

JÜRGEN KASTEN

Kohärente Konstruktionen des Kolossalen

Zur Theorie und Frühgeschichte des Drehbuchs
in Deutschland bis ca. 1914

Auch am Anfang eines Filmes steht fast immer das Wort, also ein schriftlicher Text als spezifisch für den Film verfaßte Vorlage des aufzunehmenden Werkes. Das Drehbuch versucht nicht nur das narrative Gerüst, Figuren und Handlungsgeschehen zu entwerfen, sondern den Film in einer medien-spezifischen Form vorzustrukturieren und damit für den arbeitsteiligen Herstellungsprozeß verfügbar zu machen. Das war nicht von Anbeginn so. Die ersten Filme bis ca. 1902 kamen noch weitgehend ohne schriftliche Vorlage aus, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß es sie in Form von Stichworten zu dramatischen Ideen und Vorfällen, Lied- und Briefftexten oder von Zwischentitelentwürfen gegeben haben mag. Der Grund dafür liegt in der Länge, der Aufnahmeart und den Genres der damaligen Zeit.

Viele Filme dieser Jahre hatten eine Länge von 20 bis 60 m und wiesen oft nur eine einzige Einstellung auf.¹ Das frühe Kino der Attraktionen bestand vor allem aus einzelnen, im Ablauf fest gefügten »Schaunummer(n)«, bei denen entscheidend war: »nicht *was* sich bewegte, war interessant – sondern, *daß* sich überhaupt irgend etwas bewegte, erregte die staunende Bewunderung des Publikums«. ² Kurze akrobatische und zirkensische Nummern waren durch die Ausführenden selbst festgelegt. Ähnliches gilt für burleske Situationen, für die sich recht bald konventionalisierte Gags herausbildeten. Kennzeichnend für die Filme mit einer Einstellung ist ein innerer Zusammenhang, der sich in der Regel bereits aus der Wahl der äußeren Parameter ergab. Als die einzelnen Szenen effektvoller und in ihren Aktionen zunehmend verflochtener wurden, gab es Bedarf, die Abläufe vorab etwas genauer festzulegen. Zunächst genügten dafür Stichworte, die auf einem Zettel oder – so die Legende, die auch Rudolf Kurtz erzählt – auf den abknöpfbaren Manschetten des Kameramanns Platz hatten.³

Diese knappe und unvollständige Skizze des Films vor 1903 soll hier nur andeuten, warum es ein ausgearbeitetes Drehbuch wohl nicht gegeben hat. Das dürfte sich sukzessive verändert haben, je länger die Filme nach Umfang und Einstellungsanzahl wurden. Längere Szenen waren nicht mehr in der Art eines Stegreifspiels zu organisieren. Weiterhin ist anzunehmen, daß bereits ein

Film mit mehreren Einstellungen nicht mehr allein improvisierend und durch die Ausgestaltungsphantasie der Schauspieler oder des Kameramanns ansprechend zu gestalten war. Wann diese Filmlänge und dieser Einstellungsumfang erreicht wurden, darüber kann angesichts der Überlieferungssituation nur spekuliert werden. Im Jahre 1903 läßt sich der erste deutsche Filmautor in der veröffentlichten Nationalfilmographie nachweisen. Es ist der Dramatiker und Librettist Otto Julius Bierbaum, der den Text für die Operettenszene DER LUSTIGE EHEMANN (Länge: 65 m, d. h. ca. 3 Minuten Dauer) schrieb, welcher auch den Titel und die Handlungslinie dieses Tonbilds von Messter umreißt. In den USA, wo ebenfalls um 1903 Autoren erstmals benannt werden, gab es zu diesem Zeitpunkt bereits Eintragungen von Filmideen in das *Registration Office of Copyrights*, gerade weil diese kurzen Filme oft von einem einzigen Einfall und weniger von dessen Ausarbeitung geprägt waren. Der zweite Eintrag eines Autors im deutschen Stummfilmverzeichnis von Gerhard Lamprecht nennt 1906 wiederum einen als Librettist, Dramatiker, aber auch als Theaterintendant bekannten Autor, der zugleich auch als Filmproduzent arbeitete: Heinrich Bolten-Baeckers hatte den tagesaktuellen Sensationsstoff von DER HAUPTMANN VON KÖPENICK nachgestellt. Obwohl dies sehr wahrscheinlich an realen Schauplätzen erfolgte, sollte wohl auch eine dramatische Akzentuierung oder eine komische Verdichtung der realen Geschichte erreicht werden.⁴

Zwischen 1903 und 1910 fand eine beträchtliche Steigerung der Filmlänge statt. Sie steigerte sich von drei bis vier Minuten auf einen Einakter von etwa sieben bis zehn Minuten Spielzeit um das Zweieinhalb- bis Dreifache. Um 1911/12 setzte sich langsam der Zweiakter durch, der damit die durchschnittliche Filmlänge abermals verdoppelte. Um 1914/15 standen bereits Filme mit der bis heute geläufigen Laufzeit von ca. 90 Min. im Mittelpunkt des Zuschauerinteresses. Diese beträchtliche quantitative Zunahme der Filmlänge erbrachte eine entsprechende Erhöhung der Erzählzeit mit neuen qualitativen Anforderungen an Narration, Inszenierung sowie den gesamten produktionsplanerischen Apparat. So wurden etwa die aufzunehmenden Szenen einerseits länger und damit in jeglicher Hinsicht aufwendiger. Auf der anderen Seite löste sich das unmittelbar Zusammenhängende einer Szene zugunsten einer in mehreren Einstellungen präsentierten Erzählung auf. Dadurch entstanden neue Zeit-, Raum- und Handlungsstrukturen. So klafften etwa Erzählzeit und Filmzeit zunehmend auseinander. Der Verkopplung der einzelnen Segmente kam entscheidende Bedeutung zu, die jedoch ohne eine planvolle Vorab-Festlegung aller erzählästhetischen Schritte kaum noch möglich war.

