



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Spielleiter und Dichter. Ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner. Spielleiter und Autor - Das gute spielbare Stück - Dichtende Schauspieler - Der Spielleiter als Bearbeiter - Das Soufflierbuch - ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71786](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71786)

Spielleiter und Dichter

Ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner

Wie gut hat es doch ein Maler! Ein Bild fällt ihm ein, eigenhändig greift er zu Leinwand, Palette und Pinsel und malt solange, bis sein Kunstwerk vollendet ist. Alle Wirkung, die es nun erreicht, geht von ihm allein aus. Niemand kann ihn stören; höchstens hereinreden könnte jemand, aber dann muß es wieder der Maler selbst sein, der diesen Einwand verwirklicht, wenn er ihn als berechtigt anerkennt.

Wie schwer aber hat es ein dramatischer Autor und wie schwer hat es ein Spielleiter oder ein Schauspieler! Wie schwer hat es ein Komponist oder ein Dirigent! Sie alle sind davon abhängig, daß andere Menschen, die mit ihnen eines Sinnes sind und in der künstlerischen Absicht übereinstimmen, das schaffen, was sie nur in der Phantasie geschaut und mit Worten angedeutet haben. Wir alle wissen aus dem täglichen Leben, daß sogar schon das gesprochene Wort vielen Mißverständnissen ausgesetzt ist, daß man häufig in die Notwendigkeit versetzt wird, ausführlich zu erklären, wie man etwas gemeint hat, was einem doch selbstverständlich erscheint; und Begriffe schwieriger Art, wie etwa „Wirklichkeit“ oder „Idealismus“, werden von jedem Menschen anders empfunden, anders gehört und anders gedeutet.

Gewiß, auch ein Bild wird von den verschiedenen Betrachtern verschieden gedeutet, aber es ist doch da, es bleibt unverändert bestehen. Ein Theaterstück hingegen oder ein Filmmanuskript ist zwar auch da, aber es lebt wie der Schwan auf dem Lande: Nur wer ihn schwimmen sah, ahnt, welche Grazie und welche Anmut dieser häßliche, plumpe Vogel in seinem Element zu entfalten vermag.

An den Ufern der dramatischen Kunst hocken viele seltsame Tiere. Nur selten sieht man einem von ihnen seine Möglichkeit an und wirft es in das ihm zukommende Element; was auch garnicht zu verwundern ist, denn die Kosten eines Bildes sind sehr gering, verglichen mit den Kosten einer Theateraufführung oder gar eines

Filmes. Einige Ausnahmen gibt es. Einige dramatische Werke sind von ihren Schöpfern so vollendet geformt, daß sie literarischen Eigenwert besitzen und darum über lange Zeiten hinweg nicht untergehen, wenn sie sich auch mit dem Wechsel der Generationen immer neue Deutungen gefallen lassen müssen. Der wirkliche Dichter wird daher versuchen, seinen dramatischen oder filmischen Visionen jenen allgemein menschlichen Inhalt und jenen endgültigen und genau treffenden sprachlichen Ausdruck zu verleihen, der den Leser in der Dichtung das Leben erkennen läßt und in ihm den Wunsch weckt, sie nun auch in Wirklichkeit lebendig vor sich zu sehen.

Es liegt in der Struktur des Theaters und des Films, daß hier keine demokratischen Prinzipien regieren können. Stets waren es autoritäre Persönlichkeiten, die neben dem notwendigen Kunstverstand und künstlerischen Handwerkszeug die erforderlichen organisatorischen und Föhreigenschaften besaßen, um die Vielfalt der mitwirkenden Persönlichkeiten in den Plan des Autors einzuordnen. Man bezeichnet diese Tätigkeit heutzutage als Regie. Der Regisseur oder Spielleiter ist ein Mann, dessen wesentliche Aufgabe darin besteht, mit Menschen umzugehen. Voraussetzung ist, daß er imstande ist, den Plan eines dramatischen Kunstwerkes von seinen Ursprüngen bis zu den kompliziertesten Verästelungen nachzuempfinden und in seiner Gesetzmäßigkeit zu erkennen, und daß er darüber hinaus die Fähigkeit besitzt, alle die Menschen, die notwendig sind, um ihn auszuführen, in die Richtung zu lenken, die der Autor vorgeschrieben hat oder von der er glaubt, daß sie der Autor vorgeschrieben hat. Dies ist, je mehr verschiedene Persönlichkeiten mitarbeiten und je stärker diese Persönlichkeiten sind, um so schwerer. Das ist auch der Grund dafür, weshalb so selten ein Autor ein guter Spielleiter ist.

Ein Autor ist gewohnt, allein zu arbeiten, in sich hinein zu horchen, langsam zu denken, zu erwägen, zu erfinden, zu verwerfen und schließlich endgültig zu gestalten.

