

Obraz 9.

Předstí Miroslavových komnat.

Interier - den.

Chůva otvírá dveře a vpoštěí poselstvo dovnitř. Když vejdou, zavře za nimi, ukáže na sedadla, která stojí podél stěn a pobízí:

Chůva:

Posaďte se, abyste nám nevy- nesli spaní. Budete asi musít chvílku počkat. Pan král se radí se staršími.

Pan Zajíc hlučně protestuje:

Zajíc:

Co si myslíte?! Poslové nej- jasnějšího pana krále, mocné- ho vladaře Kůlnovního králov- ství, nejsou zvyklí čekat!

Chůva si neurvalce změří a klidně mu odpoví:

Chůva:

U nás zase není zvyken kři- čet na staré lidi.

Pak se o ně víc nestará a vykročí ke kameře.

Přes poselstvo se za ní díváme, jak jde ke dveřím radní síně, zaklepe a vejde. Jen za ní zapadnou, pan Zajíc se podívá po svých družích a uleví si:

Zajíc:

Taková drzost!

Ceremoniář k němu přistoupí, vezme ho chlácholivě za rameno a vede ho k sedadlům.

Kamere je sleduje.

Ceremoniář:

Ale urozený pane, vzpomeň si, co jsem ti povídal. Krále, kte- rý si dá tohle všechno líbit, si otočíme kolen prstu jedna dvě.

Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?

Eine politische Historiographie des Drehbuchs

Petr Szczepanik

Inwiefern handelt es sich bei Drehbüchern und der Arbeit von Drehbuchautoren um Angelegenheiten von politischer Relevanz? Bekannt ist, dass Drehbücher in den ehemals sozialistischen Staaten Ost- und Zentraleuropas durch direkte ideologische Indoktrinierung politisiert wurden – zum einen mit Hilfe der so genannten Themenplanung, die bevorzugte Inhalte fördern sollte, zum anderen mittels Vorzensur, die subversive Themen zu verhindern hatte, und schließlich über breit angelegte Kampagnen, die den Sozialistischen Realismus als offizielle Ästhetik propagierten. Indessen unterlagen auch das Drehbuch als *Textform* und die *Arbeit* am Drehbuch umgreifenden politischen Veränderungsprozessen, und diese Prozesse hatten bereits Ende der 1930er Jahre ihren Lauf genommen, also lange bevor die Kommunisten in der Tschechoslowakei an die Macht kamen.

Wenn ich in diesem Aufsatz die Rolle von Drehbuch und Drehbuchautoren in der politischen Geschichte des tschechischen Produktionssystems zwischen 1945 und 1990 nachzeichne, dann ist das zugleich ein Plädoyer dafür, innerhalb der Produktionsforschung die spezifischen historischen und politischen Kontexte stärker zu berücksichtigen. Um den unterschiedlichen politischen Dimensionen der Drehbucharbeit Rechnung zu tragen, unterscheide ich zwischen politischen Initiativen «von oben», die auf eine ideologische Reform des Kinos abzielten, in dem sie etwa den Arbeitsprozess kontrollierten, und einer mikropolitischen Ebene, deren Gegenstand die konkreten, innerhalb bestimmter

Berufsgruppen üblichen Praktiken sind,¹ wobei sich diese Praktiken, wie wir sehen werden, gegenüber den Initiativen «von oben» vorwiegend resistent zeigen. Mir geht es vor allem darum, die Verschränkungen dieser beiden Ebenen aufzuzeigen. In meiner Untersuchung der Mikropolitiken von Produktionsgemeinschaften konzentriere ich mich auf die Machtgefüge zwischen Kreativen, konkret auf die Machtkämpfe zwischen Schriftstellern, Regisseuren, Drehbuchautoren und Dramaturgen. Es gab Zusammenhänge wie auch signifikante Unterschiede zwischen ihren alltäglichen Konflikten und Karrieren einerseits und den makropolitischen Auseinandersetzungen auf nationaler und internationaler Ebene andererseits.² Als Textsorte ist das Drehbuch eine paradoxe Angelegenheit: es ist literarisches Werk und Produktionsvorlage zugleich; ein Bindeglied zwischen dem Produktionssystem im allgemeinen und der konkreten filmischen Umsetzung. Dank eben dieser Eigenschaft lenkt es unser Augenmerk auf die so genannte Produktionskultur – die gelebte Erfahrung einer Gemeinschaft von Filmemachern mitsamt ihrer habituellen Denkweisen – die sich als widerständiger Bereich, als «Schnittstelle» zwischen der offiziellen Politik und den informellen Praxen auf mikropolitischer Ebene erweist.

In meinem Beitrag stelle ich zunächst einige theoretischen Konzepte dar, anhand derer das Drehbuch als Konvention und das Drehbuchschreiben als kollektive Praxis untersucht werden. Anschließend kontextualisiere ich die sich wandelnde Rolle von Drehbuch und Drehbuchautoren in einer «staatssozialistischen Produktionsweise», bevor ich anhand von Einzelanalysen spezifischer Drehbuchformate, insbesondere des so genannten «literarischen Drehbuchs», die politische Bedeutung der Drehbucharbeit aufzeige. Mit Hilfe dieser Analysen will

- 1 Mit einem in Lerntheorie und Soziologie üblichen Begriff könnte man diesbezüglich auch von Communities of Practice sprechen.
- 2 In der heutigen ethnographisch geprägten Politikwissenschaft verweisen Mikropolitiken auf interne politische Zusammenhänge, z.B. auf alltägliche Praxen der Entscheidungsfindung in politischen Organisationen. Mikropolitische Studien stellen den organisatorischen Kontext und die Organisationskultur in den Mittelpunkt, die sowohl Möglichkeiten als auch Begrenzungen innerhalb solcher Entscheidungsprozesse auf der Ebene der kleinsten Handlungseinheit beinhaltet, und erlauben auf diese Weise Gruppen einen Konsens zu erzielen und von formalen Regeln und offiziell festgelegten Zielen abzuweichen (vgl. Willner 2011). Relativ autonome mikropolitische Prozesse in konkreten lokalen Settings und die Art und Weise, wie sie «nicht nur weitreichendere politische Prozesse und Konflikte auf nationaler Ebene wieder spiegeln, sondern womöglich zu ihnen beitragen», wurden innerhalb der politischen Anthropologie untersucht (Gledhill 2000, 128), die ihrerseits von ethnographischen Studien zu Machtkämpfen im Kunstbereich (Svašek 1996) inspiriert war.

ich verdeutlichen, dass gerade am Fall einer kleineren nationalen Kine-
matographie, oder an dem, was Mette Hjort als «small nation cinema»
bezeichnet hat (Hjort/Petrie 2007), die kulturelle Einbettung [*embed-
dedness*] von Produktionssystemen und –praktiken als wichtiges Thema
der Produktionsforschung herausgestellt werden kann.

Drehbuchformate: Konvention, Doxa oder politisches Instrument

Formale Konventionen, Protokolle und Formate, die kollektives krea-
tives Arbeiten strukturieren und erleichtern, gehen meistens nicht auf
Top-Down-Direktiven von Kulturausschüssen und politischen Ent-
scheidungsträgern zurück. Wie uns die Kunstsoziologie gezeigt hat,
sind sie in alltägliche Praxen eingebettet und werden permanent von
Produktionsgruppen oder der Kunstwelt in einem weiteren sozia-
len Sinne neu verhandelt. Howard Becker geht davon aus, dass sol-
che Konventionen die effiziente Zusammenarbeit zwischen Künst-
lern, Zuarbeitern und letztendlich auch dem Publikum erleichtern.
Mit Hilfe von Konventionen, die aus Material, Ausrüstung, Notations-
systemen oder Training entspringen, «können Entscheidungen schnell
getroffen und Pläne gemacht werden, indem auf eine konventionelle
Weise zurückgegriffen wird, die jeweilige Sache zu erledigen, so dass
Künstler mehr Zeit in ihre tatsächliche Arbeit investieren können.»
Solche Konventionen gründen sich nicht auf unabänderlichen forma-
len Regeln, sondern auf «Übereinkünften, die auf einem gemeinsa-
men Verständnis beruhen, und durch die kollektives Handeln möglich
wird» (Becker 1982, 30), wobei diese Übereinkünfte offen für Ver-
handlung und Veränderung bleiben.³

Strukturierte Regeln, Abläufe und Formate bei der Drehbucharbeit
veranschaulichen beispielhaft die von Becker beschriebenen Konven-
tionen. Sie waren immer ein zentraler Bestandteil von Produktions-
systemen, sofern sie deren filmischen Output stabilisieren und gleich-
zeitig erneuern, etwa in dem sie erlauben, neue Plot-Ideen aus der
Umwelt aufzunehmen und in standardisierte und adaptierbare Vorlagen
zu verwandeln (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Indem er von
Bourdieu's Konzepten «Feld», «Habitus» und «Doxa» ausgeht, kommt der
Drehbuchhistoriker Ian Macdonald zu der These, dass die notwendi-
ge Übereinkunft zwischen den an der Drehbuchentwicklung beteilig-

3 Zu derartigen Konventionen der Drehbucharbeit gehören zum Beispiel die Standard-
länge, das Seitenformat, die Struktur des Dreiaktors und der Einsatz von Kopfzeilen.

ten Akteuren, ihrer Kommunikation und Beurteilung der Filmexposés, wie sie sich in unterschiedlichen Stadien und Versionen des Drehbuchs manifestiert, von den sozialen Auffassungen darüber abhängt, was ein «gutes» Drehbuch und die *best practice* der Skriptentwicklung ausmacht.

Diese Auffassungen basieren auf spezifischen Dispositionen (Habitus), die wiederum von den jeweiligen Positionen der Akteure im sozialen Feld der Medienproduktion abhängen. Praktiker setzen die von ihnen befürworteten Drehbuchkonventionen und Qualitätsstandards als selbstverständlich voraus, naturalisieren und internalisieren sie (Doxa), ohne das Bedürfnis zu verspüren, die ihnen inhärenten Prinzipien zu hinterfragen – eben weil diese Dispositionen Teil eines Habitus⁷ werden, der deckungsgleich ist mit der sozialen Struktur des Praxisfeldes, zu dem sie gehören (Macdonald 2004). Nach Macdonald kreist eine solche Praxis der Drehbuchentwicklung eher um eine gemeinsame Filmidee als um einen bestimmten Text, in dem diese umgesetzt wird; der Entwicklungsprozess selbst obliegt einer «flexiblen und semi-formalisierten Arbeitseinheit», die er «Filmidee-Arbeitsgruppe» (*screen idea work group*) nennt. Macdonald schlägt vor, kollektive Praxen der Drehbucharbeit daraufhin zu untersuchen, «wie Beurteilungen und Entscheidungen innerhalb dieser Gruppen mit ihren wechselseitigen Machtbeziehungen getroffen werden, in Bezug zur Filmidee ebenso wie zum industriellen Feld und dem der Macht» (2010, 49).

Untersuchen wir jedoch die staatssozialistischen Kinokulturen Ost- und Zentraleuropas, stellt sich die Situation als eine andere dar. Die Filmidee-Arbeitsgruppen standen – gemeinsam mit dem gesamten Feld der Filmproduktion – unter dem Druck, formalisierter und kontrollierbarer zu werden und sich dem externen Feld der Politik zu öffnen. Staat und Partei versuchten unmittelbar die Konventionen, Formate und Standards der Drehbuchentwicklung zu regulieren, damit diese besser in den Dienst der kommunistischen Propaganda und der ästhetischen Doktrin des sozialistischen Realismus gestellt werden konnten. Diese Versuche, gut eingebettete habituelle Praxen zu kontrollieren und zu verändern, trafen auf passiven Widerstand von Seiten der informell funktionierenden Produktionsgemeinschaften, denen es letztlich gelang, viele der Versuche abzuwehren oder abzumildern (vgl. Szczepanik 2013). Unter diesen Konventionen und Formaten, die aus politischen Gründen implementiert wurden, und zwar außerhalb des Feldes der Filmproduktion oder der künstlerischen Welt des Kinos, via Direktiven und Bestimmungen von oben, sticht eine als distinktives Merkmal für die «staatssozialistische Produktionsweise» heraus: das so genannte literarische Drehbuch.