Angesichts dieser Veränderungen erhöhte sich der organisatorische, materielle und finanzielle Aufwand für eine Filmproduktion zwangsläufig. Produzenten oder ihre Geldgeber wollten zunehmend genauer wissen, in welches Produkt sie investierten und wie sie die Herstellung möglichst kostengünstig organisieren könnten. Dafür benötigten sie vorab eine für sie

nachvollziehbare Vorstellung des beabsichtigten Films. Es kristallisierte sich bald heraus, daß mit der Arbeit an einem vorher schriftlich fixierten Film Durchführung wie Kosten der Aufnahmen besser plan- und kalkulierbar wurden. Zudem bestand die Möglichkeit, diese im Durchspielen von Alternativen, also auf dem Papier des Drehbuchs, zu begrenzen oder zu optimieren, was in gleichem Maße natürlich auch für erzählästhetische Alternativen gilt. Spätestens um 1910 dürfte zumindest bei einem Spielfilm die schriftliche Vorstrukturierung üblich geworden sein. Für ihn war die genaue Festlegung der Abläufe in Form einer szenisch bzw. nach Bildern gegliederten narrativen Beschreibung unabdingbar geworden, die auch als aufnahmepraktisch gegliederter Gesamtplan funktionierte.

Ein weiterer Grund für die schriftliche Fixierung des Films als Drehbuch lag sicherlich darin, daß die Herstellung immer personalaufwendiger und arbeitsteiliger wurde. Um sie koordiniert durchführen zu können, mußte ein für alle Beteiligten leicht handhab- und verstehbares Darstellungs- und Aufschreibesystem entwickelt werden. Und da lag die Schriftsprache nahe, obwohl es um eine Produktrealisierung in einem visuellen Zeichensystem ging. Es gab immer auch Überlegungen, visualisierte Skizzen und Entwürfe heranzuziehen, seien es Einstellungs-Sketches, gezeichnete *Storyboards* oder später Videoexposés. Doch das alles setzte sich zumindest für die Stoffentwicklung und Projektvorbereitung nicht wirklich durch. *Storyboards* wurden allenfalls zur Ergänzung des Drehbuchs hinzugezogen.

K-Fragen: Gründe für die Erfindung des Drehbuchs

Daß Filme in einer eigens zu entwickelnden Darstellungsform vorab schriftlich fixiert wurden, dürfte zwischen 1906 und 1910 eingesetzt und mehrere, in- und miteinander verwobene Gründe haben. Ich versuche im folgenden, diese Entwicklung, die sich wahrscheinlich über einen Zeitraum von mehreren Jahren entfaltete, mit Begriffen zu umreißen, die – der Einprägsamkeit halber – alle mit einem »K« anfangen.

Als ersten Begriff auf der Suche nach den strukturellen Gründen für die Einführung des Drehbuchs bietet sich angesichts der skizzierten Steigerung der Filmlänge der Ausdruck des *Kolossalen* an. Er bezeichnet zunächst nicht viel mehr als die quantitative Ausdehnung des Films, der mit einer Zunahme der aufzunehmenden Einstellungen einherging. Das Kolossale kann jedoch auch auf das Aufzunehmende selbst angewandt werden. Die Vorgänge, die insbesondere im fiktionalen Film zu zeigen waren, mußten – wollte der Film konkurrenzfähig sein – immer spektakulärer werden, da sich die Schaureize abnutzten. Es galt neue zu entwickeln; dies erfolgte häufig durch quantitative Steigerungen, also die Erhöhung des Spektakels im Bild, mit entsprechenden Anforderungen an deren Gestaltung und Vorstrukturierung.

Bis 1900 dürften etwa 90% der Filme dokumentarisch und höchstens zehn Prozent fiktional gewesen sein. Nach 1910 hat sich das Verhältnis nach dem Längenanteil in etwa umgekehrt.⁵ Die Erweiterung des Umfangs und die Erhöhung des Kolossalen in Bild und Erzählung führten zu einer Steigerung auch in der *Komplexität*. Selbst wenn der Filmentwurf nur eine Kolportagehandlung enthielt, so ergab sich doch eine zunehmende Tendenz, die Linearität einer um die Hauptfigur kreisenden Handlung durch Verzweigungen, eventuell auch schon in Parallel- und Nebenhandlungen oder in *Subplots* aufzulösen. Das Prinzip des Wechsels der Bilder erzeugte eine entsprechende dramatische Struktur. Spätestens die Einführung des Star-Schauspielers um 1910 erbrachte die Notwendigkeit der figuralen Vertiefungen des Hauptcharakters. Zu dessen genauerer und profilierterer Ausarbeitung wurden Gegen- und Nebenfiguren eingeführt.

Daraus resultierte die Notwendigkeit und bald auch ein Bewußtsein der Zuschauer für eine *Kausalität* des gezeigten dramatischen Geschehens. Die gewählten Charakterzüge und -veränderungen waren ebenso wie die der Behauptung, Herleitung und Verknüpfungen von Vorfällen zu motivieren. Plausibilität, wenn nicht Logik im erzählerischen Ablauf, in der Zeichnung der Charaktere und ihrem Verhalten wurde notwendig. Auch wenn das Sujet etwa eine völlig frei erfundene Märchen- oder Phantasie-Welt darstellte, die scheinbare Kausalität also nur eine aufgrund von Genres oder anderen Zuschau- und Lesekonventionen vereinbarte war, galt sie als Meßlatte. Das wird noch in der bewußten Vernachlässigung deutlich, etwa in den Groteskformen, wo gerade aus der kausalen Differenz Bedeutung und spezifische Unterhaltungsformen entstehen können. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis des Schriftstellers und späteren Drehbuchautors Hanns Heinz Ewers interessant, der für den frühen Film vor 1908 gerade den »Genuß der aufgehobenen Kausalität«⁶ hervorhob. Ewers' Formulierung verweist einerseits auf die sich erst noch entwickelnde Regel der Kausalität, und er deutet auf die bewußte Abweichung davon hin, die früher die Norm, nun aber zunehmend den ästhetischen Sonderfall darstellt.

