

Das Filmleben Conrad Veidts

Autor(en): **R.P.**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 120

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-733881>

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.

wurde angeregt, bei der Wiedergabe von amtlichen Verfügungen und Gesetzen eine auszugsweise gedrängte Fassung zu wählen. Alle diese Punkte wird die bestellte Kommission, die als Ausschuß des Schweiz. Gewerbeverbandes amtiert, noch genauer abzuklären haben. Herr Dr. *Stämpfli* von der Sektion Papier und Zellulose des KIAA ermahnte die Konferenzteilnehmer, den Ernst der Situation zu berücksichtigen und die Opfer, welche

auch bei der Fachpresse nicht zu umgehen sein werden, im Hinblick auf das Volksganze zu tragen.

Unser Organ hat die amtliche Forderung nach einer Papierkontingentierung bereits auf sich genommen. Es ergeht deshalb auch an unsere Mitarbeiter die ernstliche Ermahnung, sich in ihren Berichten auf wesentliches zu beschränken und alles wegzulassen, was nicht unbedingt nötig ist.

Die Redaktion.

Das Filmleben Conrad Veidts

Wir erhalten von einem internationalen Filmschaffenden eine Studie über Conrad Veidt, der in Amerika im Alter von erst 50 Jahren beim Golfspiel einem Schlaganfall erlegen ist.

«Conny!» riefen ihn, lang vor seiner Anglisierung, die Intimen in der kleinen Bar, Meinekestraße, Berlin W. Der frühe Ruhm vermochte diesem schlichten Bürgerssohn, diesem guten Kameraden nichts anzuhaben; als Mensch blieb er immer der gleiche. Ein «feiner Kerl», «un bon garçon» in Joinville, Paris, «a good fellow» in London und Hollywood.

Der internationale Film verliert einen unverwechselbaren Typ. Für eine «richtige» Veidt-Rolle gibt es keine zweite Besetzung. Auf dem sportlich schlanken Leib eines Nordländers saß der schmale Asketenschädel, eher einem indischen Yoghi zugehörig, der mongolische Haaransatz über abnorm hoher Stirn kontrastierte beunruhigend mit der hellblauen Iris, der mönchisch schmallippige Mund paßte wenig zu der kühn vorstoßenden Nase.

Alltagsmenschen konnte ein Darsteller von so ausgeprägter Eigenart nicht spielen. Seit Beginn seiner Bühnenkarriere zerbrachen sich Dramaturgen die Köpfe nach geeigneten Rollen für das ungewöhnliche Talent. Nur zu bald wurden sie ihrer Sorge enthoben. Kommerziell beschlagene Film-Unternehmer erkannten in diesem rätselvollen Antlitz den langgesuchten Kassennagnaten. Der männliche Vamp, der dem weiblichen Teil des Publikums angenehmes Gruseln beibringen sollte, war gefunden. Ueber dem jungen Conny schlug der Kolportage-Kitsch des *Oswald-Films* zusammen. Den malerischen Maharadscha-Turban auf dem edlen Haupt, hatte er tragisch ins «*Indische Grabmal*» zu sinken und, in endlosen Fortsetzungen, feierlich wieder aufzuerstehen. Disziplin (des ehemaligen *Reinhardt*-Schülers) und unbestechliche Selbstkontrolle ließen ihn jedoch alle Klippen dieser Gattung heil überstehen. Sein Fingerspitzengefühl für die rein optische Aesthetik des Stummfilms manifestierte sich zum Greifen deutlich an dieser feingliedrigen Künstlerhand in «*Orlac's Hände*», einem zu unrecht vergessenen Streifen, während sich an den überladenen pseudo-historischen «*Lucrezia Borgia*»-Film zum Glück heute niemand mehr erinnert. Als *Rasputin*, den er lange vor Harry Baur spielte, mußte Veidt sich abermals mit Kostüm und Maske vermun-

men; dann endlich entfaltete sich seine Individualität ungehemmt im «*Kabinett des Dr. Caligari*», an der Seite von Werner Krauss, in «*Nju*», wo er Elisabeth Bergners kongenialer Partner war und in der Erstauffassung des «*Studenten von Prag*», den ihm — in der spätern technisch wesentlich verbesserten Version — Adolf Wohlbrück nachspielen, nicht nachmachen konnte.

