmehr stehe „seine Karriere doch in untrennbarem Zusammenhang mit der bundesdeutschen Geschichte, und zwar der politischen wie auch der Filmgeschichte.“

Abgerundet wird der schöne Band mit Interviews und Erinnerungen zahlreicher von Wickis Mitarbeitern, darunter seine zweite Ehefrau Elisabeth Endriss, Peter Kremer, sein Neffe Helmut Fürthauer, Michael Hanecke (der Wicki in zwei Filmen inszeniert hat) und Armin Mueller-Stahl.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Friedrich Knilli: ***Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian.*** Mit einem Vorwort von Alphons Silbermann. Berlin: Henschel 2000, 208 Seiten ISBN 3-89487-340-X, DM 39,90

Im Schatten seiner Filme stand nicht nur Veit Harlan. Sondern wohl auch Ferdinand Marian, der Hauptdarsteller einer der perfidesten, wirkungsästhetisch wahrscheinlich aber auch einer der perfektesten NS-Filme: *Jud Süß* (1941). Der emeritierte Medienwissenschaftler Friedrich Knilli versucht diesen Schatten zu lichten. Einerseits, indem er die Vor- und Nach-, somit die Rollengeschichte der Laufbahn Marians aufblättert. Andererseits wenn er versucht, den Film *Jud Süß* neu zu bewerten, indem er im Gang durch die literarische Figurengeschichte des Joseph Süß Oppenheim und ihrer verschiedenen medialen Aneignungen bereits früh einen Prototyp antisemitischer Erotik und Pornographie ausmacht. Diese anscheinend stets publikumswirksamen Attribute verstärkt Harlans Film in einer geschickt gebauten melodramatischen Konstruktion. In ihr kommt dem virilen Charme Marians, der bereits in früheren Filmrollen gern als verführerische dunkler Schurke (tall, dark and at least not handsome) eingesetzt worden war, ein besonderer, aber eben auch bekannter, vom Publikum genossener Stellenwert zu.

Bereits in der verdienstvollen Analyse von Marians Bühnenrollen in Graz, Aachen, Mönchengladbach, Trier, Hamburg, München und Berlin markiert Knilli vor allem die auffälligen Figuren, in denen bereits Aspekte der späteren Jud-Süß-Rolle aufscheinen. Ähnliches gilt auch für die Filmrollen. Die Kapitelüberschrift „Vom heißblütigen Araber zum Filmbösewicht mit sex appeal“ unterstreicht dieses manchmal vielleicht etwas zu sehr verfolgte ‚forshadowing‘. Der Theaterabend, an dem für Knilli Marians Schauspielkunst zum ersten Mal die bis dato überwiegende Schmierendarstellung überwand, soll denn auch die Rolle eines Lustmörders gewesen sein, in der Marian eine „Selbstentdeckung ... der eigenen sadistischen Anteile“ (S. 70) gelungen sein soll. Aussehen und Rollenprägung hätten bereits 1933 seinen Typus als den eines „jüdisch-orientalischen Zuhälters“ (S. 80) nahelegt.

Zwar erwähnt Knilli auch alle anderen Filmrollen Marians, zuweilen sind es jedoch nur kurze Hinweise bzw. Nacherzählungen der Story. Vielleicht hätte man sich in Bei-

spielanalysen auch Rollen intensiver annehmen sollen, die abseits des etwas linear markierten Weges zu *Jud Süß* gelegen haben.

Leider fällt eine Nachprüfung der vorgelegten Rollenbilder äußerst schwer bzw. ist aus dem Buch heraus unmöglich, und das nicht, weil viele der von Marian gespielten Figuren selbst für Theatergeschichtler kaum geläufig sind. Der Anmerkungsapparat ist nämlich merkwürdigerweise ins Internet verbannt. Somit fehlen in der Printausgabe zunächst einmal sämtliche Quellen- und Literaturangaben, Film- und Theatrografien. Auch wenn im Internet umfangreiches Quellen- und Begleitmaterial ausgelegt ist, vermag diese nur modern wirkende Textaufteilung nicht zu überzeugen. Zuweilen erschwert sie zudem die zeitliche und örtliche Orientierung im Text.