Mit dem Anspruch auf Kausalität verknüpft ist die *Kohärenz* des Erzählten. Hier ist vor allem die Berücksichtigung der durch spezifische filmische Aufnahmevorgänge bewirkten Aufsplittungen der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, des filmspezifischen Zwangs zur Verkürzung und Raffung sowie der zeitlichen Diskontinuität gemeint. Daraus ergibt sich die Anforderung einer besonderen narrativen Koordinierung von repräsentativen Einzelszenen und -empfindungen zu einem dramatischen Gesamtgestalt-Zusammenhang.

Ein weiterer Leitbegriff ist der der *Kontinuität*. Das meint sowohl die des Erzählten als auch die Anwendung der sich durch Standardisierung und Konventionalisierung herausbildenden Dramaturgie- und Genremuster.⁷ Sie führten alsbald zu einem dramaturgischen System von zunehmend industriell zu

fertigenden Bausteinen. Das Wissen um diese Bausätze wurde von einem professionellen Filmautor ebenso erwartet wie die Anforderung, aus vorgefertigten Teilen eine originelle Geschichte zu fertigen und damit innerhalb solcher *Konventionen* neue *Variationen* anzubieten.

Schließlich sind weitere Umstände für die ›Erfindung‹ des Drehbuchs als ausführlicher schriftlicher Vorstrukturierung des Films erwähnenswert, die der wirtschaftlichen und logistischen Steuerungsfähigkeit der Produktion geschuldet sind: Es sind etwa die *Kalkulationsfähigkeit*, *Kostenplanung* und *-bewußtheit* sowie die Notwendigkeit, eine Grundlage für die Organisation der Arbeitsteiligkeit zu haben. Um die *Kooperation* der an der Filmherstellung Beteiligten organisieren zu können, bedurfte es eines zentralen Planes, auf den stets Bezug genommen werden konnte. Es lag auf der Hand, daß zunehmend länger werdende Filme immer höhere Investitionen erforderten. Das zog eine genauere Feststellung der Kosten nach sich, um den Film finanzieren und effizient vorbereiten zu können. Das Drehbuch entwickelte sich bald auch zu einem Teil der Produktionssteuerung und *Kontrolle*.

Die Leitbegriffe und Gründe für die sukzessive Einführung des Drehbuchs in der Zeit zwischen 1906 und 1913 lassen sich also zusammenfassen in den Anforderungen, die sich aus der Kolossalität, Komplexität, Kausalität, Kohärenz, Kontinuität, Konventionalisierung und Varianz des Erzählten bzw. Aufzunehmenden ergaben. Der dafür notwendig narrative Beschreibungsplan wurde zugleich Basis für die Kalkulation, Arbeitsorganisation im Team, Kostenplanung und Kontrolle eines Filmprojekts.

Das Primat des Bildes als Leitprinzip von Erzählung und Beschreibung

Das Drehbuch hieß zunächst nicht so. Die Begriffsskala reichte von der eher neutralen Bezeichnung Filmmanuskript über poetologisch ambitionierte Begriffe wie Filmdrama, Film- bzw. Kinostück oder Filmerzählung bis zu dem sehr schönen, bereits 1907 verwandten Begriff »Bilderspiel«. ⁸ Entsprechend fehlte in den 1910er Jahren auch die Berufsbezeichnung Drehbuchautor. Sie wurde ersetzt durch den Manuskript-, zuweilen auch den Filmautor, durch den poetisch angehauchten Filmdichter oder durch eine gezielte Neuakzentuierung der Tätigkeit des Schriftstellers angesichts der gänzlich anderen Entwurfsaufgabe zu einem »Bildsteller«. ⁹ Der Autor und Regisseur William Wauer wies in seinem 1916 veröffentlichten Text zu Recht auf die visuelle »Ingenieur- und Konstrukteur-Arbeit« des Bildstellers hin, der ein »optisch-logisches Werk« zu schaffen hatte. Allerdings war der Avantgardekreisen nahestehende Autor der Auffassung, dies könne nur jemand schaffen, der »Maler und Dichter zugleich, und zwar in völliger Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung« ¹⁰ sei. Doch das war nicht erforderlich. Auch er-

wies sich die Annahme, daß nur literarisch ausgewiesene Autoren den Film befruchten könnten, schon bald als unrichtig. Nur die Literaten, die sich völlig auf den Film und seine besonderen schriftlichen Entwurfs- wie Produktionsbedingungen einließen, reüssierten als Drehbuchautoren, wie etwa Walter Turszinsky, Hans Brennert oder Heinrich Lautensack, die bereits zuvor das Schreiben in und für unterschiedliche Medien, Textsorten und funktionale Publikumsansprüche gewohnt waren.

