

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 53 (2011)

Heft: 315

Artikel: Somewhere in Germany shortly before the War... : Filme auf Papier

Autor: Midding, Gerhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864233>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

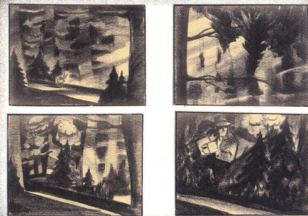
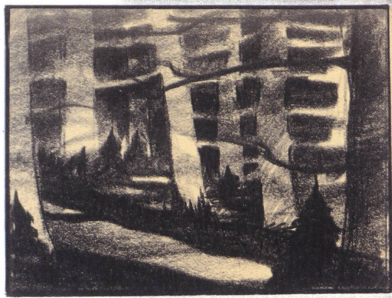
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Somewhere in Germany
shortly before the War



FILME AUF PAPIER

16/17

Storyboard – Zwischenform oder eigenständige Gestaltungsform?

Gene Allen ist ein bemerkenswerter Zeitgenosse. Er hat gleich mehrere Leben geführt. Mit dem Kino kam er zum ersten Mal während der Depressionszeit in Berührung: Schon als Halbwüchsiger musste er zum Lebensunterhalt der Familie beitragen und trat als Statist in Filmen von William Wellman und anderen auf. Danach war er eine Zeitlang Polizist. Später fing er dann im Art Department von Warner Brothers als Zeichner von Blaupausen an. Bald wurde er zum *sketch artist* befördert. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete er als Zeichner für diverse Studios, bis 1954 seine grosse Chance kam.

George Cukor hatte für seine Neuverfilmung von *A STAR IS BORN* den Bühnenbildner Lemuel Ayres engagiert. Dessen Dekors für Musicals wie «Oklahoma!» und «Kiss me Kate» wurden am Broadway gefeiert. Mit filmischen Szenenbildern hatte er jedoch keinerlei Erfahrung. Das Studio schlug ihm vor, Gene Allen hinzuzuziehen, der Erfahrung darin hatte, Drehbücher aus der Sicht des Szenenbildners zu visualisieren. Cukor wollte Komposition, Ausleuchtung und Kamerawinkel jeder einzelnen Einstellung genau festlegen. Allens Zeichnungen gewannen im Verlauf der Vorbereitung des Films massgebliche Bedeutung.

Bald nahm er an den Drehbuchkonferenzen teil, bei denen seine Meinung Gehör fand. Im Vorspann von *A STAR IS BORN* wird er und nicht Ayres schliesslich als Production Designer genannt.

Fortan gehörte er zusammen mit dem Farbberater George Hoyningen-Huene zum engsten Mitarbeiterstab Cukors. Sie müssen ein kurioses Dreigespann gewesen sein: Der breitschultrige, an einen Footballspieler erinnernde Allen schien äusserlich so gar nicht zu dem eleganten, raffinierten Regisseur und dem hochgewachsenen, baltischen Adligen Huene zu passen. Er war ein entschlossener Umsetzer von Bildideen. «Er sah aus wie ein Cop und redete wie ein Cop», erinnert sich Drehbuchautor Walter Bernstein an ihn. «Aber Cukor wusste genau, was er an ihm hatte. Er konzipierte sämtliche Kameraeinstellungen.»

