

Ein gewisses Maß an Magie.

Über Selbstreferenzen des Drehbuchautors im Film

Ein Text von Jochen Brunow, basierend auf seinem Referat „Selbstbildnis im Doppelspiegel“, vorgetragen auf dem 33. Filmsymposium Mannheim 2018

Begibt man sich auf die Suche nach dem Bild des Drehbuchautors in der Öffentlichkeit und in der Filmbranche, was liegt da näher, als sich ins Kino zu begeben. Denn: was wir wissen über die Welt, wissen wir es nicht zum großen Teil aus dem Kino? Dem Bild des Drehbuchautors auf der Leinwand haftet etwas Seltsames an. Es ist wie ein doppelt gebrochenes Selbstportrait. In einer Fiktion erfahren wir etwas über die Produktion von Fiktionen. Der Projektionsstrahl von der Realität in eine virtuelle Welt wird quasi zweifach hin und her geworfen. Stellt man zwei Spiegel einander direkt gegenüber, so reflektieren sie den zwischen ihnen liegenden Gegenstand immer wieder und wieder bis in die Unendlichkeit. Ein Effekt, wie wir ihn aus dem Kuriositätenkabinett des Jahrmarkts kennen, und wie er die Wahrnehmung verwirrt. Ein Effekt, wie er aber auch in einem Lasergenerator benutzt wird, bis das Licht an einem Ende durch einen schmalen Schlitz gleichgerichtet und besonders hell als Laserstrahl austritt. Vielleicht also können wir aus dem Kino etwas strahlend Helles, möglicherweise auch etwas Grelles unangenehm Blendendes über die Tätigkeit des Drehbuchautors erfahren, wenn wir unseren Blick nur richtig einstellen.

Im amerikanischen Kino ist die Zahl der Beispiele für Filme über das Filmemachen Legion. Bereits in der Stummfilmzeit begann die Geschichte dieser Art Stories, so nutzten zum Beispiel zahlreiche Komödien von Mack Sennet das Leben hinter der Kamera als Hintergrund für ihre slapsticks. Auch viele der frühen short reeler von Charlie Chaplin spielen im Milieu. Während hier die Drehbuchautoren noch überhaupt keine Rolle spielen, weil sie auch für den damaligen Herstellungsprozess des Films nicht gerade wichtig waren, ist der Held eines sehr frühen europäischen Films über den Filmherstellungsprozeß ein Drehbuchautor. 1917 erschien in Schweden ein Film, dessen Hauptfigur der Schriftsteller und Drehbuchautor Thomas Graal war. DER BESTE FILM VON THOMAS GRAAL wurde von Mauritz Stiller inszeniert und sein Freund und Regiekollege Victor Sjöström spielte darin die Hauptrolle, den Schriftsteller Thomas Graal. Über den heißt es in der übersetzten amerikanischen Schrifttafel

„Thomas Graal – novelist. If he were not the laziest he might be the most successful writer of cinema plays.“ Der Film erlangte auf Grund der Virtuosität mit der Stiller verschiedene Realitätsebenen und Abenteuer in Phantasiewelten montiert, Berühmtheit und historische Relevanz. Stiller war mit diesem Werk zu seiner Zeit den amerikanischen Regisseuren weit voraus. Er visualisierte sehr frei die Gedankenwelt des Autor oder die seiner Sekretärin.

Was für unseren Kontext wichtig ist, hier taucht zum ersten Mal ein bestimmtes Motiv auf, das sich bis heute in einem gewissen Ausmaß gehalten hat: Das nicht Ernstnehmen der Erschaffung von Fiktion als harte Arbeit und als anstrengender Broterwerb. Fiktion, Narration wird für etwas Luftiges, Phantastisches gehalten, was den Autoren einfach so zufließt, es erscheint aus sich selbst heraus und wird nicht mühevoll geschaffen. In einem Bild zeigt Stiller wie sein Drehbuchautor mit Stift und Notizbuch hantierend in einem aufblasbaren Sessel mitten in einem Swimmingpool paddelnd. Lachend winkt er fröhlich in die Kamera. Schreiben, ein Spaß. Noch heute glaubt mancher Fernsehredakteur versteckt im tiefen Grunde seines Herzens, so einfach sei das Drehbuchschreiben im Gegensatz zur harten Arbeit am Set.