Sehr früh wurde in den in Deutschland etwa um 1907 einsetzenden fachpublizistischen Erörterungen erkannt, daß es im Drehbuch um ein Erzählen in Bildern geht. Der Schriftsteller Peter von Baer wies 1913 darauf hin, daß nur »bildhafte Vorgänge« für das Film-»Scenario« geeignet sind. In seinem Leitbegriff »bildhafte Tatenreihe«¹¹ scheint er zudem auf die sichtbare Aktion der Handlung hinzuweisen, die anstelle des Sprechens auf der Bühne die Kommunikation der Figuren und die des Films mit dem Zuschauer leitet. Von Anfang an war das Bewußtsein für das Primat des Sicht- und des Abbildbaren als Leitstruktur des Erzählten bei den ersten Filmautoren vorhanden. Fast alle frühen Aufsätze und Gebrauchsanweisungen zum Drehbuchschreiben, die ab 1912 vermehrt erschienen, deuten darauf hin.

Weniger klar benannt wurde die Leistung der stofflichen, motivischen, thematischen Eingrenzung aus der unendlichen Vielzahl von Ereignismöglichkeiten, die der Autor vornahm, um dem Film eine bearbeitbare Kontur zu geben.¹² Aufgrund des visuellen Anwendungsinteresses präsentierte das Drehbuch seine Erzählung in einer besonderen Ablaufform: Für einen Erzählschritt mußte ein repräsentatives Bild, in dem Figuren handeln, gefunden werden. Im ersten Anleitungsbuch (einem sog. Handbuch oder *manual*, das sich quasi den handwerklichen Aspekten des schriftlichen Filmentwurfs zuwendet) ging man 1913 davon aus, daß »aus der Beobachtung der Bilder selbst« sich der Aufschreibvorgang der Abläufe speisen sollte. Das ist nicht ganz falsch und verweist auf den Deskriptionsvorgang des vor dem inneren Auge bzw. der Phantasie des Autors Geschauten, der damit die Vision eines Films niederlegt. Bei der bildhaft-szenischen Ablaufbeschreibung sollte darauf geachtet werden, »jeden Hergang genau detailliert«¹³ zu beschreiben, und zwar hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Abläufe wie hinsichtlich des logischen Voranschreitens der Handlung. Klarheit, Transparenz und Nachvollziehbarkeit wurden eingefordert: »Die Szenen müssen so angeordnet werden, daß die Handlung richtig vorwärts geht, und die Hauptdarsteller von einer Szene in die andere folgerichtig hinüberschreiten.«¹⁴ Peter von Baer markierte mit dem Begriff »Tatenreihe« und Joseph August Lux mit dem Hinweis auf den »Zusammenhang der handelnden Bilder« zudem die narrativ logische und folgerichtige Verklammerungsarbeit, die der Autor zu leisten hatte. Er nahm damit innerhalb eines erzählerisch-dramaturgischen Entwurfssystems eine Art Grobmontage der aufzunehmenden Bilder vor.

Lux macht auf drei wichtige Gattungs- und Formaspekte des Drehbuchs

aufmerksam. Sowohl die erzählerischen Konventionen, die Zusammensetzung der Handlung aus und die Verbindung mit Bildern sowie die Rücksichtnahme bzw. Vorbereitung für den Aufnahmeapparat beschreiben poetologische Merkmale dieser Textsorte: »Hier wird alles zum System nach Maßgabe der technischen Apparate sowie des Tages- oder Publikumsbedürfnisses, natürlich auch das Filmstück, das nichts weiter als ein Schema für die Handlung oder vielmehr den sinngemäßen Zusammenhang der handelnden Bilder liefern soll.«¹⁵ Ein Jahr zuvor erwähnte bereits der Kinoreformer Hermann Häfker, daß der »Kinodichter« »Rücksicht auf die technischen Bedingungen der Kinophotographie und der Projektion« zu nehmen habe. Und auch er wies im erzählästhetischen Bereich auf unumgängliche Konventionalisierungen hin, forderte dies jedoch nicht für die Genres, eine Normdramaturgie oder die sich entwickelnde *continuity*, sondern für die schauspielerische Umsetzung eines zentralen figuralen Vorgangs: »[...] der Kinodichter muß dem Schauspieler nicht besondere, sondern im Gegenteil möglichst allgemeine seelische Vorgänge als Unterlage liefern. Diese Vorgänge sollen jedermann allgemein und von selber verständlich und nachfühlbar sein.«¹⁶

Der Autor des Filmstücks hatte in den 1910er Jahren nicht nur eingängige, vom Zuschauer ohne Mühe dekodierbare Erzählbilder zu formulieren, sondern gleichzeitig auch den Blickwinkel darauf festzulegen. Letzteres war gedacht für die das Filmmanuskript ausgestaltenden Fachrezipienten, also etwa für den Regisseur oder den Kameramann. Im Grunde genommen wurden zwei Perspektiven hier festgelegt: eine erzählerische und eine darstellerisch-inszenatorisch-aufnahmepraktische, die von der Realisierungsfähigkeit des Films zeugte, auch wenn diese nicht durch technische Begriffe angezeigt wurde. Das Drehbuch besaß also einen Doppelcharakter. Bild und Handlung formen im Film eine unlösbare Einheit, dem Drehbuch kam damit eine doppelgliedrige Entwurfsaufgabe zu: den erzählerischen Gesamtzusammenhang und die erste Vorstellung der visuellen bzw. inszenatorischen Parameter zu geben. Erzählvorgänge, die nicht dem visuellen Primat des segmentierbaren Filmbildes und seiner Aufnahme- und Abbildungsvorgänge unterwerfbar waren, blieben durch das spezifische Darstellungs- und Anwendungsinteresse des Drehbuchs ausgeschlossen.

