

**Alexander Schwarz**, *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München (Diskurs-Film-Verlag) 1994.

Das Werk von A. Schwarz ist in mehrfacher Hinsicht eine Pionierarbeit. Es stellt die deutsche und russische Filmgeschichte der zehner und zwanziger Jahre unter dem Blickwinkel der Produktionspoetik des Drehbuchs gegenüber und leistet damit einen Beitrag zur Definition einer Typologie verschiedener filmischer Ästhetiken, z.B. des „Expressionismus“ im Film, die über national eingegrenzte Stilbegriffe hinausgeht. Dieser Ansatz bringt es auch mit sich, daß semantische und semiotische Aspekte komparatistisch aufgearbeitet werden können. Schließlich ergibt sich ein übergeordneter Blick auf den Herstellungsprozeß bzw. die Produktionsverfahren von Drehbüchern, der alleine durch Studien an ausgewählten Beispielen nicht zu erlangen ist. Die Arbeit leistet damit eine Neuwertung des Drehbuchs: im filmphilologischen Kontext unter dem Aspekt seiner Bedeutung für die „Textualität“ des Films; in literaturwissenschaftlicher Hinsicht vor allem hinsichtlich der Bedeutung dieser Textsorte als originelles und avantgardistisches Genre. Die vorgelegten Materialien bilden einen Baustein für eine Rekonstruktion der Kunstgeschichte des ersten Jahrhundertdrittels unter dem Vorzeichen der Norm- und Wertesetzung durch Intertextualität, Intermedialität und mediale Konkurrenzen.

Die ersten beiden Abschnitte der Arbeit befassen sich mit der Entwicklung des Drehbuchs zur Textsorte. Schwarz bespricht dabei Vorformen des Drehbuchs, die sich aus späterer Perspektive als Prototypen erweisen. Er arbeitet auch einige „alternative“ Modelle der Filmplanung aus den ersten Jahren des Kinos auf, die späterhin nicht reussiert haben. Die Gründe für die Etablierung des narrativen Drehbuchmodells sieht Schwarz vor allem in so unterschiedlichen kunstsoziologischen Bedingungen wie dem Copyright oder der Vermittelbarkeit von Produktionsplänen bei Investoren, aber auch bei Schauspielern durch Rückgriff auf eingeführte literarische Vorlagen und Verfahren. Die Etablierung bestimmter Schreib-Regeln für das Drehbuch fällt schließlich um 1910 zusammen mit der Professionalisierung des Drehbuchautors, die diesem seinen spezifischen Platz im Produktionsprozeß, aber auch eine autonome künstlerische Bedeutung zuordnen. Die Spezialisierung von Schriftstellern zu genuinen Drehbuchautoren verdrängt literarische, vor allem Theaterautoren aus dem Film-„Geschäft“. Dagegen steht in manchen Fällen eine Identität von Drehbuchautor und Filmpublizisten bzw. Kritiker, womit Drehbücher in einen publizistischen Produktionskontext integriert werden. Dies manifestiert sich in der entstehenden Gattungssaxiologie: Das Drehbuch im Werk von Autoren der „Literatur“ wird dementsprechend, unabhängig von den ernsthaften Ambitionen mancher Autoren, als Gelegenheitsarbeit gewertet, die manchmal nicht in Gesamtausgaben aufgenommen wird. Ähnliches gilt auch von der Filmmusik „seriöser“ Komponisten. Umgekehrt kann der Drehbuchautor nicht Aufnahme in den Bereich der Belletristik, ja nicht einmal in avantgardistische Literaturgruppen fordern. Die Textsorte wird so fast ausschließlich auf Zweckdienlichkeit hin gewertet. Sie ist ein Musterbeispiel für Funktionalität als Wert.