Auch wenn der Autor in DER BESTE FILM VON THOMAS GRAAL als genussüchtig, übergriffig und faul dargestellt wird, so hat er zumindest doch noch Erfolg mit seiner Strategie. Nachdem er mit seinen ungestümen Avancen – im Grunde ein früher Fall für „me too“ - seine Sekretärin Bessy vertrieben hat, schreibt er ein Drehbuch über ihre Geschichten. Es kann nur mit ihr in der Hauptrolle verfilmt werden und so gibt die Produktionsfirma eine Suchanzeige auf, die schließlich zur Wiedervereinigung des ungleichen Paares führt. Der Autor und die Fiktion seines Drehbuchs erweisen sich hier als mächtig und können die Realität verändern.

Wie einer der ersten Tonfilme über die Filmbranche BOY MEETS GIRL von 1938 beruhen viele der Hollywood on Hollywood Filme auf Bühnenstücken, oder wie etwa THE DAY OF THE LOCUST oder THE LAST TYCOON auf Romanen. Auch „In a Lonely Place“, 1950, Regie Nicholas Ray, entstand nach einem vorbestehenden Werk, dem gleichnamigen Roman von Dorothy B. Hughes. Edmund H. North und Waldo Salt schrieben die Adaption. Aber Salt bekam später den Titel, denn er arbeitete während des Drehs intensiv mit Ray an Szenen und Dialogen. Es ist ein Film Noir, Humphrey Bogart spielt Dixon Steele, einen

Drehbuchautor in LA, der unter Mordverdacht gerät. Wenn er abends ausgeht, zieht es ihn in die Prominenten-Bars. Vorne am Eingang stehen Autogrammjäger.

Der Junge mit dem Autogrammheft weiß nicht, wen er da um ein Autogramm bittet. Aber seine kleine Freundin, die glaubt, sich viel besser auszukennen, sagt zu ihm nur: "He's nobody." Und schon haben wir - szenisch aufgelöst - etwas erfahren über die mangelhafte Öffentlichkeitswirksamkeit dieses Berufs. Dixon Steele reagiert, in dem er sagt: „She is right.“ Und wir haben etwas über die wittyness, die Schlagfertigkeit und die Fähigkeit zur Selbstironie der Autoren erfahren. Und er fragt mit einem feinen existenzialistischen Unterton: Wer bin ich? Als er seinen Namen schreibt. Wir sehen allerdings gleichzeitig auch, in der Branche kennt natürlich jeder den Autor. Er wird mit großem Hallo begrüßt und sein Agent und ein Regisseur wollen um jeden Preis, dass er einen neuen Trivialroman liest, um ihn für die Leinwand zu adaptieren.

Steele reagiert zuerst abwehrend und ziemlich zynisch auf das Angebot. Er beleidigt den Agenten und den Regisseur. Es scheint, er sei mehr am Trinken und Räsonieren interessiert als an der Arbeit. Er schaut herab auf das triviale Material, mit dem er arbeiten soll. Später aber nimmt er das Angebot aus Geldgründen doch an. Und wir sehen den Autor als fall guy, der umfällt für Geld und seine ethischen Bedenken einfach opfert. In seinem Zynismus bittet Steele die kleine Garderobiere des Clubs, die ihn naiv anhimmelt und völlig unschuldig verehrt, mit zu ihm nach Hause zu kommen. Sie soll ihm die Geschichte des Romans *erzählen*, weil sie das Buch schon gelesen hat und es ganz wunderbar fand. Auf diese Weise will Steele sich ersparen, das Buch, das er für schrecklichen Schund hält, selbst zu lesen, und gleichzeitig herausfinden, was an dem Stoff so publikumswirksam ist. Das Mädchen erzählt ihm detailreich die Geschichte: Es ginge um eine Frau, von der man bis zum Schluss nicht wisse, ob sie ihren Mann umgebracht hat, erzählt sie. Und genau dies ist eins der Hauptmotive des Films IN A LONLEY PLACE. Am nächsten Morgen ist das Mädchen nämlich tot und nichts ist, wie es war. Oder prosaisch gesagt: first plotpoint. Ende der Exposition. Dixon Steele ist plötzlich Hauptverdächtiger in einem Mordfall und diese Verdächtigung lastet den ganzen Film über wie eine schwarze Wolke über ihm.

Die kleine Episode über den Umgang mit dem Trivialroman geschieht beiläufig, sie scheint nur notwendig, damit Steele, den wir vorher schnell reizbar und gewalttätig erlebt haben, in den Mord verwickelt wird, damit er glaubhaft in Verdacht geraten kann. Und doch ist sie in sich sehr stimmig, spiegelt etwas vom realen Umgang der Filmindustrie mit den sogenannten *vorbestehenden Werken*.

