

Zeitschrift: Zappelnde Leinwand : eine Wochenschrift fürs Kinopublikum
Band: - (1922)
Heft: 32

Artikel: Ein Gespräch mit Filmregisseur Lubitsch
Autor: Sonnenfeld, Kurt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-731812>

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: 06.10.2024

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

KINO Zappelnde Leinwand

Eine Wochenschrift fürs Kino-Publikum

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: Robert Huber.

Administration: M. Huber, Bäckerstraße 25, Zürich.

Briefadresse: Hauptpostfach. Postcheck-Konto VIII/7876.

Bezugspreis vierteljährlich (13 Nrn.) Fr. 3.50, Einzel-Nr. 30 Cts.

Nummer 32

Jahrgang 1922

Inhaltsverzeichnis: Ein Gespräch mit Filmregisseur Lubitsch. — Kinoleute: Der Kunstmalers. — Hinter den Kulissen des Trickfilms. — Das Publikum als Mitschaffender. — Das ungeschriebene Gesetz. — Kinosophischer Briefwechsel. — Kreuz und Quer. — Letzte Meldungen. — Briefkasten.

Ein Gespräch mit Filmregisseur Lubitsch.

Von Dr. Kurt Sonnenfeld.

Wenn man den berühmten Berliner Filmregisseur Ernst Lubitsch fragt, ob die slawische Endung seines Namens vielleicht auf slawische Abkunft hindeute, so erklärt er in unverfälschtem Berlinerisch: „Nee, ich stamme aus einer deutschen Kaufmannsfamilie und bin mit echtem Spreewasser getauft“. Und zur Bekräftigung hält er seinen Paß hin, aus dem man tatsächlich ersehen kann, daß er im Jahre 1892 in Berlin geboren ist. Vor ungefähr 15 Jahren war er noch Lehrling in einem Stoffwarengeschäft und schwärmte heimlich fürs Theater.

„Aber ich begnügte mich nicht mit heimlicher Schwärmerei“, sagt er, „sondern nahm Unterricht bei dem Komiker Viktor Arnold, der mich zu Reinhardt brachte. In sieben Jahren, in denen ich bei Reinhardt grotesk-komische Rollen spielte, lernte ich den Reichtum und die Spannweite von Reinhardts Regiebegabung ermessen. Seine bloße Anwesenheit bei der Probe wirkte elektrisierend, und wenn er vorn an der Rampe saß, so glaubten die Schauspieler vor einem Premierenpublikum zu spielen. Ich habe ihn fast niemals heftig gesehen; ruhig und zielbewußt kümmerte er sich um die kleinsten Einzelheiten, die er dem großen Zusammenhang dienstbar machte.

Damals spielte ich auch schon fleißig für den Film, und zwar in komischen Rollen. Wenn man von der Bühne zum Film kommt, so muß man sich eine andere Technik aneignen, die aber durchaus nicht geringer zu werten ist als die Technik des Sprechtheaters. Im Gegenteil: man kann beim Film viel weniger innerlich mogeln als auf der Bühne, da das Objektiv ein weit schärferer Beobachter ist als Auge und Ohr des Parkettpublikums. Die Berliner Schauspieler filmen heute keineswegs immer nur wegen des Geldes, sondern manchmal auch aus echtem künstlerischen Ehrgeiz. Daraus ist auch das sehr bemerkenswerte Niveau des deutschen Films zu erklären. Vor drei Monaten konnte ich mich in Newyork davon überzeugen, wie beliebt die deutschen Filme drüben sind, und es freut mich ganz besonders, daß der von mir inszenierte Film „Das Weib des Pharao“, der seit einem Vierteljahr im

Newyorker Criterion-Theater gegeben wird, noch immer ausverkaufte Häuser macht.

Von deutschen Filmschauspielern sind drüben Harry Liedtke, Jannings, Paul Wegener und Pola Negri besonders beliebt. Namentlich Pola Negri ist in Amerika unglaublich populär, davon konnte ich mich schon während der Reise überzeugen, da mich der Schiffsarzt, der mich untersuchte, der Kontrollor, der meinen Paß abstempelte, der Friseur, die Manicure, der Steward sofort nach Pola Negri fragten. Sie verdankt diesen Erfolg ihrem Typus, der wohl in jedem Lande als schön empfunden wird, und ihrer schauspielerischen Begabung, durch die sie gewiß auch zu einer glanzvollen Bühnenlaufbahn befähigt wäre. Aber“, unterbricht er sich, „wie ich sehe, können Sie keinen Bleistift spitzen. . .“ Und er nimmt mir meinen Bleistift aus der Hand und spitzt ihn, wobei er sich höchst barbarisch des Messers bedient, das für den kalten Aufschnitt seines Frühstückstisches bestimmt ist.

„Die Technik der deutschen Filmindustrie“, sagt er, „entwickelt sich mit Riesenschritten, obwohl wir doch jahrelang vom Ausland abgeschnitten waren und uns die neuesten Errungenschaften auf dem Gebiet der Beleuchtungskörper nicht zunutze machen konnten. Um einen künstlerischen Film bildhaft hervorzubringen, dazu braucht man nicht nur Talent, sondern auch Technik — wie auch einem Violinspieler das feinste musikalische Empfinden nichts nützt, wenn ihm die nötige Technik fehlt.

