

Peter Rabenalt, *Filmdramaturgie*



Peter Rabenalt

FILMDRAMATURGIE

Mit einem Vorwort von Detlev Buck

Alexander Verlag Berlin | Köln

Überarbeitete Ausgabe der 1999 im Vista Verlag erschienenen Erstausgabe.

Erste Auflage 2011

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung und des Nachdrucks, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags.

Lektorat: Stella Diedrich und Katharina Broich

Umschlaggestaltung, Satz und Layout: Antje Wewerka

Coverfoto aus *La Notte* von Michelangelo Antonioni

(Fotoarchiv Deutsche Kinemathek)

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (May) 2011

ISBN 978-3-89581-243-9

Inhalt

Detlev Buck

- 7 Ein dramaturgisch nicht ganz ausgewogenes Vorwort zu dem Buch über Filmdramaturgie von Peter Rabenalt

- II VORSPIEL

- 14 Warum Filmdramaturgie?
- 22 Am Anfang war das Bild
- 26 Kino zwischen Kunst und Kneipe
- 31 Anfang – Mitte – Ende oder: Was ist Dramaturgie?
- 35 Die im Dunkeln sieht man nicht ...
Wer schreibt eigentlich die erfolgreichen Drehbücher?
- 48 Affekte – woher und wohin?
- 55 Eigenaffekt oder Mitaffekt – wie machen Sie es, Mister H.?
- 63 Zwischen Lust und Aggression – die Affekte des Komischen
- 71 Film zwischen Epos und Drama
- 78 Kollisionen und Konflikte
- 88 Aristoteles im Kino
- 100 Linear oder nichtlinear? – Die Fesseln der Zeit
- 113 Das Leben »wie es ist«
- 127 Die Analyse des Fiktiv-Faktischen
- 133 Die Kollision findet nicht statt

142	Odysseus <i>on the road</i>
150	Wie Perlen auf der Schnur ...
161	Mosaik des Lebens
170	Lauf des Lebens – Lebenslauf
175	Die photographierte Seele
192	Die verschwundene Komödie
208	Ökonomie und Mechanik des Komischen
217	Qui pro quo
224	<i>Nobody is perfect</i> – Die Konflikte der Verkleidung
232	Der Ernst des Lachens
246	Doppelte Fiktionen
255	Die Logik des Poetischen
262	Begegnung der Träume
270	Die geistige Zeit und das affektive Unbehagen
278	Zeitreisen und andere Irritationen
288	NACHSPIEL
294	Anmerkungen
301	Anhang
303	Personen- und Titelregister
314	Filmtitelregister
324	Der Autor

Detlev Buck

**Ein dramaturgisch nicht ganz ausgewogenes Vorwort zu
dem Buch über Filmdramaturgie von Peter Rabenalt**

Ich hatte während meines Filmstudiums viele Seminare zur Filmdramaturgie. Das interessierte mich. Unter anderem auch bei weltberühmten Gurus wie Syd Field, Christopher Vogler oder Robert McKee. Jeder hat voller Emphase sein speziell entwickeltes Struktursystem zum Besten gegeben. Das Plot-Point-System, die Reise des Helden, innerer und äußerer Konflikt etc. Das Liebste und Größte war es für die Dramaturgen aus der Neuen Welt, das in Amerika anerkannte und bewährte System auf den »alten« europäischen Autorenfilm anzuwenden. Ob Sie es glauben oder nicht, irgendwie paßten plötzlich die widerspenstigsten Strukturen auf das Plot-Point-, Midpoint- oder Holy-Grail-System. Als hätten Bergman und Antonioni bei ihnen im Seminar gesessen. Die europäischen Filme wurden passend gesehen. Und wie wir in diesem Basisbuch erfahren werden, hat die gute alte europäische Dramaturgie natürlich etwas mit der guten neuen Dramaturgie von Hollywood zu tun, aber eher umgekehrt ... Am Anfang steht immer die Geschichte.

Ein großes Hobby war es dann für mich, nach den Seminaren immer wieder die Plot Points oder den Threshold Guardian zu suchen. Passend zu sehen. Und es klappte. Der Mensch liebt es, wenn Dinge bekannt sind. Darin liegt ja auch der Erfolg von Ketten und Serien wie Starbucks, Hyatt, McDonald's oder *Harry Potter* 1 bis unendlich. Man fühlt sich überall wie zu Hause, man weiß, wo was ist, wie etwas schmeckt. Wiedererkennung auf der ganzen Welt. Keine Überraschung. Und schon gar nicht im Film.

Nach meinem Filmstudium begann die Arbeit in der Praxis, wo mir bis heute häufig ein Satz unterkommt: »Ich finde ...« oder »Das mag sein, aber ich finde ...« Ich habe nichts gegen sensibles subjektives Empfinden, im Gegenteil, es würde mich erschrecken, wenn das weg wäre, aber einen Film zu machen und dabei ohne analytischen Verstand, nur mit subjektivem Empfinden zu arbeiten, ist wenig ratsam. Subjektives Empfinden ohne Analyse ist Chaos.

Eine kleine Anekdote: Ein Kollege von mir wollte eigentlich einen Thriller machen, ist aber, weil der beratende Redakteur den Thriller als zu hart empfand (einfach gesagt, keine Thriller mochte), über eine reine Geschmacksdiskussion bei einer schlechten Komödie gelandet. Es gibt Menschen, die haben Vorlieben bei Filmen, aber sie sollten nicht immer alles gleichschalten.

Hopnick, mein Abschlußfilm an der dffb, spielt an der innerdeutschen Grenze. Am Tag der Tonmischung rollten die Trabis auf die Stadt zu. Die Mauer war offen. Mit Andreas Dresen hatte ich schon vor der Wende auf einem Festival in Karlsbad eine deutsch-deutsche Fußballmannschaft gebildet, was damals absolut verboten war. Und nun gab es plötzlich die Möglichkeit, die HFF in Potsdam kennenzulernen. Mein Bedürfnis nach guten Seminaren war nach dem Studium mehr denn je da.

Die erste Begegnung bei einem Schnitt/Ton-Seminar: Peter Rabenalt, Professor an der HFF Potsdam, hält einen Vortrag über Ton. Er liest eine Stelle vor aus Dostojewskis *Schuld und Sühne*, nämlich die, wo der Student Raskolnikow die Pfandleiherin draußen vor ihrer Wohnungstür belauscht. Dann beginnt er zu denken: Raskolnikow hört, was in dem Zimmer vor sich geht. Unsere Phantasie wird angeregt. Nach dem Mord dreht sich die Situation um, und er horcht jetzt in dem Zimmer, was draußen auf dem Flur vor sich geht. Wieder wird die Phantasie angeregt.