Die Tradition des literarischen Drehbuchs, das Ende der 1930er Jahre in der UdSSR und Ende der 1940er Jahre in der Tschechoslowakei eingeführt wurde, umfasste eine Reihe von Konventionen, die nicht so sehr die Kommunikation zwischen den einzelnen Mitgliedern desselben Praxisfeldes erleichtern sollten, sondern in erster Linie zwischen der Welt der Politik und der Filmkunst sowie zwischen Film und Literatur.

Tausende von literarischen Drehbüchern, die in tschechischen Archiven lagern, bieten Ansätze für die empirische Forschung einer politischen Geschichte der Drehbucharbeit und liefern uns eine Möglichkeit, spezifische Charakteristika der staatssozialistischen Produktionsweise und verwandten institutionalisierten Praxen gegenüber jenen Hollywoods und Westeuropas zu begreifen.⁴ Allerdings weist die Bedeutung des literarischen Drehbuchs über die Geschichte tschechischer oder sowjetischer Drehbucharbeit hinaus: Das literarische Drehbuch berührt ein zentrales Prinzip der Produktionsforschung, indem es zeigt, wie Textkonventionen Produktionspraxen und –gemeinschaften gleichermaßen widerspiegeln wie organisieren.

Methodologisch fußt diese Untersuchung auf empirischer historischer Forschung zur «staatssozialistischen Produktionsweise», also zu den Hierarchieebenen und der Arbeitsteilung im tschechischen Kino, die bestimmte stilistischen Praxen beeinflussten oder von ihnen beeinflusst waren (ein Konzept, das von Janet Staigers Darstellung der Filmproduktion Hollywoods inspiriert ist – vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985).⁵ Ein solcher organisatorischer Ansatz wird kombiniert mit dem der «Production Studies» im Sinne einer kritischen Kulturanalyse diverser «Hinter-den-Kulissen»-Quellen und Paratexte, die auf den geübten

- 4 Nahezu 10.000 Einheiten (aus den frühen 1910er Jahren) sind in der Drehbuchsammlung des Tschechischen Nationalen Filmarchivs (NFA) archiviert (darunter 3.500 literarische Drehbücher, 4.900 Drehfassungen, der Rest sind unterschiedliche Entwicklungsformate und nicht realisierte Drehbücher). Ich danke Pavla Janásková, der Leiterin der Bibliothek im NFA, für diese Zahlen und dafür, dass sie mir Zugang zur Sammlung gewährt hat. Die Klassifikation im Katalog der Sammlung berücksichtigt die Historizität der Drehbuchterminologie und der Texttypen nur unzureichend (die Sammlung wird derzeit bearbeitet und für die Digitalisierung vorbereitet). Weitere Drehbuchsammlungen befinden sich in den Archiven der Barrandov Studios (Drehbuchfassungen zu 2500 Filmen) sowie im Museum der tschechischen Literatur.
- 5 Bislang liegen nur wenige umfassende Studien vor, die systematisch einen historiographischen Blick auf unterschiedliche nationale Filmproduktionen werfen: Colin Crisp (1993) und Maria Belodubrovskaya (2011) widmen sich, in direktem Bezug auf Staiger, der atomisierten und eher handwerklichen Produktion in Frankreich von 1930 bis 1960, bzw. dem staatseigenen, allerdings von Regisseuren dominierten Studiosystem in der UdSSR der Stalinzeit.

Realitäten der Medienschaffenden basieren: dem Auf und Ab ihrer beruflichen Laufbahn und ihren Reflektionen über das, was als «Produktionskultur» [*production culture*] (Caldwell 2008) verstanden wird.⁶ Die Kombination der beiden erlaubt es, offizielle Produktionsdokumente, die sich oft als erstaunlich unvereinbar mit der tatsächlichen Praxis darstellen, gegen den Strich zu lesen, indem die Perspektiven von oben (top-down) mit denen von unten (bottom-up) konfrontiert werden. Diese zwei Arten von situiertem Wissen werden genutzt, um zeithistorische Gesetzmäßigkeiten in einem Korpus von Drehbüchern auszumachen.

Die Herrschaft des Regisseurs: Europäische Drehbuchgeschichten

Die Geschichte der Drehbucharbeit in Europa, und insbesondere in Ost- und Zentraleuropa, ist bislang nur unzureichend erforscht. Die Rolle von Drehbuchautoren und ihre professionelle Identität im europäischen Kino waren stets unsicher und problematisch, während die Regisseure bereits seit dem Ende der 1910er Jahre, und insbesondere seit den 1920er Jahren, eine vorherrschende Stellung innerhalb der jeweiligen nationalen Produktionssysteme einnahmen. Kristin Thompson hat in ihrem Artikel «Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes» (1993) gezeigt, wie die fragmentierten und dezentralen europäischen Produktionssysteme der 1910er bis in die 1930er Jahre hinein strukturell die Kontrolle des Regisseurs über den gesamten kreativen Prozess (also Plot-Entwicklung, Produktion und Postproduktion) voraussetzten und, anders als im Studiosystem Hollywoods, das seit Mitte der 1910er Drehfassungen als standardisierte Vorlage für die Produktion verwendete, keine Trennung zwischen Konzeption und Ausführung des Films vornahm (Thompson 1993). Während Hollywood in den frühen 1930er Jahren den Wandel von dem, was Janet Staiger «zentrales Produzentensystem» (Central Producer-System) nennt, zum flexibleren Produzenten-Einheiten-System (Producer Unit-System) vollzieht, mit riesigen

6 In den letzten zehn Jahren haben mehrere ethnografische Studien globale Stätten der Medienproduktion untersucht, darunter die BBC in London (Born 2005), die Filmindustrien in Mumbai (Ganti 2012) und Hong Kong (Martin 2012). Allerdings hat bislang niemand (mit einigen Ausnahmen bei Born) einen systematischen Versuch unternommen, die Untersuchungsergebnisse anhand der konkreten Produktionspraxis mit den historischen Entwicklungen des jeweiligen Produktionssystems zu verknüpfen, auch hat sich niemand mit den ehemaligen sozialistischen Ländern befasst (im Gegensatz zur Kunstanthropologie, vgl. beispielsweise Svašek 1996).

Drehbuchabteilungen und spezialisierten angestellten Drehbuchautoren, die Hunderte von gebrauchsfertigen Drehbüchern produzierten, während die Regisseure als ihre Ausführende agierten (Bordwell/Staiger/Thompson 1985), haben europäische Produktionsgesellschaften – laut Thompson – immer noch primär das Regisseur-Einheiten-System genutzt, wie es für das frühe Hollywoodkino Anfang der 1910er Jahre charakteristisch war. Erst im Laufe der 1930er Jahre etablierte sich in Europa, zumindest teilweise, das zentralistische System mit seiner strengeren Arbeitsteilung, in dem der Produzent im Mittelpunkt stand.

Anhand der deutschen und österreichischen Filmgeschichte hat Jürgen Kasten gezeigt, dass die Professionalisierung und Standardisierung der Drehbucharbeit in den späten 1910er Jahren zunächst Dutzende meist «subliterarische[r] Autoren» zum Kino brachte.⁷ Im Laufe der 1920er Jahre führte dann der Standardisierungsprozess (der von zahlreichen Anleitungen und Handbüchern begleitet wurde) zu einer unverzichtbaren medienspezifischen Drehfassung in einem regulierten Shot-by-Shot-Format. Dieses Format war ein «komplexes poetisch-technisches Kompendium» (Kasten 1990, 113), das geschätzt wurde, weil es suggestiv filmische Narration, Tempo und Handlung vermitteln konnte, und damit eine konkrete und präzise visuelle Vorstellung vom späteren Film erlaubte. Es galt aber gleichwohl als Zwischenprodukt, das während der Produktion willkürlichen Änderungen unterlag. Dieselbe Entwicklung führte paradoxerweise zu einer strukturell bedingten Isolation, Funktionalisierung und Abhängigkeit des Drehbuchautors, der immer mehr von der tatsächlichen Produktion losgelöst war und vom Regisseur überschattet wurde. Der Regisseur wurde zu einer Führungsgestalt, die nötig war, um immer komplexere Arbeitsprozesse zu leiten und neue Produkte mit dem international bekannten bündigen Label, dem Namen des Starregisseurs, effizient zu vermarkten.⁸ Diese strukturelle «Zähmung» der Drehbuchautoren (vgl. Staiger 1983) sollte zukünftigen totalitären Regimes die Anpassung der Filmproduktion an die Erfordernisse der Propaganda erleichtern. Aus politisch-historischer Sicht betont Kasten eine 30 Jahre andauernde Kontinuität von stilis-

7 Kastens Typologie unterscheidet sechs Gruppen: Unterhaltungsschriftsteller, häufig weibliche; Journalisten; Autoren, die vom Theater kommen; Autoren-Regisseure; Stummfilmdiven und schließlich eine Handvoll prominenter Schriftsteller (Kasten 1990).

8 Kasten stellt einen Wandel in der Hierarchie von Regisseuren und Drehbuchautoren fest, die im Vorspann des Films und in Werbeanzeigen zum Ausdruck kommt: um 1924/1925 wird die Ankündigung «Drama in 6 Akten von...» (Name des Autors) durch «Ein Film von...» (Name des Regisseurs) abgelöst (vgl. Kasten 1990, 109).

tischen und thematischen Stereotypen im deutschen und österreichischen Kino, die ab den 1930er Jahren von den so genannten Altautoren bis in die 1960er Jahre fortgeführt werden, von Routiniers, die sich an die unterschiedlichen politischen Regimes und industriellen Kulturen geschmeidig anpassen konnten, bis ihre Position schließlich von den Autorenfilmern des Neuen Deutschen Kinos, die systematisch ihre eigenen Drehbücher schrieben, zunichte gemacht wurde (Kasten 1990). Auch wenn sich in verschiedenen nationalen Systemen ein gewisses Maß an Variation finden lässt, scheint es in ganz Europa einen generellen Trend gegeben zu haben, die Drehbucharbeit zu standardisieren sowie ab Mitte der 1920er Jahre den Regisseur in den Rang des Filmautors zu erheben und ihm eine dominante Stellung zu gewähren, die in den folgenden Jahrzehnten weitgehend unangefochten blieb.⁹

Im tschechischen Produktionssystem – seinerseits ein Hybrid aus österreichischen, deutschen, später sowjetischen und US-amerikanischen Einflüssen, das aber immer in die spezifischen lokalen Bedingungen eines «small nation cinema» (Hjort/Petrie 2007) eingebunden war – hatten die Regisseure bereits seit den 1920er Jahren eine vorherrschende Stellung inne. Vor 1945 wurden Drehbücher, ähnlich wie in Deutschland und Österreich, hauptsächlich von Autoren der Unterhaltungsliteratur oder von Dramatikern verfasst, von Journalisten, Textern oder Schauspielern; nur eine Handvoll prominenter Schriftsteller versuchte ihr Glück beim Film. Allerdings waren Regisseure bei bis zu 45 Prozent der Drehbücher die (Co-)Autoren. Und selbst die Verstaatlichung 1945 und die Machtübernahme der Kommunisten 1948 konnten ihre Stellung nicht schwächen. Zwischen 1945 und 1980 stammte eine noch höhere Anzahl Drehbücher aus der Hand von Regisseuren als (Co-)Autoren: über 70 Prozent. In den 1960er Jahren erreichte ihre Kontrolle über den Drehbuchprozess mit nahezu 85 Prozent der Drehbücher ihren Höhepunkt. Eine derartige Statistik mag seltsam erscheinen, aber sie veranschaulicht, wie die Mikropolitiken des Drehbuchschreibens diskutiert wurde.

