

Zürcher Germanistische Studien

Rüdiger Schmid

# Die literarische Identität des Drehbuchs

Untersuchungen zum Drehbuchspiel in Augenwissen

von Rüdiger Schmid

Fischer Verlag

# Einleitung

Ist ein Text Literatur, dem die Wandel- und Veränderbarkeit, eine Art Entwicklungspotenzial, funktional eingeschrieben ist? Dessen Selbstverständnis darauf beruht, mehr Rohstoff zu sein denn Vollendung? Wo der Schlusspunkt nur provisorisch gesetzt wird, weil mit grosser Wahrscheinlichkeit weitere Textfassungen folgen? Es ist diese Unabgeschlossenheit, die die literarische Identität des Drehbuchs stark in Frage stellt. Ende Januar 2002, als ich den letzten Teil des Rohentwurfs der vorliegenden Arbeit überarbeitete, informierte mich Peter Stamm nach einem Treffen mit Produzent Samir, dass nach über einem Jahr Suche eine Koproduzentin für das filmreife Drehbuch gefunden worden sei. Diese habe sowohl Roman wie Drehbuch gelesen, fände aber, Letzteres werde der Vorlage, die ihr sehr gut gefiel, nicht gerecht. Und sie stellte auch gleich die Bedingung für ihre Zusage zum Einsteigen ins Projekt: überarbeiten. Was das für die wissenschaftliche Arbeit bedeutet, kann man sich vorstellen. Wenn der Untersuchungsgegenstand seine Vollwertigkeit verliert, ringt auch der wissenschaftliche Text mit seiner Berechtigung. Er beruht plötzlich auf etwas, das nicht mehr gesichert ist, da es bald nicht mehr das Finale eines Entwicklungsprozesses sein wird. Andererseits verweist der Einwand der Produzentin auch beispielhaft auf die Entstehungsbedingungen des Drehbuchs und die Problematik der künstlerischen Eigenständigkeit. Ungeachtet dessen, ob sich die Beurteilungskriterien nun auf ökonomische oder künstlerische Parameter stützen – der Einwurf von aussen verunsichert die Autorschaft und bringt in Erinnerung, dass das Drehbuch spätestens bei Beginn des Filmproduktionsprozesses zum Gemeinschaftswerk wird. Je mehr Leute mitreden, umso weniger ist die Handschrift eines Einzelnen<sup>1</sup> auszumachen. Diese Möglichkeit eines Fremdeingriffs, die das Schreiben für den Film begleitet, schwächt das Selbstverständnis des Urhebers und begrenzt sein öffentliches Ansehen. Gleichsam wird dadurch der Textstatus des Filmskripts angezweifelt: Wo dem Drehbuch das Diktum des Überarbeitens anhaftet, hat es latent die Struktur einer *mise en abîme*. Es ist nie fertig, kommt endlos zu keinem Ende. Zwar kennt es die Erfahrung des Abgrunds, nicht aber das

1 Zwecks sprachlich-stilistischer Vereinfachung verwende ich in dieser Arbeit, wenn es sich um beide Geschlechter handelt, nur die männliche Form.

Zur-Ruhe-Kommen am *Grund* und in sich selbst – noch vorher ist es nutzlos geworden. Am Schluss bleibt immer der Film, der den Text final umschreibt und verdrängt. Nicht umsonst wird das Drehbuchschreiben als Schreiben bezeichnet, das nicht zu sich selbst kommt.<sup>2</sup> Dieses Moment des Lebendigen scheint das Skript als Untersuchungsgegenstand uninteressant zu machen für die wissenschaftliche Analyse (Kapitel II und III). Vorliegende Arbeit setzt sich gerade darum zum Ziel, das Drehbuch an seinen angemessenen Ort, zur Literatur und folglich zu sich selbst zu führen.