Endlich hatte ich etwas wieder, was ich in der Praxis oft vermiß-

te: Querverbindungen. Nicht nur Film, sondern Literatur, Kunst, Wissenschaft. Peter Rabenalt ist ein Dramaturg, der mit einer großen Freude Erkenntnis vernetzt denkt. Nur ganz nebenbei wurde erklärt, daß das Ohr mehr emotionales Erinnerungsvermögen hat als das Auge. Und das bedeutet, das Bild vom Meer weckt bei uns noch kein Gefühl, kommt aber das Geräusch der Wellen hinzu, stellt sich sofort ein Gefühl ein. Sergio Leone hat dies auf tolle Weise in *Once Upon a Time in the West* (*C'era una volta il West/Spiel mir das Lied vom Tod*) in Szene gesetzt. Wenn der Chef der Bahngesellschaft sein geliebtes Bild von der Küste traurig anschaut, tut sich noch nicht viel. Als er dann stirbt, ist das Geräusch von Meereswellen zu hören, und wir fühlen emotional mit, daß er seinen großen Traum, das Meer zu erreichen, nicht mehr erleben wird.

Später befinde ich mich, trotz oder auch gerade wegen der Erfolge von *Wir können auch anders*, *Karniggels* und *Männerpension* wieder auf einer Schulbank. Inzwischen ist es 1996, die HFF immer noch in den Villen untergebracht, in denen Stalin während der Potsdamer Verhandlungen seine Pläne geschmiedet hat. Also wieder europäische Geschichte.

Letzte Reihe, morgens 8 Uhr, es ist noch dunkel, Einführungskurs Dramaturgie bei Peter Rabenalt. Ab 12 Uhr kurze Pause, dann der Film.

Endlich kein »Ich finde«- oder »So funktioniert erfolgreiche Struktur«-Gerede. Sondern das Bemerken und Analysieren einer Vielzahl von Strukturmöglichkeiten, um eine Geschichte zu erzählen. Oder wie Rabenalt es ausdrückt, die Möglichkeiten, eine Fabel zu erzählen. Verknüpfte Handlung.

Da Peter Rabenalt leider nicht mehr unterrichtet, ist diese glückliche Neuauflage seines Buches eine gute Chance, wirklich unterschiedliche Dramaturgiemöglichkeiten zu erfahren. Empfehlen würde ich die Lektüre morgens um 8 Uhr. Auch gern im Zug, der Form des Reisens, die dem Filmegucken am nächsten kommt.

Einzigartig ist, wie neugierig Peter Rabenalt sich all den unterschiedlichen Genres nähert und sie in einen historischen Kontext stellt. Man stellt fest: Das Rad ist lange erfunden, ob es stumm rollt, schwarz-weiß erscheint, farbig daherkommt oder von behind screen ... on screen ... before screen dreidimensional auf uns zustürzt. Same Same But Different. Ich freue mich auf die erneute Lektüre und kann nur raten, dann auch die Filme zu genießen. Es bringt soviel mehr Freude, einen bekannten, guten, alten Film zu sehen als einen unbekannten, schlechten, neuen.

Die immer wiederkehrende Begeisterung, wenn Peter Rabenalt einen sogenannten Klassiker sieht und analysiert, zeichnet ihn aus. An diesem Erkennen kann sich Peter Rabenalt erfreuen wie ein verspielter Junge. Er läßt auf spielerische Weise die Meister der Dramaturgie Aristoteles, Hegel und Brecht in einer Talkrunde aufeinandertreffen und miteinander diskutieren. Das kann nur jemand, der die Sache wirklich durchdrungen hat.

Die Technik der Filme verändert sich, die Rezeption der Zuschauer auch. Alles ändert sich. Als ich vor zwei Tagen mit Rabenalt telefoniert habe, ist uns beiden aufgefallen, daß nicht mehr soviel gerodelt wird. Das Rodeln ist veraltet, Kinder erleben das jetzt auf der Spielkonsole. Aber der Mensch will weiter Geschichten erzählt bekommen, da bin ich mir sicher. Deswegen wird das Wissen über Gesetze zur Dramaturgie nie umsonst sein, da bin ich mir auch sicher.

Vor kurzem habe ich Peter Rabenalt wieder ein Drehbuch zur Analyse gegeben. Das kann gnadenlos sein, aber man hat die Chance zu begreifen.

Ich liebe es, wenn ich etwas lernen kann.

Berlin, den 30.12.10

VORSPIEL

BÜRO des PRODUZENTEN

Tag/Innen

Modern eingerichtetes Büro in einem Hochhaus. Überall auf Tischen, Regalen und auf dem Fußboden liegen Stapel von Drehbüchern, Video-Kassetten und Photos von Schauspielern. Hinter einem Schreibtisch mit Computer und mehreren Telefonen, Zigarette rauchend der PRODUZENT. Hinter ihm auf einem Monitor flimmern ständig (ohne Ton) Action-Szenen. Vor dem Schreibtisch sitzen an einem niedrigen Tisch in schwarzen Ledersesseln der DREHBUCHAUTOR und der DRAMATURG. Der DREHBUCHAUTOR rührt nachdenklich in einer Kaffeetasse. An der Decke dreht sich langsam ein dreiflügliger Ventilator.

PRODUZENT

Ihr beiden, die ihr mir so oft,
In Not und Trübsal, beigestanden,
Sagt, was ihr wohl in deutschen Landen
Von unsrer Unternehmung hofft?
Ich wünsche sehr der Menge zu behagen,
Besonders weil sie lebt und leben läßt.

DREHBUCHAUTOR

(blickt verträumt von seiner Tasse auf zum Ventilator)
O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.
Verhülle mir das wogende Gedränge,
das wider Willen uns zum Strudel zieht.

DRAMATURG

(wendet sich dem DREHBUCHAUTOR zu)

Wer sich behaglich mitzuteilen weiß,
Den wird des Volkes Laune nicht erbittern;
Er wünscht sich einen großen Kreis,
Um ihn gewisser zu erschüttern.

PRODUZENT

(legt seine Zigarre in einen Aschenbecher, blickt, sich die Hände reibend, von einem zum andern)
Wie machen wir's, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?

DRAMATURG

(mit gelassener Selbstverständlichkeit)
In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.

PRODUZENT

(mit einer kurzen Handbewegung auf den Monitor)
Besonders aber laßt genug geschehn!
Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn.
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge gaffen kann,
Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.