Während der großen Drehbuchdebatte 1956 (siehe unten) unternahm einer der Kritiker einen Vergleich aller ausländischen Filme, die zwischen Januar und August 1956 in tschechischen Kinos liefen, mit

⁹ Beispielsweise legt Ian Macdonald dar, dass britische Drehbuchautoren ab Mitte der 1920er Jahre ihren Einfluss an die Regisseure verloren hatten, nachdem sie in den 1910er Jahren versucht haben «ihren Status als «Autor» eines Films zu sichern», und dass zahlreiche britische Regisseure in den 1910ern und 1920ern ihre eignen Drehbücher verfassten (Macdonald 2011, 44).

der gesamten tschechischen Filmproduktion des Vorjahres. Das Ergebnis war, dass bei 42 Prozent der ausländischen Filme der Regisseur der (Co-)Autor war, während die Drehbücher der von ihm untersuchten tschechischen Filme zu 71 Prozent aus der Hand des Regisseurs stammten (ein Ergebnis, das sich nahezu mit meinen eigenen Berechnung deckt, die auf dem Output des gesamten Jahrzehnts basieren).¹⁰ Es scheint, dass die Dominanz der Regisseure und die daraus resultierende Marginalisierung von Drehbuchautoren einen Prozess der *«longue durée»* der lokalen Kinogeschichte konstituieren – ein fundamentales Merkmal des Produktionssystems, das politischen Veränderungen ebenso standhält wie Versuchen, die professionelle Hierarchie durch Reformen von oben zu verändern.

Die strukturelle Rolle des Drehbuchautors in der staatssozialistischen Filmproduktion

Um die Stellung von Autoren (Externen, die für die Leinwand schrieben) und professionellen Drehbuchautoren (Angestellte der Studios) in der Hierarchie des Produktionssystems zu begreifen, gebe ich einen kurzen Überblick über dessen zentrale Merkmale und das soziale Umfeld, in dem die Drehbuchautoren lebten und arbeiteten. In erster Linie müssen wir die Rolle der so genannten *«Einheiten»* oder *«Gruppen»* begreifen, die die Produzenten nahezu völlig ersetzten und die die Zusammenarbeit zwischen Autoren, Drehbuchautoren und Regisseuren koordinierten. Die Theorie und Praxis, wie sie ihre kollektive kreative Arbeit bewältigten, wurde *«Dramaturgie»* genannt, und Dramaturgen waren zentrale Vermittler sowohl zwischen der oberen Leitungsebene der Studios und den Arbeitsgruppen, als auch zwischen weitergehenden politischen oder kulturellen Trends und der tatsächlichen Filmpraxis.

Drei Aspekte des tschechischen Produktionssystems der Nachkriegszeit sollen an dieser Stelle herausgearbeitet werden:

- Strategisches Management: die Repräsentanten von Staat und Partei beanspruchen die Rolle des ultimativen Produzenten, Auftraggebers und Zensors;

¹⁰ Vgl. Malina 1956. Meine Berechnungen basieren auf den maßgeblichen Filmographien, die vom Nationalen Filmarchiv in Prag veröffentlicht wurden; sie berücksichtigen den Autor der letzten Drehbuchversion vor der Regieversion (d.h. der Drehfassung, die fast immer vom Regisseur geschrieben wurde) – jener Version, die nach 1948 *«literarisches Drehbuch»* und vor 1948 schlichtweg *«Szenario»* genannt wurde.

- Taktisches Management: Einheiten beaufsichtigen die Plot-Entwicklung, nehmen eine Rolle als Vermittler bei Anträgen und Genehmigungen ein, koordinieren Partnerschaften und managen die alltägliche kreative Arbeit der Filmcrews während des gesamten Produktionsprozesses;
- Produktionskultur: eine gelebte Realität von Filmschaffenden, die von Konflikten und Allianzen zwischen verschiedenen professionellen, sozialen und Altersgruppen geprägt ist: Filmemacher gegen Bürokraten, Kommunisten gegen Nicht-Kommunisten, Junge gegen Alte, «Kreative» gegen Zuarbeiter, verschiedene informelle Netzwerke untereinander, Regisseure gegen Autoren, Autoren gegen professionelle Drehbuchautoren etc.

In früheren Forschungsarbeiten zu staatssozialistischen Produktionsweisen beschreibe ich die Einheiten als eine mittlere Management-Ebene, die die effektive Durchführung kreativer Arbeit in einer Umgebung von politischer Kontrolle von oben bei relativ kreativer Autonomie gewährleistete, wobei der einzige legitime Produzent der Staat selbst war (Szczepanik 2012). Die verwandte «Produktionskultur», in die dieses Produktionssystem eingebettet war, soll durch ein Top-Down Experiment vom Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre illustriert werden. Das neue kommunistische Management hatte den Versuch unternommen, das Produktionssystem in eine quasi-industrielle Fabrik zu verwandeln, in der alle Arbeiter an einem Ort versammelt waren, z.B. in den Filmstudios Barrandov, 10 km außerhalb der Stadtmitte. Gleichzeitig stellte man Dutzende unerfahrener Neulinge an, um eine neue Generation «proletarischer» Filmautoren und -regisseure heranzubilden, die die alten «Veteranen» ersetzen sollten, da diese angeblich durch die bürgerliche Ideologie der unmoralischen Filmwelt, auch scherzhaft «Filmschungel» genannt, korrumpiert waren.¹¹ Diese zwei radikalen Versuche scheiterten kläglich und führten beinahe zum völligen Zusammenbruch der nationalen Filmproduktion, aber sie brachten auch die Praxisgemeinschaften in die Defensive und schufen ungeschriebene Gesetze kreativer Arbeit und professioneller Identität: Sie prägen die Bedeutung flexibler Arbeitsbedingungen, die geographi-

¹¹ In seiner Studie zur Frage, wie totalitäre Staaten literarische Karrieren prägen, kommt der Soziologe Daniel Kubat zu dem Ergebnis, dass eine ähnliche Invasion junger Autoren in anderen zeitgenössischen Massenmedien zu beobachten war (vor allem im Verlagswesen): «Je jünger der Autor, desto wahrscheinlicher war er in professioneller Hinsicht (als Mittel des Broterwerbs) mit den Massenmedien assoziiert» (Kubat 1962, 439).

sche Konzentration auf Prag als kulturelles Zentrum, informelle Netzwerke und Hierarchien, Vertrauensverhältnisse auf persönlicher Ebene, etc. (vgl. Szczepanik 2013).¹² Die Einheiten und die widerständige Produktionskultur dienen hier als hauptsächlichster kontextueller Rahmen, um die historische Bedeutung und die Konsequenzen der Veränderungen in der Drehbuchpraxis zu begreifen.

1945–1948	2–6 «Produktionsgruppen»	Erinnern an kleine Produktionsgesellschaften, die semi-unabhängig innerhalb der Studios im staatlichen Besitz operierten, aber mit einer starken Autonomie der kreativen Arbeiter
1948–1951	8–11 «Kreative Kollektive»	Eingeschränkte «dramaturgische» Arten von Einheiten: Dramaturgen und Autoren getrennt von Produktion und Filmteams; man nutzte sie um Dutzende unerfahrener, aber politischer loyaler Autoren anzuwerben, die die Filmproduktion reformieren sollten
1951–1954	Ein zentraler «Kollektiver Ausschuss» mit seiner Drehbuchabteilung	Extrem zentralisierte dramaturgische Abteilung, mit angeblich kollektiver Entscheidungsstruktur (tatsächlich von mehreren starken Akteuren manipuliert); Pate standen die Drehbuchabteilungen und das zentrale Drehbuchstudio der sowjetischen Filmstudios ¹³

Tab. 1
Historische Typologie der «Einheiten» in den tschechischen und slowakischen Spielfilmproduktionen, 1945–1990

- 12** Diese Konfrontation des «Filmschungels» mit dem neuen «Filmproletariat», die spezifische Geisteshaltungen von Geringschätzung und Praktiken des Distinktionsgewinns offenbart, lässt sich nicht nur mit historischen Entwicklungen in anderen staatssozialistischen Kinokulturen der Region vergleichen, sondern auch mit Initiativen zum Zweck der Modernisierung und mit Versuchen, symbolisches Kapital, soziale Respektabilität und professionelle Distinktion in entfernteren Produktionsgemeinschaften entstehen zu lassen, wie ethnographische Studien zu Bollywood (Ganti 2012) oder Hong Kong (Martin 2012) zeigen, die wiederum Produktionskulturen darstellen, in denen die Filmindustrie in turbulente soziopolitische Veränderungen verwickelt war.
- 13** Die komplizierte Organisation der Drehbucharbeit in der zeitgenössischen UdSSR, die aufgeteilt war zwischen dem zentralen «Drehbuchstudio» (in Betrieb von 1941–1958) und «Drehbuchabteilungen» der einzelnen Filmstudios (Lenfilm, Mosfilm, usw.), wurde den tschechischen Führungskräften in einem Bericht des Leiters des Drehbuchstudios, Dmitrii Eremin, erläutert (Eremin 1950).

1954–1970	4–6 «Kreative Gruppen»	Dezentralisiertes System von Dramaturgie im weiteren Sinne: Einheiten aus Dramaturgen, Regisseuren, Produktionsleitern und Drehbuchautoren überwachen den gesamten Produktionsprozess; emanzipiert; informelles und effizientes Management von kreativem Teamwork
1970–1982	6–7 «Dramaturgische Gruppen»	Re-zentralisiert, eingeschränkte Form der Dramaturgie: nur Dramaturgen koordinieren die Drehbuchentwicklung größtenteils isoliert von der späteren Produktion
1982–1990	6 «Dramaturgische Produktionsgruppen»	Teilweise Emanzipation und Wiederanbindung von Dramaturgen an die Produktion: Einheiten bestehen sowohl aus Dramaturgen wie Produktionsleitern
1990	Pläne für 6 «kreative Gruppen»	Hauptsächlich Regisseure zu Leitern der Einheiten ernannt, nicht vollständig verwirklicht
Slowakei	Koliba Filmstudios in Bratislava, operieren halb-unabhängig von Prag: 1956–1958: 3 Kreative Einheiten; 1958–1963: 2 Produktionseinheiten, 1963: 3 Kreative Einheiten, 1972–1990: 2–4 Dramaturgische Einheiten	

Der Begriff «Dramaturgie» birgt eine doppelte Bedeutung: einerseits handelt es sich dabei um eine Theorie des dramatischen Aufbaus und der Drehbuchentwicklung, andererseits bezieht er sich auf das praktische Management und die Kontrolle nicht nur der Stoffentwicklung, sondern des gesamten kreativen Prozesses. Diese letztere Form der Dramaturgie war in einer komplexen Hierarchie von dramaturgischen Institutionen organisiert, an deren Spitze die staatliche oder die zentrale Dramaturgie stand, während «Produktions-», «Kreative» oder «Dramaturgische» Einheiten auf der unteren Ebene angesiedelt waren (siehe Tabelle 1). Aus Perspektive der kommunistischen Ideologen bestand die primäre *Raison d'Être* für Dramaturgie und die Einheiten in der Reform des Produktionssystems mit dem Ziel, die politische Konformität seiner Filme zu garantieren. Nach einer Phase der radikalen Zentralisierung (1948–1954) begriff die Partei, dass sie neben den Einheiten

über kein anderes effizientes Mittel zur praktischen Kontrolle verfügte. Es gab in der Organisationsstruktur keine andere Abteilung zwischen der bürokratischen obersten Führungsebene (die nicht über die nötigen Kenntnisse der Filmarbeit verfügte) und der widerständigen und politisch unzuverlässigen Gruppe von Teammitgliedern, welche die offizielle Kulturpolitik in die alltägliche kreative Arbeit überführten. Zur Überraschung der Apparatschiks jedoch sollten eben diese Einheiten später zu Zentren des kulturellen Widerstands werden und zu zentralen Knotenpunkten jener informellen Netzwerke, die für die subversive Ästhetik der späten 1950er und 1960er verantwortlich waren.