Die auf die Praxis der Aufnahme zielende Eingrenzung, die der frühe Filmautor vornahm, indem er die Geschichte in abgegrenzte Erzähleinheiten unterteilte, ist in erhaltenen Filmmanuskripten etwa aus den Jahren 1911/12 schon nachvollziehbar. Die als handschriftliche Manuskripte überlieferten Filmtexte von Luise del Zopp¹⁷ zu den Henny Porten-Filmen ADRESSATIN VERSTORBEN (1911)¹⁸ sowie MASKIERTE LIEBE (1911)¹⁹ markieren im vorangestellten Begriff »Bild« oder »Szene« wie in der formalen Darstellung autonome Segmente. Joseph August Lux etwa machte 1914 als kleinste Einheit des Drehbuchs die Szene aus. Er umschrieb sie als einen »Vorgang oder eine Handlung, die von der Kamera an einem und demselben Orte aufgenommen

wird, ohne zu unterbrechen«. ²⁰ Im gleichen Jahr definierte der Autor und spätere Regisseur Peter Paul terminologisch different, funktional jedoch ähnlich: »[...] ein neues Bild beginnt dort, wo der Operateur den Aufnahmeapparat verdrehen oder von der Stelle zu rücken gezwungen ist.« ²¹

Es gab Anfang der 1910er Jahre noch ein Nebeneinander der weitgehend synonym verwendeten Begriffe »Szene« und »Bild« als Organisationseinheit eines Drehbuchs. Der filmspezifischere Begriff »Bild« ²² sollte sich jedoch bald durchsetzen. Das in dem Handbuch von 1913 veröffentlichte Musterdrehbuch *DER SCHATTEN DES LEBENS* (1912) benutzte »Bild« schon deutlich als Segmentierungs- und Organisationsbegriff, was sich auch in einer fortlaufenden Numerierung niederschlug. Dabei handelte es sich nicht nur um einen formalen Vorgang. Numerierung und Bezeichnung der »Darstellungseinheit« erlaubten eine genaue Gliederung, in Verbindung mit einer den Handlungs-ort kennzeichnenden Überschrift die Abgrenzung vom nächsten Bild und damit eine schnelle Orientierung. Das Stück für Stück, also in Segmenten zusammengesetzte Ganze eines Drehbuchs war eine besondere Erzählform, die gezielt für die Aufnahmeorganisation entwickelt wurde, die ja diskontinuierlich Bild für Bild erfolgte. Das Drehbuch machte sowohl das einzelne Segment als auch seine Stellung im ganzen transparent und verfügbar.

Das einzelne Segment wurde zudem durch eine besondere Formatierung der Bildnummer und Überschrift gekennzeichnet. Beide Angaben wurden durch Absätze und durch Zentrierung vom vorhergehenden Text abgesetzt. An dieser überschriftartigen Kennzeichnung des Bilds, seiner Numerierung und Kurzbeschreibung des Handlungsortes wie auch an der spezifischen Formatierung wird bis heute festgehalten. Sie dient damals wie heute der schnellen, aufnahmepraktischen Orientierung. Bereits 1914 war diese formale Darstellung konventionalisiert. Der Autor Peter Paul faßte die Anforderungen an den Aufbau eines Filmmanuskripts in einem weiteren frühen deutschen Handbuch zum Drehbuchschreiben wie folgt zusammen:

Die Bilder werden numeriert. Unter dem Bild kurz der Ort der Handlung bezeichnet, z. B. 26. Bild/ In Dorbachs Arbeitszimmer. [...] Dann folgt kurze Schilderung des Ortes, falls er nicht in einem früheren Bilde bereits beschrieben wurde. Hierauf folgt in knappen Worten die Handlung, d. h. die Beschreibung der Bewegungen, der mimischen Gestaltungen, welche die Worte ersetzen sollen. ²³

Der 1913 entstandene, jedoch unrealisiert gebliebene Entwurf von Egon Erwin Kisch mit dem Titel »Das Vermögen in der Spelunke« weist ebenfalls den Organisationsbegriff »Bild« auf. Auch hier wurden die Bilder fortlaufend numeriert. Allerdings ließ der unerfahrene und wohl deshalb mit den formalen Konventionen nicht vertraute Autor in der nächsten Zeile einen vorangestellten Zwischentitel folgen, der zumeist einen Dialogsatz enthält. Um die Verbindung von Bild, Numerierung und Handlungsort wieder herzustellen, fügte er sodann die schlagwortartige Beschreibung des Ortes hinzu, den er,

um die aufnahmepraktische Orientierung zu erhöhen, unterstrich. Ähnlich arbeitete auch Luise del Zopp in ihren handschriftlichen Drehbuchentwürfen von 1911. Auch sie hob die sehr genau und umfangreich gegebenen grundlegenden Bildbeschreibungen des Handlungsortes per Strich hervor. Dadurch markierte sie gezielt Informationen für den Szenenbau und damit für den Filmarchitekten bzw. Ausstatter. Sie grenzte diesen Teil durch die Unterstreichung von der szenischen Ablaufbeschreibung ab, die vor allem für den Regisseur und die Schauspieler von Interesse war.