Nur kurz in Klammern: dieses Motiv mündliches Nacherzählens eines Trivialromans als Grundlage für eine filmische Adaption hat David Mamet so sehr an seine eigenen Erfahrungen als Dramatiker in Hollywood erinnert, dass er es als zentrales Moment seines Theaterstücks „Speed the plow“ deutsch DIE GUNST DER STUNDE benutzt hat. Das Motiv wird in Mamets Stück zu einem Sinnbild für das Verhalten der Industrie gegenüber dem Authentischen, gegenüber der realen, ausbeutbaren Gefühlswelt außerhalb des Kinos.

Es gibt einen wunderschönen Dialog in IN A LONLEY PLACE. "I was born when she kissed me. I died when she left me. I lived a few weeks while she loved me." Bogart fallen diese Zeilen ein, nachdem ihm seine Nachbarin, die unbekannte Schauspielerin Laurel Gray, dargestellt von Gloria Grahame, mit einem Alibi aus der Klemme geholfen hat und die beiden sich ineinander verliebt haben. Er sagt diese Worte nicht direkt zu ihr, sondern meint, er suche noch nach einer Stelle, um sie in seinem Drehbuch unterzubringen. Erst durch die Liebesgeschichte mit Laurel Gray hindurch findet der Zyniker Steele wieder zu seiner Arbeit. Erst dadurch, dass sein eigenes alltägliches Leben aus dem Gleis springt, wird Steele wieder fähig zu empfinden und damit auch zu schreiben. Und dieser Dialog richtet sich natürlich doch an Laurel Gray. Aber die Zeilen haben ein Pathos, das die beiden in ihrer Beziehung niemals aussprechen würden.

Ray hatte die noch unbekannte junge Gloria Grahame in die weibliche Hauptrolle gepuscht. Aber seine Ehe mit ihr ging gerade in die Brüche und die angespannte, ja explosiven Spannungen zwischen den beiden gingen in die Gestaltung der fiktiven Liebesbeziehung zwischen Grahame und Bogart ein. Ursprünglich endet der Film wie die Romanvorlage damit, dass Steele zwar von dem Mordvorwurf an dem Garderobenmädchen freigesprochen wird, aber in einem Anfall von Eifersucht und Rage Gloria Grahame erwürgt. Er wird so nachträglich doch noch schuldig, nur eben an einem ganz anderen Mord. Ray änderte das im letzten

Moment so ab, dass Bogart zwar ausrastet, aber durch das Klingeln des Telefons noch rechtzeitig aus seiner Rage erwacht und von Grahame ablässt. Der Telefonanruf kommt von der Polizei, die sich entschuldigt für die Verdächtigungen und Bogart freispricht, weil der wahre Mörder der Garderobiere gefunden wurde. Aber es ist zu spät, die Liebe ist gestorben, Steele hat sie zerstört. Und während Bogart gebrochen das Apartment verlässt, kann Gloria Grahame ihm so am Fenster nachschauend noch einmal den Satz aus seinem Drehbuch flüstern: „Bye Dix. I lived a few weeks while you loved me“. Der Film endet auf diese Weise bittersweet statt düster und tragisch. Und ! Ray und Grahame sind nach dem Film noch einmal für einige Zeit wieder als Paar zusammengekommen.

In THE LAST TYCOON taucht ein Drehbuchautor nur am Rande auf, aber die Frage nach Einfluss und Stellung der Autoren wird auf andere Weise untersucht. In der 1976er Verfilmung von Scott Fitzgeralds unvollendet gebliebenem Roman, zu der Harold Pinter das Drehbuch schrieb, spielt Robert De Niro Monroe Stahr, den großen Studioboss. Erwin Thalberg gab für die Figur das Vorbild ab. Als von der Ostküste in der Gestalt von Jack Nicholson ein Gewerkschaftler auftaucht, der die Autoren organisieren will, sagt Monroe Stahr zu ihm: "Alle Autoren sind Kinder. 50 % sind Trinker. Bis vor kurzem nannten wir sie Gagschreiber, und das ist es auch, was sie sind: Gagschreiber; wir nennen sie nur Autoren." Jack Nicholson in der Rolle des Gewerkschaftlers antwortet, die Autoren seien die Bauern in dem Metier; sie bestellten das Land, aber sie seien nicht an der Ernte beteiligt. Stahr weiß sofort, worum es geht, er antwortet: "Die Autoren versuchen, die Macht zu bekommen. Ich werde ihnen Geld geben, Macht gebe ich ihnen nicht. Sie sind nicht geschaffen für Autorität." Genau dieser Auffassung waren die Studiogewaltigen auch in der Realität und sie haben diese Überzeugung sehr erfolgreich umgesetzt. Sie haben den Autoren den Einfluss, der aus ihrer wichtigen Stellung im Produktionsprozess eigentlich hätte resultieren können, abgekauft.