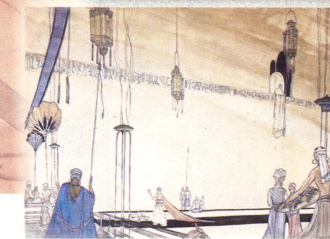
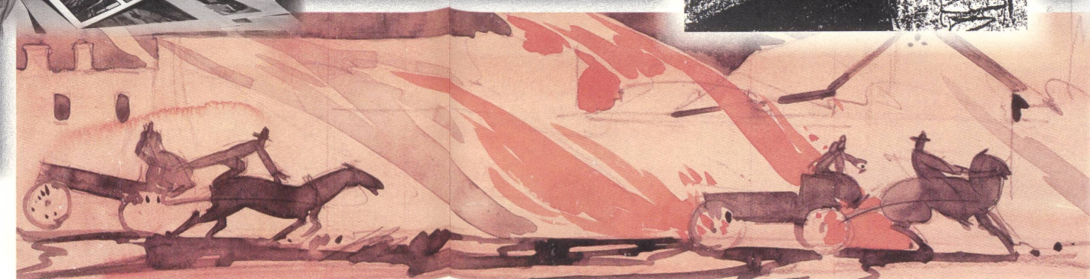
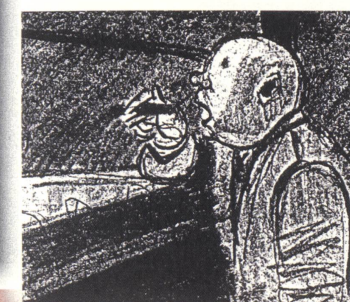
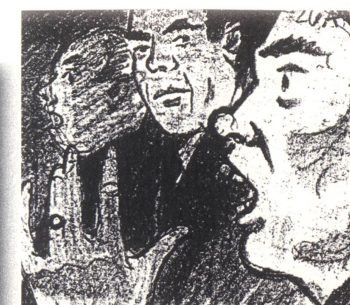
Nach *A STAR IS BORN* entwickelte sich Allen zu einem herausragenden Art Director; nicht nur für Cukor. Er wurde Produzent, schrieb gelegentlich an Drehbüchern mit. Lange Jahre amtierte er als Präsident der Szenenbildner-Gilde. Seine Definition eines Production Designers – er müsse ein «Visualisierer» sein, der die «flachen» Worte des Drehbuchs in dreidimensionale Bilder übersetzt – beschreibt auch stimmig den Job, den er zu Beginn der Zusammenarbeit mit Cukor noch innehatte: den des Storyboard-Zeichners.

Auftragskünstler und Weltenschöpfer

Wäre Allen nicht während der Dreharbeiten eines einzigen Films befördert worden, wäre sein Name heute gewiss unbekannt. Storyboard-Zeichner bleiben meist anonym, ihr Name taucht nicht im Vorspann, sondern allenfalls im Abspann der Filme auf. Dabei tragen sie oft massgeblich zu deren Gestaltung bei. Ihre Entwürfe sind die erste visuelle Interpretation des Drehbuchs. Sie vermitteln eine erste ästhetische Vorstellung davon, wie es umgesetzt werden soll. Sie ahnen die Auflösung, Dramaturgie und Atmosphäre der Szenen voraus. In ihnen werden die Abläufe vor der Kamera skizziert und die Bewegungen der Kamera mit Pfeilen markiert. Diese «visuellen Stenogramme» (Eisenstein) werden meist mit Bleistift oder Filzstift ausgeführt, oft auch mit Tusche, Kreide oder Wasserfarben.

In der Filmproduktion markiert das Storyboard ein wichtiges, letztlich jedoch flüchtiges und zu überwindendes Zwischenstadium. Die Zeichner sind Zulieferer, deren Arbeit durch viele Hände geht. Ihr Beitrag ist dem interessierten Publikum allenfalls aus Bildbänden oder dem Bonusmaterial von DVDs bekannt. Die gemeinsam von der Kunsthalle Emden und der Deutschen Kinemathek/Museum für Film und

Fernsehen in Berlin konzipierte Ausstellung «Zwischen Film und Kunst» ist ein längst überfälliger Versuch, diese Arbeit aus ihrem Schattendasein zu befreien. Die von Katharina Henkel, Kristina Jaspers und Peter Mänz kuratierte Schau versucht, Zeichner wie Joe Hurley, Harold Michelson, Maxime Rebère und Alex Tavoularis aus der Anonymität zu befreien. Sie stellt ihre Produktionsentwürfe Beispielen aus der modernen, bildenden Kunst gegenüber, um ein Terrain der wechselseitigen Beeinflussung oder zumindest motivischen Verwandtschaft zu eröffnen. Lassen sich die Zeichner mühelos als eigenständige Künstler rehabilitieren? Oft besitzen ihre Arbeiten einen plastischen Reiz, der beinahe schon sich selbst genügen könnte. Sie stehen im Dialog mit den künstlerischen Strömungen ihrer Zeit. Wiard Ihnens Produktionsentwürfe für *MAN HUNT* etwa mögen Assoziationen zu Edward Hopper wecken, ihre Schraffur (Graphit auf Papier) erinnert an die mit Kohle und Pinsel ausgeführten Architekturvisionen von Hugh Ferriss. Der Kunsthistoriker Nils Ohlsen beschreibt in seinem Katalogtext die Doppelwertigkeit der Arbeit der Storyboard-Zeichner: Sie seien Auftragskünstler und Weltenschöpfer zugleich.