Knilli erzählt die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian (der eigentlich Ferdinand Haschokowetz hieß und den Künstlernamen seines Vaters, eines Opernsängers, übernommen hatte) mit ungewöhnlich großer Empathie und zuweilen etwas überbordender landsmännischer Zuneigung. Zurecht fehlt deshalb der Untertitel „Biographie“ und der Begriff „Geschichte“ verweist nicht allein auf den historischen, sondern auch auf den erzählten (um nicht zu sagen: fabulierten) Umstand. Schnell wechselt der Autor gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand zu einem vertrauten Du und – für eine wissenschaftliche Studie ungewöhnlich – gar zum kumpelhaften „Ferd!“. Ja, Knilli scheut in seinen persönlichen Assoziationen nicht davor zurück, mit dem Gedanken zu spielen, seine Mutter (die des Autors) hätte mit Marian etwa haben können, schließlich wären sie einmal im selben Grazer Haus eingekehrt.

Einige zentrale Fragen, die an die Karriere Marians zu stellen wären, beantwortet der Autor nur unscharf oder mit Hilfe recht vager psychologischer Umschreibungen. So meint Knilli zum zügigen Aufstieg des Schauspielers in den NS-Medien Rundfunk und Film ebenso lapidar wie großmütig einfühlend, den würde „Ferd! mit sehr viel Selbstaufgabe und Selbstverleugnung im Voraus bezahl(en)“ (S. 84). Zwar werden die Versuche Marians und anderer Kollegen, die für Probeaufnahmen zu dem *Jud Süß*-Film geladen wurden, recht genau beschrieben. Doch der Grund, warum die Rolle schließlich ihm (und nicht den ebenfalls ins Auge gefassten bekannten Schurken-Darstellern Paul Dahlke, Siegfried Breuer, René Deltgen, Rudolf Fernau und Richard Häußler) aufgedrückt werden konnte, klingt nicht gerade überzeugend: Er soll in dem bei Marian seit der „Adoleszenz so tief eingeschliffenen Schema vom Immer-wieder-Aufbegehren und letztlich doch Immer-wieder-Unterordnen unter die Autorität begründet“ (S. 128) liegen. Ganz im Gegensatz zu dieser kaum belegbaren Persönlichkeits-Vermutung arbeitet Knilli jedoch überzeugend heraus, dass sich alle an den Probeaufnahmen Beteiligten ziemlich darüber im Klaren waren, an was für einen Film sie mitwirken sollen.

■ Michael Töteberg (Hg.): **Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films.** Reinbek: rororo 1999, 256 Seiten
ISBN 3-499-60659-3, DM 19,90

Michael Töteberg hat etwa zwei Dutzend Autoren, Regisseure und Produzenten der aktuellen deutschen Filmbranche zu Wort kommen lassen. Versammelt sind vor allem Einzelportraits von jungen Filmemachern und jüngst herausgekommenen Filmen, ein filmpolitisches Statement des Drehbuchautors Jochen Brunow zur neu aufgekeimten „Kinodebatte“ (ausgelöst durch die Bemühungen um ein ‚Bündnis für den Film‘, das Staatsminister Naumann ausgerufen hat), sechs Gespräche zum Selbstverständnis von Pro-

duktions- bzw. Vertriebsfirmen (X-Filme, Claussen+Wöbke, Zero-, Wüste Film, Studio Babelsberg Independents und den Weltvertrieb German Independents) sowie die Betrachtung eines Hamburger Kinomachers zur Zukunft dieser bedrohten Art der Filmrezeption. Es ist durchaus neu in Filmpublikationen, dass Produzenten und ihren Firmen soviel Raum gewidmet wird. Auch dies ein deutliches Zeichen für die neue Relevanz der deutschen Produzenten, die Land auf Land ab beschworen wird.