Die Autoren schrieben in dieser frühen Phase der Filmgeschichte oft nicht nur für den Film, sie waren immer auch in anderen Bereichen tätig und sie suchten in diesen anderen literarischen Feldern nach Anerkennung. Das ist etwas, was sie innerhalb der Industrie suspekt machte.

Lee Server hat für das Buch SCREENWRITERS, WORDS BECOME PICTURES in den Archiven der Academie of Motion Picture Arts and Sciences nach Unterlagen über alte Hollywoodautoren gesucht. Eine Erklärung für die magere Ausbeute gibt er in seinem Vorwort und sie weist auch in diese Richtung. "Prestige and independence and artistic integrity, watchwords of most "serious" writers, seldom accompanied the screenwriter's high salary. Unlike the actors and the top directors, the movie writer was almost never groomed for stardom. The fact that many of the studio writers were predisposed by nature of being independent, cantankerous, sarcastic, and politically radical (to extremes of left *or* right), and were by and large better educated than the average self-made mogul, did nothing to endear them to the Hollywood hierarchy. The fact that they could and did air their grievances in public forums - ridiculing the studio bosses in plays, novels, and satiric magazine pieces - may have sealed their fate. Whether out of contempt or fear, the studios kept their scribes at arm's length, distanced as much from the publicity machinery as from the profit-sharing and the copyright ownership of their work. No studio could make a film without a writer, but they could pretend to."

Es ist sehr seltsam, diese ökonomische Abhängigkeit, in der andere am Produktionsprozess Beteiligte wie die Regisseure ja auch steckten, spielt für die Drehbuchautoren offenbar eine besondere Rolle. In den meisten Filmen über Film wird sie thematisiert und immer fallen die Autoren für Geld um. Es erstaunt, mit welcher Konstanz dieses Motiv im Zusammenhang mit den Drehbuchautoren benutzt wird. So auch in „The way we were“, wo mit Robert Redford ein weiterer Star einen Drehbuchautor spielt.

Wir sehen hier in einer Szene, wie der Autor vom Produzenten, mit dem er auch noch befreundet ist, im Streit mit dem Regisseur um den Kern des Stoffes total allein gelassen wird. Eine Erfahrung, die ich persönlich genauso wie viele andere Drehbuchautoren teile. War es schlimm? Ja doch, es tut immer weh, wenn man nicht ein Leichtfuß wie Hubbell ist, der, um sich über die Niederlage hinweg zu trösten, mit der Exfrau des Produzenten sofort nach dieser Szene ins Bett steigt.

Im Amerikanischen Film wie in der Branche selbst ist die vorherrschende Dichotomie oder Polarität der Interessen eigentlich die zwischen Produzent und Autor. In Deutschland liegt sie dagegen meist zwischen Regie und Drehbuch, so wie in dieser Szene.

Redford spielt diesen Hubbell Gardiner, den gutaussehenden, talentierten WASP Sprößling, dem alles in den Schoß fällt, auch sein außergewöhnliches Schreibtalent, mit dem er sträflich leichtsinnig umgeht. Barbara Streisand die jüdische politische Aktivistin, die seine Muse ist, sein Schreibtalent aufrichtig bewundert und es unterstützend zuerst in die richtige Richtung lenkt. Am Schluss gerät der Film etwas ins Uncharfe, Vage, was seinen Publikumserfolg nicht geschmälert hat. Aber es macht deutlich, dass nicht nur Autoren für Geld umfallen, sondern auch Regisseure. Die Ehe zwischen Redford und Streisand scheitert trotz gemeinsamem Kind in der veröffentlichten Fassung des Films an Redfords Untreue. Was emotional sehr merkwürdig rüberkommt. Sidney Pollack hat den Schluss auf Drängen des produzierenden Studios stark geschnitten. Streisand ist eine liebenswerte, aber in politischen Dingen humorlos rigide Aktivistin und Anhängerin der Kommunistischen Partei. Ihr aktives Engagement gegen die McCarthy Verfolgung gefährdet Hubbells Job in Hollywood, und so trennen sie sich ursprünglich über einen politischen Streit, weil Streisand nicht ihr zivilgesellschaftliches Recht auf Widerstand aufgeben will. Sie marschiert mit auf dem historischen Marsch nach Washington, der gegen die McCarthy Verfolgungen protestiert. Streisand verzichtet auf ihre – auch durch Hubbells Untreue vollkommen ungebrochene - Liebe nur, um seinen Aufstieg in der Filmbranche nicht zu gefährden. So weit durfte die Kritik am McCarthyismus nicht gehen, und Pollack entfernte diese große emotionale Schlusskonfrontation.