18/19

Die Segnungen der Korktafel

In ihrem Katalogtext über die Entstehung und Geschichte dieses besonderen Zeichenmediums nennt Kristina Jaspers die Entwürfe *Fritz Maurischs* für DAS SCHIFF DER VERLORENEN MENSCHEN (Regie: Maurice Tourneur) von 1929 als erste Vorläufer des Storyboards. In den nächsten Jahren vervollkommnete der deutsche Zeichner das Verfahren, das er «Papierfilm» taufte. Man darf jedoch getrost etwas weiter zurückgehen in der Filmgeschichte.

Der Szenenbildner *William Cameron Menzies* brachte bereits 1924 bei THE THIEF OF BAGDAD seine Vorstellungen für die Komposition von Einstellungen zu Papier: Jede Einstellung war zeichnerisch so detailliert vorinszeniert, dass dem Regisseur Raoul Walsh und seinem Star Douglas Fairbanks nur begrenzte Frei- und Spielräume blieben. Anderthalb Jahrzehnte später, während der Vorbereitungsphase von GONE WITH THE WIND, erfand der Produzent David O. Selznick für ihn die Berufsbezeichnung Production Designer, da Menzies weit über das Szenenbild hinaus umfassenden Einfluss auf die visuelle Gestaltung der Filme nahm. Bei vielen Produktionen wurden seine Entwürfe oft direkt neben den Sucher der Kamera geheftet, sodass sie deren Position und die Auswahl der Objekte festlegten.

Gemeinhin wird das Storyboard als eine Erfindung des Tonfilms betrachtet – was paradox erscheint, da die neu hinzugewonnene Dimension von Dialog, Geräusch und Musik auf ihm keine Rolle spielt. Seine Entstehung fällt in jene Zeit, in der sich die industrielle Standardisierung der Filmproduktion in Hollywood endgültig etablierte. (Es ist zunächst ein fast ausschließlich amerikanisches Phänomen, das sich anderswo industrielle Strukturen noch nicht verbreitet haben – der Vorkriegsfilm in Frankreich etwa kennt das Medium noch nicht, dort taucht es erst in den fünfziger Jahren auf.) Die anfangs *continuity sketches* genannten Bilderfolgen dienten als ökonomische und organisatorische Planungsgrundlage. Die Illustratoren gehörten, wie Gene Allen, in der Regel den Art Departments an. Der Begriff Storyboard setzte sich durch, nachdem in den Disney-Studios der Zeichner *Webb Smith* auf die Idee gekommen war, die einzelnen Entwürfe um der besseren Ordnung und Übersichtlichkeit willen auf einer Korktafel zu befestigen.

Dass sich das Storyboard im Genre des Zeichentrickfilms durchsetzte, verweist auf seine Affinität zum Comic Strip. Die horizontal oder vertikal ausgerichteten Bilderfolgen erinnern augenblicklich an die Gestaltung von Panels. Die Storyboards zu MATRIX bemühen sich um die graphische Qualität zeitgenössischer Comics. Der Strich Maxi-

me Rebières, der bei L'AMANT als Storyboardzeichner debütierte, erinnert mitunter an Strips von Jacques Loustal; gelegentlich setzt er auch Tusche und Aquarell in der Manier Hugo Pratts ein. Dass der Koreaner *Bong Joon-ho* ursprünglich davon träumte, Comiczeichner zu werden, ist seinen Storyboards für Filme wie MOTHER deutlich anzusehen. Der Deutsche *Michael Gutman*, der als Comicautor begann, zählt zu den überraschend wenigen Drehbuchautoren, die Storyboards verwenden.