Im staatlich kontrollierten Produktionssystem war der Dramaturg oder der künstlerische Leiter der Einheit, der eine Gruppe von vier Dramaturgen kontrollierte, praktisch ein Äquivalent zum «Produzenten», jedoch ohne die üblichen Verantwortlichkeiten in Bezug auf Finanzen, Freigabe und Vermarktung (was der Staat oder die Partei und ihre Repräsentanten übernahmen). Dramaturgen und Einheiten beaufsichtigten die Stoffentwicklung, die Auswahl von Cast und Crews, während einiger historischer Phasen auch die Dreharbeiten sowie die Postproduktion und gelegentlich sogar den Vertrieb.

Sie agierten als Vermittler oder Zwischenhändler der Produktionskultur: sie vermittelten zwischen Autoren und Regisseuren, zwischen Regisseuren und Filmteams sowie zwischen Studios, dem politischen Establishment und allgemeinen kulturpolitischen Trends. Dadurch, auf der Ebene der tatsächlichen Filmpraxis, unterschieden sich die Dramaturgie und die Einheiten im staatssozialistischen Produktionsmodell vom Kino Hollywoods und Westeuropas.

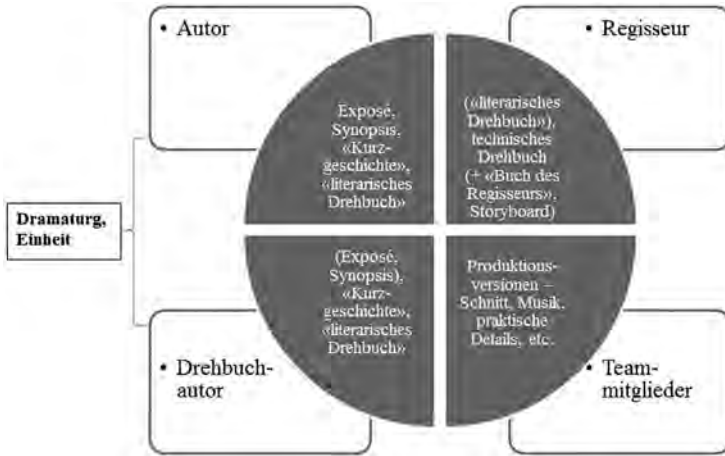
UdSSR	Kreative Assoziationen (tvorcheskie ob'edineniia)	1959–1990
DDR	Künstlerische Arbeitsgruppen (KAG)	1959–1966
	Dramaturgengruppen	1966–1990
Polen	Einheiten der Filmautoren (Zespoły Autorów Filmowych)	1955–1989
Ungarn	«Gruppen» (stúdiósoport)	1964–1971
	«Studios» (stúdiósoport/stúdió)	1971–1978

Tab. 2 Andere nationale Typen von Einheiten in Ost- und Mitteleuropa¹⁴

14 Für grundlegende Informationen zu den Einheiten in der UdSSR, der DDR, Polen und Ungarn vgl. Ivanova 2011; Reif 2009, 29–30; Poss/Warnecke 2006; Brummel 2010, 22; Zajiček 2009; Cunningham 2004 und Lawton 2007, 77–78.

Während ähnliche Arten von Einheiten oder «Gruppen» als mittlere Leitungsebene, ideologische Kontrolleure und kulturelle Vermittler insbesondere seit den späten 1950er Jahren in anderen Ostblockstaaten implementiert wurden, existierte die «Dramaturgie» als zentrales Konzept einzig in der Tschechoslowakei und der DDR. Dies hatte historische Gründe: in beiden Ländern hatte «Dramaturgie» eine lange Tradition am Schauspieltheater, und die jeweiligen nationalistischen Kulturpolitiken der 1930er und 1940er Jahre adaptierten diese schnell für die Bedürfnisse der Filmproduktion. Um die künstlerische und ideologische Qualität der Filme zu «verbessern», implementierten beide Staaten spezielle Maßnahmen zur Regulierung der Filmproduktion, die nicht nur durch nachträgliche Zensur erfolgten, sondern bereits im Verlauf der Drehbuchentwicklung stattfanden (Goebbels' Idee der Vorzensur wurde 1934 institutionalisiert; tschechische Versuche der Institutionalisierung von Dramaturgie lassen sich auf Mitte der 1930er Jahre datieren). In der Tschechoslowakei entwickelte sich die Filmdramaturgie während des Zweiten Weltkriegs weiter, als Prag zu einem wichtigen Produktionszentrum der deutschen Filmindustrie wurde. Dabei sollte eine nationale Entsprechung zur Reichsfilmkammer etabliert werden, die zum Ziel hatte, die einheimische Filmindustrie zu zentralisieren und zu standardisieren. In beiden Ländern stand die Dramaturgie für eine bemerkenswerte Kontinuität in der Entwicklung der Produktionssysteme vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, trotz der politischen Unterschiede zwischen dem nationalsozialistischen und dem sozialistischen Regime (siehe Dvořáková 2011). Dramaturgie (als Technik der Stoffentwicklung) und die Einheiten (Manager von kreativer Arbeit) sind der Schlüssel, um die Geschichte der Drehbucharbeit als Praxen zu verstehen, die innerhalb der staatssozialistischen Produktionsweise institutionalisiert waren.

Zu den bisherigen externen Faktoren, die die Standardisierung der Drehbucharbeit vorantrieben (wie staatliche Förderung, Handbücher zum Drehbuchschreiben, Drehbuchwettbewerbe, der Diskurs der Filmkritik) gesellten sich nach der Verstaatlichung der Filmindustrie im August 1945, und insbesondere nach dem kommunistischen Putsch 1948, eine Reihe interner Faktoren: organisatorische und juristische Maßnahmen wie die Festanstellung von Autoren, Kollektivverträge, Arbeitsregeln, die Einheiten, bürokratisierte Abläufe der Plot-Entwicklung und der Drehbuchgenehmigung. Nur anderthalb Monate nach dem Putsch der Kommunisten begann die neue Führungsriege der Filmstudios mit der systematischen Anwerbung junger Drehbuchautoren, so genannter Drehbuchadepten (oder «Dilettanten» – siehe oben), obwohl diese Au-



toren nie zuvor eine Festanstellung in den Filmstudios hatten. Bald darauf wurde ein besonderes Komitee aus den künstlerischen Leitern der Produktionseinheit gegründet, das den Auftrag bekam, zehn exemplarische Step Outlines und zehn «Kurzgeschichten» auszuwählen, die verwendet werden sollten, damit die Mitglieder der Einheit an ihnen ihre Drehbuchtechnik trainieren konnten.¹⁵ Allerdings erwies sich der neue Pool von angestellten Drehbuchautoren als extrem ineffektiv, und die tatsächliche Drehbuchpraxis verlief überwiegend auf informeller Ebene. Dabei konnten Regisseure ihre Drehbücher und Drehfassungen selbst schreiben oder mitverfassen, während man mit externen literarischen Schriftstellern zusammenarbeitete, anstatt mit den professionellen Drehbuchautoren, die von den Studios angestellt waren.

Innerhalb der verstaatlichten Studios verfügten die professionellen Drehbuchautoren zu keiner Zeit über eine gut funktionierende organisatorische Plattform und einen festen Status. In den Perioden der Liberalisierung und größerer kreativer Freiheit (1945–1948, 1955–1969) wurden sie als «Adepten», «Dramaturgen» oder «Gutachter» auf verschiedene Einheiten verteilt, wodurch sie informelle Kooperationen mit anderen Autoren, Regisseuren und Dramaturgen etablieren konnten. In Phasen strikterer politischer Kontrolle und Repression kam es mehrfach zu Versuchen, eine eigene Drehbuchabteilung einzurichten. Dies geschah vor allem in den frühen 1950er Jahren, als solche Ten-

¹⁵ NFA, Frič Martin, k. 5, sign. 269, Zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů dramaturgických skupin.

denzen vom sowjetischen Modell des «Drehbuchstudios» inspiriert waren, das wiederum seinerseits auf dem System von Hollywoods Story Departments basierte (Belodubrovskaya 2011), und dann wieder nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in den frühen 1970er Jahren (Hulík 2011, 167). Diese Versuche waren allesamt zum Scheitern verurteilt, wie die Studiofunktionäre sogar offen zugaben. Ähnlich erfolglose Versuche, Drehbuchautoren zu organisieren und umzuorganisieren, unternahm die Kommunistische Partei innerhalb der Filmstudios. Bestimmte Berufsgruppen wurden wiederholt zwischen individuellen «Basiszellen» angesiedelt und entweder mit anderen Berufsgruppen zusammengeschlossen oder von ihnen isoliert.

Unter den Filmberufen erwiesen sich die Drehbuchautoren als die unberechenbarsten und individuellsten von allen, und weder dem zentralistischen Produktionssystem noch der politische Kontrolle von oben gelang es, ihre kreative Arbeit und Professionalität auf Linie zu bringen.

Aus eben diesem Grund haben die Einheiten mit ihrem Verfahren der Drehbuchentwicklung eine immense politische Bedeutung. Nachdem die Versuche gescheitert waren, die Mikropolitik der Produktionsgemeinschaften radikal zu reformieren, waren die Einheiten die einzigen Instrumente, mit deren Hilfe man die alltägliche Drehbucharbeit praktisch planen und regulieren konnte. Jede von ihnen beaufsichtigte eine festgelegte Anzahl von Drehbüchern in unterschiedlichen Entwicklungsstadien. 1966, auf dem Höhepunkt der Tschechischen Neuen Welle, erstattete jede Einheit monatlich Bericht über etwa sieben Filme in Produktion, zehn fertige Drehbücher im Genehmigungsverfahren, 14 «Kurzgeschichten» (Treatments), zehn Synopsen und sieben Filmexposés.¹⁶ Jede dieser Einheiten traf sich regelmäßig zu offiziellen Versammlungen, operierte aber auch in einem informellen Netzwerk von halbwegs dauerhaften Mitarbeitern. Zudem verfügten sie auch über ein mehr oder weniger ausgeprägtes kreatives Profil und einen charakteristischen Stil: mehr oder weniger im Team, mehr oder weniger bürokratisch, mit einer mehr oder weniger traditionellen Ästhetik (Szczepanik 2013).

Professionelle Drehbuchautoren blieben eine notwendige, wenn auch ziemlich vernachlässigte Gruppe und ein nahezu unsichtbarer Berufsstand: zahlenmäßig und im Vor- oder Nachspann, standen sie meistens im Schatten literarischer Schriftsteller, Regisseure und Dramaturgen, die in Kooperation das Gros der Drehbücher für die individuellen «Einheiten» erstellten. Professionelle Drehbuchautoren wurden

16 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. ÚŘ ČSF Sekretariát 1966, sl. 3 – Tvůrčí skupiny (nezprac).

– manchmal verächtlich – «Verarbeiter» (*zpracovatelé*) genannt: sie verwandelten literarische Originalwerke in Drehbücher, bekamen niedrigere Gehälter, wurden im offiziellen Schriftstellerverband marginalisiert und verfügten trotz ihrer Festanstellung in der Regel über keine stabile Organisationsstruktur, innerhalb derer sie arbeiten konnten.