In einem der für mich schönsten der europäischen Filme über das Kino, in Jean Luc Godards LE MEPRIS, wird das Gehen nach dem Geld stilisiert zu einem großen Moment von der Bedeutung eines Sündenfalls.

Michel Piccoli spielt in DIE VERACHTUNG den Autor, der von einem amerikanischen Produzenten (Jack Palance) nach Cinecitta ins Studio bestellt wird. Palance hat Schwierigkeiten mit dem Material, das der Regisseur, dargestellt von Fritz Lang, gedreht hat. Piccoli soll nach der Odyssee als Vorlage ein neues Drehbuch schreiben. Als er sich nicht entscheiden kann,

ob er den Vertrag unterschreiben will, sagt der manipulative Jack Palance trocken, er wisse, dass Piccoli Geld brauche. Der ist überrascht und fragt, woher er das wisse. Man habe ihm erzählt, er habe eine schöne Frau, antwortet Palance. Und tatsächlich akzeptiert Piccoli den Scheck, der ihm zugesteckt wird, weil er Geld braucht, um eine neue Eigentumswohnung zu bezahlen. Er glaubt, er könne es seiner Frau nicht zumuten, die Wohnung zu verkaufen, um sein Theaterstück zu Ende zu schreiben. Brigitte Bardot als Piccolis begehrenswerte Frau will sich jedoch nicht für dessen Entscheidungen verantwortlich machen lassen. Den Kontakt Piccolis mit dem Produzenten lässt Godard exakt mit dem Moment zusammenfallen, in dem die Liebe der Frau zu ihrem Mann von einem Augenblick zum anderen umschlägt in Verachtung. Diese abgrundtiefe, nicht wieder zu überwindenden weibliche Verachtung, die in der Romanvorlage von Moravia so detailliert beschrieben wird. So sehr Piccoli im Verlauf des Films auch kämpfen wird, er kann seine Frau nicht zurückgewinnen. Und unter den Voraussetzungen, unter denen er in das Filmprojekt eingestiegen ist, kann es ihm auch nicht gelingen, etwas von seiner eigenen Interpretation der Odyssee in den Film einzubringen, er bleibt Spielball zwischen den Interessen des Produzenten und denen des alten, integren Regisseurs Fritz Lang.

In einer Szenenfolge aus dem letzten Drittel des Films, der in und auf der Villa von Malleparta auf Capri spielt, rechtfertigt sich Piccoli und er benutzt genau die Strategie, die Server in seiner Untersuchung der Hollywoodautoren beschrieben hat. Das Ausweichen auf andere, edlere Formen des Schreibens. Die ambivalente, zwiespältige, zerrissene Haltung gegenüber dem Geld, für das der Autor arbeitet.

Auch im deutschen Film gibt es natürlich Beispiele für Drehbuchautoren auf der Leinwand. FILM OHNE TITEL heißt einer davon, zu dem Helmut Käutner das Buch geschrieben hat und den Rudolf Jugert inszenierte. Ein Schauspieler - in einer Cameo-Rolle dargestellt von Willy Fritsch - ein Regisseur und ein Autor suchen gemeinsam nach einem Stoff.

Was für eine Idylle, in der hier gearbeitet wird? In der Hängematte liegt hier der entspannte Autor, denn die Swimmingpools in Berlin waren ausgebombt. Der Film entstand 1947 in der unmittelbaren Nachkriegszeit, und die Filmmenschen diskutieren über die Unmöglichkeit in dieser gesellschaftlichen Situation eine Komödie zu machen, die nicht verlogen die Realität