Korsett oder Sprungbrett?

Das Storyboard ist ein Instrument, dessen Vorzüge zu Anfang vor allem von Produzenten geschätzt wurden, weil es ihrem Interesse an Planungssicherheit entgegenkam. Es diente als ein Kontrollinstrument zumal bei der Arbeit mit unberechenbaren Regiedebütanten. Aus der Sicht von RKO etwa waren Storyboards ein probates Mittel, um das reibungslose Funktionieren des Produktionsapparates zu garantieren, falls das Wunderkind Orson Welles bei CITIZEN KANE straucheln sollte. Welles selbst empfand dies indes wohl nicht als ungehörlichen Oktroj, denn die Entwürfe des Teams um Szenenbildner *Perry Ferguson* halfen ihm, seine eigenen, bahnbrechenden Inszenierungs Ideen zu präzisieren.

Anfangs erleichterten Storyboards vor allem die Berechnung der Kosten für Aufbauten und Dekors (oder halfen, wie im Fall von *Ward Ihnens* Entwürfen für *MAN HUNT*, im Gegenzug, das Studio von der Notwendigkeit von Dekors zu überzeugen, die im ursprünglichen Budget nicht vorgesehen waren). Heute dienen sie vielfach dazu, Szenen zu planen, die ein komplexes Zusammenspiel kostspieliger Elemente wie Spezialeffekte und Stunts verlangen. Zuständigkeit und Nutzen von Storyboards haben sich nicht nur im Verlauf der Zeit gewandelt, auch Filmemacher schätzten sie unterschiedlich ein. Für den deutschstämmigen *Alfred Junge*, der im britischen Exil als Szenenbildner für Powell und Pressburger arbeitete, taugten sie vornehmlich zur Planung technisch komplizierter Szenen und halfen wenig, um die Positionen der Schauspieler festzulegen. Robert Wise hingegen liess seinen Zeichner *Maurice Zuberano* für den Boxerfilm THE SET-UP auch ausführliche Studien der Zuschauer bei den Fights ausführen. Wise, der sich bei der Inszenierung dieses Films zu neunzig Prozent von den Storyboard-Zeichnungen leiten liess (und einräumte, es bei späteren Filmen immerhin zu fünfund-siebzig Prozent zu tun), hielt sie ungeeignet für Tanz- und Kampf-szenen. Heutzutage ist es allerdings gerade die komplizierte Logistik von Action-Szenen, die aufwendige Storyboards erforderlich machen.



Es ist fraglich, ob Storyboards in der Hoch-Zeit des Studiosystems tatsächlich Verbindlichkeit für die Auflösung und Montage von Sequenzen besaßen. Ihre rigide Festschreibung der Verläufe widerspricht den Gepflogenheiten des Produktionsalltags, bei dem üblicherweise jede Szene nacheinander in verschiedenen Einstellungsgrossen, von der Totalen zur Grossaufnahme, aufgenommen wurde, um später für den Schnitt ausreichend Varianten zur Verfügung zu haben. Es ist ein kurioser, gleichwohl bezeichnender Zufall, dass in der Ausstellung zwei Filme eine prominente Rolle spielen, die von minuziös geplanten, in letzter Minute jedoch vereitelten Attentaten handeln: *MAN HUNT* (1941) und *THE DAY OF THE JACKAL* (1973).

Fritz Langs Anti-Nazi-Film ist ein Beispiel dafür, wie Storyboards Regisseuren als eine eher atmosphärische denn dramaturgische Inspiration gedient haben. Das kontrastreiche Helldunkel von Wiard Ihnens Entwürfen nimmt das Klima des Films vorweg. Die massiven Bäume in der Eröffnungsszene erinnern auffallend, womöglich als augenzwinkernde Reverenz, an den Wald in Langs *DIE NIBELUNGEN*. Das Urbane spielt in den Entwürfen jedoch eine geringere Rolle als im fertigen Film; für die komplizierte Verfolgungsjagd in der Londoner Untergrundbahn wurden offenbar keine Planungsskizzen angefertigt.