Der Spielleiter muß in dauernder Wechselwirkung mit anderen Menschen diese in seine Richtung lenken, sie dabei nicht verstimmen, sondern noch anfeuern, das Unmögliche von ihnen verlangen, um das Mögliche zu erreichen, sich gegen hunderterlei Einflüsse wehren und doch dem Richtigen und Produktiven nachgeben.

Er muß brutal sein können und doch im gegebenen Augenblick ohne die geringste Eitelkeit, um der Sache willen jeden Grad von Selbstverleugnung auf sich nehmen; alles Eigenschaften, die ein guter

Autor nur selten besitzen kann. Für den Spielleiter ist ein idealer Autor, wer neue Forderungen an ihn stellt, die sich im Rahmen der dramaturgischen Gesetze halten. Diese dramaturgischen Gesetze, die in allen zeitlich verlaufenden Kunstwerken die gleichen sind, sollten die selbstverständliche Basis jedes dramatischen Werkes sein; aber darüber hinaus sollte ein Autor in seinen Phantasien freien Lauf haben. Er sollte niemals Rücksichten auf die sogenannten Möglichkeiten der Bühne oder des Films nehmen. Diese Möglichkeiten wachsen und verändern sich mit den Forderungen der Autoren ständig; nur die dramaturgischen Gesetze bleiben.

Nichts ist schrecklicher für den Spielleiter, als daß sein Autor ein Fachmann ist, der jede Nuance und jede technische Möglichkeit bis ins Kleinste beschreibt und aus dem Regisseur einen Handlanger machen würde, wenn — wenn der Spielleiter sich nicht immer wieder dieser Sklavenarbeit entziehen würde, um selbst produktiv zu sein und dadurch den Autor angeblich zu vergewaltigen.

Der Autor braucht kein Fachmann des Theaters und des Films zu sein. Es genügt, wenn er ein Fachmann der Dramaturgie ist. Das ist das einzige, was ein Spielleiter von ihm verlangt.

Wer nicht die dramaturgischen Gesetze beherrscht, kann kein Theaterstück schreiben, selbst wenn er ein geborener Dichter ist. Es gibt kein Theaterstück ohne dramaturgischen Aufbau. Zumindestens keines von bleibendem Werte. Wenn auch Viele den Wunsch empfinden, weg von der künstlichen Konstruktion zum Abbild der Wirklichkeit zu gelangen, so sei ihnen gesagt, daß sie damit ebenso wie die Wirklichkeit nur Vergängliches schaffen werden. Es hat zwar nur wenige Generationen gegeben, die nach dramaturgischen Regeln Theaterstücke geschrieben haben, aber ihre Werke haben alle Jahrhunderte überdauert. In der Zwischenzeit, wie im Mittelalter, gab es nur epische Spiele, die ohne bleibenden Wert waren. Zuletzt hat der Expressionismus versucht, die Regeln einzureißen und die dramatische Form aufzulösen. Unsere neue Kunst aber wendet sich jetzt wieder auf allen Gebieten den ewig gültigen Regeln zu und damit dem Interesse des g a n z e n Volkes.

Gewiß sind Regeln dazu da, daß sie überschritten und in neu-schöpferischer Weise umgebildet werden. Aber die Voraussetzung dazu ist die Beherrschung dieser Regeln. Nur wer die Grammatik beherrscht, kann neue Satzbildungen und Worte schaffen. Ein An-alphabet würde in der Rolle des sprachlichen Neuschöpfers eine lächerliche Rolle spielen.

Wir Schauspieler und Spielleiter wollen einmal den Dichtern sagen,

daß wir nichts anderes von ihnen erwarten als ein gut gebautes, spielbares Stück. Alle anderen Qualitäten wie dichterische Feinheiten, psychologische Charakterisierung, naturalistische Milieuschilderung, geistreicher Dialog, lyrische Stimmung oder sprachliche Schönheit sind zwar hoch willkommen, für das praktische Theater aber erst in zweiter Linie wichtig. Denn im Theater kommt es nur auf eines an: daß der Vorhang aufgeht und Leute im Theater sitzen. Ob das Stück noch in hundert Jahren dank seiner dichterischen Qualitäten von anderen Schauspielern gespielt und von anderen Zuschauern gesehen wird, ist uns heute ganz gleichgültig. Diesen Ruf haben die Dichter oft nicht gehört. Zu allen Zeiten haben dann die Schauspieler angefangen, selbst Stücke zu schreiben. So ist es noch heute und so war es zu allen Zeiten. Aber die Tatsache, daß es unter den vielen Schauspielern, die ausgezeichnete Dramatiker waren, wie Iffland, Curt Goetz und Sascha Guitry, auch einige wenige gegeben hat, die wie Aristophanes, Shakespeare und Molière zu den größten Dichtern gehörten, kann die lebenden Dichter nicht von ihrer Aufgabe befreien, gute Dramatiker zu sein. Wenn man den Fleiß und die Ausdauer bedenkt, mit der sich alle unsere deutschen Klassiker mit den dramaturgischen Regeln auseinandergesetzt und ihre Vorbilder studiert und übersetzt haben, so können wir wohl von unseren zeitgenössischen Dichtern fordern, daß auch sie sich die dramaturgischen Regeln aneignen.