Das literarische Produkt setzt den kreativen Akt voraus und also einen Schöpfer. Doch der Drehbuchautor wird nicht nur von der Forschung ignoriert, geht nicht nur im Personenkult des Kinos vergessen, ringt nicht nur um Reputation in der Öffentlichkeit, sondern auch die Filmförderungspolitik zeigt, wie tief sein Stellenwert ist. Erst langsam findet ein Gesinnungswandel statt – und an dieser Stelle öffnet sich diese Arbeit der Schreibrealität des Autors und dem Drehbuchschreiben in der Schweiz. Lange war der Drehbuchautor nicht eingebunden in die erfolgsabhängige Filmförderung «*Succès cinéma*». Von der Gutschrift, die ein Schweizer Film pro Kinoeintritt, den er macht, erhält, profitierten Regie, Produzent, Verleih und Kino. Es war dem Produzenten überlassen, den Autor am Erfolg eines Films zu beteiligen oder in Form eines neuen Auftrags in ihn zu reinvestieren. Das neue Reglement von «*Succès cinéma*», das Anfang 2003 in Kraft trat, berücksichtigt nun auch die Leistung des Drehbuchautors bei der Prämierung. Die geänderte Verordnung beabsichtigt, die Schreibkultur innerhalb der Schweizer Filmproduktion aufzuwerten, einen eigenständigen Drehbuchberuf zu fördern und einen Autorennachwuchs heranzubilden.<sup>3</sup> Da das «*Agnes*»-Drehbuch innerhalb dieser Rahmenbedingungen und unter dem Einfluss eines sich abzeichnenden Mentalitätswechsels entstanden ist, integriert meine Arbeit eine Art Bestandsaufnahme der aktuellen Drehbuch(schreib)situation in den Jahren um 2000 im deutschsprachigen Raum. Nach einer kleinen Geschichte des Drehbuchs unter Berücksichtigung filmtheoretischer Positionen mit dem Fokus auf das Verhältnis Film und Literatur mündet die Darstellung in die zeitgenössische Praxis und Theorie (Kapitel IV).

Dieser erweiterte Blickwinkel ist deshalb auch unumgänglich, da Peter Stamm mit seinem Drehbuch «*Agnes*» teilweise ein Stoffentwicklungs-

2 Brunow, Erzählen in Bildern, 63.

3 Eine detaillierte Fassung des Entwurfs zur Neuregelung von «*Succès cinéma*» liegt beim Bundesamt für Kultur BAK Sektion Film in Bern. Eine Regelung etwa lautet, dass der Autor pro Referenzeintritt 80 Rappen erhält und für das Drehbuch maximal 80 000 Franken ausbezahlt werden können.

programm, eine Art Schule des Drehbuchschreibens durchlief, was wiederum den Trend seit Ende der Achtzigerjahre anzeigen: das Schreiben von Geschichten für den Film aufzuwerten und das Drehbuchhandwerk zu professionalisieren. Peter Stamm hat sein Drehbuch also nicht einsam im stillen Kämmerlein geschrieben. Das ernsthafte Bemühen des Autors, ein realisierbares Filmskript zu verfassen und für die Schreibarbeit entlohnt und unterstützt zu werden, brachte ihn mit dem Produzenten und Regisseur Samir von der Zürcher Produktionsfirma *Dschoint Ventschr*, die auch als «Talentschmiede» bekannt ist, da sie junge, unbekannte Leute fördert, zusammen. Und weil Samir, der nach der (zufälligen) Lektüre von Stamms Debütroman «Agnes» schon länger an die Verfilmung der Geschichte dachte, nun ebenfalls auf einen realisierbaren Filmstoff setzte, machte er für eine Zusammenarbeit mit Stamm als Drehbuchautor dessen Teilnahme am Stoffentwicklungsprogramm *Step by Step* in Berlin-Brandenburg zur Bedingung (Details zu *Step by Step* in Kapitel IV.4). Denn das Misstrauen des Filmproduzenten gegenüber dem Schriftsteller, der vom «schönen Schreiben» herkommt, war gross – was wiederum eine weit verbreitete Haltung wiederspiegelt.<sup>4</sup> Die Kritik an der Nähe zur Literatur und der Beteiligung von Literaten sowie auch die Vorbehalte gegenüber der Literarisierung der Filmproduktion durch solche Schreibwerkstätten wird darum in der eher praxisbezogenen Bestandesaufnahme dieser Arbeit mitreflektiert. Ausgangspunkt bleibt immer das Drehbuch als literarischer Text.

Der allgemeine, auch gesondert zu lesende erste Teil meiner Arbeit schafft quasi die Voraussetzung für den Hauptteil, die Analyse des Fallbeispiels «Agnes» anhand fünf literaturwissenschaftlicher Kategorien (Figuren, Perspektivik, Metaphorik, Dialog, Geheimnisregie), die den Transformationsprozess von der literarischen Vorlage in die Adaption beschreiben sollen (Kapitel VI). Die Ausgangsfrage ist simpel: Was passiert mit dem Text vom Roman zum Drehbuch, wie verändert er sich inhaltlich und formal? Forschungsziel ist es, im Gattungsvergleich die literarische Identität des neu entstandenen «Agnes»-Textes zu eruieren und, in Anschluss an Teil eins, die Eigenständigkeit einer Textsorte Drehbuch mit einer spezifischen Gestaltungästhetik fassbar zu machen. Es ist eine Untersuchung am Text im Prozess; darum werden, um die Textgenese zu veranschaulichen, die verschiedenen Textstufen und literarischen

<sup>4</sup> Vgl. zum Zustandekommen der Zusammenarbeit meinen Artikel über das Filmprojekt in der Filmzeitschrift *Cinébulletin*. Samir stand der Idee, dass ein Schriftsteller für ihn ein Drehbuch schreibt, zuerst abwehrend gegenüber; das sei «der grösste Horror» eines Produzenten. Schmid, «Agnes» goes film, *Cinébulletin* 10/2000.