Fast alle Texte über neue Produzenten und junge Regisseure (etwa zu Tom Tykwer, Nico Hofmann oder Sebastian Schipper) sind Gespräche. Das gibt ihnen zwar etwas lebendiges, grundsätzliche produktionsästhetische Fragen oder - da zumeist über einzelne Filme gesprochen wird - kritische Analysen stehen dagegen manchmal etwas zurück. Die findet man am ehesten in den Filmanalysen des Herausgebers (etwa zu *Lola rennt* und *23*). Sehr spannend und aus intimer Betrachtung bzw. Beteiligung verfasst ist die Produktionsgeschichte des Films *Nichts als die Wahrheit*, geschildert aus der Perspektive des Autors Johannes W. Betz im Kampf mit dem Produzenten Werner Koenig.

Drehbuchautoren und Regisseure - über diese in letzter Zeit aufgrund der Fokussierung auf den neuen Heilsbringer ‚Produzent‘ leider etwas in den Hintergrund getretene Zusammenarbeit (die vom ästhetischen her gesehen sicherlich der wichtigste Faktor eines Films ist) berichtet die Autoren Michael Farin (über Romuald Karmarkar), Torsten Schulz (über Andreas Dresen) und Frank Göhre, der sich mit Sönke Wortmann über die Realisierung seines Romans bzw. Drehbuchs „St. Pauli Nacht“ unterhält. Matthias Altenburg schreibt über Oskar Roehler, Max Färberböck erzählt über die Zusammenarbeit mit sich selbst bei *Aimee und Jaguar*.

„Szenenwechsel“ offenbart viele, oft interne Details der aktuellen Filmherstellung. So entsteht ein buntes, oft witzig und sensibel dargelegtes kaleidoskophaftes Bild der jüngsten deutschen Filmproduktion. Die grossen Fragestellungen zu Stil, Weltsicht, Dramaturgien oder dem Traum von Hollywood haben sich etwas aufgelöst in den Beobachtungen der eigenen Arbeit an Stoff, Produktion oder Set. Angesichts des internationalen Stellenwerts des deutschen Films bzw. dessen Umklammerung durch das heimische Fernsehen eine verständliche, manchmal jedoch etwas enge Perspektive.

■ Peter Rabenalt: **Filmdramaturgie**. Berlin:Vistas-Verlag 1999. 228 Seiten
ISBN 3-89158-245-5, DM 40,00

Dramaturgien des Films, die im engeren Sinne Kompositionsmodelle des Film- oder Fernsehromans ausschliesslich aus den strukturellen und funktionalen Wesensbedingungen dieses Mediums entwickeln und diese systematisch zu erfassen versuchen, sind selten. Peter Rabenalts „Filmdramaturgie“ versucht, filmanalytische und -theoretische Einzelaspekte mit historischen Herleitungsversuchen und Bemerkungen zum Wesen des Dramas im klassischen Theater wie im Film zu verbinden. Die historischen Exkurse und Hinweise sind nicht immer ganz auf der Höhe der Filmgeschichtsschreibung. Auch die Ausführungen zur Gattungsspezifik von Film und Drehbuch sind eher stichwortartig und selten wirklich systematisch ausgeführt. Der zentrale Umstand des Primats der „sichtbaren Erzählung in zeitlichem Verlauf“ und der „bildlichen Narration“ war nicht ganz unbekannt. Was das für das Wesen des Drehbuchs bedeutet, hätte man gern etwas ausführlicher mitgeteilt bekommen.

Als strukturellen Leitaspekt seiner Lesart des Dramatischen und damit auch des Drehbuchs und Films betont der Autor die „besondere Fähigkeit der dramatischen Hand-

lung, unmittelbar Affekte auszulösen“. Für des Wesen des Dramas im engeren Sinn, also für die Aspekte des Baus von Fabel, Figuren, Szenen, Konflikte etc. hat Rabenalt neben Lessing vor allem zwei interessante Gewährsleute: Aristoteles und Hegel. So sind Aristoteles' Hinweise zur Peripetie immer wieder lesenswert, ermöglichen sie doch spannende Verläufe durch Handlungsumschwünge, die vor allem den Zuschauer fesseln und damit zentral an der Generierung von Affekten beteiligt sind. Die Begriffe und Techniken des Schicksalswechsels und vor allem der Erkennungsszene weisen noch immer auf die Möglichkeit der Kreation grosser dramatischer Situationen. Eine Handlung ist für Hegel überhaupt nur dramatisch, wenn sie „in anderen Individuen andere, entgegengesetzte Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Die Handlung (hat) Hindernisse von seiten anderer Individuen zu erfahren ... und (gerät) in Verwicklungen und Gegensätze, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten“ (Ästhetik, Band 1).