Neben Lang gehörte Alfred Hitchcock zu den ersten Regisseuren, die Storyboards nicht als Vorgabe der Produzenten, sondern als eigenes, gestalterisches Mittel begriffen. Für Hitchcock, dessen Kino sich dem unmittelbar Spontanen verweigert, waren sie auch ein Mittel, die eigene Autorschaft zu besiegeln: Der Film existierte für ihn gleichsam schon vor Beginn der Dreharbeiten, und er schnitt in der Kamera, um eine spätere Einmischung bei der Montage zu verhindern. Selbst der spätere Gesichtsausdruck Tippi Hedrens scheint in manchen Bildern zu *THE BIRDS* bereits festgelegt.

Anfangs entwarf er selbst die Storyboards, die oft nur primitive Gedankenskizzen waren, mitunter aber auch, wie im Fall von *THE 39 STEPS*, liebevoll ausgemalte Szenarien. Von *YOUNG AND INNOCENT* an vertraute er auf professionelle Zeichner. Meist liess er nur Szenen mit aufwendiger Logistik oder einer komplizierten Schnittfolge in Bildersequenzen vorgestalten – den Angriff des Flugzeugs und die Mount-Rushmore-Sequenz in *NORTH BY NORTHWEST* (in manchen Zeichnungen glaubt man bereits, die Züge Cary Grants zu entdecken), die Duschszene in *PSYCHO*, die Verfolgungsjagd in *FAMILY PLOT*. Zwei Filme liess er jedoch komplett durchzeichnen, da sie auf je eigene Weise

eine technische Tour de force darstellten: *LIFEBOAT*, der fast vollständig im Studio-Tank entstand, und *THE BIRDS*, in dem es viele Spezialeffekte gab und der die Arbeit mit trainierten Vögeln erforderte.

Aber selbst bei Hitchcock sind die Storyboards nicht durchweg eine verbindliche Vorgabe. Die Sequenz des vorgetäuschten Selbstmordversuchs in der San Francisco Bay in *VERTIGO* beispielsweise weicht in der Auswahl der Einstellungsgrossen um wichtige Nuancen von den Entwürfen ab. Im Film hält die Kamera meist eine grössere Distanz zu Kim Novak, während die Zeichnungen das Gesicht ihrer Figur häufiger in Nahaufnahmen zeigt. Nur der Blumenstrauß, den sie ins Wasser wirft, ist nah aufgenommen, während die Skizze sie noch in einer Halbtotale zeigt. Dieses veränderte Spiel mit Nähe und Distanz lässt den Filmmoment geheimnisvoller wirken. Auch den Duschmord in *PSYCHO* hat Hitchcock letztlich anders gedreht, als er in Saul Bass' Storyboard vorgegeben ist. Die Sequenz wirft die Frage der Urheberschaft auf, die gelegentlich zwischen Zeichnern und Regisseuren zu Streit führt. Bass beanspruchte sie auch für die Eröffnungssequenz von *WEST SIDE STORY* sowie die Schlachtszenen und Gladiatorenkämpfe in *SPARTACUS*. Seine anglo-amerikanische Kollegin Jane Clark (die an Filmen