Das Telefon klingelt melodisch. Der PRODUZENT nimmt den Hörer und bedeutet unwirsch, nicht gestört werden zu wollen.

DREHBUCHAUTOR

(wendet sich abwechselnd an DRAMATURG und PRODUZENT)
Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei!

Wie wenig das dem echten Künstler zieme!
Der saubern Herren Pfuscherei
Ist, merk' ich, schon bei euch Maxime.

PRODUZENT

(raucht seine Zigarre weiter)

Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.

Kamera schwenkt langsam auf den Ventilator an der Decke.

ABBLENDE

(Adapted from the Play *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe)

Warum Filmdramaturgie?

Welcher Autor möchte nicht ein Drehbuch für einen erfolgreichen Film schreiben? Filmdramaturgie beschäftigt sich mit dem Geheimnis, wie ein gutes Drehbuch beschaffen sein sollte. Damit könnte man künftigen Erfolg abschätzen, vorhersehen, organisieren und wirtschaftlichen Mißerfolg verhindern. Was aber sind Merkmale eines Films, von dem Erfolg erwartet werden kann?

Der Poet seufzt: »Das Verhängnis des Films liegt darin, daß er den unmittelbaren Erfolg braucht. Das ist eine erschreckende und beinahe unabwendbare Behinderung, die aus den großen Kosten eines Films und aus der Notwendigkeit von Masseneinnahmen entspringt.«¹

Seit fast hundert Jahren wird Film durch empirische Erfahrungen im Spannungsfeld von Popularität und Qualität reflektiert. Kurt Pinthus aus dem Kreis der Leipziger literarischen Expressionisten veröffentlichte 1913 das *Kinobuch*. Dieses merkwürdige Buch vereinigte fünfzehn »Szenarios« von jungen Autoren, die seinem Aufruf, für den Film zu schreiben, gefolgt waren, unter ihnen Else Lasker-Schüler, Max Brod, Paul Zech und Walter Hasenclever, der später auch in Hollywood für Film geschrieben hat. Keines dieser Kinostücke wurde je realisiert. Der Versuch, »dem in Verlegenheit harrenden Kino neue Stücke und Anregungen zu schenken«, schien gescheitert. Der Herausgeber umriß in einem Vorwort die Aufgabe mit bemerkenswerten Feststellungen zur Spezifik einer Filmdramaturgie. Er steht auf dem Standpunkt, »Elend wäre das Kino, seine Unfruchtbarkeit erwiesen, wenn es nicht selber aus seiner Art Stücke erzeugen könnte«. Diese sollten sich von Theaterstücken und von verfilmten Romanen unterscheiden. Pinthus stellt zunächst die Frage: Was will der Mensch im Kino?

»Aber auch der unbedeutendste, unkomplizierteste Mensch [...] will im Kino den Menschen und sein Schicksal sehen. Und nicht nur seinesgleichen, nicht nur Menschen seiner Umgebung, sondern auch die ferneren, geahnten, unerreichbaren; die Menschenformen, in die zu verwandeln er sich sehnt, oder die er haßt und höhnt. Und so begehrt er zu schauen: gebietende Herrscher, Mohren, erfolgreiche Detektive, belohnte edle Arme, gefoppte Schutzleute, getrennte Liebespaare, Verbrecher, Kranke, Helden, schöne Frauen, Wüstlinge, Schwiegermütter, Millionäre. [...] Die Welt soll mit Abenteuern und Seltsamkeiten gespickt sein [...], eine plausiblere Logik soll obwalten, die Schwere und Kausalität soll von den Dingen abfallen. Und all dies findet der Mensch im Kino. [...] wie etwa sollen solche Kinostücke beschaffen sein? Das, was unsere Sinne lockt; [...] was unsere Herzen weckt: Menschenschicksal, Menschentat, Liebesgeschichten, Verrat, Aufopferung, Intrigen, Traurigkeit, Spannung, Abenteuer, Ruhe.

Was also sind die Ausdrucksmittel des Kinostücks?

Das erste Ausdrucksmittel des Kinostücks ist das unbegrenzte Milieu. Das Geschehen kann sich abspielen im Paradies, auf den Schneefeldern des Himalaya, in einer Spelunke, auf dem orkanzerwühlten Ozean. Das Milieu macht das Geschehen »interessant«, ent-rückt uns aus der grauenhaften Gewöhnlichkeit des Alltags in die Buntheit der Welt. [...] Das zweite Ausdrucksmittel des Kinostücks ist Bewegung. Bewegung in doppelter Bedeutung: Bewegung als Geste und als Tempo. [...] Des Kinostücks dritte Ausdrucksmöglichkeit ist die Situation, der Trick. Wir fallen in Erregung, wenn wir eine Verknüpfung der Geschehnisse sehen, die wir bisher noch niemals erlebt haben. Und diese Erregung, das Wunderbare, Ungewöhnliche, Unerhörte, sucht der Mensch im Kino (weil es ihm im Leben zu selten geschieht). [...] Und das Bindende dieser drei Ausdrucksmittel ist der Mensch und sein Geschick. Der handelnde Mensch, das Menschenschicksal, knüpft aus Milieu, Bewegung und der Situation das Kinostück. Stärksten Anteil nimmt der Mensch erst am Film, wenn er seinesgleichen, den, welchen er liebt oder

haßt, in den Landschaften, in den Stuben, in den gefährlichen und grotesken Situationen und Bewegungen erblickt. Denn die Abenteuer des Menschen auf dem Film werden seine eigenen Abenteuer. Und so muß das Kinostück die in allen Menschen niedergedrückte Gier zum Erlebenwollen, zum Umfassenwollen alles Menschenschicksals und alles Erdengeschehens aufstacheln – und zu befriedigen suchen ...»²

Aus der Tatsache, daß nach hundert Jahren Film in diesem 1913 formulierten Sinne die amerikanische Filmindustrie das internationale Kino dominiert, ist der verbreitete Irrtum entstanden, sie befinde sich im Besitz der sicheren Regeln für den Erfolg. Für viele Personen und Berufsgruppen, die sich heute für Filmdramaturgie interessieren, allen voran Drehbuchschreiber und Filmproduzenten, versprechen zahlreiche Bücher und Workshops Rat und Regel, vor allem nach der Art der Studioproduktionen in Hollywood: Eugene Vale *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen* (1944/1982), Syd Field *Das Drehbuch (Screenplay)* (1979/1982), *Das Handbuch zum Drehbuch* (1991), *The Screenwriters Workbook* (1984), Linda Seger *Das Geheimnis guter Drehbücher Making a Good Script Great* (1997), Christopher Vogler *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* (1998), Frank Daniel, Robert McKee *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* (2000) u. a. Sie haben zahlreiche Adepten, die sich auf einem inzwischen entdeckten Markt tummeln. Welche Erklärung haben aber die vielen Teilnehmer von Drehbuch-Workshops, die dafür möglicherweise noch einiges Geld bezahlt haben, wenn ihre nach allen Regeln geschriebenen Drehbücher doch nichts taugen? Ihnen wurde ein wichtiger Fakt verschwiegen. Alle Mißerfolge aus den Filmfabriken Hollywoods, auch die ausgesprochenen Flops, und das sind zusammen ungleich viel mehr als die Highlights des internationalen Kinomarktes, wurden ebenfalls nach den Paradigmen des Erfolgs produziert!