Über den wichtigen Aspekt der Verknüpfung dieser dramatischen Begebenheiten sagt Hegel wenig und auch Rabenalt bleibt hier unbestimmt. Natürlich stellt er das dreiaktige Modell Aristoteles' und das fünfaktige Shakespeares kurz vor. Er liefert sogar eine Synopsis der wichtigsten Begriffe (Exposition, steigende Handlung, Umkehr, Lösung des Knotens, Katastrophe/Happy End) von Aristoteles und des amerikanischen Drehbuch-Didaktikers Syd Field. Über die jeweiligen Anwendungsbedingungen und die häufig beschworene Kausalität hätte man gern mehr erfahren, zumal in späteren Kapiteln Avantgarde- und Aussenseiterformen des nichtlinearen, sich dem klassischen Erzählen zum Teil verweigernden Filmen etwa von Antonioni, Tarkowskij oder Godard beträchtlichen Raum gewidmet wird. Tarkowskij etwa lehnt die „penibel ‚genaue‘ Ereignisverketzung“ ab. Er sieht in der „Logik der Bilderabfolge“ eine „Banalisation der komplexen Lebensrealität“. Diese Einschätzung ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Die Kunst des Autors könnte aber gerade darin bestehen, in dieser „Banalisation“ des Erzählkinos (und -fernsehens) trotzdem Originalität zu beweisen und Weltansichten zu formulieren. Die Frage etwa, ob nicht jedes mimetische Aufzeigen eines oder mehrerer Menschenschicksal(e) in 90 Minuten (oder gar weniger) mit Banalisierungstendenzen zu kämpfen hat, wäre hier angebracht.

Im weiteren Verlauf reiht die „Filmdramaturgie“ immer stärker einzelne Filmanalysen aneinander. Die sind zum Teil recht lesenswert, etwa wenn Rabenalt eine originelle Lesart von *Titanic* mit Hegelschen Kategorien präsentiert. Insbesondere die Ausführungen zum Komischen verzetteln sich jedoch in Einzelaspekten (etwa zu den dramen- oder drehbuchtheoretisch nicht gerade grundlegenden Situationen der Verwechslung oder Verkleidung). Eine dramaturgische Systematisierung gelingt dem Autor kaum noch. Vielmehr wird der Band, Béla Balázs scheint hier Pate gestanden zu haben, zu einer Sammlung von Einzelanalysen, die den Anspruch auf dramaturgische Verallgemeinerung erheben.

■ Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: **Praxis des Drehbuchschreibens**. Jean-Claude Carrière: **Über das Geschichtenerzählen**. Berlin: Alexander Verlag 1999. 254 Seiten ISBN 3-89581-033-9, DM 39,80

Jean-Claude Carrière ist wahrscheinlich der bekannteste Drehbuchautor in Europa. Mehr als 60 Filme hat er geschrieben, die u.a. Bunuel, Wajda, Forman oder Schlöndorff inszeniert haben. Schon in der Art, wie er über das Geschichtenerzählen, von Drehbuch, Film und Schauspiel spricht, macht Carrière deutlich: Poetiken sind ihm ziemlich

suspekt, vor allem die amerikanischen Drehbuchmanuale. Die handwerklichen Hinweise sind schmal und mit Skrupel formuliert. Der Autor, der gerade noch den Mut des Erzählers gepriesen hat, nimmt sich, wenn es um die Darstellung von Techniken des Erzählens geht, immer wieder zurück und verweist in weiten Exkursen der Erzähl-, Dramen- und Theatergeschichte lieber auf Traditionen und Überlieferungen, vor allem auf die indischen, afrikanischen und orientalischen Anfänge des Geschichtenerzählens.