Der Tonfilm war für Veidt, den geschulten Sprecher, kein Problem. «*Menschen im Käfig*», mit George und Lorre, «*Die andere Seite*», Charells erster Großfilm «*Der Kongreß tanzt*», beglaubigten Veidt als prominenten Beherrscher der tönenden Technik. Wer Gelegenheit hatte, Veidt während der Aufnahmen zu seinem letzten deutschen Film, «*Schwarze Husaren*», im Ufa-Atelier von Neubabelsberg zu beobachten, konnte keine Spur von verwöhntem Startum entdecken.

Noch einmal fand der Vielbeschäftigte Zeit für die Bühne. Mit der Hauptrolle in Echegaray's «*Galeotto*», die nach Josef *Kainz* niemand mehr zu spielen gewagt hatte, verabschiedete er sich im Residenztheater vom Berliner Theaterpublikum — für eingelegte Gastspielreisen hatte er in Savoir's «*Er*» die adaequate Rolle gefunden — und präsentierte sich nach überraschend kurzer Uebergangszeit als *französischer* Filmschauspieler der europäischen Kino-Gemeinde. Im «*Joueur aux échecs*», einer am Zarenhof spielenden politischen Intrige, mit Françoise Rosay als Katharina, verleugneten sich seine spezifischen Vorzüge nicht: die exotisch interessante Aura und der suggestive Zwang komprimierten Ausdrucks, eine fanatische, fanatisierende Expression, die seinen «*Maître du désert*» zum erschreckend realistischen Abbild eines vom Cäsarenwahn befallenen kleinen Machthabers werden ließ. Dieser Film, mit Sessue Hayakawa als Gegenspieler, war unter dem Titel «*Die Geliebte des Diktators*» erst unlängst in der Schweiz zu sehen, deren immer noch internationaler Kinospiegelplan dann auch noch die lohnende Bekanntheit mit dem *englisch* sprechenden Conny Veidt vermittelte. Böser Usurpator, zugleich teuflischer Märchenzauberer, war er in Korda's «*Dieb von Bagdad*». Die allzuarbige Neufassung des einst berühmten Fairbanks-Films ließ zwar das gespenstische Hell-Dunkel, das hier unumgängliche geheimnisvolle Zwielficht vermissen, bot aber als Positivum eine große Leistung Veidts. Mit dem

Filmtechnische Industrie

Industrie du film cinématographique

CINEGRAM S.A.

Zürich Weinbergstraße 54
Tel. 8 42 00

Genève 3, rue Beau-Site
Tél. 2 62 30

Gesichtstuch, das nur die dämonischen Augen frei ließ — er wußte auch in das einzige Ausdrucksmittel, das ihm blieb, den Blick, intensiviert sprechendes Leben zu legen. Als Einziger in dieser mit großem Aufwand gedrehten Revue aus 1001 Nacht ließ er das Menschliche nicht zu kurz kommen. — In *«I Was A Spy»* bekam man Veidt, zusammen mit Madeleine Carroll zu sehen, einem Weltkriegsfilm der Gaumont British, dessen pazifistischer Ausklang «Es wird nie mehr Tränen und Wunden geben», heute wie ein satanischer Witz wirken muß. Scharf charakterisierend, aber nie abstoßend, verkörperte Veidt darin einen Offizier der deutschen Besatzungstruppe, der sich in eine belgische Krankenschwester verliebt; dagegen hatte er in *«Conterband»* (einer Produktion der Englisch-American Corporation) als englischer Schiffskommandant einen aufregenden Kampf mit einer vielköpfigen Spitzel-Organisation auszutragen. — Im *«König der Verdammten»* setzte sich Conrad Veidt's Persönlichkeit trotz des Sträflingkittels unwiderrstehlich durch; leider hielt der Regisseur hier den Schauspieler allzu ängstlich an der Longe, alle Stellen, in denen er zu größeren Emotionen ansetzte, waren erbarmungslos weggeschnitten. So blieb von «unserm Veidt» nicht viel übrig. Umso überzeugender ent-

faltete er dann sein ganzes Können in *«A Woman's Face»*. Wieder ein Diktator en miniature, ein von Macht-wahn und Geldgier bis zum Verbrechen Besessener — aber mit raffiniertem Geschmack verstand es der Künstler, schon ganz Amerikaner, der die Natürlichkeitsschule Hollywood's rasch durchschlafen hatte, die kriminelle Intention in smarte Haltung, einwandfreie Form zu kleiden.

