

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 5 (1952-1953)
Heft: 12

Artikel: Der Regisseur : aus der Nähe besehen
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964358>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.07.2025

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

Der Regisseur — aus der Nähe besehen

ZS. Wir haben in der letzten Nummer aus den Erinnerungen von Niven Busch seine Darstellung des Regisseurs von einst auszugsweise veröffentlicht, die er aus eigenem Erleben schöpfte. Seine Schilderung bildet nicht nur einen witzigen Beitrag zur alten Fehde zwischen Drehbuchautor, der er ist, und Regisseur, sondern gewährt einen hübschen Einblick in intimere Verhältnisse bei der Filmarbeit.

Anders als der frühere Regisseur mit dem Sprachrohr, der noch selber alles wissen und leisten mußte, ist der heutige bei weitem nicht mehr so unersetzlich. Publikum und Kritik geben ihm, hypnotisiert durch die Bedeutung des frühern Typs, Vorschußlorbeeren für alle Qualitäten, die sie in dem Film zu finden glauben, seien es solche des Drehbuchs, der Schauspieler oder der Photographie. Busch behauptet, daß eine ganze Reihe bekannter Regisseure schon bei Beginn der Aufnahmen eines Filmes tot umfallen könnte, ohne daß dieser bemerkenswerte Nachteile erleiden würde. Seine Begründung für diese traurig-heitere Behauptung geht dahin, daß der heutige Regisseur Chef eines hochtrainierten Stabes ist, der unter fast allen Verhältnissen auch ohne ihn zusammenarbeiten kann. Diese Sachverständigen beherrschen ihr Gebiet weit besser als der beste Regisseur.

So untersteht dem Kameramann zum Beispiel auch die Beleuchtung. Nicht viele Regisseure verstehen davon so viel, daß sie ihm Vorschriften machen könnten, obwohl sie auf dem Papier dazu das Recht hätten. Die Beleuchtung einer Szene ist eine ganze Wissenschaft geworden. Unter diesem raffiniert verwendeten Licht fallen sich ein Mann und eine Frau nach wie vor in die Arme, aber es sind nicht mehr, wie in den alten Schwänken, im Wirtshaus oder im Schuhladen aufgesehene Gelegenheitsspieler, sondern geschulte Absolventen einer Schauspielschule oder gar bereits erprobte Bühnen-Schauspieler mit Rang und Namen. Sie haben das ABC ihrer Kunst in sich aufgenommen, und beherrschen sie von Grund aus. Ein moderner Film ist im hohen Grade Gemeinschaftswerk. Manchmal lärmend, manchmal unhörbar, aber immer wirksam summt eine kleine Armee geschulter Kräfte um die Dirigierenden herum, präzise und sicher; die Leute von den Dekorationen, die Schneider und Kostümmacher, die Zeichner, Schreiner und sonstigen Handwerker, darunter auch die Leute mit den Trick-Effekten. Ist zum Beispiel vom Regisseur eine schwierige Aufnahme aus einem bestimmten Winkel zu machen? Ein Spezialist wird ihm augenblicklich eine Zeichnung anfertigen. Muß ein bestimmtes, einmaliges Geräusch erzielt werden? Die Leute vom Synchronisierungsraum werden es schnell heraushaben.

Die Basis für die ganze Sache bildet das Script. Eine wichtige Angelegenheit, voll von Fachausdrücken, dem Laien unverständlich. Dazu der ganze Dialog, den die Schauspieler zu sprechen haben. Der Regisseur kann es abändern, aber nicht ohne sich mit den andern Leitern beraten zu haben. Die Änderungen sind meist recht unbedeutend. Der heutige Regisseur nimmt die Szenen auf, wie sie ihm im Script vorgeschrieben werden. Er fängt an, wenn es ihm gesagt wird, und dreht soviel Szenen, als ihm ein fester Fahrplan vorschreibt. Dann beginnt das Schneiden des Films durch den Cutter. Fast alle frühern Regisseure waren erfahrene Cutter. Die neuen Herren wünschen ihre Augen durch das anstrengende Kontrollieren von Tausenden von Metern Film nicht in Anspruch zu nehmen in der Regel, denn gewöhnlich ist der Raum, wo dies stattfindet, auch noch staubig. Dagegen werden sie freundlich lächelnd ihre Augen dem Blitzlicht der Photographen an der festlichen Premiere aussetzen und huldvoll einige Worte an das Premièrenpublikum richten. Denn sie sind die Regisseure. Es ist ihr Film — für den, der's glaubt.