„Manche Ratschläge, die immer helfen“, deuten bereits in der selbstironischen Kapitelüberschrift an, dass sie so zutreffen wie ein Kalenderblatt und ein dort vermerkter Tagesspruch. Hier liest man, dass der Drehbuchautor stets zuerst das Bild und dann erst den Dialog suchen sollte (was bei Fernsehwerken ja immer seltener wird). Dass man vom Klischee ausgehen, aber nicht bei ihm ankommen sollte. Dass etwa die Nacht ein besonderes zeitliches und visuelles Rhythmus- und Strukturproblem im Drehbuch darstellt. Dass jedes „dramatische Ereignis sowohl unerwartet als auch unausweichlich sein“ muss. Und dass sich der Autor „so gut wie möglich durch diesen wunderbaren Widerspruch hindurchbewegen muss“.

Zwar lässt Carrière immer wieder einmal Strukturmerkmale anklingen. So variiert er etwa die Aristotelische Binsenwahrheit vom Anfang, der Mitte und dem Ende, die eine Geschichte, eine Handlung, ja eine Szene haben soll, mit dem Godardschen Bonmont: Ja, sicher, aber nicht zwangsläufig in dieser Reihenfolge. Oder er zitiert einen japanischen Autor des Nô-Theaters, der für die dramatische Erfindung drei Grundakte vorschlägt, die er „Vorbereitung, Entwicklung, Ereignis“ nennen will.

Stärker um Systematik und theoretische Einbettung bemüht ist Pascal Bonitzer, wie Carrière Lehrer an der Pariser Filmhochschule. Das Drehbuch definiert er als eine „Wucherung von Verkettungen und Ereignisreihen“, die nur eine Richtung kennen: sie schreiten voran. Ein Drehbuch geht fast immer von einem „Stereotyp“ aus, „dem die Geschichte ... gleichzeitig folgen und entgehen muss“. Die Originalität des Autors besteht in Folge dessen in der „verborgenen Anordnung und manchmal unmerklichen Umstellung“. Dabei sei er eine Art „Kliniker“, der aus einem Symptom das Ereignis abzuleiten hat, welches das Symptom repräsentiert, so dass ein vielleicht banaler Ausgangspunkt einen allgemeinen Sinn bekommt. In der Entwicklung einer Geschichte gehe es darum, die Logik von etwas aufzudecken, was ursprünglich unerklärlich oder sogar absurd erschien. Es gelte: „Das ‚weil‘ im ‚obwohl‘ zu entdecken“.

„Der Erzähler spricht nie von sich selbst“, meint Carrière in seinem abschließenden Exkurs über die Grundfunktionen und -elemente des Geschichtenerfindens. Deshalb sei es eher unzutreffend, wenn viele Menschen glaubten, dass sie eine Geschichte erzählen könnten, weil sie glaubten, viel erlebt zu haben. Die „Wirklichkeit“ präsentiere sich vielmehr „nie als mögliche Erzählung, geschweige denn als dramatische Handlung“. Wirklichkeit und Fiktion sind für Carrière „die verfeindeten Schwestern“. Eine erzählte Geschichte gibt vor, „das Wahre, das nicht wahr ist“ zu sein.

Auch in „Über das Geschichtenerzählen“ springt Carrière zwischen Zeiten, Diskursen, historischen und gegenwärtigen Erzählumständen. Zuweilen streut er theoretische Systemüberlegungen ein, ohne sie als solche zu benennen oder zu behandeln. Dass das „Verlangen des Helden“ und seine Möglichkeiten, es zu realisieren, Konflikt, Gefahr und Krise bewirken, findet sich seit Aristoteles in vielen Dramen- und späteren Drehbuchhandbüchern. Auch, dass sich diesem Verlangen ein Hindernis entgegenstellt, das so unüberwindlich wie möglich sein sollte. Origineller ist der Hinweis, dass der Autor dieses Verlangen „sowohl zu befriedigen als auch zu unterlaufen“ hat. Er sollte also

Anstrengungen auf beiden Seiten unternehmen und hat gewissermaßen im Kampf des Helden auf beiden Seiten des „Kriegsschauplatzes“ zu agieren.