Auf der anderen Seite waren erfahrene und routinierte Drehbuchautoren für politisch begründete Interventionen weniger anfällig als Regisseure, Autoren oder Leiter von Einheiten; sie verhielten sich häufig unauffällig und arbeiteten jahrzehntelang unter wechselnden politischen Regimes und Ideologien. Josef Neuberger beispielsweise, der produktivste Drehbuchautor des tschechischen Kinos, der zwischen 1920 und 1960 kontinuierlich gearbeitet hat, oft an sehr erfolgreichen Komödien, war zu keiner Zeit eine Person des öffentlichen Lebens: Der einzige Artikel, in dem seine Arbeit immerhin auf einer halben Seite diskutiert wurde, war sein Nachruf. Andererseits wurde er nie von den Nazis oder den kommunistischen Machthabern verfolgt oder auch nur kritisiert.¹⁷

Zur politischen Geschichte des «literarischen Drehbuchs»

Im nächsten Abschnitt richte ich meinen Blick auf das Drehbuch selbst, und zwar auf seine beiden endgültigen Entwicklungsformate und ihre Wurzeln in der Kulturpolitik des späten Stalinismus. Die politisch-historische Dimension der Drehbuchentwicklung lässt sich besonders gut am so genannten literarischen Drehbuch aufzeigen. Im Gegensatz zur Drehfassung («technisches Drehbuch»), die sich seit den 1930er Jahren¹⁸

¹⁷ Es war üblich, dass «bürgerliche» professionelle Drehbuchautoren aus den 1930er Jahren und aus der Zeit des 2. Weltkriegs ihre Arbeit bis in die 1950er und gelegentlich sogar bis in die 1960er fortsetzten. Dies war in der DDR ähnlich, wo ehemalige Drehbuchautoren der UFA bis in die 1950er Jahre hinein Drehbücher verfassten. 1956 waren dies 22 Prozent, in der Bundesrepublik Deutschland betrug ihre Zahl sogar 65 Prozent (Kasten 1990, 131).

¹⁸ Die Begriffe «technisches Drehbuch» und «literarisches Drehbuch» wurden gleichzeitig verwendet – in den 1920er und frühen 1930er Jahren wurde die Drehfassung «Szenario» oder «Arbeitsszenario» genannt, dann in den 1930ern und 1940 einfach «Drehbuch». Dieses verwendete ein deutsches Zweispaltenformat mit durchnummerierten Einstellungen (vgl. Kasten 1990), obwohl seine technischen Details 1950 weiter gemäß der sowjetischen «Produktionsnormen» standardisiert wurden. In den frühen 1950ern wurde es zeitweilig «Drehbuch des Regisseurs» genannt. Es war zweispaltig, mit nummerierten Einstellungsformaten, standardisierten technischen Anhängen und Parametern für jede Szene und jede Einstellung (Kameraperspektive, -bewegung etc).

nicht wesentlich verändert hatte und als exklusive Angelegenheit von Filmspezialisten galt, waren die Zwischenformate der Drehbuchentwicklung stets viel instabiler und durch äußere politische und kulturelle Einflüsse überdeterminiert.¹⁹ Die Dauerhaftigkeit der Form des technischen Drehbuchs ist ein bedeutender Indikator für die interne Struktur der Produktionskultur. Auf der einen Seite gab es einen festen Kern des Filmteams, mit einer eigenen Trägheit der Arbeitsgewohnheiten, und auf der anderen Seite die obere Ebene von Autoren und Dramaturgen, die politisch bedingten Umorganisationen, Säuberungen und Überwachungen durch den Staat – aber auch weiter reichenden kulturellen Trends in der Gesellschaft – viel stärker ausgesetzt waren.

Das literarische Drehbuch (tschechisch: «literární scénář») war die Version eines Autors in einem Master Scene-Format, das in nummerierte Szenen gegliedert war. Es umfasste in der Regel die endgültigen Dialoge sowie Bild- und Tonangaben und enthielt Angaben zu Besonderheiten des Drehorts, gelegentlich «Außen»/«Innen» und die Tageszeit. Das literarische Drehbuch existierte in zwei grundlegenden Varianten: dem Zweispaltenformat, das bis in die 1950er Jahre verwendet wurde, und dem Prosaformat, das später vorherrschen sollte.²⁰ Es wurde um 1949/1950 vor allem aus zwei Gründen eingeführt:

- organisatorische und wirtschaftliche: zur besseren Arbeitsteilung zwischen Autoren und Regisseuren, um die Drehbuchentwicklung («literarische Vorbereitung») deutlich von der Vorproduktion zu trennen; um Honorare für die jeweiligen Etappen festzulegen; sowie um das Endprodukt der literarischen Etappe zu standardisieren, bevor der Regisseur mit seinen Teammitgliedern zum Einsatz kommt, um die gesamten Einzelheiten im «technischen Drehbuch» zu implementieren;
- politisch-ideologische: eine vollständige Wiedergabe der Handlung, nach Möglichkeit in der endgültigen Dialogversion (vergleichbar

19 Ich kann in diesem Beitrag nicht auf alle diese Einflüsse eingehen. Individuelle Formate entstanden, verschwanden und veränderten sich im Laufe spezifischer historischer Bedingungen. Abgesehen vom literarischen und technischen Drehbuch umfassten sie Treatment, Synopsis und kurzlebigere Formate wie Step Outline, Exposé oder Libretto.

20 Ungefähr 40 Prozent der literarischen Drehbücher aus den 1950er bis 1980er Jahren sind zweiseitig, auf dieselbe Weise wie technische Drehbücher (vorläufige Schlussfolgerung aufgrund eines Samples von 100 Drehbüchern aus der Sammlung des NFA). Bis in die 1960er Jahre wurde das Zweispaltenformat in Handbüchern empfohlen (Daniel/Kratochvíl 1963, 95), während eine neuere Anleitung konstatiert, dass das Prosaformat für die Leser angenehmer ist (Kratochvíl/Dvořák 1981, 67).

mit dem «eisernen Drehbuch»), die von zentralen Genehmigungsausschüssen evaluiert und vorzensiert wurde, um das «künstlerische» literarische Drehbuch von der chaotischen Produktion zu isolieren; um das Drehbuchschreiben in den Rang einer respektablen literarischen Gattung zu erheben; um prominente registretreue Autoren anzuwerben und um eine geradlinige ideologische und ästhetische Reform des gesamten nationalen Kinos zu ermöglichen.

Kritiker begannen bereits während des Zweiten Weltkriegs eine derartige Trennung zwischen «literarischem» und «technischem» Format zu fordern, um ein «ideales Format für Filmpoeten» anbieten zu können, das frei vom Ballast technischer Details sein sollte (Vgl. Brousil 1943).²¹ Das literarische Drehbuch wurde jedoch erst mit dem ersten Kollektivvertrag zwischen dem Schriftstellerverband (der später Schriftstellergewerkschaft hieß) und den verstaatlichten Studios eingeführt (April 1947).²² Der Vertrag legte das «literarische Drehbuch» als eigenständige Etappe in der Drehbuchentwicklung fest, wonach dem Autor ein bestimmtes Honorar auszuzahlen war, egal, ob der Film tatsächlich produziert wurde oder nicht.²³ Nach dem Vertrag sollte es «die gesamte Handlung vermitteln, die in einzelne Szenen heruntergebrochen ist, mit einer Liste der Schauplätze, des Szenenaufbaus und der Figuren, mit Angaben zum gesamten Ton, zur Musik, und den Dialogen in ihrer endgültigen Fassung» (Herv. S. S.).²⁴ Einen Monat später enthält ein von einem jungen Drehbuchautor verfasster interner Report über die Praxis der Drehbuchentwicklung bereits genaue Anweisungen, dass das «Drehbuch (literarisch)» in Szenen aufgeteilt zu sein habe, die einheitlich und vollständig sind, worin «jedes seiner Sätze konkrete Einstellungsmöglichkeiten andeuten» solle. Das literarische Drehbuch spielt

21 Der Begriff findet auch beim Regisseur-Drehbuchautor Otakar Vávra Erwähnung (Kolaja 1944, 24). In der Tat ähneln mehrere Drehbücher aus der unmittelbaren Nachkriegszeit aus meinem Sample dem späteren literarischen Drehbuch.

22 Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie, k. 1945/3, Smlouva ředitelů výroby dlouhých filmů se Syndikátem českých spisovatelů, 19. 4. 1947. Siehe auch: NFA, ČFS, k. Sekretariát ÚŘ Čs. filmu 1947–48, Důvodová zpráva ke smlouvě s autory a zpracovateli námětu.

23 Die genaue Form des «technischen Drehbuchs» (mit detaillierten Angaben darüber, welche Art von Daten berücksichtigt werden soll und welche Struktur daraus folgt) wurde 1949 festgelegt: Instrukce o práci výrobního štábu v jednotlivých etapách výroby filmu. Prag: SF 1949.

24 Das technische Drehbuch wurde 1950, standardisiert und an sowjetische Normen angepasst – vgl. «Anleitungen zum technischen Drehbuch», 1950. In: NFA, SF, organizace, správa, 1949–53 konference tvůrčích prac. – R9/A1/4P/8K

eine wichtige Rolle im Genehmigungsprozess, weil es «die abstrakte Existenz der Filmarbeit abrundet», während das «technische Drehbuch» den Brückenschlag hin zur «Konkretisierung» des Films vollzieht.²⁵ In seiner Endgültigkeit spiegelt das literarische Drehbuch das unerfüllbare Ziel der Kontrollinstanzen wieder, die gesamte Bedeutung des Films vor seiner Produktion im Drehbuch festzulegen, das, einmal genehmigt, nicht mehr verändert werden sollte. Mit seinem Master Scene-Format unterschied es sich von den nummerierten Einstellungen des technischen Drehbuchs, das mit seinen externen Autoren, Gutachtern und Kontrolleuren weniger wohlwollend umging. Der eigentliche Unterschied, den das literarische Drehbuch mit sich brachte, bestand weniger in seinen textlichen Merkmalen (die in vieler Hinsicht früheren Libretti, Szenarios, Treatments und Step Outlines ähnelten), sondern eher in seiner strengen Differenzierung vom technischen Drehbuch – weshalb sich die historische Bedeutung des literarischen Drehbuchs nicht einzig und allein durch ein Studium von Drehbuchtexten begreifen lässt.

Um die politische Bedeutung des literarischen Drehbuchs in den 1950er Jahren in ihrem ganzen Ausmaß zu begreifen, ist ein kurzer Exkurs vonnöten. Das Konzept wurde nach dem Vorbild des sowjetischen «literarischen Szenarios» (литературный сценарий, *literaturnyi stsenarii*) entwickelt, das in der UdSSR ab Ende der 1930er Jahre als Mittelweg zwischen dem so genannten «eisernen Szenario» (das als zu instrumentell galt) und dem «emotionellen Szenario» (zu abstrakt und formalistisch) verstanden wurde, und die beide bereits mit wenig Erfolg ausprobiert worden waren. Der Formkompromiss des literarischen Szenarios sollte gleichzeitig kreativ (wie das emotionale Szenario), filmisch umsetzbar und «zensurfähig» sein (als eisernes Drehbuch, vgl. Belodubrovskaya 2011, 176). Wie Maria Belodubrovskaya gezeigt hat, entschied sich die Sowjetunion für dieses Modell als Alternative zu den Drehbuchabteilungen à la Hollywood, mit denen es in den 1930er Jahren auch experimentierte. Ziel war es, das Drehbuch in den Rang eines unabhängigen literarischen Werks zu erheben, hinter dem ein einzelner Autor stand (im Gegensatz zur Arbeitsteilung Hollywoods). Es sollte künstlerische Schriftsteller für die Arbeit beim Film anwerben, indem man ihnen einerseits als Autoren eine stärkere Stellung gewährte, sie andererseits von der praktischen Umsetzung trennte, ohne die Kreativität von Drehbuchautoren und Regisseuren zu ver-

25 J. A. Novotný: Filmový námět a jeho zpracování. In: Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie, k. 1947/4.

hindern. Gleichzeitig wurde es entwickelt, um Zensurmaßnahmen zu erleichtern (Drehbücher ohne technische Einzelheiten konnten einfacher und daher oft mehrfach geändert werden, bevor die Produktion des Films mit weiteren Investitionen begann) und die Regisseure dazu bringen, zensierte Drehbücher zu verfilmen. Der Historiker Peter Kenez ist der Ansicht, dass die Kulturpolitik des späten Stalinismus Drehbüchern deshalb eine privilegierte Stellung gegenüber der Verfilmung eingeräumt hat, weil «der Szenarist leichter kontrolliert werden konnte als der Regisseur. Eindimensionale Bedeutung lässt sich einfacher in Worten als in Bildern vermitteln» (Kenez 2001, 219).²⁶ Belodubrovskaya kommt jedoch zu dem Schluss, dass das literarische Szenario, allen Versuchen zum Trotz, sowohl ideologisch als auch organisatorisch versagt hat – und zwar als Instrument, um die zentral geplante Massenproduktion von Filmen auf Linie zu bringen, ebenso wie um «einen verlässlichen Vertrag zwischen Zensoren und Regisseuren über den Inhalt des zukünftigen Films» zu vereinbaren (2011, 282).