Es könnte scheinen, als ob Busch die Regisseure etwas gar unsanft angreift. Er anerkennt aber andererseits, daß niemand, abgesehen vom Drehbuchautor und den Stars, mehr für die Qualität eines Films tun kann, als ein Regisseur, wenn er wirklich begabt ist. Er ist beinahe ebenso wichtig wie der Bühnenregisseur, der jedoch nicht soviel technische Hilfskräfte besitzt und manches allein lösen muß. Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß der Filmregisseur zehnmal soviel erhält wie ein Bühnenregisseur, das heißt etwa 100 000 Dollar pro Film, wenn er einigermaßen bekannt ist. Diese hohe Entlohnung ist eine der Ursachen für den Regisseur-Mythos, Erbschaft aus frühern Tagen, als diese Herren noch alles konnten. Da die Regisseure so viel verdienen, muß doch ihre Aufgabe unglaublich schwierig sein! Ein naheliegender Fehlschluß, der aber doch zur Folge hat, daß jüngere Leute keinesfalls Regisseure werden können. Niemand gibt ihnen einen Film. Wenn einmal ein Autor oder eine Regieassistent eine kurze Chance für eine Szene erhält, so ist dies eine Sensation für Hollywood. Dabei haben jene, die jung zum Betrieb kamen, was früher noch möglich war, sehenswerte Erfolge aufzuweisen: Billy Wilder, John Huston, Ed. Dymtryk. Heute ist der Regisseur-Mythos aber ein fast unübersteigbares Hindernis. Als einst ein Regisseur gefragt wurde, was das schwierigste Stück der Regietätigkeit bilde, erklärte er: «Die Stelle zu bekommen.»

Busch scheint es bezeichnend zu sein, daß die wirklich fähigen Regisseure fast alle zu jener Generation gehören, welche schon im Stummfilm tätig war, und denen der gefährliche Sprung über den Graben beim Erscheinen des Tonfilms glückte: John Ford, der pfeifenrauchende, robuste Ire; William Wyler, der Schweizer von «Mrs. Miniver», «die schönsten Jahre unseres Lebens» und manchen andern, kräftig-ausgewogenen Filmen; Sam Wood, der Mann des unvergesslichen «Good bye, Mr. Chips»; Georg Stevens, leider heute kaltgestellt, aber ebensowenig vergessen mit seinem «Platz an der Sonne», der vom Photographieren mehr versteht als ein anderer lebender Regisseur; ferner Hitchcock, Fleming, Litvak, Curtiz und King Vidor. Von den 289 frühern Stummfilm-Regisseuren, die in der amerikanischen Regisseur-Organisation zusammengeschlossen waren, sind das die einzigen «Überlebenden». Die andern scheiterten durchwegs an der Schwierigkeit der Tonaufnahmen.

Busch behauptet daß die Drehbuchautoren im allgemeinen nicht darnach trachteten, Regisseure zu werden. Sie empfänden dies keineswegs als Beförderung. Die Schaffung einer guten Filmgeschichte sei ebenso wichtig wie ihre Uebersetzung in Bilder. Sie seien aber übersättigt vom Regisseur-Mythos und hofften auf den Tag, an welchem dieser auffliegen werde, und der Regisseur das Recht verliere, seinen Namen größer auf den Film zu setzen als denjenigen des Autors...

Wir unsererseits glauben, daß dieser Zeitpunkt noch sehr fern liegt. Film ist keine Wortdichtung, keine «Schreibe», und der Regisseur hat nicht die bloße Funktion eines Technikers wie etwa der Buchdrucker in der Literatur. Die bildnerische Gestaltung eines Films im weitesten Wortsinne ist ausschlaggebend, ist das Endziel eines Filmwerks, und nicht das Drehbuch, das als bloßes Handwerkzeug stets noch geändert werden kann. Die Gestaltung wird aber doch vom Regisseur nach der Vorstellung geschaffen, die er sich auf Grund des Drehbuches, aber auch auf Grund eigener Ideen und Anschauungen neu macht. Selbst wenn das Script so hervoragend ist, daß er es unbesehen in Bilder übersetzen kann, muß er doch noch viel Eigenes dazutun, und bleibt der erste Schöpfer des Films, wenn auch in einem solchen Fall nicht gefolgt vom Drehbuchautor. Hat der Regisseur nichts hinzuzufügen, ist er phantasielos, dann wird es allerdings Zeit, daß der Autor die Bildgestaltung in die eigenen Hände nimmt.

Abseitiges

M. Th. Im Wirrwarr der Begriffe tauchen immer wieder Fremdwörter auf, so auch in der modernen Kunst, Wörter also, die eine Ordnung schaffen sollten. Es sei hier nur an «Expressionismus», «Kubismus», «Futurismus» oder «Surrealismus» erinnert, deren Produkte vom breiten Publikum mit der Passepartout-Antwort: Ich verstehe das nicht» quittiert oder noch abschätziger ganz einfach als Verrücktheiten abgetan werden.