Ausformungen, von den ersten Notizen bis zur letzten Drehbuchfassung, mitberücksichtigt, wenn relevant (Kapitel V.1). Da das «Agnes»-Drehbuch unter partiell Einfluss der sich an der amerikanischen (populären) Filmdramaturgie orientierenden Konstruktionsprinzipien und Erzählbedingungen entstanden ist – vermittelt im Workshop *Step by Step* –, sollen diese theoretischen Grundlagen als Analyseinstrument den Nachvollzug der Textgenese erleichtern.

Ausführlich widme ich mich in diesem literaturwissenschaftlichen Gattungsvergleich den Figuren, und hier macht der Film als ein Medium des Lebendigen seinen (suggestiven) Einfluss geltend. Der Verwandlung, dem Umsetzungsprozess haftet das Moment von Aktivität und Bewegung an; dem Transformieren ging das Transponieren voran: die Umzugsaktion in den neuen Text. Das verändert die Figuren zwangsläufig. Sie machen etwas durch, bekommen eine eigene Geschichte, entwickeln sich. Dieser gleichsam animistische Blick, der sie verlebendigt, ergibt sich aus der Rede über die Figuren. Es war interessant zu verfolgen, wie im Stoffentwicklungsprogramm über die Charaktere verhandelt, verfügt und gesprochen wurde, oft in psychologisierenden Kategorien, als ob es sich um reale Personen handelte. Das hatte etwas von einem vitalen, stofflichen Prozess – was sich auch auf den wissenschaftlichen Nachvollzug der Charaktere abgefärbt haben dürfte. Andererseits macht der Einblick in die Erzählpraxis ernüchternd deutlich, dass die Figuren aus der Kalkulation geboren werden. Auf der Suche nach der idealen Story wird mit ihnen operiert wie mit Schachfiguren. Sie werden neu positioniert, in Beziehung gesetzt, manipuliert und auf Funktionen reduziert. Wichtig scheint es mir aber zu betonen, dass bei der komparatistischen (Figuren-)Analyse die Werktreue nicht normatives Kriterium ist, sondern die deskriptive Methode zielt auf die Eigenständigkeit der Adoptionsform. Wenn hie und da trotzdem ein diffamierender Unterton durchscheinen sollte und ein Anflug von Ablehnung bezüglich filmreifer Verwandlung der Figuren manifest wird – die Figuren mögen mir den «Verrat» verzeihen –, so stellt das die Überzeugung vom literarischen Charakter des «Agnes»-Drehbuchs nicht in Frage, sondern greift Kritikpunkte auf, die in der Diskussion um den Einfluss populärer Filmdramaturgie aktuell sind.

Noch ein Wort zum methodischen Vorgehen: Manche Passagen pflegen eher einen essayistischen Stil, so etwa das Kapitel zum relativ exotischen Begriff «Geheimnisregie» als fünfter literaturwissenschaftlicher Kategorie, die neben der inhaltlichen und formalen Analyse auch medienspezifische Überlegungen und (sprach-)philosophische Ideen über das Erzählen an sich beinhaltet. Hier

kommt das *Hybride* meiner Methode am stärksten zum Ausdruck. Es ist eine Art offene Methode, die sich vor wissenschaftlicher Eindeutigkeit scheut. Manchen Gedankengängen liegt eine unbekümmerte assoziative Struktur zugrunde. Die literaturwissenschaftliche und -theoretische Annäherung ist nicht ausschliesslich. Die Vielfalt der Ansätze liegt im Untersuchungsgegenstand begründet, das Bild strahlt in den Text hinein, und folglich kommen auch Aspekte aus der Filmwissenschaft und -theorie zum Einsatz. Natürlich dient diese «barocke» Vorgehensweise nicht zur Legitimation von Widersprüchen, sondern rivalisierende Ansätze sollen Teil eines abgeschlossenen Ganzen sein. Im Idealfall tangieren sich zwei Sichtweisen – und aus der Streifkollision ergibt sich ein Drittes.

Das «Agnes»-Drehbuch, jene Fassung, die Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, wurde aufgrund der Kritik der eingangs erwähnten Produzentin doch nicht abgeändert, da Produzent Samir und Autor Peter Stamm die Änderungsvorschläge nicht als so essentiell betrachteten (zum Ausblick auf das Filmprojekt, Kapitel VIII). Meine Arbeitsgrundlage ist also jener Text – datiert vom November 2000 –, den der Drehbuchautor als den vollendeten und abgeschlossenen aus seinen Händen gab; noch vor der eigentlichen Zusammenarbeit mit Koproduzenten.