

Ksenofontova, Alexandra (2020), *The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film*. Cham: Palgrave Macmillan imprint / Springer Nature Switzerland.

Ist ein Drehbuch (auch) ein literarischer Text? Eine derartige Einordnung ist alles andere als neu, sondern lässt sich tatsächlich seit der Frühzeit der Gattung nachweisen. Trotzdem ist die vorherrschende Auffassung eine, die von der Funktion des Drehbuchs in der Filmindustrie ausgeht: Es sei lediglich eine Vorstufe auf dem Weg zum eigentlichen Kunstwerk.

In Bezug auf diese Grundfragen ist die internationale Drehbuchforschung gespalten. Nichtsdestotrotz bzw. vielleicht deswegen hat sie in den letzten 15 Jahren eine rapide Entwicklung wahrgenommen, und zwar als interdisziplinäres Feld. Das internationale Screenwriting Research Network besteht seit 2006. Ein deutschsprachiges Pendant, Netzwerk Drehbuchforschung, wurde 2019 von u. a. Alexandra Ksenofontova gegründet.

Die germanistisch und komparatistisch geschulte Literaturwissenschaftlerin Ksenofontova promovierte an der Freien Universität Berlin im Fachbereich Komparatistik. Ihre Doktorarbeit liegt auch dem 2020 erschienenen Buch *The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film* zugrunde. Zeitlich sowie im Hinblick auf die Gattung eingegrenzt ist die Studie durch die Auswahl des Stummfilmskripts.¹ Untersucht wird eine beträchtliche Menge von deutsch-, russisch- und französischsprachigen Texten. Dadurch und durch die komparatistische, literaturwissenschaftliche Vorgehensweise betritt diese Studie Neuland.

Die wichtigste Leistung Ksenofontovas ist die erstmalige umfassende Untersuchung der Verbindungen zwischen der literarischen, avantgardistischen Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts und dem ungefähr zur gleichen Zeit als Gattung entstehenden Filmskript. Anhand der großen Auswahl wird differenziert und überzeugend gezeigt, wie sich avantgardistische literarische Strömungen und Ideen in den Bereich des Filmskripts niederschlagen.

Das Buch ist in zehn Kapiteln gegliedert. Nach den theoretisch-methodischen Überlegungen in Kap. 1 und 2 folgt im Kap. 3 eine Durchsicht früher veröffentlichter Skripte. Die nächsten Kapitel sind nach den verschiedenen behandelten Literaturen strukturiert: So behandelt Kap. 4 das „poetische“, französische Filmskript, Kap. 5 das Verhältnis zwischen Orthodoxie und Experiment im russischen Filmskript, und Kap. 6 das Filmskript aus der Weimarer Republik und Österreich. Nach diesem Teil vertiefen die folgenden Kapitel 7, 8 und

¹ In Bezug auf die deutschsprachige Terminologie – Drehbuch oder Filmskript – herrscht keine Einigkeit unter den entsprechenden Spezialisten, obwohl die meisten den erstgenannten Terminus bevorzugen. Da es sich bei der hier besprochenen Studie um eine englischsprachige Veröffentlichung handelt, entsteht das Problem dort nicht; außerdem ist das englische Wort „screenplay“ eine ganz eigene Prägung ohne Entsprechungen z. B. im Deutschen. Ich nehme mir deswegen die Freiheit, von nun an von „Skripten“, „Filmskripten“ und „Stummfilmskripten“ zu reden, beziehe mich damit aber auf dieselbe Textsorte wie die oben genannten „Drehbücher“.

9 das Bild durch eine anders strukturierte Untersuchung. Hier stehen nicht mehr die einzelnen Länder und Sprachen im Vordergrund, sondern drei Ideen bzw. Kontexte der literarischen Moderne, die sich im Stummfilmskript wiederfinden: die Krise der Vernunft (Kap. 7), antimimetisches Schreiben (Kap. 8), Sprachkrise und rhythmisches Schreiben (Kap. 9). In Kap. 10 folgen eine Konklusion und ein knapper Ausblick auf späteres, experimentelles Skriptschreiben.

Ksenofontova versteht ihre Methode als eine kombiniert funktionale und literarische Lektüre der Skripte. Im Fall der funktionalen Lesart wird genauer genommen in einer wichtigen Distinktion die „recurring *situation* of film production“ (40) als ein Muster, nicht etwa einzelne Produktionssituationen untersucht (ein großer Teil der behandelten Skripte wurde übrigens nicht verfilmt). Ohne Zweifel stellt jedoch die literarische Lektüre, d. h. das Lesen von Skripten „als Literatur“ den Schwerpunkt der Analysen dar.