Dieser Film hat mehr enthüllt als das «Gesicht einer Frau». Die eben eingetroffene Todesnachricht bringt das erst zum Bewußtsein. Dem verkörperten Wahnwitz stand dort die leibhaftige gütige Noblesse gegenüber; neben Conrad Veidt — Albert Bassermann! Ein Erlebnis dieser Kriegsjahre, das in mancher Beziehung denkwürdig bleiben wird. Zwei große Schauspieler als Stützen eines ernstgemeinten, nachdenklich stimmenden amerikanischen Films, künstlerisch ebenbürtig, schauspielerisch gleichwertige Vertreter weltanschaulich unversöhnlicher Typen: der Exponent des skrupellosen Fanatismus und der Repräsentant edelster Humanität, dort die Güte, hier die Gewalt.

Wer, der diesen Film sah, konnte ahnen, daß er Veidts Abschied von der Leinwand, von der Welt werden sollte ...!

R. P.

Von Drehbüchern und Regieproblemen

IV. Das Drehbuch.

Das Drehbuch ist das geistig, inhaltlich, rhythmisch und in der Form geschlossene Werk in phantasiemäßiger Darstellung. Auch Pudowkin hat in seinem Buch diese Forderung an das gute Drehbuch gestellt; und wenn er die «Montage» zum Teil auch der Realisierung vorbehält, so schreibt er doch andererseits, «je technisch ausführlicher das Drehbuch durchgearbeitet» sei, «desto mehr Möglichkeiten» seien «vorhanden, auf der Leinwand die Erscheinungen zu verwirklichen, welche sich der *Autor* vorgestellt hat». Also doch «wohlüberlegte Dramaturgie» und Nachbildung der Vorstellung eines andern durch den Regisseur! Als Autor kann aber nicht der Nachbildner bezeichnet werden. Seitdem Pudowkin dieses Buch geschrieben hat, sind auch die Autoren so mit der Bildsprache des Films vertraut geworden, daß ein Drehbuch heute den bis in die letzten Feinheiten gehenden Ausdruck ihrer Konzeptionen darstellt. Damit ist auch die Montage bereits im Drehbuch vorgebildet. Wo es anders ist, kommt es, wie in früheren Zeiten und leider auch zuweilen heute noch, bei der Realisierung zu meist *unheilvollen Improvisationen*, zu halben Leistungen und kostspieligem Zeitverlust.

Es ist durchaus wünschenswert, daß sich der Regisseur an der endgültigen Ausarbeitung oder Uebearbeitung des Drehbuchs beteiligt, um seine persönliche Schau zur Geltung zu bringen, die eigentliche dichterische Leistung aber im Sinne der Erfindung, des Aufbaus, der Komposition der Bilder und Einstellungen als der filmischen Bildsprache, ist Sache des Autors. Beteiligt sich der Regisseur hieran, so tut er es nicht als Regisseur, sondern als Mitautor. Das ist die Praxis. Abgesehen von manchen Regisseuren, die sich aus besonderer Begabung zu Recht als wirkliche Autoren oder Mitautoren, oder

die aus Mangel an Begabung für einführend-nachschöpferische Gestaltung sich zu Unrecht als solche betrachten und betätigen, indem sie alles, was sie nicht zu fassen oder zu erfüllen vermögen, ändern, werden wenige wirkliche Praktiker des Films eine andere Auffassung von der Beziehung zwischen Autor, Regisseur und Gesamtwerk haben.

Daß sich trotzdem in der Öffentlichkeit die «Auffassung» von der Bedeutungslosigkeit des Drehbuch-«schreibers» und der angeblichen eigentlichen Autorschaft des Regisseurs durchsetzen und erhalten konnte, hat folgende Ursachen: Die geistigen und die ideelichen Werte, die in der Konzeption und Gestaltung des Drehbuches lebendig und durch sie im fertigen Film für das Publikum erlebbar werden, waren in früheren Filmzeiten noch gar nicht vorhanden und wurden dann lange Zeit und zum Teil heute noch in vielen Filmkreisen als weniger wesentlich und bedeutsam bewertet, als die künstlerischen, technischen und als Gags bezeichneten Vorzüge der Realisierung (die selbstverständlich ihren eigenen hohen und ähnlich bedeutsamen Wert besitzen). Aus dieser von früher her zur Gewohnheit gewordenen einseitigen Bewertung stellt die Filmreklame den Regisseur heraus, während sie den Autor zur Anonymität verdammt, wenn es sich nicht um einen propagandistisch wohl klingenden Namen der Literatur handelt. Last not least huldigen gerade viele Nicht-Praktiker, Theoretiker und Kritiker des Films, die wenig oder gar nicht mit der eigentlichen Praxis in Berührung gekommen sind, dieser der Wirklichkeit nicht gerecht werdenden Auffassung, indem sie dem Regisseur Verdienste zuschreiben, die in Wirklichkeit der Autor hat.