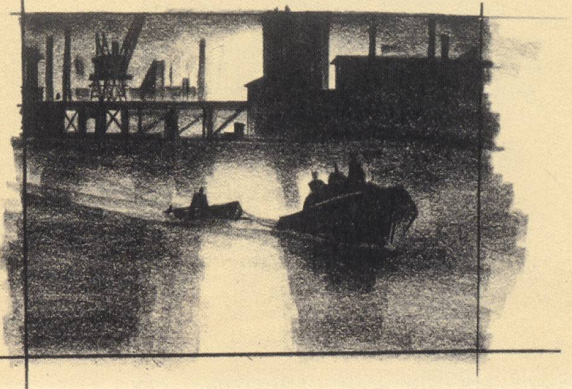
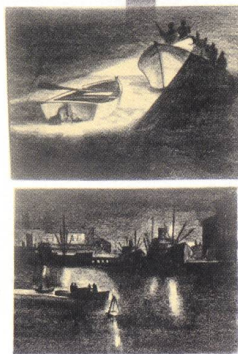
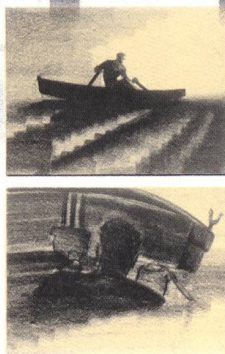
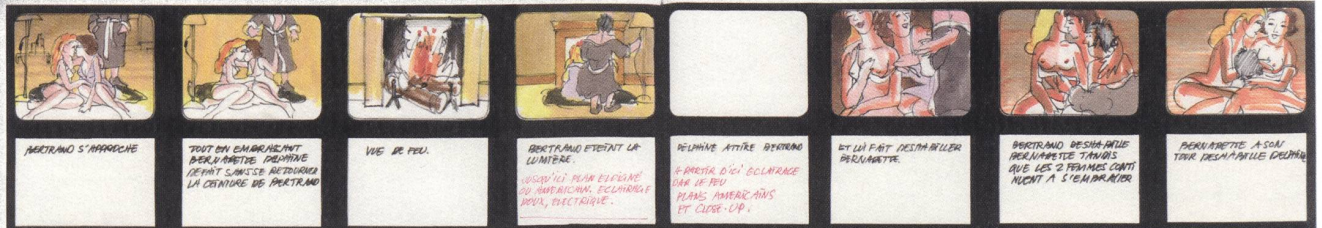
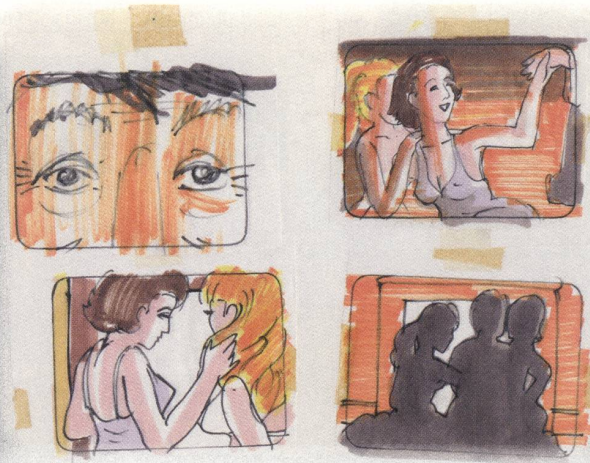
wie *THE MADNESS OF KING GEORGE* und *SHAKESPEARE IN LOVE* mitwirkte) behauptet, sie und nicht die Regisseurin Sharon Maguire sei für eine Vielzahl der Regieideen in *BRIDGET JONES'S DIARY* verantwortlich.

Der menschliche Faktor

Man ist leicht versucht, Regisseure in zwei Lager zu unterteilen: diejenigen, die Wert auf Storyboards legen, und die anderen, die ihrer nicht bedürfen. Wer würde dem ersten Lager angehören? Die Rechnung scheint einfach: Eisenstein eher als Dovshenko, Vidor eher als Hawks, Clouzot eher als Becker, Spielberg und Lucas eher als Altman und Mazursky, Jeunet eher als Desplechin.

Das Spiel liesse sich endlos fortsetzen. Aber sind die Lager so streng voneinander getrennt? Wer beispielsweise überzeugt ist, dass Kurosawa oder Mizoguchi zu den Fürsprechern des Storyboards zählen, Ozu aber nicht, muss sich eines Besseren belehren lassen: In Ozus Notizbüchern finden sich schon sehr früh Zeichnungen, die die Kadrage einzelner Einstellungen und die Position der Figuren im Raum festlegen. Es sind mehr als roh und intuitiv skizzierte Ideen, aber keine ausführlichen Bilderfolgen, wie sie aus Hollywood bekannt sind. Auch die Tren-