Filmhistoriker, die zum sowjetischen Kino forschen, nennen diese spätstalinistische Phase, in der das literarische Drehbuch ins tschechische Produktionssystem integriert wurde (1947–1953), *zhdanovschchina* (oder Schdanowismus). Sie war geprägt durch kulturelle Verengung und aggressive Kampagnen, mit denen idealisierte Bilder des sowjetischen Alltags begünstigt und ausländische Einflüsse oder «ideologische Fehler» in Filmen und Drehbüchern bekämpft werden sollten.

Der Begriff geht auf den Namen von Andrei Schdanow zurück, dem ZK-Mitglied, das für die sowjetische Kulturpolitik verantwortlich war. Er prägte die Theorie von «Qualität» über «Quantität» in Bezug auf Filme, die nach 1948 produziert wurden – was das rasante Absinken der Produktion erklärt, die bis zum Tode Stalins auf 10–15 Titel pro Jahr zusammenschrumpfte und die unter anderem von einem extrem komplizierten und zentralisierten Genehmigungsverfahren im Verlauf der Drehbuchentwicklung verursacht wurde.²⁷ In seinem Artikel «Cinéma à lire. Observations sur l'usage du «scénario littéraire» à l'époque de Jdanov», behauptet Leonid Heller (2003), dass in dieser Phase der «Filmanämie» (*malokartin'e*), das Drehbuchschreiben paradoxerweise als Sammelpunkt für Ideologen, Zensoren und Führungskräfte

²⁶ Laurent gibt eine detaillierte Darstellung, wie literarische Szenarios nach 1946 dem zwanghaften Verfahren der Vorzensur ausgesetzt waren, die in mehreren Etappen griff (2000, 175).

²⁷ Ein ähnlicher Niedergang fand auch in anderen Ostblockländern statt. In der Tschechoslowakei schrumpfte die Produktion von 24 Spielfilmen im Jahre 1950 auf acht im Jahre 1951.

te florierte, die versuchten, das kurz vor dem Zusammenbruch stehende Kino über seine literarische Dimension zu reformieren.

Das literarische Drehbuch, das als unvermeidlicher ideologischer und künstlerischer Ausgangspunkt für jeden Film proklamiert wurde, während man ihm seine eigene organische Integrität und das Prestige eines legitimen literarischen Genre gewährte, wurde als die einzige Art und Weise gefeiert, mit der man die Qualität des sowjetischen Films verbessern konnte. Zudem wurden solche Drehbücher in unzähligen Büchern und Zeitschriften veröffentlicht. Der Trend, den Film dem Drehbuch zu unterwerfen, das Kino der Literatur und das Bild dem Wort, gehört zur breiteren Schdanowschen Strategie der «Literarisierung» (*oliteraturivanie*) aller visuellen Künste, wobei ihr gemeinsamer diskursiver Charakter vorausgesetzt und die Spezifik der einzelnen Künste ignoriert wurde (Heller 2003). Laut Oksana Bulgakowa (2003), die die Stalinzeit aus medientheoretischer Perspektive betrachtet, definiert eine derart reduktionistische Semantik den Film als bloßes Derivat oder als Ausdehnung eines bereits existierenden literarischen Textes.

In der Tschechoslowakei fiel die Einführung des literarischen Drehbuchs ebenfalls mit einer massiven Kampagne für die Verbesserung des ideologischen Gehalts der Filme durch die Anwerbung prominenter regimetreuer Schriftsteller zusammen. In diesem Kontext kann das literarische Drehbuch als Lockmittel für etablierte Schriftsteller verstanden werden, die sich traditionsgemäß dem Film ob seines industriellen und technischen Charakters gegenüber misstrauisch zeigten – ebenso wie angesichts der Tatsache, dass ihre Texte von anderen Personen umgeschrieben wurden, aber auch angesichts der zunehmend ungewissen, bürokratischen, langwierigen und unvorhersehbaren Genehmigungsverfahren. Gleichzeitig wurden prominente Schriftsteller angeworben, um sich zur Kontrolle der Drehbuchentwicklung an den Dramaturgie-, Genehmigungs- und Vorzensur-Gremien zu beteiligen. Dank des Master Scene-Formats des literarischen Drehbuchs konnten sich die Autoren ungezwungener und in vertrauter Umgebung fühlen und wurden nicht durch die unverständliche technische Terminologie sowie die extrem fragmentierte Form des «technischen Drehbuchs» – in ihrer Funktion als Autoren oder Kontrolleure – in Verlegenheit gebracht. Ein prominenter Schriftsteller der 1950er Jahre schildert, wie ihm «die eigene Geschichte aus den Händen gleitet, sobald sie in zahllose nummerierte Szenen und Einstellungen aufgeteilt ist» (Kožík 1955).²⁸ Sein Kollege

28 Der erfahrene Drehbuchautor Václav Šašek hat noch 40 Jahre später erklärt, dass das

ging sogar noch weiter und beschrieb seine Furcht vor dem technischen Drehbuch wie folgt: «Als ich zum ersten Mal ein technisches Drehbuch sah, wirkte es auf mich extrem kompliziert und von keiner größeren Kunstfertigkeit als ein Formular für die Steuererklärung. Es erschien mir, als ließe sich die Anzahl der Nummern und Codes nur mit Hilfe eines Buchhalters bewältigen» (Aškenazy 1959). Es ist daher nicht überraschend, dass im Gegensatz zu Drehbucharleitungen aus den 1920er, 1930er und 1940er Jahren, die die technischen Aspekte des Drehbuchformats betonten und für die Notwendigkeit pragmatischer Begrenzungen und Potenziale des visuellen Mediums Verständnis zeigten (siehe z.B. Lamač 1923, Vávra 1935, Smrž 1943), ihre Äquivalente nach 1948 das Drehbuch in das literarische Feld übertrugen und Drehbuchschreiben als unmittelbares Erbe des klassischen Dramas und des Realismus in der Romankunst des 19. Jahrhunderts (vgl. Daniel/Kratochvíl 1956; 1964) begriffen.²⁹ Seit Mitte der 1950er dürfte der neue Drehbuchdiskurs durch František Daniel personifiziert sein, einem Absolventen der ersten Generation an der FAMU,³⁰ der auch an der VGİK studiert hatte (1949–1953) und Ende der 1950er Jahre der wichtigste Lehrer für die Drehbuchautoren der Tschechischen Neuen Welle, wie Pavel Juráček und Antonín Máša, werden sollte.³¹

Offizielle Direktiven sahen vor, dass literarische Drehbücher im Verlauf der Produktion nicht verändert werden sollten – 1948 regte ein zentrales Dramaturgiegremium sogar konkrete Sanktionen für Regisseure an,

literarische Drehbuch eine Möglichkeit darstellte, freischaffende Autoren zufriedenzustellen (vgl. Petana 1988, 9).

- 29** Während die älteren Anleitungen in der Regel auf deutschen Modelle basierten, wurde es nach 1948 üblich, sich auf sowjetische Handbücher und Manifeste zu beziehen, die teilweise in tschechischer Übersetzung vorlagen. Am wichtigsten war eine Anthologie von übersetzten programmatischen Texten aus dem Jahr 1952, die *Sowjetische Filmdramaturgie* betitelt war (auf Russisch bedeutete «Dramaturgie» Drehbuchschreiben und nicht die tschechische oder deutsche Art von Dramaturgie, von der hier die Rede ist). Sie enthielt einen Beitrag des berühmten Drehbuchautors und VGİK-Professors Michail Papawa über das literarische Drehbuch (als «schwierigstes und anspruchsvollstes Genre der Sowjetliteratur» und «die Ideologie und künstlerische Grundlage des Films» sowie über die Ausbildung von Drehbuchautoren in spe) (Benešová 1952).
- 30** Die Filmabteilung der Akademie der Schönen Künste in Prag richtete bereits in ihrem ersten akademischen Jahr 1946/1947 einen Studiengang für Drehbuch und Dramaturgie ein.
- 31** Obwohl Daniel in den Augen einiger Regisseure der 1950er Jahre (Jiří Weiss, Ladislav Helge, Věra Chytilová) ein kommunistischer Hardliner war, wurde er nach seiner Emigration in die USA 1969 zu einem weltberühmten Drehbuchguru (bekannt unter dem Namen Frank Daniel).

die vom genehmigten Drehbuch abwichen.³² In der Realität unterlag es jedoch häufig bedeutenden Änderungen: zunächst im Prozess seiner Umwandlung zum technischen Drehbuch (was als erste Etappe innerhalb der Produktion galt), und anschließend im Prozess der tatsächlichen Produktion sowie der Postproduktion. Der Hauptgrund für diese Verschmelzung von Konzeption und Ausführung war die vorherrschende Rolle des Regisseurs, der literarische Drehbücher selten als endgültig ansah, insbesondere dann nicht, wenn diese aus der Hand freier Autoren stammten, die über keine sachgerechten Kenntnisse im Drehbuchschreiben und der Filmarbeit verfügten. Häufiger noch als vor der Einführung des literarischen Drehbuchs beteiligten sich die Regisseure an der Entwicklung der Drehbücher, indem sie sie mitverfassten oder umschrieben, wobei sie in den Genuss der sozialen und finanziellen Vorteile der Drehbuchautorschaft kamen. Sogar Juráček and Máša, die bekanntesten Drehbuchautoren, gingen dazu über, ihre eigenen Skripte zu verfilmen und adaptierten somit die Autorenpolitik der 1960er Jahre.³³

Das literarische Drehbuch war auch ein zentrales Konzept in der «Drehbuchdebatte», die Mitte der 1950er im Rahmen einer ausgedehnten und lebhaften öffentlichen Diskussion unter Schriftstellern, Drehbuchautoren, Regisseuren, Dramaturgen und Kritikern ausgetragen wurde. Sie waren sich weitgehend darin einig, dass das literarische Drehbuch die wahre Grundlage der Filmkunst darstellte, dass der neue sozialistische Film eher als «Drehbuchkunst» (Boček 1955) denn als Filmkunst betrachtet werden sollte und dass eher Schriftsteller als professionelle Drehbuchautoren und Regisseure als kreative Kraft hinter der Filmproduktion gelten sollten – obwohl in der tatsächlichen Produktion und in der Gestaltung des Vorspanns die Regisseure eindeutig vorgezogen wurden. Gleichzeitig war die Debatte vom Revisionismus der poststalinistischen Ära beeinflusst, als man bereits von Schdanows ablehnender Haltung gegenüber Konzepten der Spezifik individueller Künste und Kunstfertigkeit abgerückt war und die zentralisierte ideologische Kontrolle allmählich zerfiel. Auf der ästhetischen Ebene konzentrierte sich diese Debatte auf klassische Fragen der Spezifik des Schreibens für den Film und auf den kulturellen Status des Drehbuchs als autonomer literarischer Form. Auf makropolitischer Ebene stellte

³² FIUS zasedá (1948). In: *Filmové noviny* 2, 6, S. 3.