Der folgende große Abschnitt der Arbeit ist der Epoche des ersten Weltkriegs und der Entwicklung bis in die frühen zwanziger Jahre gewidmet. Schwarz zeigt an einer Folge von Musteranalysen unterschiedlicher Drehbücher die Phänomene der „Literarisierung“ des Drehbuchs aus der Perspektive formalistischer Rezeption und der „Stabilisierung“ eines Kanons von gattungsspezifischen Normen. Interessant ist hier der Kontrast zwischen Drehbüchern, die bereits zu ihrer Entstehungszeit publiziert wurden und solchen, die implizit blieben. Es gibt Darstellungen nicht realisierter Drehbücher sowie solche mit „Libretto“-Charakter, die mehrmals verfilmt wurden, darunter mit kalkulierten Variationen bzw. Fassungen für bestimmte national oder ideologisch definierte Rezipienten. Das Drehbuch kann auf originaler Erfindung durch seinen Autor beruhen, es kann jedoch auch Adaption einer literarischen Vorlage sein. Hier entsteht das besondere Problem der Ablösung bzw. Aufteilung von Rechten. „Verfilmungen“ und dementsprechend Drehbuchadaptionen von Vorlagen, die nicht mehr unter das Copyright fallen, sind leichter und „billiger“ zu realisieren als die von Werken lebender Autoren. Andererseits erkennen viele Literaten den publicity-Effekt der Verfilmung und versuchen, ihre Texte über die Mitarbeit von Drehbuchspezialisten bei Produzenten zu lancieren. Notwendig entsteht in diesem Kontext auch eine Debatte über den Film als Trivialgenre. Das Kino als Varieté- und Jahrmarktskunst wird in Rußland etwa erst während des Weltkriegs durch M. Kuzmin und kurz danach durch die Formalisten als innovatives künstlerisches Genre gewertet. Aus der Perspektive der formalistischen Theorie der künstlerischen Evolution wird der Film dann zum dominanten künstlerischen Medium der Epoche, zum Ausdruck des „Zeitgeists“. Das Drehbuch ist der Ausgangspunkt dieser avantgardistischen Leistung.

Umfangreich dokumentiert Schwarz die theoretische Diskussion der frühen zwanziger Jahre, wem die Urheberschaft am ersten „literarischen“ Drehbuch zuzuschreiben sei. Der Anachronismus dieser Diskussion beleuchtet das Dilemma einer Ästhetik, die nach dem sucht, was sie selbst in ihren Prämissen ausgeschlossen hat, was sie ausblendet. Das Problem eines Auseinandertretens von Originalität und Verstehbarkeit kann in dieser Debatte immer nur in Randbereichen und Einzelaspekten aufgearbeitet werden.

Damit findet auch der Umbruch zur dritten Epoche der Drehbuchentwicklung statt. Ein Großteil der Filmdrehbücher der zwanziger Jahre tendiert zur Ausarbeitung und Verfeinerung der nun stabilen Gattungsnormen. Dieser Prozeß wird theoretisiert und sogar didaktisch aufbereitet. Ambitionierte Drehbuchautoren versuchen durch das „literarische Drehbuch“ den Film aus den diesem Mechanismus einer sekundären Trivialisierung herauszuhalten. Dabei wird das Drehbuch zur Skizze des Experiments. Das Auseinandertreten von Trivialkultur und Kinokunst ist eine Folge der Professionalisierung und Spezialisierung des Drehbuchs. Schwarz zeigt konträre ästhetische Konsequenzen am Beispiel von Carl Mayer und Sergej Ėjzen,tejn. Mayer, der berühmteste der „expressionistischen“ Drehbuchautoren, realisiert keine Filme, aber schafft als Metastasio des Drehbuchs die Mehrzahl der „Klassiker“ des deutschen Films der zwanziger Jahre. Sergej Ėjzen,tejn verschmilzt zum Gesamtkunstwerk des Films – Anregungen verschiedener Zu- und Mitarbeiter aufnehmend – in seiner Person die Kreation von Drehbuch, Regie und Produktion, und wird sogar zu seinem eigenen Filmtheoretiker. Am Beispiel von Ėjzen,tejn*s Oktjabr'* analysiert Schwarz,

durch welche Verfahren das Drehbuch an den später auf seiner Grundlage zu entwickelnden Film gebunden ist. Das Drehbuch ist besonders bei Ejzenštejn nicht Zentrum der kreativen Arbeit – es geht der Filmrealisation jedoch als arbeitspraktische und pragmatische Konvention voraus, die ihm auch einen „literarischen Subtext“ zugrunde legt. Darüber hinaus ist es Protokoll der Montagearbeit. Inwiefern kann dieses Drehbuch eines der bedeutendsten Filmkünstler als autonomes Kunstwerk gelten? Erschöpft solche Autonomie sich in einer Etablierung von Konventionen, die selbst nicht primär und also eigentlich „filmisch“, sondern sekundär dramatisch, d.h. etwa in Kategorien des formalistischen Aristotelismus gedacht sind?