Die Erfolgsrate beim Drehbuchschreiben ist gering. Die Writers Guild of America (WGA) registriert sechzehntausend Drehbücher bzw. Treatments pro Jahr, davon produzieren die Studios ca. hun-

dertzwanzig bis hundertdreißig. Syd Field nennt (für 1984) sogar ein Verhältnis von achtzehntausend Drehbüchern zu weniger als achtzig Filmen. Bei planmäßiger bezahlter Entwicklung von Drehbüchern für die Produktion werden Realisierungsquoten von 10–15 % angegeben. Offenbar sind die Erfolgsrezepte doch keine hundertprozentig sicheren.

»Trial and error« ist die Dramaturgie des Marktes.

Die Strategien des Marktes, von der Funktion des Stars bis zum Werbebudget eines Films in Höhe des Kapitals der Jahresproduktion eines europäischen Filmlandes, tun ein übriges.

Der Erfolg eines Films muß immer auch ein wirtschaftlicher sein. Schließt das nicht künstlerische Qualität von vornherein aus?

Das wirtschaftliche Risiko bei der Filmproduktion läßt den Wunsch nach Erfolgsrezepten entstehen. (Die »neudeutsche Komödie« erlag dieser Methode.) Entscheiden nicht Produzenten und Publikum über die Qualität eines Films mehr als seine Autoren?

Recht lakonisch klingen die Bemerkungen von Hans Kahan, die er in den 30er Jahren in einer *Dramaturgie des Tonfilms* niederschrieb:

»In gewisser Beziehung sind dem Tonfilm in zwei bestimmten Richtungen genaue Grenzen gezogen. Einesteils, daß er dreitausend Meter Länge nie überschreiten darf und anderenteils, daß man bei der Produktion immer an das sogenannte ›Geschäft‹ denken muß. Was die Länge des Films betrifft, so wird es wohl überflüssig sein, darüber viele Worte zu verlieren, wir wissen, daß [...] die dreitausend Meter gerade die kritische Grenze der Publikumskonzentration bedeuten. [...] Die geschäftliche Grenze oder, besser ausgedrückt, die geschäftlichen Bedenken und Erwägungen sind weit elastischer und entbehren oft jeder Begründung. Es muß beim Tonfilm von Anfang an radikal mit dem Aberglauben gebrochen werden, daß die Verleiher, also die Mittelsmänner zwischen Produktionsgesellschaften und Kinotheatern den Publikumsgeschmack bestimmen können. [...] Wohin wäre das Theater gekommen, wenn man sich in den Großstädten das Repertoire von den entlegensten Provinzbüh-

nen vorschreiben ließe [...] etwa so, daß der Kassierer, der Inspizient oder der Souffleur zu dem Direktor gekommen wäre und gesagt hätte: Herr Direktor, wir spielen von jetzt ab nur mehr Stücke, wo eine Gerichtsverhandlung vorkommt, oder: Wir müssen jetzt immer im 2. Akt eine Szene drin haben, wo das Paar, das sich nachher bekommt, einen Walzer tanzen muß. – Und der Direktor [...] achtet nur, ob die Gerichtsverhandlung oder der verlangte Walzer vorkommt. [...] In dieser ungefähren Form spielte sich das Produktionsgeschäft der stummen Filme ab.«³

Walter Benjamin beobachtete gegenüber den Kunstwerken im Zeitalter ihrer »technischen Reproduzierbarkeit« das Publikum als einen »zerstreuten Examiner«. Im Kino scheint seine Rolle besonders groß zu sein. »*Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat im Film ihr eigentliches Übungsinstrument.* In seiner Chokwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examiner, doch ein zerstreuter.«⁴

Ist dieser »zerstreute Examiner« unter den Bedingungen des Marktes der unerbittliche Richter über Erfolg und Mißerfolg?

Gegen Ende der 90er Jahre des Jahrhunderts formuliert Lawrence Bender, Produzent in Hollywood (u. a. *Pulp Fiction*, *Good Will Hunting*): »Es gibt viele talentierte, kreative und clevere Leute in Hollywood. Aber das Problem ist, daß das ganze Studiosystem auf Spekulation aufgebaut ist, und das fördert nicht gerade die Kreativität. Es geht immer nur um eines: Was, denken wir, werden die Leute sehen wollen? Die wichtigste Rolle dabei spielt das Marketing-Team. Es führt die Filme vor, findet heraus, was das Publikum denkt, und gibt das an die Produktion weiter. Dann wird noch eine Szene nachgedreht, die man zu brauchen glaubt, oder eine andere Szene herausgeschnitten. Alles geht nur um eines, auch wenn sich das unterbe-

wußt abspielt und niemand offen darüber redet: Was glauben wir, das das Publikum sehen will?«⁵

Film ist Produkt einer profitorientierten Unterhaltungsindustrie.

Film ist Kunst. Beides schließt sich nicht unbedingt aus, befördert sich gelegentlich sogar gegenseitig, kann aber auch ein unveröhnlich erscheinender Gegensatz sein.