³³ Vgl. die oben zitierten statistischen Angaben: Die Beteiligung der Regisseure an der Drehbucherstellung erhöhte sich in den 1950ern und noch stärker in den 1960ern. Dies stand im Widerspruch zur offiziellen Politik, die zum Ziel hatte, literarische Schriftsteller anzuwerben und das Drehbuch als autonomes Werk anzuerkennen.

sie die unnötig komplizierten, unvorhersehbaren und größtenteils anonymen Genehmigungsverfahren in Frage, sowie die Beziehung des Drehbuchs zur offiziellen ideologischen Linie der Partei. In Bezug auf Mikropolitiken diskutierte sie Machtdynamiken und «Grenzstreitigkeiten» (Maras 2009) zwischen den Hauptakteuren, die an der Drehbuchentwicklung beteiligt waren: freie Schriftsteller, professionelle Drehbuchautoren, Regisseure, Dramaturgen und die Einheiten. Die dringlichsten Fragen hierbei waren die Isolation der Autoren, «Filmphobie» und Inkompetenz beim Drehbuchschreiben sowie die Tendenz von Regisseuren, literarische Drehbücher umzuschreiben oder diese gleich selbst zu verfassen.³⁴

Die Debatte hat gezeigt, dass das literarische Drehbuch nicht mit Stalins Tod von der Bildfläche verschwand – es gewann seine Vitalität als Feld kultureller Aushandlung und Innovation wieder – und dieser Status wurde noch verstärkt durch die Zusammenarbeit zwischen progressiven Schriftstellern und jungen Filmemachern in den späten 1950er und 1960er Jahren. Wenn sich Autoren, Dramaturgen und Regisseure um bestimmte literarische Drehbücher gruppierten, lag dem Anfang der 1950er Jahre häufig ein administrativer Beschluss von oben zugrunde, doch im Lauf der Zeit wurde dies immer mehr zu einer persönlichen Entscheidung, die auf informellen Netzwerken, langfristiger Loyalität und gemeinsamen filmischen Vorlieben beruhte. Als Ota Hofman, prominenter Leiter einer Einheit, die Studioführung 1980 bat, das literarische Drehbuch (das er für unmodern hielt) durch Treatments als Grundlage für das Genehmigungsverfahren zu ersetzen (wie es vor 1945 üblich war) wurde sein Ansinnen abgelehnt.³⁵ Vielleicht mittler-

34 Die Debatte orientierte sich offenkundig an den sowjetischen Beispielen (die sowjetische Filmzeitschrift *Iskusstvo kino* veröffentlichte 1952 im Verlauf eines Jahres eine Reihe von Beiträgen zum Drehbuchschreiben) und war der Höhepunkt einer längeren Entwicklung. Die erste der Öffentlichkeit bekannte Konferenz tschechischer Drehbuchautoren und Filmemacher wurde 1952 vom Kreis der Drehbuchautoren in der Schriftstellergewerkschaft organisiert, und weitere derartige Versammlungen folgten. 1954 wurde der bekannte Schriftsteller Jiří Marek, Leiter der Filmsektion der Schriftstellergewerkschaft (die 1950 als Reaktion auf die Resolution des Zentralkomitees eingerichtet wurde, nach der prominente Schriftsteller für den Film rekrutiert werden sollen) zum Generaldirektor der tschechoslowakischen Staatsfilm. Zwischen Juli 1955 und April 1956 veröffentlichten die jeweils wichtigste Film- und Literaturzeitschrift (*Film a doba* und *Literární noviny*) gemeinsam (und in Absprache mit der Schriftstellergewerkschaft) 40 Diskussionsbeiträge zur größten Drehbuchdebatte in der Geschichte des tschechischen Kinos.

35 NFA, ÚŘ ČSF, k. R14/A2/2P/1K, Návrh nového způsobu schvalování literárních předloh, 1980.

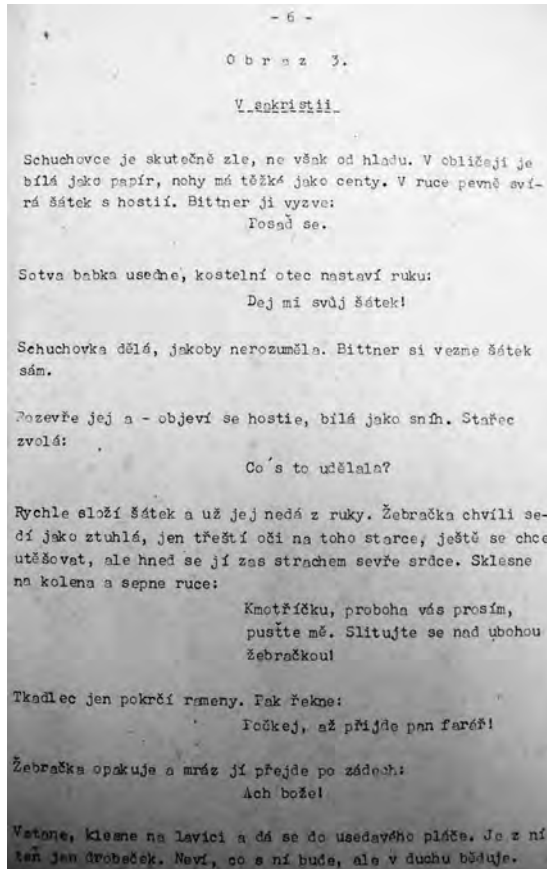
weile weniger aus politischen Gründen, als aufgrund der Tatsache, dass das Format bereits zu einem etablierten Bestandteil des Produktionssystems geworden war. Doch während das literarische Drehbuch in der Filmindustrie schnell zur Normalität wurde, bekam es nie eine breitere öffentliche Anerkennung wie in der Sowjetunion um 1949. Es gab keine Versuche einer systematischen Veröffentlichung von Drehbüchern,³⁶ und in den Direktiven für die Struktur des Vorspanns (1952; 1965)³⁷ wurden «literarische» und «technische» Drehbücher nicht einzeln aufgeführt, auch wenn die Autoren des literarischen Drehbuchs bisweilen tatsächlich im Vor- und Nachspann genannt wurden.³⁸

Während man im stalinistischen Sowjetkino das «literarische Szenario» als explizites ideologisches Konstrukt begriff, wurde es in den Prager Studios schnell funktionalisiert und als praktisches Produktionsmittel standardisiert. Wir müssen somit zwischen seiner «starken» ideologischen Bedeutung (verbreitet in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren) und seiner «schwachen» pragmatischen Bedeutung unterscheiden, die bis heute überlebt hat. Wie im Falle anderer sowjetischer Modelle und Vorschriften, die in den tschechischen Kontext übertragen wurden, wurde die Form des literarischen Drehbuch nicht direkt übernommen. Während das sowjetische literarische Szenario ausschließlich in Prosa verfasst war und damit der Literatur im klassischen Sinne näher stand, enthielt das tschechische, insbesondere in seiner zweispartigen Variante, die an die deutschen Drehbuchtradition der 1930er angelehnt war, technische Einzelheiten und ähnelte mehr der Drehfassung. Die Sowjetisierung des tschechischen Kinos sollte womöglich eher «Selbst-Sowjetisierung» genannt werden: wie in anderen Bereichen des kulturellen Lebens wie etwa der Gymnasial- und Hochschulbildung (vgl. Connelly 2000, 45) gab es keine sowjetischen Berater, die darlegten, wie genau die obligatorische Imitation vor sich zu gehen hatte, was daher zu eigentümlichen Hybriden mit älteren einheimischen und ausländischen Mustern führte.

36 Es gab einige Ausnahmen: Auszüge von Drehbüchern wurden üblicherweise in Filmzeitschriften publiziert; Editionen von literarischen Drehbüchern von Regisseuren der Neuen Welle finden sich in Janoušek 1965 und 1969. In den folgenden Monaten und Jahren wurden die zentralen Punkte der Debatte wiederholt aufgegriffen – vgl. z.B. Boček 1956, Kocourek 1957.

37 Příručka základních norem ve výrobě uměleckých filmů. Prag 1952; Harnach to Poledňák: Úprava úvodních titulků, 29. 1. 1965. NFA, ÚŘ ČSF, sekretariát 1965 (64)-1966 + 1968, 1. 1965 MZV korespondence, 2. 1965–1966 FSB, 3. 1986 ÚV KSČ.

38 Für die 1950er Jahre vgl. z.B. BOTOSTROJ (1954).



2-3

Beispiele für literarische und technische Drehbuchformate zum Film
DIE HEXENJAGD (1969, (KLADIVO NA ČARODĚJNICE)

Ähnliche politische oder ökonomische Aspekte dürften auch bei anderen Entwicklungsformaten wie dem Treatment oder der Synopsis zu finden sein. Ihre anfängliche Kodifizierung ab Mitte der 1930er bis in die frühen 1940er Jahre hing mit frühen Filmförderungsprogrammen zusammen und mit Versuchen, die Drehbucharbeit zu reformieren, indem eine rudimentäre Form staatlich kontrollierter Dramaturgie und Vorzensur eingeführt und Arbeitsverträge zunehmend formalisiert wurden. Nach der Verstaatlichung 1945 waren Zwischenformate noch wichtiger für das bürokratisierte Genehmigungsverfahren, indem sie den Kontrollinstanzen erlaubten, Veränderungen zu verlangen oder den gesamten Arbeitsprozess zu stoppen bevor die erste Drehbuchversion auch nur fertiggestellt war. Auch wenn keine komparativen em-

- 14 -

O b r a z e.

O: 9
Z: 4
M: 23

Sakristie
Reál

P.D. 22
Bittner říká Schuchové a nastá-
ví ruku:
Schuchová dělá, jako by nerozu-
měla. Bittner si vezme šátek sám.
Rozváže jej a -

Bittner:
Dej mi svůj šátek!

D. 23
Občerství se hostie.
Stefec zvolá:
Cos to udělala?

P.D. 24
Schuchová je zle, ale ne od
hledu. Chvilu stojí jako ztuhlá
a mlčí. Bittner rychle složí
šátek a už jej nedá z ruky. Je
důležitý a přiblížil. Řekne msti-
vé:
Žebračka se dá do pláče.
Přerývané oznamuje:
Schuchová:
Já jsem nic neprovedla -
já jsem nic zlého necítí-
la -
Sepne ruce:
Proba vás prosím, pusťte
mě!
Stefec krčí rameny.
Vchází farář, babka klese na
levici a dá se do usedávého
pláče:
- ach, bože!
Farář se zentá Bittnera s po-
hledem na žebračku.
Schmidt:
Co tu dělá?
Bittner ukazuje hostii v šát-
ku a šeptem ho informuje.
Farář vykfikne na stařenu.
Co to má znamenat?
Schuchová se mu vrhne k nohám.

pirischen Forschungsergebnisse vorliegen, scheint die Formalisierung und Bürokratisierung von Formaten der Drehbuchentwicklung eines der wichtigsten Merkmale des Produktionssystems in totalitären und autoritären Regimes zu sein.³⁹ Diese Regimes tendieren dazu, Drehbuchautoren und Drehbücher als Kanäle für Propaganda wie Subversion gleichermaßen zu betrachten – weshalb die Drehbucharbeit nach 1939, nach 1948 und auch nach 1969 eine zentrale Stellung einnahm, als die Drehbuchautoren der Neuen Welle beschuldigt wurden, eine Hauptquelle des Revisionismus zu sein (vgl. Hulík 2011). Die verschiedenen Formate der Drehbuchentwicklung boten aber auch instrumentelle ökonomische Anreize für unterbezahlte Autoren, weil das staatliche Produktionssystem Honorare für Synopsen und Treatments

³⁹ Dies legt Ivan Kimeš in einem Enzyklopädie-Beitrag nahe (Klimeš 2004).