Schwarz typologische Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm vermeidet die Nacherzählung von mehr oder minder monolinearen Einflußgeschichten und hinterfragt Zuordnungen zu bestimmten Stilen oder Schulen. Auch dabei kommt ihm ein komparatistischer Ansatz zugute: Wie unterscheiden sich tatsächlich deutsche und russische Drehbücher einer bestimmten literarischen Vorlage bzw. eines identischen Sujets oder Motivs? Ist diese Grenze immer und in erster Linie von nationalen Kriterien bestimmt? Schwarz entdeckt vor allem im Kino der russischen Emigration, das in den zwanziger Jahren in Deutschland, Frankreich und sogar in Jugoslawien entstand, eine synthetische und hochgradig reflektierte Stilisierung dieses nationalen Ansatzes. Die Herkunft von Produzenten, Drehbuchautoren, literarischen Vorlagen, Regisseuren, Darstellern, Zweitverwertern ist oft unterschiedlich und eröffnet dem Film in den zwanziger Jahren bereits eine implizite Übersetzungstheorie, die internationale Zusammenarbeit bewußt als Vorteil für die Distribution kalkuliert, thematisiert und sogar stilisiert.

Der entscheidende Aspekt von Schwarz Arbeit ist der Nachweis, daß das Kino in den allermeisten Fällen trotz der Reflexionen über ein Denken in Bildern sich Muster sprachlichen Denkens bediente und dabei literarische, vor allem erzähltechnische Verfahren imitierte. Der Film versucht die Literatur des 19. Jahrhunderts zu beerben, er versucht ihre Techniken zu imitieren und in manchen Fällen zu adaptieren, und denkt sich produktionsästhetisch nicht als ein neues Genre, das einer neuen und den eigenen Bedingtheiten adäquaten Grammatik und Semantik bedarf.

Die Arbeit referiert zeitgenössische Positionen der Film- und Literaturtheorie zum Sprachdenken in Bildern und unterzieht sie sowohl einer formalistischen als auch einer historischen Kritik. Sie zeigt, welche Gattungs- und Genrebedingtheiten sich in ein anderes Medium übersetzen ließen, vor allem aber welche innovativen Verfahren notwendig waren, um die formalen Probleme einer Wiedergabe von tatsächlich „geschriebenen“, d.h. literarischem Text in Zwischentiteln und im Film (Brief, Buchseite) zu ermöglichen. Ein weiteres Ergebnis ist der Nachweis, daß das Filmdrehbuch, selbst in seinen eigenständigsten und bereits von den Kritikern der 20er Jahre für seine „filmische“ und „künstlerische“ Qualität berühmten Fällen (Mayer, Ejzenštejn), immer ein literarischer Text ist. Zwei Aspekte tragen zu diesem Ergebnis bei. Filmdrehbücher ersetzen im besten Falle eingeführte literarische Instanzen (z.B. bestimmte Autor/Erzählerpositionen) durch Hinweise auf deren Metaphorisierung bzw. mediale Metonymisierung im Film (z.B. Kameraperspektive). Es gibt keine Drehbücher, die selbst aus den strukturellen Gegebenheiten des Films bzw. des Kinos (als Performanz) heraus, ihre „Texte“ erfunden hätte. Es findet

keinerlei Thematisierung der Leinwand und ihrer Stofflichkeit statt, welche wiederum durch Stoffe und Kleidung bedeckt werden. Die Überblendung von Leinwand durch Haut, die auf ihr gezeigt wird, die strukturellen Übereinstimmungen von Licht, Beleuchtung und Projektion werden von kaum einem Drehbuch mit erfaßt. Selbst für die von der expressionistischen Literatur und der formalistischen Theorie so sehr in den Mittelpunkt gerückte Vorstellung des Kinos als kinetisches Medium fehlen in den Drehbüchern die beschreibenden Termini. Am Beispiel Ejzenštejns zeigt Schwarz, wie wenig die kinetischen Verfahren durch das Drehbuch festgeschrieben waren. Daß das Kino auf die Wiedergabe von Temporelationen konzentriert sei, daß es polyrhythmische Vorgänge sichtbar machen und damit dem mythischen Lebensgefühl einer sich ständig beschleunigenden Moderne medialen Ausdruck verleihen könne, entpuppt sich als Musterfall einer rezeptionsästhetischen Reprojektion, dem keinerlei Referent auf der Seite der produktionsästhetischen bzw. der produktionspraktischen Funktion des Drehbuchs entspricht. „Bremsung“ oder „Dynamisierung“ sind allenfalls durch die Analyse des vom Drehbuch präsentierten literarischen Sujets nachzuweisen, nicht jedoch auf der Ebene der durch das Drehbuch fixierten Anweisungspartitur zur Filmrealisation. Der Film hat so eine doppelte Syntax: diejenige des Drehbuchs und diejenige des Schnitts, wobei beide syntaktischen Strukturen unabhängig voneinander ihre jeweilige Realisation als dominierende Parameter anstreben.