1 Papierfilm von Fritz Maurischat und Herbert Lichtenstein zu IM BANN DES EULENSPIEGELS (Frank Wiesbar, 1932); 2 MAN HUNT von Fritz Lang (1941); 3 Storyboard von Joe Hurley zu SOLOMON AND SHEBA von King Vidor (1959); 4 Storyboard von Wiard Ihnen zu MAN HUNT; 5 Storyboard von Fritz Maurischat zu DAS SCHIFF DER VERLORENEN MENSCHEN von Maurice Tourneur (1929); 6 Storyboard zu L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES von François Truffaut (1977); 7 Storyboard von Maxime Rebère zu L'AMANT von Jean-Jacques Annaud (1992); 8 Storyboard von Maurice Zuberano zu THE SET-UP von Robert Wise (1949); 9 Storyboard von William Cameron Menzies zu GONE WITH THE WIND von Victor Fleming (1939); 10 Lewis J. Rachmil, Art Director, Sam Wood, Regie, und William Cameron Menzies bei Dreharbeiten zu OUR TOWN (1940); 11 Korkwand mit Storyboards zu SNOWWHITE AND THE SEVEN DWARFS von Walt Disney (1937); 12 Storyboard von William Cameron Menzies zu THE THIEF OF BAGHDAD von Raoul Walsh (1924); 13 Storyboard von Harold Michelson zu THE BIRDS von Alfred Hitchcock (1963); 14 Storyboard von Saul Bass zu SPARTACUS von Stanley Kubrick (1960); 15 Storyboard von Maurice Zuberano zu WEST SIDE STORY von Robert Wise (1961)



nung zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino kann trügerisch sein. Regisseure wie Ridley Scott, die von der Werbung kommen, vertrauen unverbrüchlich auf Aussagekraft und Nutzen von Storyboards. John Mc Tiernan jedoch erzählt im Audiokommentar zu DIE HARD, früher habe er sogar in Schuss-Gegenschuss aufgelöste Dialogszenen oder Telefongespräche noch vorgezeichnet, nun tue er das nur noch bei Actionszenen, um seine inszenatorische Phantasie nicht zu sehr einzuengen. Stephen Frears, ohnehin ein Grenzgänger, hat ein nonchalantes, gelassenes Verhältnis zu dem Medium: Er möchte sehen, was die Phantasie eines Anderen aus seinen Ideen macht. «Go home», sagte er zu Jane Clark, «and show me what you would do.»

Und welchem seiner beiden Lehrmeister fühlte sich Truffaut in dieser Frage näher: Hitchcock oder Renoir? Zu den Glanzstücken der Ausstellung zählt ein umfangreiches Storyboard, das Truffaut für eine überaus freizügige Szene aus L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES anfertigen liess, die aber am Ende dem Schnitt zum Opfer fiel. In Frankreich, berichtet Maxime Rebère, hätten Autorenfilmer keine Verwendung für Storyboards; höchstens bei einem aufwendigen Historienfilm wie LA REINE MARGOT von Patrice Chéreau. In Italien hingegen greifen Regisseure wie Bellocchio, Olmi und Rosi gern auf Zeichnungen zu-

rück. Fellini und Scola haben als Karikaturisten begonnen. Sie alle wählen jedoch keine strenge Form, die sie einengt, sondern wollen ihren Ideen eine erste Anschaulichkeit verleihen, die sie auch verwerfen können. Europäische Filmemacher scheinen sich lieber in Einzelbildern zu artikulieren, als ihrer Phantasie in kompletten Sequenzen Zügel anzulegen. Es mag einer Skepsis, einem Unbehagen geschuldet sein, wenn sie zögern, ihre Filme auf dem Papier vorzuinszenieren. Den Storyboards fehlt eine entscheidende Dimension. Die Figuren sind keine Charaktere, sondern Vektoren im Bildraum. Ihre Gesichter besitzen meist nur Konturen, aber keine Aura. Ihr Ausdruck ist für das Medium ohne Belang. Sie ähneln niemandem. Sie sind identitätsloser als ihre Vorläufer im Drehbuch.

Gerhard Midding

Die Ausstellung «Zwischen Film und Kunst – Storyboards zwischen Spielberg und Hitchcock» läuft in der Kunsthalle Emden noch bis zum 17. Juli und danach im Filmmuseum Berlin/Deutsche Kinemathek vom 11. August bis 4. Dezember.