

Von Drehbüchern und Regieproblemen [Schluss folgt]

Autor(en): **E.J.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz.
Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz**

Band (Jahr): **8 (1943)**

Heft 119

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-733726>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Von Drehbüchern und Regieproblemen

I. Unmöglichkeiten der Handlung.

Einige wenige Beispiele von Sinnwidrigkeiten aus Filmen, die den Anspruch erheben, künstlerisch ernst genommen zu werden:

«Kitty»: Ein junges Mädchen (Ginger Rogers) als Sekretärin in der Redaktion eines Journals, das wegen Mißerfolgs sein Erscheinen einstellt. Der junge Chef, Sohn eines großen Bankhauses, muß in die Bank zurück. Er hat sich in die Sekretärin verliebt, heiratet sie heimlich und stellt sie seiner «vornehmen» Familie vor. Man ist durch die voreilige Heirat vor den Kopf gestoßen und teilt ihr mit, daß der junge Gatte nur dann Anspruch auf Vermögen habe, wenn er in der Bank tätig sei. Worauf die junge Frau von dannen geht ... Wie aber, ist zu fragen, war es dann möglich, daß die Familie dem jungen Erben erlaubt, ja ermöglicht hatte, ein Journal zu gründen ... ? Das ist ein Widerspruch, auf dem die ganze weitere Handlung beruht.

«Majestät hat Ausgang» («Son Majesté a sorti»): Der Kaiser von Oesterreich geht auf den Rummelplatz und hat kein Geld bei sich. Ein Oberst, den er anpumpt, lehnt ab, weil er ihn nicht kennt. Wie ist es möglich, daß ein Oberst seinen kaiserlichen Herrn nicht erkennt ... ?

«Tanz mit dem Kaiser»: Dieselbe Frage — wie ist es möglich, daß eine junge Adelige, auch wenn sie in Transnistrin hauste, den Kaiser von Oesterreich — ihren Kaiser, nicht kannte, zu einer Zeit, da es längst schon Photos und Zeitungen gab ... ?

Vor 20 Jahren konnte es noch vorkommen, daß sich Produzent, Autor und Regisseur um die Frage stritten, ob ein Traum im Film auch Vorgänge enthalten dürfe, bei denen der Träumende als solcher weder Augen- noch Ohrenzeuge war — ob also in einem Traum Dinge gezeigt werden dürften, die der Träumende selbst unmöglich wissen könne. Inzwischen ist der Film sachlich und

künstlerisch gewachsen, und man pflegt in diesen Dingen logische Schnitzer peinlichst zu vermeiden. Wie aber kommt es, daß in einem der neueren Filme, in Feyders «Une femme disparaît», von drei Personen Dinge erzählt werden, die sie gar nicht wissen können? Die Inhaberin eines Mädchenpensionats berichtet auf der Polizei über die Ereignisse, die während ihrer Abwesenheit dem Verschwinden ihrer Schwester, der Mitinhaberin des Pensionats, vorgegangen sind. Der nächste auf der Polizei ist der junge Besitzer eines Bauernhofes, dessen Erzählung über das Verschwinden der Magd gleichfalls Dinge im Bild wiedergibt, deren Zeuge er nicht gewesen sein kann. Und ähnlich verhält es sich, in weniger ausgiebiger Weise, mit dem Bericht des Tessiners.

*

In diesen und noch manchen andern Fällen werden die Dinge der Logik allzu leicht genommen. Die Filmgestalter scheinen zu glauben, das Publikum merke solche Irrtümer nicht. Zugegeben, daß vielleicht ein großer Teil des Publikums noch über derartige Unmöglichkeiten hinweggeht. Etwas davon pflegt aber doch, auch wenn es nicht zum Bewußtsein kommt, hängen zu bleiben, skeptisch zu stimmen und unbefriedigt zu lassen. Ein anderer Teil des Publikums aber nimmt Anstoß an solchen Ungereimtheiten. Und zwar ist es der durchaus nicht kleine Teil der Kinobesucher, der lange Zeit den Film nicht ernst nahm und erst durch große, einwandfreie Leistungen dazu gebracht wurde, eine geschmackvolle, gute Unterhaltung auch vom Film zu erwarten. Dieses Publikum, das dem Kino in den letzten 15 Jahren den nicht zu verachtenden Zuwachs gebracht und für die Anerkennung des Films als seriöse Unterhaltung und Kunst gesorgt hat, wird durch solche Zumutungen, die keinerlei Urteils- und Denkkraft bei ihm voraussetzen, vor den Kopf gestoßen. Sie sind geeignet, den Film in

Verruf zu bringen und seine Entwicklung zu hemmen. Darin liegt die große Gefahr solcher Irrtümer bei der Gestaltung der Filmhandlung und bei der Bewertung des — Publikumsgeschmacks . . .

II. Mißachtung der allgemeinen Gesetze.

Wenn, nach Zeitungsmeldungen, ein Filmkünstler von großem Ruf gesteht, daß er bisher gearbeitet habe, ohne nach allgemeinen Gesetzen, nach einer Aesthetik des Films, nach einem persönlichen Stil zu fahnden, so kann ein solcher Ausspruch leicht zu allgemeiner Anarchie im Filmschaffen führen und vor allem den Nachwuchs zu der Annahme verleiten, daß man, um im Film Erfolg zu haben, nichts von seinen Gesetzen zu wissen, also auch nichts zu lernen brauche. (Wozu dann Filmschulen und Filmkurse?!)

Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Ausspruch um einen irrtümlichen *Ausdruck*. Natürlich «fahndet» im allgemeinen der Künstler, wiewohl es auch sehr große Künstler, wie etwa Pudowkin, gegeben hat, die mit Eifer und Gewinn es getan haben, nicht nach den Gesetzen seiner Kunst und noch viel weniger nach seinem persönlichen Stil. Die Gesetze muß er, wie er sich auch ihre Kenntnis erworben haben mag, fühlend wissen (aber immerhin wissen!) und seinen Stil fühlend, nicht «wissend», finden. Auch das Genie (deren es ja nirgends allzu viele gibt) kann nicht auf die Gesetze verzichten, zum Teil «entdeckt» es sie, zum Teil übernimmt es sie. Auf alle Fälle wendet es sie mit jener inneren Sicherheit an, die aus tiefstem, fühlendem Wissen kommt. Es gibt keine Kunst, die von ihren Jüngern nicht das Wissen um ihre Gesetze, und damit deren Erlernung auf diese oder jene Weise verlangt. Wer sich darüber hinwegsetzen zu können glaubt, wird immer unsicher in seiner Kunst bleiben, neben nur gefühlsmäßig gelungenen Zufallstreffern Nietens haben und — gerade im Film — durch seine Unsicherheit unendlich viel Zeit und Geld vergeuden. Eine Gefühl gewordene solide Wissensgrundlage ist ebensowenig durch die — darüber hinaus unerläßliche — Institution zu ersetzen, wie die umsichtige Hingabe an das Werk durch einen genialen Trancezustand. Ueber alle diese Dinge war man sich zu allen Zeiten und in allen Künsten klar. Kant schrieb in seiner «Kritik der Urteilskraft»: «Da die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliche Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwang aller Regeln losmachen und glauben, man paradiere besser auf einem kellerlichten Pferd als auf einem Schulpferd. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst geben, die Verarbeitung desselben und die *Form* fordert ein durch die Schule gebildetes Talent . . .» Leonardo sagte: «Diejenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Schiffer, die ohne Steuer rudern und ohne Kompaß zu Schiff gehen. Sie sind nie sicher, wohin sie gehen.» Und Rudenski in seiner ausgezeichneten «Gestologie»: «Der bei uns so beliebte Rekurs auf nichts als die große In-

tuition, wie man etwas sehr vage einen großen Komplex nennt, überschätzt sich und unterschätzt das Lehr- und Lernbare.»

III. Verkennung der Autorenfunktion und Autorenbedeutung.

J. Feyder vertrat nach gleichen Presseberichten, die als französisch gekennzeichnete «Auffassung», daß der Regisseur der Autor des Films sei, daß er komponiere und alle Fäden in seiner Hand halte, daß demgegenüber der Theaterregisseur das Werk eines andern möglichst wortgetreu auf die Bühne zu bringen habe. Und eine Zeitung knüpfte daran die Bemerkung, darin liege ein Unterschied, der von deutschen Filmtheoretikern, die vom deutschen Filmschaffen aus urteilten, zu wenig beachtet werde, in Frankreich gebe es keine Diskussionen zwischen Regisseur und Autor, der Regisseur sei «auteur», was sich schon darin zeige, daß er häufig sein eigenes Textbuch schreibe . . .

Auch solche Auffassungen müssen sich für den Film verhängnisvoll in des Wortes schlimmster Bedeutung auswachsen. Gewiß kann ein Regisseur auch Autor im Sinne der geistigen und inhaltlichen Verfasserschaft eines Films sein, wenn er über die nötige urschöpferische Begabung verfügt, also eine Handlung zu ersinnen, zu gestalten und ihr die kunstgerechte Form zu geben vermag. Diese Begabung trifft aber nur selten mit der ihrem Wesen nach verschiedenen, mehr nachschöpferischen Begabung zusammen, die das im Drehbuch als Erfindung phantasiemäßig bereits gestaltete und geformte Filmwerk im lebendigen, hör- und sehbaren Material zu realisieren vermag. In Hollywood ist eine ganze Anzahl früherer Autoren als Regisseure tätig und alle realisieren die Drehbücher anderer Autoren. Die Erläuterung der Gründe für die Vermeidung dieser Doppelfunktion würde hier zu weit führen. Aber auch in Frankreich sind es nur wenige Einzelfälle, in denen Regisseure wirklich ihre eigenen Autoren waren. Auch wo sie als solche zeichneten, arbeiteten sie überdies häufig mit einem andern Drehbuchautor zusammen.

Ebenso ist die Auffassung, daß nur deutsche Filmtheoretiker, die vom deutschen Filmschaffen ausgingen, den Regisseur nicht auch als Autor anerkennen und ihm nicht die effektive Urheberschaft am Film zubilligen, unrichtig. Auch in England und Amerika und in mehr oder weniger allen andern Filmländern wird der Regisseur als derjenige Gestalter betrachtet, der wohl die Realisierung in voller eigener Verantwortung besorgt und deshalb auch das Bestimmungsrecht über alles besitzt, was mit der Realisierung zusammenhängt, dabei aber an das Drehbuch, zumindest in seinen entscheidenden Teilen, gebunden ist. Auch er mag an der endgültigen Form desselben mitgearbeitet und mitgefeilt haben, als Autor aber gilt er auch in Amerika nur, wenn er den Inhalt von vornherein erfunden oder miterfunden, entscheidend mitgestaltet und mitgeformt hat. In diesem Fall aber wird er als Autor oder Mitautor zeichnen. Von Chaplin abgesehen, dürfte es nur wenige solcher Fälle geben.

E. J.

(Schluß folgt.)