Im Gegensatz dazu sind Thematisierungen und Referenzen auf die Struktur des literarischen Textes des Drehbuchs die Regel: Einen umfangreichen Exkurs widmet Schwarz dem „sichtbaren Wort“: der literarischen Funktion von Zwischentiteln, aber auch der Funktion typologisch dominanter Schriftlichkeit in vielen Filmen. Hier interessiert neben dem Problem der Rekonstruktion originaler Zwischentitel und ihres „Designs“ die Parallele zu Buchgraphik und insbesondere zur „visuellen“ Literatur der Avantgarde. Die Kombination des Fotografischen mit dem Graphischen verleiht dem Film Ähnlichkeit mit dem illustrierten Buch des 19. Jahrhunderts (vor allem dem illustrierten Roman) und mit dem seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts drucktechnisch revolutionierten Bildband bzw. Katalog. Letzterer ist geradezu die zeitgenössische Kontrafaktur zum Stummfilm, präsentiert es doch einzelne (oft eingeklebte Bilder bzw. Fotografien) in einem üppig text-graphisch gestalteten Rahmen.

„Mediale Selbstreferenz“ und damit Selbstthematisierung im Kino heißt fast immer Thematisierung des Drehbuchs als Medium im Film und kaum jemals Thematisierung des Mediums Film im Drehbuch. Schwarz illustriert auch den bereits in den 20er Jahren fast totalen Triumph des „Continuity“-Systems, das literarisch eingeführte Modelle von mimetisch markierter Wahrnehmungssteuerung auf den Film überträgt. Auch für den Montagefilm läßt sich grundsätzlich nichts anderes behaupten. Die filmische Montage (Schnitt, Zwischentitel) ist historisch betrachtet nicht die Parallele, sondern lediglich die sekundäre Adaption der expressionistisch-avantgardistischen literarischen Vorliebe für Kurzzeiligkeit, Zeilenstufung, Zeilenbruch und u.ä. textgraphischer Verfahren der Wortkunst bzw. der Publizistik (vgl. etwa V.V. Rozanovs Kurztexte). Andererseits gibt es eine Vielzahl literarischer Gestaltungsmittel vor allem der Textkomposition, die sich seit Beginn der 20er Jahre an die in Drehbüchern entwickelten Konventionen vor allem der Präsentation von Zwischentiteln anlehnen: Montage

von Textbruchstücken, Kurzsatzfolge, Layout-Formen bis hin zur „zitierten“ Arabeske und der Kalligraphie des historistisch stilisierten Zwischentitels semiotisieren Romane und Gedichtbände auf neue Weise. Den Sonderfall des Sonderfalls – Zwischentitel im Stummfilm als Einschub eines „Faksimile“ von Literatur (z.B. einer Buchseite oder eines Briefblatts) – dekonstruiert jenen Randbereich des Films, der selbst beschriebenes Material ist.

Abgesehen von wenigen, offensichtlich literarisch ambitionierten Modellen von Drehbüchern, die etwa als selbständige literarische Publikationen erscheinen konnten oder sogar vor oder gleichzeitig mit dem Film episierten Varianten zum Zweck der „Promotion“ auf den Markt geworfen wurden (Schwarz erläutert das am Fall von Thea von Harbou), existiert als Gegenmodell der Rückzug auf das „eiserne Drehbuch“. Doch auch dieses bietet, wie die Beispiele bei Schwarz vor Augen führen, keinen reinen Technotext, der etwa Bewegungen (Kamera, Schauspieler) wertungsfrei wie eine Ballettschrift (man denke an die historisch parallel entstehenden Bewegungsschriften z.B. R. v. Labans) aufzeichnen würde. Auch das „eiserne Drehbuch“ steckt voller metaphorischer Bemerkungen, die vor allem die Tendenz verfolgen, dem Schauspieler durch psychologisch und emotionell konnotierte Literarismen einen bestimmten Affekt zu suggerieren. Die Intention des „eisernen Drehbuchs“ war es zwar, dem Nacherzählen eines literarischen Primärtexts auszuweichen, doch heißt das nicht, das es selbst auf alle Verfahren der Literarizität verzichtet oder sie theoretisch problematisiert hätte. Auch das „eiserne Drehbuch“ entwickelt seine Axiologie als Pragmatext, der Qualität in praktischer Anwendbarkeit und nicht nach ästhetischen Präliminarien ermißt.