In technisch-malerischer Beziehung sind wir vollkommen auf der Höhe. Die einzigen, die sich noch im Hintertreffen halten, sind die Dichter. Es ist allerdings fraglich, ob der Filmdichter ein Literat sein muß. Denn der Literat dichtet in Worten und der Filmdichter muß in Bildern dichten. Wir haben es also hier mit einer durchaus neuen Erscheinung zu tun, und es muß leider festgestellt werden, daß der wahre Filmdichter noch nicht erschienen ist.

Oft werde ich mit Fragen bestürmt, wie man sich am besten für den Film ausbilden könne. Nun, eine Ausbildung für den Film gibt es nicht, da sich die Mimik, wie sie der Film braucht, nicht theoretisch erlernen läßt. Die sogenannten Filmschulen sind der ärgste Schwindel und es ist erfreulich, daß sie in Wien systematisch ausgerottet werden.

Da man sich für eine Filmrolle kaum vorbereiten kann, so studiere ich auch niemals mit den Schauspielern vor der Probe eine Szene, damit sie ohne vorgefaßte Meinung spielen können. Denn wenn jeder Schauspieler schon vorher genau weiß, was er zu tun hat, so erzielt man wohl hervorragende Einzelleistungen, aber kein gutes Zusammenspiel.

Der Filmregisseur hat es schwerer als der Bühnenregisseur. Denn dieser hat ein Buch vor sich, worin jedes Wort des Dramas steht, während der Filmregisseur das magere Szenarium erst mit Blut und Leben erfüllen muß. Darum ist die Arbeit des Filmregisseurs zwar freier, aber auch verantwortungsvoller.

Besonders nachdrücklich möchte ich auf die Wichtigkeit der Filmkritik hinweisen. In Berlin haben die großen Tageszeitungen und literarischen Zeitschriften ständige Filmrubriken, in denen Film- und Theaterrezensenten ersten Ranges über das Sujet und die Darstellung eines jeden Films eingehend berichten; das ist für Schauspieler und Autoren sehr nützlich. In Wien wird leider, von vereinzelt Ausnah-



Grete Hollmann

ein neuer Stern am Filmhimmel, spielt die Hauptrolle in „Gaby Leed“ und
„Das ungeschriebene Gesetz“.

men abgesehen, die Filmkritik vernachlässigt. Einen guten Ueberblick über die Wiener Filmverhältnisse verschaffe ich mir immer aus den gehaltvollen Artikeln von Friedrich Porges, die im „Filmkurier“ erscheinen.

Während meines Wiener Aufenthaltes, der leider nur kurz bemessen ist, habe ich zu einigen literarischen Persönlichkeiten Beziehungen angeknüpft. Ich möchte auch einen Film inszenieren, der in Wien spielt.“

Und Herr Lubitsch kehrt wieder zu seinem Frühstück zurück.

Kinoleute: Der Kunstmaler.

„Tapezierer!“

Wenn man ihn so ruft, gibt es eine Explosion. Er ist nämlich Kunstmaler, stellt in allen möglichen Ausstellungen aus und erklärt herablassend, er stelle die Interieurs für einen Film auf, weil ihn das Experiment interessiert. Aber der Kassierer weiß es besser. Schon an den Vorschuszetteln.

Aber jetzt läuft er im langen grauen Kittel umher, in der rechten Hand seine farbige Skizze, in der linken einen riesenhaften Pinsel. Der Pinsel ist eigentlich nur als dekoratives Symbol da. Der Herr Kunstmaler hütet sich etwas anzufassen. Aber er hantelt mit dem Borstending im Raum herum, als wäre es ein Feldherrnstab.

Die Skizzen sind in außerordentlich bunten Farben gehalten. Der Theatermeister, der sich auskennt, hat bei den Dekorationen natürlich Farben weggelassen. Das faßt der Herr Kunstmaler nicht.

„Sie bringen mich um meinen Ruf! Wenn ich ein zartes Violett mit einem diskreten Blau zusammenstoßen lasse, so ist das eine Nuance! Verstehen Sie!? Man hat mich engagiert, um solche Nuancen in den Film zu bringen! Mein Gott, muß man denn alles selber machen?“

Der Theatermeister läßt ihn reden. Er weiß, was in der Photographie dunkel kommt und was hell wird: was hat er mit den Farben zu tun. „Tapezierer“! murmelt er verächtlich.

Der Künstler fliegt im Atelier weiter herum. „Können wir nicht echte Gobelins nehmen? Echte Sachen wirken im Film immer vornehmer. Sie glauben gar nicht, wie das Objektiv Silber von Zinn unterscheidet!“

Und schon ist er in einer anderen Dekoration. Er nimmt einen grüngefärbten Sucher hervor, betrachtet sein Werk. — Das grüne Glas neutralisiert sozusagen die Farben. Es liefert das Bild in den Farbwerten, wie es später im Film erscheinen wird.

Der Kunstmaler wird jedesmal wütend. Achselzuckend wendet er sich an den Regisseur, der fleißig an dem Arrangement einer Tafel mitarbeitet:

„Es ist doch Handwerkerei! Von allen meinen Farben bleibt nur eine schwammige Sauce übrig.“

Der Regisseur lächelt. Er weiß, warum er seinen Tapezierer bezahlt. Der geschulte Raumsinn, das Verständnis für einheitlichen Stil, für die Wirkung eines Saales ist zuverlässig bei ihm zu finden. Warum soll er nicht schwätzen?

Aber der Herr Kunstmaler rauft sich schon wieder das Haar. „Sehen