verleugnet. Nachdem sie kurz von einem mit dem Autor befreundeten Paar - Hildegard Knef und Hans Söhnker - besucht wurden, beginnt der Autor von der ersten Begegnung der beiden zu erzählen und ihre Geschichte wird nun zu der Geschichte des Films. Die Handlung, die in den letzten Tagen des Krieges in Berlin beginnt und in der fiktiven Gegenwart des Jahres 1947 endet, wird immer wieder unterbrochen von Diskussionen der drei darüber, ob der Stoff für einen Film überhaupt geeignet sei. Der Schauspieler und der Regisseur machen Vorschläge wie die Handlung "filmgerecht" zu ändern sei. Fritsch macht natürlich solche Vorschläge, die den männlichen Hauptdarsteller heldenhaft hervortreten lassen. So springt er im Film in Söhnkers Rolle und die von ihm eingebrachten Änderungen werden übertrieben chargierend vorgeführt. Der Regisseur dagegen trägt seine Vorstellungen aufgelöst in Einstellungen vor, versehen mit genauen Angaben über Kamerawinkel und Objektivgrößen. Diese werden dann in expressive, verkantete, gekippte Bildern mit stürzenden Ruinen und endlosen Trümmerlandschaften umgesetzt. In ihnen kommen die handelnden Figuren nur noch als dekorativer Schattenriss gegen den freistehenden Himmel vor. Der Autor aber bringt den Film immer wieder zu der Geschichte der beiden Liebenden zurück. Er tut dies mit dem Verweis auf die Realität. Er erzählt das Leben der beiden und dieses Leben, das ist der Film. Geschickt verknüpft Käutner am Schluss, wenn die Rückblenden die reale Zeit eingeholt haben, mit einer schönen Volte die Rahmenhandlung und die eigentliche Erzählung.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit verlangte offensichtlich der Zusammenprall von filmischer Illusion und Realität nach einer besonderen Legitimierung des im Kino Erzählten. Käutner schafft dies durch den Kniff des Films im Film, wobei es innerhalb dieser Konstruktion ganz klar die Figur des Autors ist, die für den Realismus des Erzählten bürgt. Er ist der Mittler zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Während gleichzeitig im Neorealismus in Italien eine ästhetische Antwort auf diese Legitimierungsfrage gegeben wurde, flüchte das deutsche Nachkriegskino in den Eskapismus.

Ein anderes Beispiel dafür, wie die Branche sich damals selbst darstellte, ist der 1953 gedrehte Film SOLANGE DU DA BIST geschrieben von Jochen Huth, Regie Harald Braun. Ein Drehbuchautor erzählt in SOLANGE DU DA BIST den Film aus dem OFF, in dessen Handlung er selbst auch eine Rolle spielt. Bei Aufnahmen zu einem großen Revuefilm in den Bavaria-Studios fängt das Kleid einer Komparsin Feuer. Maria Schell zieht auf diese Weise die

Aufmerksamkeit der Regisseurs Tornau, O. W. Fischer, auf sich. Er bringt sie nach Hause in eine ärmliche Barackensiedlung vor den Toren der Stadt. Die Diskrepanz zwischen ihrem Leben und seiner eigenen künstlichen Welt fasziniert Tornau. Er lässt sich das Leben der kleinen Komparsen schildern und beschließt, daraus einen Film zu machen. Eine Geschichte von "Angst, Liebe und Schuld", "eine sehr einfache Geschichte, nicht für den Film erfunden, sondern vom Leben erzählt", wie er es dann in der Werbung für das Projekt formuliert. Der Drehbuchautor als sein Erfüllungsgehilfe schreibt auch diesen neuen Film, so wie er schon den Revuefilm geschrieben hat, nur dass er sich jetzt plötzlich an quasi realistischen Kategorien orientiert. Der Regisseur macht seine Stofflieferantin natürlich auch zu seiner Hauptdarstellerin. Er geht in seiner Weise, das Erzählte mit dem authentischen Leben der Darstellerin zu verquicken, aber noch weiter, macht sie zu seiner Geliebten. Da geht der Drehbuchautor auf Distanz, "Ich habe mit der ganzen Sache nichts zu tun." sagt er. Dabei hat er das Script geschrieben. Er handelt zwar auf Anweisung des Regisseurs und verfäht nach den Erzählungen der Komparsin, aber es ist doch sein Drehbuch.

Auch in der Konstruktion von SOLANGE DU DA BIST fällt auf, wie der Rückgriff auf "das reale Leben" die fiktive Erzählung legitimieren soll, ihr die Aura des Authentischen verleihen soll. Und wenn man sich an diese Nahtstelle bewegt, dann wird die Notwendigkeit der Existenz des Autors deutlich. Es ist der Autor, der für diesen ersten Übergang vom Leben in Gestaltetes, in Erzähltes verantwortlich ist. Wie bei jeder Grenzüberschreitung oder Metamorphose ist bei dem Übergang von Leben in Fiktion, in eine Erzählung ein gewisses Maß an Magie mit im Spiel.