Dabei grenzt sich Ksenofontova zugleich von früheren Versuchen ab, das Filmskript als Literatur etwa durch Poetizitätskriterien zu bestimmen. Stattdessen übernimmt sie Stanley Fishs Konzept der *interpretive communities* als Grundlage (31). In Bezug auf das Filmskript meint Ksenofontova feststellen zu können, dass es praktisch seit dem Anfang der Gattung interpretierende Gemeinschaften gibt, die die Filmskripte als Literatur betrachten.

In der Studie werden nur veröffentlichte Stummfilmskripte behandelt. Der Publikationskontext wird mehrmals angeführt, nicht zuletzt sehr ausdrücklich in Kapitel 3. Hätte sich die Studie auf bis etwa 1930 veröffentlichte Skripte konzentriert, wäre die Argumentation zur Auswahl (9) verständlicher. In diesem Zusammenhang stellt sich aber die Frage, wie die Aufnahme auch erst wesentlich später (bis in die Gegenwart) veröffentlichter Stummfilmskripte in die Studie ab Kapitel 4 sinnvoll zu begründen ist, während die zahlreichen Skripte, die bis heute unveröffentlicht in Archiven liegen, unberücksichtigt bleiben. Beide Sorten waren ja der interpretierenden Leserschaft ihrer Zeit unzugänglich.

Der Schlüssel zur Auswahl liegt offenkundig in der *heutigen* leichteren Zugänglichkeit; am Ende heißt es entsprechend: „I aimed to show that reading and studying screenplays is neither the privilege of film industry professionals, nor does it necessarily amount to archival research“ (233). Diese Grenzziehung verwundert ein wenig, denn gerade das Auswahlkriterium „veröffentlicht“ hält Ksenofontova als Kriterium für „Literatur“ zu Recht für ungeeignet (34f.).

Eine beachtenswerte Beobachtung ist die Feststellung einer häufigen Beschäftigung mit der Transformation von (diegetischer) Realität in unwirkliche Zustände (oder umgekehrt), die viele frühe Skripte u. a. in der deutschsprachigen Vorkriegsanthologie *Kinobuch* (54f.) sowie in französischen „poetischen“, u. a. surrealistischen, Filmskripten der 20er Jahre prägt. Die auffällige Beschäftigung mit „Charlot“, also der Figur Charlie Chaplins, in Skripten der französischen Avantgarde dient der Auflösung von Gattungsgrenzen (79–83) oder, in Fernand Légers *Charlot Cubiste*, der Auflösung des menschlichen Körpers aber auch der letztgültigen Auflösung der schriftsprachlichen Skriptform (160–165).

Zwischen Frankreich und Russland auf der einen Seite und Deutschland / Österreich auf der anderen stellt Ksenofontova eine generelle Differenz fest: „the fashion for literary adaptations and the ensuing ‚theatrical‘ screenplays were one of the main reasons why the screenplay did not become a significant feature of German-speaking modernist literature“ (126). Einige Ausnahmen aus der deutschsprachigen Literatur findet die Autorin trotzdem, u. a. László Moholy-Nagys in rein grafischer Hinsicht sehr spektakuläres Skript *Dynamik der Grossstadt* (172–181) sowie Bertolt Brechts und Caspar Nebers *Drei im Turm* (148–154).

Eine wichtige Grenzziehung wird in Bezug auf das „expressionistische“ Filmskript vorgenommen. Die Skripte zu bekannten „expressionistischen“ Filmen seien meist konventionell und nicht als expressionistisch zu bezeichnen; ja selbst der „expressionistische“ Film wird als ein Marketing-Trick der deutschen Filmindustrie beschrieben (114). Als die einzigen in jeder Hinsicht expressionistischen Filmskripte im Material werden Werner Hasenclevers *Die Pest* und Georg Kaisers *Der Mann Wir* hervorgehoben (117–120), d. h. Texte zweier Schlüsselfiguren des literarischen Expressionismus.

Ganz entschieden wendet sich die Autorin gegen die häufig vorkommende Charakterisierung der Skripte Carl Meyers als „expressionistisch“: „Mayer’s style, I propose, cannot relate to literary expressionism, if the motifs and themes of his screenplays do not.“ (117)