Der Sonderfall des publizierten Drehbuchs und noch mehr derjenige des Drehbuchs ohne realisierten Film (Schwarz greift hier vor allem auf Werke so bekannter deutscher Autoren wie Hofmannsthal oder Döblin zurück) eröffnet den Vergleich zwischen dem ausgearbeiteten (wenn auch nicht „selbständigen“) Kunstwerk und dem vollendeten Film, der dabei in eine synchron (qualitativ) wie diachron (quantitativ) nachgeordnete Position gerät. Geht man vom Film als der getreuen bzw. ungetreuen Realisation und Entfaltung des Drehbuchs aus, dann ist auch sicherzustellen, daß man den impliziten Wertungsdruck dieser Untersuchungsweise beständig mitthematisiert. Das Drehbuch ist Teil eines Produktionsprozesses, aber nicht isolierbarer Teil des Kunstwerks, sondern nur ein Faktor für dessen Genese. So sagt die Qualität des Drehbuchs nicht notwendig etwas über die Qualität des Films aus. Es gibt nicht nur viele gute Drehbücher, die zu schlechten Filmen wurden, sondern auch umgekehrt viele gute Filme, die auf mehr als mäßigen Drehbüchern basieren. Den „vollständigen“ und „gelungenen“ Film umgibt eine über das Medium hinausgreifende Aura von literarisch-publizistischen Textsorten: ihm geht eine journalistische „Promotion“ voraus, ebenso wie ihm eine literarische Mehrfachverwertung in Kritiken folgt. Das Massenphänomen wird auch auf der Ebene des Drehbuchs vermarktet; hinzu kommen auch Plakatkunst und Partituren, oft sogar „Bücher zum Film“. Das Drehbuch steht am Schnittpunkt eines Produktionsprozesses, in dem sich Filmvorstufe und Filmnachverwertungen spiegeln. Es ist so mithin ein „work in progress“, wobei das eigentliche Regieskript nur eine Text-Stufe ist.

Die Verknüpfung bzw. Lösung der Literatur-Film-Beziehung durch ihre Thematisierung im Kunstwerk oder durch die Produktionskonvention macht

sich Schwarz für seine Arbeit über weite Strecken zunutze. Schwarz ist nicht an einer Kritik der Filmgeschichte interessiert, welche die ästhetische Entwicklung des Mediums etwa aus dem Blickwinkel minderheitenkritischer Positionen wie den Gender studies u.ä. als Dokument einer Unterdrückung des vielfältigen kreativen Potentials durch eine dominante Macht zu hinterfragen sucht. Schwarz insistiert überzeugt auf einer neoformalistischen Ästhetik, die Wertungsfragen vor allem ethischer und politischer Art aus der Analyse so weit als möglich ausklammern will. Damit entzieht Schwarz die Rezeption des Films der zwanziger Jahre auch einer ideologiekritischen Beschreibung in der Tradition Kracauers. Der Film ist nicht nur Symptom und Quelle für den Historiker. Durch diese Zurückhaltung versteht es Schwarz, traditionelle theoretische Positionen der Film- und Literaturphilologie – z.B. die auf Kracauer zurückreichende Verquickung von Filmphilologie und Ideologiekritik – fruchtbar zu kritisieren. Schwarz plädiert für eine Filmwissenschaft, die nach methodologischen Erweiterungen sucht. Ohne ein Klagelied darüber anzustimmen, offenbart Schwarz' Beurteilung der Filmphilologie als einer erst im Experimentalstadium befindlichen Wissenschaft auch das Methodenproblem dieser spezialisierten Disziplin. Das Dilemma der Filmphilologie entsteht notwendig aus ihrer Redlichkeit; viele Filmphilologen haben sich aus dem literaturwissenschaftlichen Methodenstreit, aus einer Überfrachtung mit kritisch zu reflektierenden Metapositionen und Philosophemen in das gesicherte Gebiet der Edition, der Quellenkunde und des Positivismus zurückgezogen.