Der Surrealismus spielt im Film eine ganz bestimmte Rolle und deshalb wollen wir uns die Mühe nehmen, einige Untersuchungen anzustellen. Das Wörterbuch sagt: «Tendenz einer Schule (geboren um 1924), die jegliches logische Denken negiert.» So eine simple Lösung kann den Surrealismus zwar kaum kennzeichnen. Davon abgesehen, haben auch die sich am klarsten ausdrückenden Jünger dieser Bewegung kaum je eine solche Erklärung abgegeben noch in Aussicht gestellt. Der Surrealismus befaßt sich mit den nicht meßbaren Werten, mit der Psyche und vor allem mit der Traumwelt. Der letzteren sucht man ja seit Freud medizinisch und fast zu rationell beizukommen, wobei weder Mißgriffe noch Fehlanalysen den Psychologen erspart blieben. In der Kunst ist diese Geistesrichtung aber unvergleichlich besser am Platze. Schon in der Antike, bei den Darstellungen der Minotaurus-Sage tritt das Uebernatürliche ernsthaft in Erscheinung, im Mittelalter finden wir den Surrealismus bei Hieronymus Bosch und den Breughels am repräsentativsten. Die Romantik ist aber bis heute seine wichtigste Trägerin geblieben, wobei speziell in der Literatur bei Lautréamont («Les Chants de Maldoror») sind gewissermaßen die Evangelien der heutigen Surrealisten) die wichtigsten Züge dieser Schule zu finden sind.

In unserer Zeit hat sich hauptsächlich ein französischer Dichter und Literat, André Breton, um die klare Definition bemüht. Seine «Surrealistischen Manifeste» sind heute noch in vollem Umfang gültig, nicht zuletzt darum, weil Breton, der Papst des Surrealismus, konsequent gegen Deviationisten und Ketzer vorgegangen ist, und heute noch als der Vertreter dieser Lebensanschauung gilt.

Keine Kunstbewegung hat einen derart nachhaltigen Eindruck hervorgerufen, jedenfalls bevor Sartre seinen Einzug in die Literatur hielt. Und zwar ist diese Revolution vor allem als eine Welle des Antinaturalismus und der Wiederauferstehung einiger wertvoller Elemente der Romantik zu bewerten. Nebenbei bemerkt, ist wohl in unserem Jahrhundert keine literarische Richtung mit solcher Vehemenz gegen den in Frankreich seit 1789 etablierten Rationalismus und später gegen Comte vorgegangen.

Im Film hat sich der Surrealismus vor allem in der Avant-Garde von 1928 hervorgetan, und die Filme jener Tendenz sind auch heute noch so schockierend wie vor 25 Jahren. Jedermann kennt heute die Filme «Un Chien Andalou» und «L'Age d'Or», obwohl mehr vom Hörensagen, denn die Zensur würde sich noch heute auf diese Filme stürzen, falls sie öffentlich vorgeführt werden sollten. Bedauernd mag sein, daß die Themen jener Filme vor allem durch ihre Obszönitäten und den den Surrealisten eigenen Atheismus unser christliches Empfinden beleidigen. Vielleicht aber geben uns die in grellen Farben gemalten Sünden unserer faulen Welt einen nicht zu mißverstehenden Denkkettel über die wirkliche Lage. Solche Spiegelbilder unserer Zivilisation können wir nicht durch Zensurverbote totscheiden, selbst wenn die Absicht der Autoren jener Filme vor allem durch das «Verblüff den Bürger» eher begründet werden könnte.

Was den Surrealismus als Kunstrichtung im Film interessant erscheinen läßt, scheint mir insbesondere im Befreienden zu liegen. Der Film hat den Neorealismus noch nicht verdaut; zu Tausenden erscheinen Filme, die nach einer stereotypen Methode gedreht zu sein scheinen. Vielleicht erinnert sich der Leser an Bunuels «Los Olvidados» (NB. Bunuel ist auch der Regisseur der beiden oben angeführten Filme) und speziell an die Traumsequenz dieses Filmes. Hier haben wir ein jetzt schon klassisches Exempel einer vorbildlichen nur dem Film eigenen Sprache: Das Phantastische! Man wird dem Film seine ureigene Tendenz zum Dokumentarischen nicht absprechen können, aber im Phantastischen und Wunderbaren liegt seine wirkliche Kunstfähigkeit. Hier wünschen wir endlich einmal die Zauberkraft des Films zu erfahren und dies in Verbindung mit erfreulichen und aufbauenden Themen, an denen es weder in der Literatur noch im wirklichen Leben fehlt. Es fehlt eigentlich nur an tapferen Produzenten und am Publikum, das sich nicht um Filmgeschichte kümmert.