Dass Expressionismus nicht nur (und nicht in erster Linie) gleich Stil ist, sondern dass auch die Motivik mitberücksichtigt werden muss, ist zweifellos richtig. Hier ist jedoch zu fragen, ob die kategorische und etwas schematische Formulierung einen vielleicht etwas zu engen Blick auf Meyers Stil und dessen Beziehung zum literarischen Expressionismus bedeutet. Es scheint mir nämlich nicht abwegig zu behaupten, dass Mayer in seinem Schreiben in stilistischer Hinsicht und vielleicht auch darüber hinaus vom zeitgenössischen Expressionismus beeinflusst sein könnte. Einen Beleg dafür liefert Ksenofontova selbst unabsichtlich, indem sie anführt, dass die Namenlosigkeit der Figuren bei Mayer unterstreicht, wie „universal and archetypal“ (197) ihre Konflikte sind. Hier fällt die von Jörg Becker (1997, 55) bereits erwähnte Nähe zu einer häufigen Praxis der Anonymisierung und Typisierung gerade in expressionistischen Dramen auf. Hinzu kommt nicht zuletzt der sehr auffällige Telegrammstil. Im motivischen Bereich wäre auch die partielle Nähe Meyers zum „schwarzen Expressionismus“ (vgl. Kasten 1997, 43f.) anzuführen.

Stattdessen betont Ksenofontova die rhythmischen Strukturen in Meyers Skripten, exemplarisch an einer Analyse des Skripts *Sylvester* (194–201) eindrucksvoll gezeigt. Eine Bewandnis mit der Sprachkrise des frühen 20. Jahrhunderts wird ebenfalls etabliert: „The rhythm of Mayer’s writing [...] aimed to shift attention from what is being told to how it is being told, because precisely this shift was Mayer’s answer to the crisis of language“ (201). Auch Louis Delluc bearbeitet, so Ksenofontova, die Sprachkrise in seinen experimentellen Skripten, durch ihren Rhythmus in stilistischer wie in thematischer Hinsicht (201–206). In Eisensteins *Oktyabr’* und Babels *Benya krik* findet die Autorin Spuren

rhythmischen Schreibens als jeweils unterschiedliche Strategien im Umgang mit der sowjetischen Zensur (207–219).

Irritierend, dabei aber einem bedauernswerten Trend in der internationalen Komparatistik folgend, ist die Tatsache, dass Zitate normalerweise nur in englischer Übersetzung wiedergegeben werden, die in vielen Fällen von Ksenofontova selbst stammt. In Bezug auf die wissenschaftliche Intersubjektivität ist dies selbstverständlich nachteilhaft: Bereits die Zitate enthalten eine erste Interpretation des Primärtextes, oft durch die Autorin selbst, während der Wortlaut des eigentlichen Primärtextes meist fernbleibt. Durch die Übersetzung entstehende Probleme werden von Ksenofontova nur sehr selten kommentiert, aber immerhin verständlicherweise in Bezug auf einige von ihr als rhythmisch bezeichnete Texte (197, 210).

Trotz einiger kritischer Gesichtspunkte kann der Gesamteindruck dieser Studie nur ein sehr zufriedenstellender sein. Die Vielfalt des Skriptschreibens in der Ära des Stummfilms und die künstlerischen, literarischen Experimente in den Skripten werden deutlich herausgestellt. Die durchgängige Kontextualisierung der Skripte im Bereich der literarischen Moderne ist ein wichtiger Fortschritt. Es handelt sich sogar um eine ungemein wichtige Pionierleistung, auf die nicht nur in der Filmskriptforschung, sondern auch allgemein in der Germanistik, Frankoromanistik, Russistik und hoffentlich in der Filmwissenschaft noch lange zurückgegriffen werden kann. Außerdem ist es nun eine Aufgabe für Spezialisten in z. B. skandinavischer², spanisch-, englisch- oder niederländischsprachiger Literatur, die in diesen Sprachen verfassten Stummfilmskripte mit Seitenblicken auf die Ergebnisse Ksenofontovas zu untersuchen. Dass das experimentelle Stummfilmskript zur Geschichte der literarischen Moderne gehört, kann nach dieser Untersuchung nicht mehr bezweifelt werden.

Esbjörn Nyström

Angeführte Literatur

Becker, Jörg (1997), „Wortsetzung als Bilderführung in den Stummfilm-Drehbüchern Carl Meyers“, in Frankfurter, Bernhard (ed.), *Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel*. Wien: Promedia, 52–63.

Forsman, Johanna und Kjell Sundstedt (2021), *Det svenska filmmanusets historia*. [Stockholm:] Albert Bonniers förlag.

Kasten, Jürgen (1997), „Bilder vom Menschen: Carl Mayer ist kein Expressionist!“, in Frankfurter, Bernhard (ed.), *Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel*. Wien: Promedia, 41–51.

² Im 2021 erschienenen Buch *Det svenska filmmanusets historia* (ohne wissenschaftliche Ansprüche) wird die Rolle des Skriptautors bzw. der Skriptautorin bei der Entstehung von Filmen deutlich betont; auf die Skripte als Texte wird dagegen trotz des Buchtitels nur sehr selten eingegangen.