■ Oliver Schütte: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 1999. 238 Seiten
ISBN 3-404-94003-2, DM 29,80

Das Buch ist eigentlich gar keine Anleitung, wie ein Drehbuch adäquat zu lesen ist, sondern über weite Strecken eine Norm-Dramaturgie. Schütte macht kein Hehl daraus, dass er sich vor allem der Didaktik des tschechisch-amerikanischen Autors und Drehbuchlehrers Frank Daniels verpflichtet fühlt. Weniger explizit ausgeführt wird, dass er sich auch an Lajos Egri, Linda Seger und anderen amerikanischen Drehbuch-Handbüchern orientiert.

Der Autor versucht, eine „Grammatik filmischen Erzählens“ zu entwerfen, versteht seinen Text aber nicht als Anleitung zum Drehbuchschreiben (obwohl er sich manchmal fast verführerisch so gibt), sondern als ein Kompendium, das Autor (oder Drehbuchrezipient) nach der ersten Fassung zur Hand nehmen soll. Möglich wäre damit, es als eine Art Prüfdraturgie zu verstehen, auf deren Hintergrund sich dann Abweichungen im vorliegenden Drehbuch abzeichnen.

Nutzen und Gefahren einer jeden Norm- oder Prüfdraturgie liegen auf der Hand: Die solide Struktur wird oft erkaufte mit einem gewissen Schematismus. Die Kunst des Drehbuchschreibens liegt aber gerade darin, den vorgefertigten Strukturen und Bausätzen Originalität einzuhauchen. Das erfolgversprechendste Mittel des Films ist deshalb wohl vor allem die Variation und der kleine Schritt vom Wege. Schütte beginnt mit einem Kapitel über Figuren, es folgt eines über den Konfliktaufbau, und erst in der Mitte gibt es eines über Drehbuch-Struktur. Bei den Figuren ist, darauf haben die amerikanischen Manuale bis zur Ermüdung hingewiesen, das wichtigste: das Ziel des Helden herauszuarbeiten. Dahinter stehen, am Anfang verdeckt, die Bedürfnisse. Der Held hat eine Achillesferse, in die es auf einem Höhe- und möglichst Wendepunkt gilt, nachhaltig einzustechen. Schütte plädiert dafür, den Helden der Geschichte nie zu schonen und regelrecht mit GAU-Situationen zu malträtieren. Er verweist auf den Antagonisten, kurz auf Nebenfiguren und den Umstand der ausgewogenen figurativen „Orchestrierung“. Die Ausführungen zur Fallhöhe sind nur knapp gehalten. Gerade die wäre es angesichts anscheinend immer spärlicher werdender wirklicher Tragödien und Glückserlebnisse im postmodernen Zeitalter wert, auf den neusten Stand der Möglichkeiten gebracht zu werden. Der Hinweis, dass der Einsatz für die Figuren „hoch“ sein muss, genügt da nicht. Außerdem gibt es noch einige Tips, etwa einen Steckbrief für Figuren anzulegen oder die Orchestrierung mittels eines einfachen Skalen-Psychogramms zu überprüfen.

Nach den umfangreichen Ausführungen zu den Figuren fallen die zu Konfliktmustern erheblich schmaler aus. Schütte weist darauf hin, dass im aktuellen deutschen Film das antagonistische Böse häufig zu schwach entwickelt ist und stellt den Grundsatz auf, dass beim Antagonisten in der Regel keine Charakterentwicklung stattfindet.