Der bekannte Schauspieler Burghart Klaußner hat vor kurzem einen Roman veröffentlicht. In einem Interview zum Unterschied zwischen der Theater- und Filmarbeit und dem Schreiben befragt, hat er aus seiner Sicht diese Grenze, diese Besonderheit beschrieben. Er sagte, die Schauspielerei oder das Regieführen seien immer durch Anlässe gekennzeichnet, diese Anlässe, das seien Stücke, Drehbücher oder Improvisationsthemen. Das Schreiben dagegen, das Schreiben sei vollkommen autark. Und Autarkie sei für ihn seit jeher das höchste Gut gewesen im Leben.

Mein Lieblingsautor James Salter hat in seiner Biographie „Verbrannte Tage“ ähnliches geschrieben. Er schreibt sinngemäß: Wer im Filmbetrieb tätig ist, weiß es im Grunde genommen. Wenn die Leute nicht total blöde sind, wenn sie die Bedingungen ihrer Arbeit kennen, wissen sie es. Einer der Mächtigsten früher in Hollywood, der Produzent Irvin Thalberg sagte: „Without question: The most important people in the business are the Writers, but never ever let them know.“

Die Bedeutung des Autors im Prozess der Filmherstellung wurde möglicherweise aus eben dem Grund gering gehalten, damit dieser heikle Übergang von Realität zur Illusion nicht deutlich wird, der Umgang mit ihm nicht thematisiert und hinterfragt wird. Die Metamorphose von *gelebtem* Leben - in *Erzählung* vom Leben ist eben nicht so einfach und geschieht nicht so leichthin, wie Filme es vermuten lassen, oder es dem Zuschauer erscheinen soll. Dem Vorgang wohnt auch ein gewisses magisches Moment inne. Die Erzählung ist nicht zu haben ohne einen Erzähler. Was die Sache zum einen zu einer intimen macht. Zum anderen steht er Autor an einer Stelle, an der Wirklichkeit in eine Form gebracht wird, die sie der industriellen Verwertung handhabbar macht. Darin liegt seine besondere Gefährdung und seine besondere Verantwortung.

Und ich wage zum Schluss eine steile These: alle am Prozess der Filmherstellung Beteiligten wissen genau um diese Schnittstelle oder spüren unbewusst aber genau ihre so wichtige, herausragende Bedeutung als Übergang von Realität in Fiktion, von Welt in Narration. Sie wollen diese Bedeutung aber nicht zugeben, sie wollen sie verschleiern, verwischen oder auslöschen aus verschiedenen Gründen. Einerseits um das fertige Filmwerk als so real lebensnah wie möglich erscheinen zu lassen, um die Immersion des Publikums nicht zu stören. Der Zuschauer soll eintauchen in den Film und seine Gemachtheit, seine Konstruiertheit zumindest für die Dauer seiner Vorführung vergessen. Dafür spricht die Darstellung des Schreibens der Drehbücher als etwas Leichtes, als ein Übergang von Leben in Fiktion als eine niedrige, möglichst nicht wahrgenommene Schwelle in den Filmen über Autoren. Audiences don't know anyone writes a picture. They think the actors make it up as they go along. Heißt es in *Sunset Boulevard*, geschrieben von Billy Wilder und Charles Brackett. „Audiences should not think about anyone writing a picture. They are made not to

think about it.“ Würde ich erweitert sagen. Es ist eine Strategie, die Zuschauer zu dieser von William Holden beschriebenen Haltung bringen.

Andererseits ist da der geistige Schöpfungsprozess, der kreative Akt aus dem Nichts etwas zu schaffen, die große Autarkie von der Klaußner gesprochen hat. Unbewusst spüren sie alle. Und deshalb wollen sie diese Schnittstelle möglichst selbst besetzen. Die Produzenten und die Redakteure, die sich in das Development einmischen, die sich unbedingt als Kreative verstehen wollen. Und eben nicht nur als Hebammen, wie eine tolle Produzentin einmal ihr Selbstverständnis definiert hat. Und dann sind da die Regisseure, die nicht wahrhaben wollen, dass ihre großartige inszenatorische Arbeit eben einen „Anlass“ braucht, wie es Klaußner nennt, einen Anlass, den möglicherweise andere geschaffen haben. Sie wollen diesen Anlass ungern den Autoren überlassen, sondern greifen mit ihren sogenannten Regiefassungen lieber in das zu Erzählende ein, denn um den Stoff inszenieren zu können, müssen sie ihn sich ja „aneignen“ wie es in den Besprechungen so schön heißt. Man könnte vielleicht sogar soweit gehen und sagen, die Magie, die im Schöpfungsakt einer Geschichte liegt, schürt Neid.

Aus „Verbrannte Tage“ möchte ich kurz zitieren, es ist ein so tolles Buch.