Das Drehbuch ist innerhalb der Mechanismen der Filmproduktion und des Filmmarktes ein vergängliches, wenn nicht sogar fragwürdiges Zwischenprodukt. Josef von Sternberg, Regisseur in Hollywood⁶ von 1925 bis 1953, formulierte sarkastisch den existentiellen Widerspruch, der in jedem Drehbuch steckt: »Um an Kapital zu kommen, muß ein Manuskript vorgelegt werden. Darin liegt bereits eine Täuschung. Der Film hat sein eigenes Vokabular, das den Worten auf dem Papier nicht ähnelt. Worte können kein Bild beschreiben, vor allem kein sich bewegendes Bild, und zwei Menschen können sich eine Vision nicht in der gleichen oder auch nur ähnlichen Form vorstellen. Das endet in endlosen Debatten und Erregungen, die schließlich jede Vision verfälschen, die ursprünglich noch etwas getaugt haben mag. Anscheinend können keine zwei Menschen über den Wert einer filmischen Idee sich einigen, außer wenn sie so wertlos ist, daß alle darin übereinstimmen, sie sei gut. Änderungen werden vorgenommen, neue Drehbücher werden geschrieben und umgeschrieben. Die Argumente kreisen um die Rezepte früherer Erfolge, oft bleibt von der Originalidee nichts als der Titel. Ideen werden behandelt wie wilde Tiere, denen man die Peitsche geben muß. Wenn es zu Beginn einen Autor gegeben hat, so ist er jetzt vergessen.«⁷

Auch das ist der Inhalt von Filmdramaturgie. Sie beschäftigt sich nicht nur mit traditionsreichen, zum Teil weit in die Vergangenheit zurückreichenden, ja geradezu ewig gültig erscheinenden Kunstgesetzen, sondern auch mit dem Problem der »Übersetzung« von poetischen Intentionen in die Sprache der industriellen Produktion.

Woran soll sich nun ein junger Autor halten, der für den Film schreiben möchte? Orientiert er sich am Markt, so darf er sich nicht darüber wundern, daß er nichts anderes als die Gesetze des Marktes

kennenlernt. Will er aber beim Schreiben für den Film auch etwas über sich selbst erfahren, über seine ureigenen individuellen Fähigkeiten und Talente, so ist die Wahrscheinlichkeit, zu tieferen Beobachtungen und Erkenntnissen zu gelangen, um so größer, je vielfältiger die von ihm erprobten Möglichkeiten der Äußerung sind. Sie sind in den ständig wiederholten, bestenfalls variierten Gebrauchsmustern des Marktes kaum zu finden.

Aber wo sind die nachahmenswerten Vorbilder?

Goethe in *Maximen und Reflexionen* (1829): »Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen; er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie bilden sich ein, sich selbst zu produzieren.«

Beschäftigt sich der angehende Autor außer mit den Erfolgreichen auch mit den Eigensinnigen, Unzufriedenen, Politisierenden, Verträumten, Widerständigen, Formsuchenden, so findet er interessante Gesellschaft. Auch ihre Filme entstanden über, unter, neben, in den Bedingungen des Kinomarktes.

Film ist nach wie vor ein Jahrmarktsvergnügen.

Film ist Kunst. Film hat eine »Klassik«. Sie steht allerdings nicht verstaubt in Bücherregalen, sie wird nicht in Museen ehrfurchtsvoll bestaunt, und sie erfährt kein weihvolles Zelebrieren in Konzertsälen, sondern muß unter der Ramschware der Filmhändler in Kinos und Fernsehkanälen mühselig und mit Kenntnis hervorgesucht werden.

Alte Filme sind oft lächerlich, weil sie den komischen Kontrast zwischen vergangenem und heutigen äußeren Lebensformen durch den konservierenden Charakter der Photographie enthüllen. Alte Film haben keine Aura, sie sind bestenfalls »Kultfilme«.

Welcher Dramaturgie folgen *Modern Times* (*Moderne Zeiten*) von Charles Chaplin, *Citizen Kane* von Orson Welles, *Otto e mezzo* (*Achteinhalb*) von Federico Fellini, *La notte* (*Die Nacht*) von Michelangelo Antonioni, *Jules et Jim* (*Jules und Jim*) von François Truffaut, *Smulltronstället* (*Wilde Erdbeeren*) von Ingmar Bergman, *Stalker* von Andrej Tarkowskij, *Naked* (*Nackt*) von Mike Leigh, *Short Cuts* von Robert Altman?

Sind alle künstlerisch erfolgreichen Filme der älteren und jüngeren Filmgeschichte, die nicht nach dem Schema der dreiaktigen dramatischen *plot construction* gebaut sind, Ausnahmen?

Filmdramaturgie ist wahrscheinlich vielfältiger als die guten Ratschläge für angehende Drehbuchautoren in den ungezählten Drehbuch-Workshops.

Filmdramaturgie beginnt lange vor der Erfindung der Photographie und der kinematographischen Apparate.

Am Anfang war das Bild

Am 28. Dezember 1895 zeigten die Gebrüder Lumière im Grand Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris in der ersten bezahlten öffentlichen Filmvorführung der Filmgeschichte unter anderem ihren knapp einminütigen Film *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* [Die Ankunft eines Zuges in La Ciotat], selbstverständlich mit musikalischer Begleitung am Klavier. Der Reinertrag betrug 33 Francs. Am nächsten Tag war die Schlange der Neugierigen bereits mehrere hundert Meter lang. Wegen des sensationellen Erfolges folgten im nächsten Jahr Aufführungen in New York, St. Petersburg, London – hier, wie berichtet wird, mit versuchter Imitation der Zuggeräusche. Keinem der von der Sensation angelockten Zuschauer war bewußt, Zeuge der Geburt einer neuen Kunstgattung zu sein, in der auf eigentümliche Weise Mittel zusammengeführt werden, die bislang in verschiedenen traditionellen Künsten zur Wirkung kamen. Was aber mag das Publikum so angezogen haben?

In *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* zeigt die Kamera den alltäglichen Vorgang der Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof in aller zufälligen Vielfalt und ohne Eingriffe in den natürlich erscheinenden Ablauf: Der leere Bahnsteig, der herannahende Zug, Reisende, unter ihnen die Mutter von Louis Lumière mit zwei Enkeln, steigen aus und ein. Der Reiz des Films besteht zunächst in der Wiedergabe des Wirklichen. »Natur auf frischer Tat ertappt«, schrieben damals die Kritiker. Die Tiefenschärfe des Objektivs von Louis Lumière von einem Meter bis unendlich bildet die Gegenstände und Personen je nach Entfernung von der Kamera unterschiedlich groß ab. Sie erscheinen damit für den Betrachter unterschiedlich nah und lassen eine gewisse Räumlichkeit im zweidimensionalen Bild erleben. Natürlich geht die aufregendste Wirkung von der Bewegung des Zuges aus, der aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera und damit auf den

Zuschauer zuführt, bevor er zu stehen kommt. Das Objektiv vertritt das Auge des Zuschauers, die Kamera ist eine neue Art Erzähler. Das von ihr erzeugte Bild bestimmt Wahrnehmung, Eindruck und Emotion. Die Verbindung der photographischen, d. h. von Authentizität geprägten Abbildungsweise mit der natürlichen Bewegung und der damit möglichen Wahrnehmung von Zeit schafft eine bis dahin nie erlebte Illusion von Wirklichkeit. Das Prinzip der filmischen Narration (*narratus* – lat. Erzählung) ist geboren. Achtzig Jahre danach verweist der russische Regisseur Andrej Tarkowskij auf der Suche nach der Poetik des Films auf *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*. Er fragt: »Was ist also Kino? Worin liegt seine Eigenart, worin bestehen seine Möglichkeiten, Verfahren und Bilder, und zwar nicht nur in formaler, sondern auch – wenn man so will – in geistiger Hinsicht? Mit welchem Material arbeitet schließlich der Regisseur eines Films?