Aufnahmepraktische Segmentierung

Im erzählerisch als Bild segmentierten Rahmen wurden der Ort und die auftretenden Figuren charakterisiert und mit Handlungsanweisungen ausgestattet, aus denen der Ablauf der Szene ersichtlich wurden. Umstandslos in diesen Text der szenisch-bildlichen Beschreibung eingebunden waren gelegentlich auch filmtechnische Hinweise. Sie wurden nicht besonders gekennzeichnet, um den Fluß der Narration nicht zu stören. Bereits das Musterdrehbuch zu *SCHATTEN DES LEBENS* (1912) wies an insgesamt drei Stellen solche Hinweise auf, wie etwa: »Vater und Sohn gehen langsam die Straße entlang (auf den Apparat zu), die ausgehängten Mietszettel lesend.«²⁴ Noch erheblich detaillierter lasen sich die filmtechnischen Anweisungen, die der Schriftsteller Heinrich Lautensack,²⁵ der seit 1912 als Dramaturg für die Continental Kunstfilm tätig war, seinem »Kinematographischen Schauspiel« *ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE* (1913) beigab. Lautensack kennzeichnete diese Hinweise vorab mit dem Kürzel »NB.« Im 61. Bild heißt es: »War dieses letzte Bild gegen die untergehende Sonne aufgenommen, so daß es also recht als Silhouette wirkt, folgt dieses nun als *Nacht-Freiaufnahme*.«²⁶ Erstaunlicherweise tilgte Kurt Pinthus, der diesen Filmtext in seine berühmte Sammlung früher Filmtexte von Literaten *Das Kinobuch* (1913) aufgenommen hatte, gerade diese spezifischen Form- und Darstellungsmerkmale des Textes. Er erreichte damit zwar einen relativ normalen, literarischen Lesefluß, um den es in einem Drehbuch aber gerade nicht geht, da dieses sich stets an einen Fachleser richtet, dessen Ausgestaltungsphantasie es gezielt stimulieren will.

Auf Besonderheiten in der Gestaltung von Zwischentiteln wurde in den frühen Texten zum Drehbuchschreiben gern hingewiesen. Dies betraf sowohl ihre erzählerische und bildästhetische Funktion als auch ihre formale Sonderstellung im Filmmanuskript. Die Bezeichnung für den Zwischentitel war damals noch nicht einheitlich geregelt. Luise del Zopp verwendete dafür ebenso wie der Autor von *ULTIMO* die Bezeichnung »Schrift«, Peter Paul hingegen »Aufschrift«. Der erfahrene Autor und Dramaturg Heinrich Lautensack sowie der unerfahrene Filmautor Egon Erwin Kisch benutzten gar keine besondere Kennzeichnung. Allen Autorinnen und Autoren ist jedoch gemein, daß sie Zwischentiteltexte deutlich vom übrigen Drehbuchtext separierten. Kisch

etwa präsentierte den Zwischentitel unter der Bildüberschrift und in Klammern, Lautensack unterstrich ihn. Die professionellen Filmautoren del Zopp und Paul sorgten zudem für eine Einrückung des vorgeschlagenen Zwischentitels. Erreicht wurde damit eine deutliche Unterscheidung von der Bildbeschreibung. Tendenziell angelegt ist hier bereits die in den 1920er Jahren sich durchsetzende Form der zweispaltigen Darstellung (linke Spalte: Text-, im Tonfilm dann: hörbare Passagen, rechte Spalte: Bildbeschreibung = visuelle Passagen) oder die Separierung durch eine Zentrierung des Absatzes mit einem Zwischentiteltext (später dann: des Dialogs).

Auch die beiden Handbücher von 1913 und 1914 gaben Hinweise zur Abfassung und Stellung der Zwischentitel. Die Redaktion der »Feder« empfahl, sie von der »Erklärung des Hergangs der Handlung« zu trennen und den jeweiligen Bildern als »Überschriften«²⁷ voranzustellen. Das entspricht der Gepflogenheit, Vorgang und Inhalt einer folgenden Szene vorab knapp zusammenzufassen, so daß das folgende Bild leichter verständlich wird. Peter Paul riet hingegen, möglichst wenig »Aufschriften« zu verwenden, da sie die visuell gegebene Handlung unterbrächen. Sein Plädoyer für das ästhetische Primat des Visuellen im Erzählbild lautete: »Ein schönes, stimmungsvolles Bild zu unterbrechen ist ein Fehler, denn die ganze Stimmung wird dadurch mit grober Faust zerstört.«²⁸ Erahnbar wird in diesen frühen Drehbuchanleitungen die Divergenz einer Diskussion, die vor allem in den 1920er Jahren über den Einsatz von Zwischentiteln entbrennen wird: nämlich ob sie vermieden werden sollen oder ob sie als einfache, schnelle und konventionalisierte Information den Zuschauer in seiner Wahrnehmung entlasten und ihm quasi »Sehkomfort« leisten.

Dominierendes Interesse im Drehbuch ist es, den gewählten Blick auf einen Vorgang, der eine bestimmte Stellung in einem erzählerischen Gesamtgeschehen hat, in seiner dramaturgisch-kausalen Funktion und visuellen Gestalt nachvollziehbar zu machen. Es verwundert deshalb nicht, wenn das Drehbuch bevorzugt auf Akte des Sehens bzw. des visuell Wahrnehmbaren und Gestaltbaren abhebt und oft die Position eines Betrachters von außen antizipiert. Rudolf Kurtz kolportierte in seiner Geschichte des Filmmanuskripts den Tip eines ungenannten bekannten Filmautors: »[...] ehe Sie eine Zeile schreiben, setzen Sie quer auf die erste Zeile: Man sieht ...!«²⁹ Peter Paul wies darauf hin, daß der Filmautor seinen zunächst nach erzählerischen Gesichtspunkten entworfenen Stoff alsbald »von einem äußerst wichtigen Standpunkt kritisch unter die Lupe nehmen [muß], nämlich von dem Standpunkte des Operateurs«. Dabei gehe es nicht allein um den Entwurf eines möglichst pittoresken und praktisch aufnehmbaren Erzählbildes, sondern auch um die Beachtung, »daß der Film eine Kette von durchweg schönen Bildern sei«.³⁰ Angedeutet wird hier ein frühes Bewußtsein für die kohärente Verklammerung von Bild und Erzählung und des dadurch entstandenen Erzählbilds mit weiteren folgenden Erzählbildern.