„Die besten Drehbücher werden nicht immer verwirklicht. So wie die am entschlossensten geführten Schlachten nicht immer siegreich enden. Ich sage das nur aus Beobachtung, jenseits eigener Erfahrung. Es gibt so viele Faktoren: der richtige Zeitpunkt, der Impuls, die Oberflächlichkeit, der Zufall. Die Filme, die gemacht werden, sind wie Druidensteine, sie stehen zwischen den Trümmern all dessen, was zerstört wurde oder verloren ging – die großen Sätze, die Szenen, die gewaltigen Anstrengungen, verschwendet wie ins Wasser geworfene Goldmünzen. Die Agenten und Schauspieler stochern lässig darin herum. Vielleicht ist es diese Vergeudung, dieser immense Ruin, der den Ruhm nährt.“

Dieser Vortrag kann nicht enden, ohne wenigstens einen konkreten Blick auf das große, zeitlose Meisterwerk SUNSET BOULEVARD. Es ist wahrscheinlich das bekannteste Beispiel eines Films über einen Drehbuchautoren. Aus diesem Film lässt sich meiner Ansicht nach noch immer wieder neues lernen.

Ein Werk, das bei genauer Analyse immer neue Bedeutungsebenen entfaltet. Gloria Swanson heißt im Film *Norma Desmond*, aber es im Grunde ihr eigenes Schicksal als Stummfilmstar, das sie darstellt. Sie lebt in der Welt des alten Stummfilms, aber die alternde Diva ist am Anfang eben nicht weltfremd oder verrückt, sie besteht nur auf ihrer eigenen Perspektive, ihrer eigenen Weltsicht. Ihr Palast und das Leben darin sind durchaus real. Für den armen Drehbuchautor ist diese Weltsicht mächtig, sie setzt sich weitgehend durch. Obwohl er selbst die Geschichte des Films erzählt, führt die story zwangsläufig zu seinem eigenen Tod. Als Autor wähnt er sich noch Herr der fiktiven Ereignisse und hat doch längst die Verfügung über sie verloren. Norma Desmond bringt Joe Gillis um, weil er bedroht, was ihr lieb und teuer ist, und was sie um keinen Preis der Welt aufgeben würde: ihre Illusionen. Nicht nur auf der unmittelbaren Ebene der Erzählung dient Joe Gillis der Diva, bearbeitet ihr Manuskript der Salome. Auch auf der formalen Ebene der Erzählstruktur erfüllt er ihre Vorstellungen. Es ist *sein* Tod, der *ihren* letzten großen Auftritt möglich macht. Auch wenn es nur die Kameras der Wochenschauen sind, vor denen sie - immer noch majestätisch - die Freitreppe herunterschreitet. Endlich *ist* sie nun die historische Figur, die sie immer spielen wollte. Und der Kopf auf ihrem silbernen Tablett ist der von Joe Gillis, Drehbuchautor. Sie *ist* die Salome, sie spielt sie nicht, das Opfer ist ein reales. Und auch auf dieser Metaebene des Films schreibt Gillis, der die Geschichte aus dem Off ja erzählt, das Drehbuch zu dieser so modernen Variante des Salome-Stoffes.

Das Spiel mit den Illusionen ist ein spannender, manchmal lukrativer, aber eben auch sehr gefährlicher Job, das führen uns Wilder und Brackett auf attraktiv vertrackte Weise vor. Die Illusionen sind mächtig, sogar in der Realität, und sehr schnell hat man mehr verkauft, als nur eine Geschichte.

Die von mir angeführten Filmbeispiele sind ja im Wesentlichen historische. Was ihre generelle Beweiskraft allerdings nicht beeinträchtigt, denke ich. Der Druck auf Drehbuchautoren – vor allem im Bereich des Fernsehens – hat in Deutschland in den letzten zwanzig Jahren gewaltig zugenommen.

Der aktuelle Wandel der Produktionsbedingungen, das Aufkommen der Fernsehserie und das Modell des Showrunner als Writer/ Producer und die Vervielfältigung der

Verbreitungsplattformen hat allerdings für erhebliche Bewegung im internationalen Markt gesorgt. Mit dem langsamen Übergreifen dieser Entwicklung auf die deutschen Medien ist auch bei uns etwas in Bewegung geraten und hat zu einem historischen Moment geführt, einem Moment, der wahrscheinlich sehr weitreichende positive Folgen für die Stellung der Autoren in der Filmherstellung haben wird. Vielleicht gelingt es den Drehbuchautoren ja doch noch, zu den Hütern ihrer Geschichten zu werden.