Bis zum heutigen Tag können wir den genialen Film *Die Ankunft eines Zuges* nicht vergessen, der bereits im vorigen Jahrhundert gezeigt wurde und mit dem alles begann. [...] Hier war ein neues ästhetisches Prinzip entstanden.

Dieses Prinzip besteht darin, daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst und Kultur eine Möglichkeit gefunden hatte, *die Zeit* unmittelbar *festzuhalten* und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückkehren, wie ihm das in den Sinn kommt. Der Mensch erhielt damit eine Matrix der *realen Zeit*. [...]

Was ist das nun für eine Form, in der der Kinematograph die Zeit fixiert? Ich würde sie als eine *faktische* Form definieren. Das Faktum kann ein Ereignis sein, eine menschliche Bewegung oder jeder beliebige Gegenstand, der übrigens ohne Bewegung und Veränderung präsentiert werden kann (sofern er auch im realen Zeitfluß unbeweglich ist). [...]

Die Grundidee von Film als Kunst ist *die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*.⁸ Die heutige Ansicht dieser kurzen Filmstreifen vermittelt nicht ohne weiteres diese fundamentale ästhetische Bedeutung. Dazu bedarf es schon des poetischen

Blicks eines Andrej Tarkowskij. Aber auch für Siegfried Kracauer waren Anfang der 60er Jahre die »faktischen Formen und Phänomene« Anlaß, in seiner *Theorie des Films* Lumières Filme hervorzuheben. Ausgehend von der Grundeigenschaft des Films und der Photographie, »physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen«, stützt er sein programmatisches Konzept einer »Errettung der äußeren Wirklichkeit« im Film mit der Feststellung zu *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*: »Es war Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewußtesten Augenblicken, ein Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist.«⁹

Eine in gewissem Sinne »präinatale« Bestimmung dessen, was das ästhetische Prinzip von Film ausmacht, stammt von Gotthold Ephraim Lessing. Als er 1766 in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* versuchte, die Besonderheiten der Dichtkunst aus diesem Vergleich herzuleiten, stieß er darauf, daß das unterschiedliche Verhältnis zur Zeit und zum Raum die jeweilige Spezifik kennzeichnet und dadurch auch die wesenseigenen Ausdrucksmittel bestimmt. Er schrieb: »Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinanderfolgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.«¹⁰

Das in Lessings Vorstellung Unvereinbare, die Körper im Raum *und* in der Zeit, genau das ist das ästhetische Prinzip des Films. Film vereinigt das körperlich-räumliche Prinzip der bildenden Künste mit dem zeitlichen der Poesie. Er zeigt *Körper in Handlungen*.

Die ästhetische Gattungsspezifik des Films erzeugt ein grundlegendes Prinzip der Filmdramaturgie: sichtbare Erzählung in zeitlichem Verlauf, bildliche Narration. In dieser Frage herrscht Übereinstimmung mit den amerikanischen Drehbuchlehrern. »*Ein Drehbuch ist eine Geschichte in Bildern*: Ein Drehbuch beschreibt Bilder in äußeren *Details*, ein Mann, der eine Straße voller Leute überquert; ein Auto, das um die Ecke biegt; eine Frau, die sich ihren Weg durch eine Menschenmenge bahnt. In Ihrem Drehbuch sind Sie gezwungen, Ihre Geschichte in Bildern zu erzählen.«¹¹

Den Gebrüdern Lumière ist ihre historische Rolle jedoch nie bewußt geworden. Sie gaben sich mit dem geschäftlichen Erfolg ihrer meist dokumentarischen Kurzfilme zufrieden, die zahlreich in ihrem Auftrag gedreht wurden. Ein begeisterter Zuschauer ihrer ersten Vorführung im Grand Café war Georges Méliès, Zauberkünstler und Theaterbesitzer. Er entdeckte instinktiv die neuen Möglichkeiten des Filmmediums, vor allem unter Anwendung von Tricks phantastische Geschichten zu erzählen. Höhepunkt seiner Produktionen in einem eigens dafür gebauten Atelier war der viertelstündige Film *Le Voyage dans la Lune* [Die Reise zum Mond], der erste Science-Fiction-Film der Filmgeschichte unter freier Verwendung zweier seinerzeit berühmter Romane von Jules Verne und H. G. Wells. Da Méliès sich aber mehr für die Tricks und Dekorationen interessierte und die Kamera wie einen Zuschauer im Parkett fest plazierte, reduzierte sich die Struktur des Gezeigten auf abgefilmtes Theater. Er fand unzählige Nachfolger. Die schnell expandierende Filmindustrie produzierte Unmengen von Romanen in Bildern und gefilmten Theatervorstellungen. Es sollte noch Jahrzehnte dauern, bis sich eine eigene filmische Narration, eine spezifische Filmdramaturgie entwickelte.

Kino zwischen Kunst und Kneipe

»Abends bin ich zu müde, um mich noch mit so schweren Dingen abzugeben wie Theater und Konzert, und deshalb gehe ich in ein Kinematographentheater.« Solche und ähnliche Antworten zitiert die Soziologin Emilie Altenloh in ihrer bereits 1914 (!) erschienenen Untersuchung *Zur Soziologie des Kino*. Schüler und Lehrlinge, befragt nach Motiven für den Kinobesuch, antworten auch: »aus Langeweile« oder »um die Zeit totzuschlagen«. Ein Metallarbeiter bevorzugt im Kino »komische Sachen, Liebesdramen, Fritzchen, Max Linder«. Wichtiger Anlaß ist bei Jugendlichen, mit der Freundin, mit dem »Schatz« ins möglichst dunkle Kino zu gehen. Die Mädchen bevorzugen sentimentale Liebesgeschichten (vor allem mit Asta Nielsen), die männlichen Schüler und Lehrlinge Detektiv-, Indianer- und Räubergeschichten.¹²

Der Kinematograph wurde zu einem Zeitpunkt erfunden, wo sich in den Großstädten Europas und der USA durch den Stand der industriellen Entwicklung massenhaft ein Industrieproletariat konzentrierte. Mit ihm wuchs ein in dieser Größenordnung bis dahin nicht gekanntes Bedürfnis nach möglichst einfacher Reproduktion der Arbeitskraft. Zu den bereits zahlreich vorhandenen Theatern, Vaudevilles, Varietés, Konzert- und Caféhäusern und Tanzhallen gesellten sich die von den Jahrmarktsbuden emanzipierten »Kinematographentheater«. Sie wurden in den Großstädten in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nach den Kneipen die beliebtesten Freizeitmöglichkeiten, auch für das vornehme Publikum. Im eleganten Gaumontpalast auf dem Montmartre in Paris laufen Abendprogramme von drei bis vier Stunden Dauer vor sechstausend Zuschauern. Die Stadt Berlin zählt 1910 (damals territorial noch wesentlich kleiner als heute) bei etwas über zwei Millionen Einwohnern dreihundert Kinos

(Deutschland insgesamt dreitausend) mit Eintrittspreisen zwischen 30 Pf. und 4,50 Mark, je nach Ausstattung und Lage.