Auch Schwarz geht diesen methodischen Rückzug in den Positivismus partiell mit. Er hintergeht ihn jedoch strukturell, indem er sich auf den Status einer literarischen Textsorte, des Filmdrehbuchs, beschränkt, und dort, wo filmphilologisch avancierte Methoden ausgeschlossen bleiben, zumindest im Rahmen der literarischen Textanalyse strukturalistische Methodik heranzieht. Seine Vorgehensweise hat neben ihrer konsequenten moralischen Zurückhaltung den Vorzug, daß sie, jenseits der Selbstproblematisierung von wissenschaftlichen Diskursen, Raum schafft für eine Fülle von Materialien, deren Qualität nicht nur in Hinblick auf Argumentationen oder auszuführenden Gliederungen besticht, sondern in ihrer autonomen Qualität überzeugt (sei es als „Meisterwerk“ oder auch als historische Rarität von unfreiwilliger Komik). Es entsteht eine abwechslungsreiche Lektüre, auch unterstützt durch die Illustrationen, das Layout und die Anhänge (Bibliographien publizierter Filmdrehbücher in Deutschland und Rußland, Kurzbiographien), welche Überblick und Auflockerung schaffen, ohne als angeklebter Apparat zu belasten. Der Verzicht auf eine methodische Position, auf ein Argumentationsziel von seiten des Autors bringt allerdings auch den Leser in Zugzwang. Wo er vom Autor aufgrund der ausgebreiteten Materialien weitergehende Reflexionen, Vergleiche oder gar kritische Beurteilungen<sup>1</sup> erwartet, bricht Schwarz stets ab. Was als Bescheidung auf ein positivistisches Wissenschaftsideal dem eigenen Diskurs dienlich sein kann, steht ab einem gewissen Punkt der Wissenschaft selbst im Wege, zumindest einem Leser gegenüber, der nicht alle besprochenen Filme und Materialien kann.

Schwarz konzentriert sich für seine Analyse der Drehbuch-Film-Beziehung fast ausschließlich auf Spielfilme. Daß die Trennung zwischen Dokumentation und Fiktion jedoch gerade vom Kino der zwanziger Jahre – analog zur Literatur der Zeit – überwunden werden wollte, wird als Problem zurückgestellt. Trotz-

dem ist das Dokumentarkino im Anschluß an eine „literatura fakta“ ein Gebiet, wo traditionelle literarische Muster auch für ein Drehbuch kaum verfangen können. Das gilt bereits für die frühen Attraktionsmontagen des „kino-glaz“, besonders aber für jene Filme am Ende der zwanziger Jahre, welche die Trennung von Fiktion und Wirklichkeit aufzuheben trachten. Es ist bezeichnend, daß Schwarz letztlich Ejzen,tejns Drehbuch zu *Oktjabr'* und nicht das zu *Staroe i novoe* heranzieht. Der „predmet“-Film (Iub, Vertov u.a.) mit seinem „formalisierten“ Drehbuch gerät ebenfalls gegenüber Ejzen,tejns „zweiter Literarisierung“ ins Hintertreffen. Auch daß z.B. Walter Ruttmanns *Berlin – Symphonie einer Großstadt* völlig fehlt, kann nur im Sinne der kongruenten Argumentation der Arbeit erklärt werden; ohne daß ich behaupten möchte, daß Ruttmanns Experimente im Kontext des Massenphänomens Film mehr als eine Randerscheinung ist: Ruttmanns Drehbücher sind jedoch nicht nach literarischen, sondern nach musikalischen und abstrakt kompositorischen Prinzipien organisiert, lehnen sich also an ganz andere mediale Sprachen an. Es bleibt zu hoffen, daß Schwarz bei seiner herausragenden Kenntnis der Quellenlage in einer gesonderten Veröffentlichung auch Drehbücher wie diejenigen Ruttmanns in einer vergleichenden Analyse behandelt. Solche Detailfragen sprechen nicht gegen die Argumentation, sie zeigen lediglich, wie Wertungen auch den objektiv-positivistischen Zugang durchziehen. Wenn an Schwarz Kritik zu üben ist, dann nur, weil der interessierte Leser über dieses interessante Thema gerne noch mehr gewußt hätte.

- <sup>1</sup> Gerade auch soweit sie als unhinterfragte Positionen mit übernommen werden, z.B. Thea v. Harbou = trivial = nur an Geld interessiert = schlecht.

Anton Sergl (München)