Die Konventionen der Form und die Poetik des Aristoteles

Die Grundzüge der besonderen formalen Gestaltung des Drehbuchs bildeten sich in Deutschland in den frühen 1910er Jahren aus. Spätestens ab 1913 kann von einer formalen Konventionalisierung ausgegangen werden, auch wenn nicht alle Begriffe, Details und formalen Anordnungen standardisiert waren. Bis heute ist die Form des Drehbuchs in Deutschland – im Unterschied etwa zu den in den USA üblichen formalen Standards – nicht völlig verbindlich normiert. Individuelle Besonderheiten innerhalb des von Peter Paul beschriebenen Grundmusters waren und sind möglich.

Auch eine erzählästhetische und dramaturgische Konventionalisierung zeichnete sich um 1913/14 bereits ab. Sie war weitgehend geprägt von den dramatischen Konstruktionsprinzipien, wie sie Aristoteles in seiner *Poetik* aufstellte und wie sie in unterschiedlichen nationalen oder historischen Zusammenhängen und Epochen adaptiert, oft jedoch auch vereinfacht und zu normativen Formprinzipien vergrößert wurden. Besonders erfolgreich hierin war ein deutscher Schriftsteller: Gustav Freytag mit seiner *Technik des Dramas* (Leipzig 1863). Das Buch wurde 1894 auch in den USA übersetzt und avancierte dort zum Leit- und Vorbild für viele Lehrbücher über das *well made play*. Diese Bühnenleitfäden wiederum beeinflussten die seit 1910 entstehenden Lehrbücher und Normdramaturgien des *screen-* bzw. *photoplays* maßgeblich.³¹ Erstaunlicherweise läßt sich ein solcher Einfluß von Freytags populärer Dramentechnik auf die frühe deutsche Drehbuchliteratur hingegen kaum feststellen. Trotzdem sind aristotelische Vorprägungen, Annahmen und Normhinweise auch hier unübersehbar. In der Zeitschrift *Bild und Film* erschienen wiederholt Forderungen, eine spezifische filmdramatische Erzähltechnik zu entwickeln. Diese Forderungen orientierten sich an den klassischen dramatischen Modellen. Das Kinodrama solle enthalten: eine »klare Exposition, zwingende Motivierung, Einheitlichkeit und Straffheit der Handlung«.³²

Noch deutlicher benutzte Peter Paul die aristotelische Terminologie, um aber dessen Fünf-Akt-Gliederung auf die 1912/13 im deutschen Film sehr verbreitete Drei-Akt-Struktur zu verkürzen: »Im ersten Akt Exposition, Vorbereitung der Handlung, im zweiten Akt die Handlung selbst, volle Entfaltung des Stoffes, im dritten Akt geht die rasche Handlung ihrem Ende entgegen, dann folgt die Katastrophe oder einfache Lösung.« Schon erheblich filmspezifischer gedacht, erscheint heute Pauls Adaption der aristotelischen Wendepunkte, deren dynamische Zuspitzung er für die im dreiaktigen Drama besonders wichtigen Aktschlüsse forderte. Diese sollten »[...] entweder durch eine frappante Szene eine starke Wirkung ausüben, oder [...] die Erwartung des Zuschauers spannen, ihn auf die weitere Handlung neugierig machen.« Auch für einen kontinuierlich voranschreitenden Spannungsaufbau und für dessen Steigerung bis zum furiosen Finale hatte sich Paul aristoteli-

scher Konstruktionsprinzipien versichert: »Nur für den letzten Aktschluß gilt es, daß er der Höhepunkt, die Kulmination des ganzen Spiels sei.«³³ Peter Pauls Handbuch dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, die Konventionalisierung sowohl der Form als auch der erzählästhetischen Parameter (und damit auch: der *continuity*) im deutschen Film voranzutreiben.

Anmerkungen

- 1 Barry Salt (»Filmform 1900-1906«, in: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990, S. 32) geht davon aus, daß von den Filmen bis 1906, die bis heute überliefert sind, etwa 50% aus nur einer Einstellung bzw. aus einer Szene bestanden.
- 2 Rudolf Kurtz, »Die Geschichte des Filmmanuskripts«, *Der Kinematograph*, Nr. 55, 1934, o. Pag. (Weitere Teile dieses ersten Versuchs, sich der Geschichte des Drehbuchs zu nähern, enthalten die Nummern 56, 58, 60, 61, 68, 73, 75, 76 und 78 desselben Jahrs.) Der Autor arbeitete als Schriftsteller, dann als Dramaturg, Presse- und Werbechef sowie Produzent für verschiedene Filmfirmen der 1910er und 1920er Jahre. Später war er auch als Drehbuchautor tätig.
- 3 Julius Sternheim (»Der Filmautor, gestern und morgen«, *Das Tagebuch*, Nr. 35, 1920, S. 1142) geht davon aus, daß die allerersten fiktionalen Filme vor allem Komödien waren und »kurze humoristische Idee(n)« aus Witzblättern u. ä. illustrierten. »Die Verfertiger, Fabrikanten dieser Filme waren ihre eigenen Operateure, Architekten und auch geistige Urheber des Films.« Sternheim war seit 1917 Chef dramaturg der Decla und gelegentlich auch als Drehbuchautor tätig.
- 4 Zur Geschichte des deutschen Stummfilm-Drehbuchs vgl. Jürgen Kasten, *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*, Hora-Verlag, Wien 1990 (zur Frühgeschichte: S. 12-42). Vgl. ebenfalls Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, Diskurs Film, München 1994 (zur Frühgeschichte: S. 28-40, 53-60, 66-82). Zum US-amerikanischen Stummfilm-Drehbuch vgl. Edward Azlant, *The Theory, History and Practise of Screenwriting, 1897-1920*, Madison 1980 (ph.D. Thesis).
- 5 Zum Anteil nichtfiktionaler und fiktionaler Filme im frühen Kino vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, S. 26.
- 6 Hanns Heinz Ewers, »Der Kientopp«, *Der Kinematograph*, Nr. 61, 26. 2. 1908, o. Pag.
- 7 Zur Genese von erzählerischen Standards sowie eines industriellen *Continuity*-Systems vgl. Kristin Thompson, »The formulation of the classical style, 1909-28«, in: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, S. 167-213.
- 8 Schwarz (Anm. 4), S. 71.
- 9 William Wauer, »Filmkunst«, *Der Film*, Nr. 11, 1916, S. 9.
- 10 Ebenda, S. 10.
- 11 Peter von Baer, »Der Film und wir Dichter!«, *Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, 1913, S. 153.
- 12 Darauf wird Walter Bloem 1921 in einer frühen filmwissenschaftlichen Dissertation hinweisen, wenn er etwas poetisch und sprachlich überstilisiert, aber im Kern zutreffend schreibt: »[...] aus seiner Seele [des Filmdichters, d. Verf.] quellen Bilder, die ihn nie geschauten. Die Gnade eigenes Werk zu vollenden, ist ihm nicht gegeben: Die Qual verworrene Gesichter aus den Gebirgen der Wünsche auszugraben, ist ihm geblieben.« (Walter Bloem d. J., *Seele*