Für diese Kinos mit meist wöchentlichem Programmwechsel müssen Filme produziert werden. Das geschieht überwiegend in weltweit als Trusts operierenden Filmfabriken wie Pathé, Gaumont, Messter und Edison. Film erweist sich für das Kapital durch die rasche Amortisation und hohe Rendite als eine ideale Möglichkeit der Geldanlage. In den USA kämpfen die konkurrierenden Filmfirmen um die Belieferung von ca. vierzehntausend Kinotheatern. Allein Pathé Frères produzieren täglich achtzigtausend Filmmeter.

Was ist darauf zu erblicken?

Es begann einmal mit »lebenden Bildern«, der kolportagehaften Wiedergabe von Merkwürdigkeiten und Alltäglichem, Sensationen, Exotika, fremden Landschaften, aber auch Passionsspiele und vereinfacht wiedergegebene Theaterstücke wurden gefilmt. Um 1912 besteht ein bis zu drei Stunden langes Kinoprogramm durchschnittlich aus drei Dramen, drei Possen (wie in der Antike: das Satyrspiel nach den drei Tragödien) und einer Naturaufnahme mit einem zeitlichen Anteil von 7:3:1. Die Produzenten der Programme greifen auf das zurück, was Theater und Literatur, vor allem in ihren Trivialformen wie Melodram, Lustspiel, Abenteuer-, Kriminal- und Liebesroman hinsichtlich der Befriedigung von massenhaften Bedürfnissen nach Zerstreuung und Unterhaltung bereits mit Erfolg erprobt haben. Neue »gehobene« Publikumskreise und Kunstwürdigkeit sollte in Frankreich 1908 mit der Neugründung der Firma Film d'Art erreicht werden. Ihr bekanntestes Produkt *L'Assassinat du duc de Guise* (*Die Ermordung des Herzogs von Guise*) wurde von Literaten verfaßt, von bekannten Schauspielern der Comédie-Française gespielt, mit neu komponierter Orchestermusik des populären Opernkomponisten Camille Saint-Saëns begleitet und war doch nicht mehr als eine plumpe Nachahmung von Theater. Man sah stumme, grimassierende Schauspieler, es erfolgte kein Szenenwechsel. Den spezifischen Möglichkeiten des neuen Mediums etwas näher kommt da vielleicht die Serienfilmreihe *La vie telle qu'elle est* (*Das Leben, wie*

es ist) von 1911, die von seinem Autor und Regisseur Louis Feuillade den Kinoinhabern mit den Worten angepriesen wird: »Die Szenen, die wir die Ehre haben vorzustellen, sind ein erster Versuch, den Realismus auf die Leinwand zu transportieren, wie das vor Jahren schon in der Literatur, im Theater und in den bildenden Künsten geschah. Auf der Leinwand sieht der Zuschauer Ausschnitte aus dem Leben ohne den Schatten einer Lüge, er sieht die Menschen und Dinge so, wie sie sind, und nicht, wie sie sein sollen.« Auch die amerikanische Gesellschaft Vitagraph hat um 1910 eine Filmserie *Scenes from True Life* [Szenen aus dem wirklichen Leben] auf den Markt gebracht, in der bereits Einstellungswechsel und Nahaufnahmen verwendet wurden. (Das Publikum soll allerdings gerade dagegen protestiert haben.)¹³

In dieser ersten Phase, etwa in der Zeit bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, hat sich der Film bereits vom Jahrmarktsvergnügen zu einem Faktor in der Unterhaltungsindustrie von bisher nicht gekannter Dimension entwickelt. Damit ist eine grundlegende Prämisse für alle künstlerischen Aspekte des Filmmediums, also auch für die Filmdramaturgie gegeben. Was die anderen Kunstgattungen als gravierenden Funktionswandel erleben, Trivialisierung, Vermasung, »Verkümmerung der Aura des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«¹⁴ und damit verbundener Veränderung tradierter Werte und Maßstäbe, ist dem Film bereits in die Wiege gelegt, ist von Anfang an die Grundbedingung seiner Existenz. Alle anderen Kunstgattungen treten in die Umstände der modernen Industriegesellschaft ein, nachdem sie bereits ihre ästhetische Spezifik unter unterschiedlichen historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ausgeprägt haben. Maßstab, Ideal und Norm sind in überlieferten Werken einer sogenannten Hochkultur aus unterschiedlichsten Kulturkreisen und Epochen hinterlassen. Während sie in die vielfältig geknüpften Netze der sich stetig ausbreitenden Unterhaltungsindustrie erst hineingeraten, wird diese durch den Film in ihrer ausgeprägtesten Form mit begründet.

Die Literaturgeschichte kennt das Phänomen der marktorientierten wie auch Märkte produzierenden Trivialliteratur seit dem 18. Jahrhundert. Goethe schreibt am 9. August 1797 aus Frankfurt am Main an Schiller: »Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen, wie es eigentlich mit dem Publico einer großen Stadt beschaffen ist. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren und das was wir Stimmung nennen, lässt sich weder hervorbringen noch mitteilen. Alle Vergnügungen, selbst das Theater sollen nur zerstreuen, und die große Neigung des lesenden Publikums zu Journalen und Romanen entsteht eben daher, weil jene immer und diese meist Zerstreuung in die Zerstreuung bringen.«¹⁵ Goethe hat zu seinen Lebenszeiten nie die Popularität der Theaterstücke Kotzebues oder des Räuberromans *Rinaldo Rinaldini* von seinem Schwager Christian Vulpius erreicht.