Bei der Struktur eines Drehbuchs favorisiert Schütte das bekannte amerikanische 3-Akt-Modell mit einer Aufteilung in acht Sequenzen: 1. Akt Exposition; 2. Akt Konfrontation: Hauptspannung und Höhepunkt (der durch zwei Wendepunkte eingerahmt ist und dadurch die nötige Spannung durch Handlungsumschwung erhält). Hier findet die „emotionale Reise“ des Helden hauptsächlich statt, die Katastrophe schlägt um in

Hoffnung bzw. umgekehrt; der 3. Akt löst die Spannung in der Klimax und der Lösung. Die Untergliederung in acht Sequenzen gibt zwar einen sehr einprägsamen, weil symmetrisch gegliederten Aufbau, völlig einsehbar ist sie jedoch nicht. Andere Akt-Modelle, sei es bei Aristoteles oder Shakespeare, sind ebenso geläufig und können auch zu anderen Sequenzunterteilungen führen. Dass alle berühmten Filme letztlich eine Acht-Sequenz-Struktur aufweisen ist eher eine, manchmal etwas gewollte, Interpretationsleistung von Frank Daniel und anderen dramaturgischen Linear-Analytikern aus den USA.

Als „Elemente der Dramaturgie“ macht Schütte Strukturen aus, die sich auch in den klassischen Dramenlehren finden, etwa Anfang, Enthüllung, Entdeckung, Umkehrung. Er gesellt dazu einige handwerkliche Tricks, die eigentlich keine Strukturelemente sind, etwa das bekannte Prinzip des „Andeutens und Ausführens“ und der Verdoppelung. Die Ausführungen zum Szenenbau, insbesondere die zur Verbindung von Szenen, und zur Dialogform bleiben etwas knapp. In den „Grundlagen der Drehbuchanalyse“ betont er die Notwendigkeit des Kontrastes zwischen den Figuren und in der Szene als Voraussetzung für Spannung. Dabei formuliert Schütte einen schönen Merksatz zum Zufall: den „darf es nur geben, wenn er dem Protagonisten schadet“.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Luise Dirscherl, Gunther Nickel (Hg.): **Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe.** St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000, 517 Seiten, Ill. ISBN 3-86110-243-9 (Pbk), DM 78.00

Der blaue Engel gehört zu den Klassikern des deutschen und internationalen Films. Sein Erfolg und seine Reputation werden Josef von Sternberg und seinem Star Marlene Dietrich zugeschrieben. Die Debatte um die Frage der adäquaten Umsetzung des Romans von Heinrich Mann ist abgehandelt und gehört zum alten Eisen. So ist es nicht verwunderlich, dass in den weiterhin regelmäßig erscheinenden Analysen und Debatten um den Film die Drehbuchautoren kaum noch erwähnt werden. In seiner Autobiographie erhebt von Sternberg Anspruch auf die alleinige Autorschaft des Skripts. Dass dem nicht so ist, vielmehr der damals erfolgreichste deutsche Dramatiker Carl Zuckmayer einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Filmhandlung und der Dialoge hat, belegt jetzt die Publikation verschiedener Vorstufen des endgültigen (nicht überlieferten) Drehbuchs, bestehend aus der „Filmnovelle“ (einer von Zuckmayer verfassten, ersten Version in Prosaform), dem Treatment, einer Liste mit Vorschlägen und Ergänzungen zu einer nicht erhaltenen Drehbuchfassung, dem „zweiten Drehbuchentwurf“, dem (hier korrigierten, erstmals 1965 in der Nr. 1 des 3. Jahrgangs der Zeitschrift *Film* erschienenen) Filmprotokolls von Eckhart Schmidt, sowie dem Text des Trailers, mit dem in den deutschen Kinos für den Film geworben wurde.

Darüber hinaus enthält der Band eine informative, übersichtliche und klare Einführung (in dem die Herausgeber das Material in den Kontext bisheriger Arbeiten über *Der blaue Engel* rücken und eigene Schlussfolgerungen anbieten) und eine umfangreiche „Chronik der Entstehung des Films“ von 1927 bis 1933, in der Werner Sudendorf unter Auswertung der Ufa-Akten und zeitgenössischer Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur Produktionsgeschichte und frühe Reaktionen stichwortartig zusammenfasst.

Anders als z.B. Pauline Kael, die sich mit ihrem Artikel „Raising Kane“ und der an-