vorsah, auch wenn diese nie in ein literarisches Drehbuch überführt, geschweige denn als Film produziert wurden. Dramaturgen in den kreativen Einheiten verwendeten Zwischenformate, um die ideologische Akzeptanz subversiver Themen zu testen und manchmal verwendeten sie diese auch, um insgeheim unerwünschte Autoren zu fördern, deren Drehbücher aus politischen Gründen nie eine Chance auf eine Verfilmung gehabt hätten (was insbesondere nach 1960 der Fall war).⁴⁰

Schluss

Weder der Spielfilm noch das Drehbuch in seinen unterschiedlichen Stadien sollte ausschließlich als literarisches Werk oder als Text innerhalb einer Organisationsstruktur betrachtet werden, sondern immer auch als Produkte und Orte des Aushandelns von Machtbeziehungen, und zwar sowohl auf der mikropolitischen Ebene der Produktionsgruppen als auch auf makropolitischen Ebene, also im Hinblick auf die Geschichte der Filmindustrie. Dies trifft insbesondere auf das literarische Drehbuch zu, ein Format, das aufgrund externer politischer Gründe entwickelt wurde, um makro- und mikropolitischen Zwängen gerecht zu werden, die in keiner unmittelbaren Beziehung zu den praktischen Bedürfnissen von Prozessen der Drehbuchentwicklung, der Filmproduktion und der Crews stehen.⁴¹

Das literarische Drehbuch, das 1948 anhand des sowjetischen Modells eingeführt wurde, sollte sämtliche visuellen und auditiven Komponenten des späteren Films in literarischer Form festhalten (so unmöglich ein solches Unterfangen auch scheinen mag). Gleichzeitig aber ließ es sich nicht unmittelbar verfilmen, sondern bedurfte einer Überarbeitung durch die Regisseure. Sein Ziel war es, prominente Autoren zu gewinnen und das Drehbuch in den Rang eines legitimen literarischen Werkes zu heben. Tatsächlich aber wurden literarische Drehbücher nie als solche behandelt, sondern üblicherweise im Verlauf des Produktionsprozesses verändert und nur in den seltensten Fällen veröffentlicht oder als literarische Texte anerkannt. Tatsächlich stand das literarische Drehbuch im Fokus der meisten Debatten, Verhandlungen und Kontroversen, die sich um die Drehbucharbeit entspannen und in die

⁴⁰ Diese informellen taktischen oder gar subversiven Praktiken sind in der Sammlung von transkribierten Oral-History-Interviews im Nationalen Filmarchiv gut dokumentiert.

⁴¹ Vor 1948 begnügten sich die Regisseure mit Treatments oder Step Outlines, die sie direkt in Drehfassungen verwandelten, entweder allein oder mit Hilfe von Drehbuchautoren.

Filmpraktiker, externe Autoren und Kontrollinstanzen involviert waren. Im Gegensatz dazu galt das technische Drehbuch als erster integraler Schritt im eigentlichen Produktionsprozess, als Bestandteil der filmischen Umsetzung.

Die Trennung zwischen literarischem und technischem Drehbuch war auf politischer, organisatorischer und semantischer Ebene von außerordentlicher Bedeutung, und wurde zum zentralen Unterscheidungsmerkmal zwischen den Produktionssystemen der Ostblockländer und denen Westeuropas oder der USA. Da Drehbücher statt aus einem einzelnen Text immer aus einer organisierten Folge oder einer Sammlung von Dokumenten bestehen, hat die film- und medienwissenschaftliche Forschung unlängst begonnen, neue kritische Methoden zu erproben, mit der sich ihre komplexe Natur begreifen lässt.⁴² Wenn wir aber die Prozesshaftigkeit des Drehbuchs begreifen wollen, seine Vergänglichkeit und Mannigfaltigkeit (was Maras 2009 als «Problem des Objekts» [*«object problem»*] bezeichnet) in ihrer Wechselbeziehung zu spezifischen Produktionsweisen und Produktionsgemeinschaften, müssen wir den Blick auf die institutionalisierten Praxen seiner Entwicklung und ihren kulturpolitischen Hintergrund richten. Wir sollten auch eine Ebene tiefer gehen und darüber nachdenken, wie sich auktoriale Stile zu Stilen kollaborativer Praxis verhalten – auf diese Weise würden uns die Mikropolitiken von der kreativen Arbeit zu Fragen der Ästhetik zurückbringen.

Dieser Aufsatz entstand mit Hilfe von Forschungsmitteln der Czech Science Foundation (GA R P409/10/1361). Der Verfasser möchte sich bei Radomír D. Kokeš und Patrick Vonderau für ihre anregenden Vorschläge und bei Tereza Frodlová für ihre praktische Hilfe bedanken.

Aus dem Englischen von Dagmar Brunow

⁴² Vgl. Steven Prices Vorschlag, die französische Textgenetik («Critique génétique») anzuwenden (Price 2013).

Literatur

- Belodubrovskaya, Maria (2011) *Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power*. Unveröff. Diss. Madison: University of Wisconsin-Madison.
- Benešová, Marie (ed.) (1952) *Sovětská filmová dramaturgie: sborník statí*. Prag: Československý státní film.
- Boček Jaroslav (1955) Jde o scénář. In: *Literární noviny* 4, 36 (3. 9.), S. 4.
- (1956) Literární scénář – svěbytný slovesný útvar. In: *Film a doba*, 2, 10, S. 661–666
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brousil, Antonín M. (1943) O ideální formu pro filmového básníka. In: *Filmový kurýr* 17, 17 (23. 4.), S. 3.
- Brummel, Sabine (2010) *Die Werktätigen in DEFA-Spielfilmen: Propaganda in den Filmen der DDR*. Hamburg: Diplomica.
- Bulgakowa, Oksana (2003) Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie. In: *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. Hg. v. Jurij Murašov. München: Wilhelm Fink, S. 173–186.
- Caldwell, John T. (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Connelly, John (2000) *Captive University: the Sovietization of East German, Czech and Polish Higher Education, 1945–1956*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Crisp, Colin (1993) *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Cunningham, John (2004) *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London and New York: Wallflower Press.
- Daniel, František/Kratochvíl, Miloš (1956) *Cesta za filmovým dramatem*. Prag: Orbis.
- (1963) *Základy filmové dramaturgie (praktická scénáristika)*. Prag: Filmová a televizní fakulta AMU.
- (1964) *Cesta za příběhy*. Prag: Státní pedagogické nakladatelství.
- Dvořáková, Tereza Cz. (2011) *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Unveröff. Diss. Prag: Karls-Universität.
- Eremin, Dmitrii (1950) *Sovětská filmová dramaturgie a organizace scénáristické práce v SSSR*. Prag: SF [1950].
- Ganti, Tejaswini (2012) *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press.

- Gledhill, John (2000) *Power And Its Disguises. Anthropological Perspectives on Politics*. 2. Aufl. London: Pluto Press.
- Heller, Leonid (2003) Cinéma à lire. Observations sur l'usage du «scénario littéraire» à l'époque de Jdanov. In: *Le Cinéma «stalinien»: questions d'histoire*. Hg. v. Natacha Laurent. Toulouse: Presses universitaires du Mirail - La Cinémathèque de Toulouse, S. 57–70.
- Hjort, Mette/Petrie, Duncan (2007) Introduction. In: *The Cinema of Small Nations*. Hg. v. Mette Hjort und Duncan Petrie. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 1–22.
- Hulík, Štěpán (2011) *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Prag: Academia.
- Ivanova, Mariana Zaharieva (2011) *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Unveröff. Diss. Austin: University of Texas.
- Janoušek, Jiří (ed.) (1965) 3 1/2. Prag: Orbis.
- (1969) *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek*. Prag: Orbis.
- Jarol, V. A. (1923) *Jak psáti pro film?* Prag: Jarolímek.
- Kasten, Jürgen (1990) *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora.
- Kenez, Peter (2001) *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London: I. B. Tauris.
- Klimesš, Ivan (2004) Filmový scénář. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Prag/Litomyšl: Paseka, S. 194–203.
- Kocourek, Vítězslav (1957) Otázky, nad kterými je třeba se ještě zamyslet (Poznámky na okraj úvah o literární samostatnosti filmového scénáře). In: *Film a doba* 3,2, S. 78.
- Kolaja, Jiří (1944) *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Prag: Knihovna Filmového kurýru.
- Kratochvíl, Miloš Václav/Dvořák, František A. (1981) *Jak psát hry pro film a televizi: rukověť filmové a televizní dramaturgie a scénaristiky*. Prag: Státní pedagogické nakladatelství.
- Kubat, Daniel (1962) Writers in a Totalitarian State: Czechoslovakia, 1945–56. In: *American Journal of Sociology* 67,4 (Jan.), S. 439–441.
- Laurent, Natacha (2000) *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Privat.
- Lamač, Karel (1923) *Jak se píše filmové libreto*. Prag: Karel Lamač.
- Lawton, Anna (2007) *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. 2. Aufl. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Luckhurst, Mary (2006) *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

- Macdonald, Ian W. (2004) Manuals Are Not Enough: Relating Screenwriting Practice to Theories. In: *Journal of British Cinema and Television* 1,2, S. 260–274.
- (2010) «...So it's Not Surprising I'm Neurotic»: The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. In: *Journal of Screenwriting* 1,1, S. 45–58.
 - (2011) Screenwriting in Britain 1895–1929. In: *Analysing the Screenplay*. Hg. v. Jill Nelmes. London: Routledge, S. 44.
- Malina, Antonín (1956) Tvůrčí odvaha, scénář a dialogy našich filmů. In: *Film a doba* 2, 11.
- Maras, Steven (2009) *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press.
- Martin, Sylvia J. (2012) Transformations and Tactics. The Production Culture of the Hong Kong Film Industry. In: *The International Encyclopedia of Media Studies*. Wiley Online Library.
- Petana, Miloš (1988) Jak (to) byla a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem. In: *Scéna* 13, 25–26 (14. 12.), S. 9.
- Poss, Ingrid/Warnecke, Peter (Hrsg.) (2006) *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. 2. Aufl. Berlin: Ch. Links.
- Price, Steven (2010) *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave.
- Price, Steven (2013) The Screenplay: An Accelerated Critical History. In: *Journal of Screenwriting* 4,1, S. 87–97.
- Reif, Ina-Lyn (2009) *Die Entstehung und Rezeption des DEFA-Spielfilms DER VERLORENE ENGEL*. Hamburg: Diplomica.
- Raynauld, Isabelle (1991) Le scénario a toujours été «en crise»! In: *CinémAction: L'enseignement du scénario*, 61, S. 22–27.
- Smrž, Karel (1943) *Od filmového příběhu ke scénáři: přednáška ze semináře pro filmové autory*. Prag: Knihovna Filmového kurýru.
- Staiger, Janet (1983) «Tame» Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood. In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, S. 33–45.
- Svašek, Maruška (1996) *Styles, Struggles, and Careers: An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. Unveröff. Diss. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Szczepanik, Petr (2012) Between Units and Producers: Organization of Creative Work in Czechoslovak State Cinema 1945–1990. In: *Film Units: Restart*. Hg. v. Marcin Adamczak, Piotr Marecki und Marcin Malatyński. Kraków: Ha!art, S. 271–312.
- (2013) «Veterans» and «Dilettantes»: Film Production Culture vis-à-vis Top-down Political Changes, 1945–1962. In: *Sovietisation and*

- Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960.* Hg. v. Pavel Skopal und Lars Karl. Berghahn Books (in print).
- Thompson, Kristin (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Produktion: Implications for Europe's Avant-Gardes. In: *Film History* 5, S. 386–404.
- Vávra, Otakar (1935) Práce na scenariu zvukového filmu. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Prag: [s.n.].
- Welch, David (2001) *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London; New York: I.B. Tauris.
- Willner, Roland (2011) Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science. In: *German Policy Studies* 7,3, S. 155–185.
- Zajiček, Edward (2009) Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005. 2. Aufl. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Studio Filmowe Montevideo.