

Von Drehbüchern und Regieproblemen [Schluss]

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 120

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-733892>

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.

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 Machtwahn 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 ideellen Werte, die in der Konzeption und Gestaltung des Drehbuchs 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.

Ein Außenstehender, der nicht von Beginn der Drehbucharbeit, ja der Arbeit an der Continuity und des Exposé an dabei war, ist gar nicht in der Lage, diesem oder jenem irgend ein Verdienst oder einen Tadel für irgend einen Teil des Inhalts, der Bilder-, der Einstellungs-, der Kameraführung zusprechen zu können, denn in dem seinen Namen verdienenden Drehbuch sind alle diese Dinge in allen Einzelheiten bereits enthalten und andererseits besteht die Möglichkeit, daß der Regisseur gute oder schlechte, ganze Drehbuchteile zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verstümmelnde Änderungen vorgenommen hat. (Tausend andere Dinge wiederum sind eindeutige Leistungen des Regisseurs und der übrigen Mitschaffenden.) Wie häufig solche Ungerechtigkeiten besonders der Lobeserteilung sind, kann jedermann in den täglichen Kritiken nachlesen. Zur Illustration mögen einige Beispiele dienen:

«Zweifellos war es dem Spielleiter Geza von Bolvary darum zu tun, aus der Handlung des alten «Vogelhändler» alle Sentimentalitäten wegzuradiieren. (Nein, denn dieses Wegradiieren mußte durch den Autor erfolgt sein.) «Der vom Theater kommende deutsche Regisseur Veit Harlan hat diese Grundzüge der Sudermannschen Komposition mit aufgeschlossenem Sinn für dramatischen Fluß übernommen.» (Dieser dramatische Fluß war ohne jeden Zweifel im Drehbuch enthalten, nicht vom Regisseur übernommen.) «Der Titel deutet einen sehr guten Einfall des Regisseurs an...» (Es folgt die Erzählung der Handlung, die natürlich wiederum nicht,

so wenig wie der Titel, vom Regisseur ersonnen wurde.) «Es ist dem Spielleiter gelungen, inmitten der politischen und kriegerischen Konflikte zwischen Oesterreich und Ungarn um das Jahr 1848 ein fast kammer-spielartiges nüanciertes Schicksalsdrama dreier Menschen zu formen.» (Auch das ist nicht dem Regisseur, sondern dem Autor gelungen!) «Dem Spielleiter... gelang hier eine der besten amerikanischen Romanverfilmungen...» (Wenn sie ihm gelang, dann gelang sie zuerst dem Autor in seinem Drehbuch!).

Man könnte diese Reihe der Beispiele lange fortsetzen. Kann man sich unter solchen Umständen wundern, daß große dichterische und filmdichterische Gabungen den Weg zum Film scheuen und es vorziehen, ihre Erfindungs- und Gestaltungsgabe in Roman- oder Bühnendichtungen zu verwirklichen, die dann von mehr oder weniger geschickten Autoren und Regisseuren mit mehr oder weniger großem Erfolg in die filmische Form gegossen werden? Daß es so wenige Film-«dichter» gibt? Daß der Film nur in seltenen Fällen zu großen Originalschöpfungen gelangt und statt dessen den Umweg über Roman- und Dramen«verfilmungen» nehmen muß? Und glaubt man, große Dichterpersönlichkeiten für den Film gewinnen zu können, wenn der Regisseur den Anspruch auf Autorschaft und auf das souveräne Recht auf Änderungen erhebt? Das sind Fragen, die das Schicksal des Films und seiner Entwicklung berühren.

E. J.

Die Musik im Film

Sehr oft findet man in guten Filmen der Musik eine fast stiefmütterliche Rolle zugewiesen. Das kommt von der völligen Verkenntung der Bedeutung her, welche die Musik für die Gesamtwirkung eines Films hat. Eine der erfolgreichsten Filmkomponisten, *Theo Mackeben*, äußerte sich zu diesem Thema in bemerkenswerter Offenheit. Er schrieb:

«Leider begnügt man sich größtenteils damit, falls es sich nicht um eine reine Unterhaltungsmusik mit Schlagern, Nummern und dergleichen handelt, wo die Wirkungen ganz primitiv und offen zu Tage treten, die Musik als eine *quantité négligeable* aufzufassen. Ich habe zum Beispiel noch nie erlebt, um das Thema mal von einer anderen Seite her anzufassen, daß man in einem Film eine *absolute Stille* bewußt eingesetzt hat, und es ist ein ungeschriebenes Gesetz, daß, *wenn nicht geredet wird*, auf jeden Fall *die Musik zu sprechen hat*.

Ebenso habe ich es fast immer feststellen können, daß bei größeren Passagen, in denen kein Dialog ist und die infolgedessen stumm gedreht werden, bei den Arbeitsvorführungen sich im Raum eine fühlbare Nervosität bemerkbar macht, und es ist oft passiert, daß aus diesem Grunde häufig ganz falsche Schnitte gemacht werden, weil man glaubt, der Film ginge nicht weiter.

Die Mehrzahl unserer Regisseure kommt gar nicht auf die Idee, sich bei derartigen Gelegenheiten auf die Kraft der Musik zu verlassen. Geschweige denn, daß sie solche Passagen von vornherein mit der Voraussetzung drehen, daß die gewünschte Gesamtwirkung tatsächlich erst durch die Musik erreicht wird. Ich könnte für diese Behauptung eine erhebliche Zahl von Beispielen anführen, wo Regisseure erstaunt waren, wie stark die Wirkung der Musik bei solchen Gelegenheiten sein kann. Es ist aber Sache des Publikums, Wirkungen

festzustellen. Sie aber von vornherein zu berechnen, ist Sache derer, die den Film gestalten. Also in erster Linie Sache des Regisseurs. Es genügt nicht, wenn ein Komponist hie und da einmal zu Wirkungen kommt, die ihm kraft eines Einfalls gelingen. Wieviel fruchtbarer und schöner wäre es, wenn alle diese Dinge im vornherein schon klar konzipiert würden. Ich möchte in diesem Zusammenhange die Musik *als die dritte Dimension des Films bezeichnen*. Und überall, wo sie in diesem Zeichen eingesetzt wurde, hat sie noch niemals ihre Wirkungen verfehlt.

Es wäre daher zu wünschen, wenn die Regisseure, die guten Willens sind, Musik in einem so aktiven Sinne einzusetzen, sich dazu verstehen würden, den jeweiligen Musiker schon zur Drehbucharbeit hinzuzuziehen. Es ist das eine Forderung, die seit Jahr und Tag in der Fachpresse immer wieder aufgestellt wird. Ich will damit natürlich nicht sagen, daß die Musik sich im Film selbstherrlich breit machen soll, sie kann und soll nur ein Teil vom Ganzen sein. Aber so wie es eine Herrschaft

Für Ihre Vorführungen in **BERN:**

Das Hauskino der

FOTO & KINO A. G.

Kasinoplatz 8

30 Plätze, 16 mm und 35 mm, stumm und Ton (Kabine)