des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film, Grethlein & Co., Leipzig, Zürich 1922, S. 128).

13 *Material für Filmschriftsteller. Zusammengestellt von der Redaktion der »Feder«*, Die Feder, Berlin 1913, S. 14. Besonderer Wert wird auf die genaue zeitliche Abfolge gelegt, etwa mit Hinweisen darauf, was »zuerst« und was »dann« geschieht.

14 Joseph August Lux, »Wie ein Filmstück »gedichtet« wird«, *Bild und Film*, Nr. 12, 1914/15, S. 248.

15 Ebenda, S. 249.

16 Hermann Häfker, »Der Weg zur Kinodramatik«, *Bild und Film*, Nr. 1, 1913/14, S. 3.

17 Luise del Zopp wurde 1871 als Aloisia Johanna Luksch geboren und trat als Operettensängerin auf. Zum Ende dieser Karriere wechselte sie 1911 zum Film, wurde Dramaturgin bei der Messter Film und schrieb bzw. bearbeitete allein in diesem Jahr 19 Drehbücher, 1912 waren es 12 und 1913, als sie zur Treumann-Larsen-Filmproduktion wechselte, noch 6.

18 Das handschriftliche Drehbuch befindet sich im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Auszüge sind publiziert bei: Helga Belach, *Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*, Haude & Spener, Berlin 1986, S. 23-26, sowie bei: Jürgen Kasten (Anm. 4), S. 22.

19 Das handschriftliche Drehbuch befindet sich im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Auszüge sind publiziert bei Schwarz (Anm. 4), S. 67-69.

20 Lux (Anm. 14), S. 247.

21 Peter Paul (d. i. Peter Paul Felner), *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?*, Wilhelm Borngräber-Verlag, Berlin o. J. [1914], S. 17-18. Paul alias Felner wurde 1882 in Budapest geboren und schrieb mehrere Romane, bevor er zum Film wechselte. Er verfaßte Drehbücher und inszenierte zwischen 1920 und 1922 vier österreichische Spielfilme. Seine bekannteste deutsche Filmregie ist DER GRAF VON ESSEX (1922), vgl. den Eintrag in Kurt Mühsam, Egon Jacobsohn, *Le-*

xikon des Films, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1926, S. 54.

22 Etwa in dem Filmmanuskript zu SCHATTEN DER LIEBE (das 1912 von Adolf Gärtner mit Henny Porten in der Hauptrolle für die Messter-Produktion realisiert wurde) und das die Redaktion der *Feder* (Anm. 12, S. 15 ff.) als »mustergültig« empfiehlt. Hier heißt es als segmentierende Überschrift einer segmentierenden Darstellungseinheit z. B.: »1. Bild. Kleinbürgerliches Zimmer.«

23 Peter Paul (Anm. 21), S. 18-19. Peter Paul (Felner) gibt diesem Handbuch eine ganze Reihe von Entwürfen für »Musterfilme« bei, darunter auch das 1913 von Messter verfilmte Skript zu ULTIMO.

24 *Die Feder* (Anm. 13), S. 17.

25 Zu Lautensack und seinen frühen Arbeiten für den Film vgl. Jürgen Kasten, »Auf dem Weg zum »Erzählkino«. Der Autor Heinrich Lautensack, der Regisseur Max Mack und der Film ZWEIMAL GELEBT (1912)«, in: Corinna Müller, Harro Segeberg, *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06-1918)*, Wilhelm Fink-Verlag, München 1998, S. 243-252.

26 Heinrich Lautensack, »Zwischen Himmel und Erde.« Teilabdruck des handschriftlichen Manuskripts und Vergleich mit der Druckfassung in: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*, Leipzig 1914, zit. n. Schwarz (Anm. 4), S. 117-119. Das Zitat befindet sich auf S. 117, das Faksimile der Manuskriptseite auf S. 120.

27 *Die Feder* (Anm. 13), S. 14.

28 Peter Paul (Anm. 21), S. 20.

29 Rudolf Kurtz, »Die Geschichte des Filmmanuskripts« (Teil 3), *Der Kinematograph*, Nr. 58, 1934, o. Pag.

30 Peter Paul (Anm. 21), S. 14.

31 Vgl. Thompson (Anm. 7), S. 168-188.

32 Alexander Elster, »Kinodramatik«, *Bild und Film*, Nr. 8, 1912/13, S. 185. Ähnliche Forderungen stellt auch Joseph August Lux (Anm. 14), S. 248.

33 Peter Paul (Anm. 21), S. 16.