

Buch, Presse und andere Druckmedien

Juliane Scholz: **Der Drehbuchautor: USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich**

Bielefeld: transcript 2016, 412 S., ISBN 9783837633740, EUR 34,99
(Zugl. Dissertationsschrift an der Universität Leipzig, 2014)

Juliane Scholz untersucht aus sozialgeschichtlicher Perspektive die Entwicklung und Professionalisierung des ‚Kreativberufs‘ Drehbuchautor_in in den USA und in Deutschland von den Anfängen des Films bis zur Gegenwart. Nach einem Blick auf die „Vorläufer des professionellen Drehbuchautors“ (S.33ff.) bis 1920 stellt Scholz die „Professionalisierung [...] im arbeitsteiligen Studiosystem 1920 bis 1933“ (S.105ff.) dar. Die weitere Entwicklung des Berufs und seiner berufsständischen Vertretungen von 1933-1945 untersucht sie wegen der unterschiedlichen Gesellschaftssysteme in den USA und in Nazi-Deutschland in getrennten Kapiteln, während die Entwicklung von 1945-1960 sowie darauf folgend ab 1960 in den USA, der BRD und der DDR jeweils in einem Kapitel zusammengefasst werden.

Weit über die Hälfte des Buchs befasst sich mit der Darstellung der Entwicklung der Berufsverbände in Deutschland und den USA bis 1945, in denen sich Drehbuchautor_innen zusammenschlossen, um bessere Bezahlung durchzusetzen und auch mehr Rechte am geistigen Eigentum zu erhalten. Scholz geht sehr ausführlich auf die jahrelangen Auseinandersetzungen zwischen der 1934 in Holly-

wood gegründeten Screen Writer’s Guild und den Studios ein sowie auf die Verfolgung der Drehbuchautor_innen durch das Komitee für unamerikanische Umtriebe, wobei unklar bleibt, inwiefern dies zur Entwicklung des Berufs beigetragen hat. Weiterhin zeichnet sie die Entwicklung der Berufsverbände von der Weimarer Republik bis zu ihrer Zerschlagung und Überführung in die Reichsfilmkammer nach, und im Kapitel über die Entwicklung nach 1960 liegt ihr Fokus auf dem Dualismus von Drehbuchautor_in und Autorenfilm in den USA und der BRD.

Trotz der umfangreichen, materialstarken Studie ist die Arbeit problematisch, vor allem wegen der allzu weit gefassten Definition des Berufs des Drehbuchautors. Scholz versteht darunter „alle schriftstellerischen Tätigkeiten, die dem Zweck der Stoffentwicklung eines Films [...] dienen“ (S.16). Dabei berücksichtigt sie nicht, ob der jeweilige Film tatsächlich auch produziert wird und zählt sämtliche „literarischen Vorstufen eines Drehbuchs wie eine Filmidee oder ein Treatment“ (ebd.) zum Arbeitsbereich des Drehbuchautors – gleichgültig, ob dieser fest angestellt ist, freischaffend arbeitet, haupt- oder nebenberuflich tätig ist. Diese allzu offene Definition führt dazu, dass

Scholz weder in Deutschland noch in den USA exakt zwischen hauptberuflichen Drehbuchautor_innen und den Schriftsteller_innen trennen kann, die nur zeitweilig und unter Umständen gezwungenermaßen den Beruf ausgeübt haben. Diesen widmet Scholz unverständlicherweise einen eigenen Abschnitt, obwohl ihre Tätigkeit für die Entwicklung des Berufs keineswegs relevant war: Die Schriftsteller_innen, die von den Studios einjährige ‚Lebensrettungsverträge‘ erhalten hatten (vgl. S.197ff.), damit sie mit Non-quota-Visa in die USA einreisen konnten, wurden bis auf Alfred Neumann und Jan Lustig nach einem Jahr wieder entlassen, weil sie einfach nicht in der Lage waren, sich in den Produktionsprozess der Studios einzufügen.

Ein weiteres Problem des Buchs ist der viel zu breite Raum, den die seitenlangen Schilderungen zur Filmgeschichte einnehmen – zum Beispiel zu Autorenfilm, Tonfilm oder italienischem Neorealismus – ohne, dass ein Zusammenhang mit dem eigentlichen Thema zu erkennen wäre. Ebenso entbehrlich wie diese Schilderungen sind auch die insgesamt zehn Zusammenfassungen, die das Buch unnötig aufschwemmen, denn die konkreten, aber eher banalen Ergebnisse des Vergleichs zwischen Deutschland und den USA ließen sich erheblich knapper darstellen. Es ist offenkundig, dass es einerseits weitgehende Übereinstimmungen bei der Entwicklung des Berufs gibt und damit auch bei den Forderungen der Drehbuchautor_innen und ihrer Verbände, und dass es andererseits Unterschiede gibt, die der unterschiedlichen

Organisation, der Filmproduktion, den verschiedenen Rechtssystemen sowie der unterschiedlichen Stellung des Autors in der Gesellschaft geschuldet sind. Das wird erwartungsgemäß besonders deutlich bei der Darstellung des Berufs in Nazi-Deutschland und in der DDR.

Dabei ist die Darstellung der Situation und Arbeit der Drehbuchautor_innen im Dritten Reich besonders unbefriedigend, weil sie recht einseitig und pauschalisierend ist, wobei viele Behauptungen nicht belegt sind. Beispielsweise befasst sich Scholz ausführlich nur mit den beiden explizit nationalsozialistischen Autor_innen Erich Ebermeyer und Thea von Harbou. Letztere wird schon im Abschnitt „Szenaristinnen des frühen deutschen Kinos“ behandelt, aber hier ihrer Bedeutung für das Kino kaum gerecht werdend (vgl. S.90). Den Unterhaltungsfilm-Autor_innen im Dritten Reich wirft Scholz vor, dass sie als „ideologisch konforme Auftragskünstler“ (S.252) „direkt und indirekt die NS-Kulturpolitik“ (S.229) unterstützt hätten, ohne diese Behauptung zu belegen.

So bleibt am Ende der Eindruck, dass sich die Autorin besser auf das Kernthema konzentriert hätte, als sich allzu weit ausschweifend einerseits in zahlreichen Details zu verlieren und andererseits von Vorurteilen geprägte Pauschalurteile zu fällen. Eine umfassende Darstellung der Entwicklung des Berufs des Drehbuchautors in Deutschland bleibt weiterhin ein Desiderat filmhistorischer Forschung.

Helmut G. Asper (Bielefeld)