»Hohe« Kunst und Massenkultur entwickeln sich in der modernen Industriegesellschaft auseinander. Hedwig Courths-Mahler und Marcel Proust, Franz Kafka und Stephen King markieren sehr weit voneinander entfernt liegende Ufer eines breiten Stromes. Die Musik unterscheidet seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts ganz offiziell, nicht zuletzt mit der Festlegung unterschiedlicher Tantiemensätze in Deutschland für E- und U-Musik, »ernste« und Unterhaltungsmusik. Das Theater des Humanismus, der Aufklärung und der Revolution gerät in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in eine Krise, da Revue, Variété, die auf Schaulust kaprizierte große Oper und die Operette das Unterhaltungsbedürfnis der aus dem aufstrebenden Kapitalismus hervorgehenden bürgerlichen Schichten besser befriedigen. Jacques Offenbachs *Großherzogin von Gerolstein* war in Paris die größte künstlerische Attraktion während der Weltausstellung 1867 und begeisterte den russischen Zaren ebenso wie Bismarck, die Pariser Lebemänner und Kokotten ebenso wie die Kleinbürger aus der Provinz.¹⁶

Das Kino wird bald diese Funktion übernehmen.

Der Film wird dadurch, daß er von Anfang an ein sozial und kulturell außerordentlich disparates Publikum zuerst und vor allen

Dingen unterhält, zunächst überhaupt nicht als Kunst angesehen. Emilie Altenlohs Schlußfolgerungen in ihrer soziologischen Studie lauten (1914): »So hat sich im Kino das geeignete Mittel gefunden, das weit über den Rahmen des bisherigen Unterhaltungsapparates hinaus Macht und Bedeutung gewonnen hat. [...] Wo ein Individuum seine Erholung mehr in der Beschäftigung mit der Kunst sucht, da verliert der [sic!] Kino an Boden. [...] Wenn sich deshalb der Kinematograph an die Lösung hoher, künstlerischer Aufgaben wagt, so scheint vielen das direkt verfehlt.«¹⁷

Die Kinderstube des Films lag nicht in den Tempeln der Kunst. Die Emanzipation des Films vom Jahrmarkt hatte sich zwar vollzogen, die Entwicklung als eigenständiges künstlerisches Medium stand erst noch bevor. Dabei wird das Verhältnis von Popularität und Qualität eine zentrale Frage der Filmdramaturgie werden.

Anfang – Mitte – Ende oder: Was ist Dramaturgie?

In Dramaturgie steckt Drama. Das Drama hat in der antiken Tragödie seinen Archetypus. Fast alle Formgesetze und Techniken des Dramas sind in den Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides bereits auf kunstvolle Weise entwickelt.

Zu vergleichbaren Anlässen und Zwecken, aber sehr unterschiedlichen Zeiten werden von Leuten, die sich über die Wirksamkeit von darstellender Kunst den Kopf zerbrechen, erstaunlich ähnliche Feststellungen getroffen. Der erste Theoretiker des Dramas war in seiner *Poetik* vor ca. 2300 Jahren der griechische Philosoph Aristoteles.

»Es steht für uns fest, daß die Tragödie Nachahmung einer in sich abgeschlossenen und vollständigen Handlung ist, die einen gewissen Umfang hat. Es gibt nämlich auch ein Ganzes, das keinen Umfang hat.

Ein Ganzes aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist das, was selbst nicht notwendigerweise auf ein anderes folgt, nach dem aber natürlicherweise etwas anderes da ist oder eintritt. Ende ist im Gegenteil das, was selbst natürlicherweise nach einem anderen da ist, [...] nach ihm aber gibt es nichts anderes. Mitte ist das, was sowohl selbst nach einem anderen ist wie auch etwas anderes nach sich hat. Folglich dürfen die gut aufgebauten Fabeln weder an einem beliebigen Punkt anfangen noch an einem beliebigen Punkt enden, sondern müssen sich nach den genannten Gesichtspunkten richten.«¹⁸ – Hier spricht neben dem Kenner der attischen Dramen auch der wissenschaftliche Begründer der Logik.

Der amerikanische Drehbuch-Guru Syd Field rät seinen lernbegierigen Lesern, die wissen wollen, wie man erfolgreiche Drehbücher schreibt: »Wenn Sie sich hinsetzen, um ein Drehbuch zu schreiben, müssen Sie sich Ihrer Story als Ganzes nähern. Eine Sto-

ry setzt sich natürlich aus Einzelteilen zusammen – den Figuren, dem Plot, der Handlung, Dialog, Szenen, Sequenzen, kleinen und großen Ereignissen –, und Sie als Autor müssen diese Teile zu einem Ganzen Formen, in eine bestimmte Gestalt bringen mit Anfang, Mitte, Ende.«¹⁹ Das Gesetz von Anfang–Mitte–Ende scheint allgemein und dauerhaft gültig zu sein – oder kennt Syd Field seinen Aristoteles? (Letzteres ist der Fall, denn hinsichtlich der »Einheit der Zeit« zitiert er die *Poetik* auf S. 163 im *Handbuch zum Drehbuch*.)

In allen prozessualen Künsten (Musik, Tanz, Theater, Film) beziehen sich die in langer Geschichte entstandenen künstlerischen Formen neben ihrem subjektiven individuellen Ausdruck eines bestimmten sozial und historisch gebundenen Zeitgeistes auch auf die Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Wahrnehmung von zeitlich ablaufenden Ereignissen. Elementare physiologische und psychologische Konditionen wie Erregung und Entspannung, Aufmerksamkeit und Ermüdung, Erwartung und Enttäuschung, Bestätigung und Überraschung werden in der Strukturierung der gestalteten Abläufe berücksichtigt. Bei den darstellenden Künsten sind das die bereits vor zweieinhalbtausend Jahren empirisch entstandenen Gesetze des Dramas, der *Dramaturgie* im engeren Sinne. Zu allen Zeiten und in allen Dramaturgien wird die Bedeutung der Struktur unter direkter oder indirekter Bezugnahme auf Aristoteles hervorgehoben. Er stellte ein Element der Tragödie als besonders wichtig heraus, das bis heute in jeder dramaturgischen Diskussion eine zentrale Rolle spielt – die Fabel. »Quelle also und gleichsam Seele der Tragödie ist die Fabel ...«²⁰ Aristoteles begründete das mit der Funktion, die verschiedenen Handlungen der Charaktere zu verbinden. »Ich verstehe nämlich unter ›Fabel‹ hier die Verknüpfung der Handlungen.«²¹ Dieser fundamentalen Logik konnte sich in der Folge niemand verschließen.

Gotthold Ephraim Lessing schreibt in der *Hamburgischen Dramaturgie*:

»Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel, und nichts hat er ihm durch mehrere