Nicht jeder Spielleiter hat die Zeit und die Fähigkeit, ein schlecht gebautes Stück für seine Inszenierung umzuschreiben. An einer kleineren Bühne ist der Regisseur meistens zu stark beschäftigt. Hat er aber die Zeit, wenn er an einer größeren Bühne arbeitet, dann läuft der Dichter Gefahr, daß die Bearbeitung, zu der der Spielleiter im Interesse der Aufführung gezwungen ist, seine Dichtung verfälscht. Andererseits aber ist es oft so, daß die kleinen Bühnen, die keine Zeit zu einer Bearbeitung haben, weil sie fast jede Woche ein neues Stück herausbringen müssen, auf die Uraufführung in Berlin warten, weil dann erfahrungsgemäß meistens der Verlag eine neue Fassung des Stückes herausgibt, die auf Grund des Berliner Soufflierbuches verbessert worden ist.

Als ich das Erstlingsstück eines jungen Dichters im Staatstheater in Berlin inszenierte, hatte ich vor Beginn der Proben mit dem Autor zwei Wochen lang Tag für Tag das Stück den Erfordernissen der Aufführung gemäß umgearbeitet. Es wurde dann auf der Bühne ein großer Erfolg, so daß es über alle Bühnen des Reichs ging und

ich es auch als Film inszeniert habe. Gewiß ging der Erfolg auf einen reizenden Einfall und einzigartigen Dialog des Dichters zurück; aber diese Qualitäten konnten erst zur Geltung kommen, als das Erstlingswerk, das noch ohne Bühnenerfahrung geschrieben war, die unumgängliche dramaturgische Einrichtung erfahren hatte.

Es wäre für jeden dramatischen Dichter ein Segen, wenn er Gelegenheit hätte, das Soufflierbuch einer Uraufführung am Staatlichen Schauspielhaus zu sehen. Dann würde er begreifen, warum manches Stück nicht nur wegen unserer besseren Schauspieler und teureren Inszenierung einen größeren Erfolg als anderswo hatte, sondern hauptsächlich, weil es dramaturgisch verbessert worden war. In einem Lustspiel zum Beispiel haben wir mitten im zweiten Akt nach einer Pointe den Vorhang fallen lassen und den anderen Teil dieses Aktes mit dem kräftig zusammengestrichenen folgenden zu einem Akt vereinigt. In einem Stück eines bekannten Autors haben wir seitenlange Reden der Hauptfigur einer anderen Person in den Mund gelegt und ganze Teile des letzten Aktes in den ersten verlegt. Daß man ganze Szenen umtauscht, erweist sich selbst bei den berühmtesten Dichtern als notwendig. So haben wir bei einem Stück, das nach unserer dramaturgischen Einrichtung ein großer Serienerfolg geworden ist, die letzte Szene des vierten Aktes an den Beginn vor die erste Szene des vierten Aktes gelegt, dann einen Schauspieler, der nach dem Buch hätte abgehen müssen, als stummen Zuschauer während dreier Szenen auf der Bühne gelassen und ihm durch einen neuen Abgang dramaturgische Funktion verliehen. Dies geschah alles nach dem katastrophalen Eindruck der Generalprobe und gegen den Willen des Autors, der unter Protest das Theater verließ, sich aber doch bei der Premiere für den Beifall bedankte. In derselben Aufführung hatten wir eine ganze Szene aus einem anderen Stück eingefügt und damit den Erfolg vor der Pause entschieden, wobei uns zugute kam, daß wir keine Tantiemenschwierigkeiten hatten, weil der entlehnte Autor bereits über zweitausend Jahre tot war.

Wir vom Theater stellen uns immer wieder die Frage, wenn wir eine Uraufführung vorbereiten, warum wir als Spielleiter immer wieder zu dichterischen Umarbeiten gezwungen sein sollen, die doch eigentlich die Dichter viel besser machen würden, wenn sie die dramaturgischen Regeln beherrschten.

Der Ruf unserer Vorstellungen und der Erfolg unseres Theaters gibt uns Recht, wenn wir in erregten Auseinandersetzungen unsere Forderungen gegen die oft unbelehrbaren Autoren durchsetzen. Wie viel besser könnten unsere Aufführungen noch sein, wenn nicht

wir, die wir nur notgedrungen dichten, sondern die Dichter selbst auf die praktischen Erfordernisse des Theaters Rücksicht nehmen würden.

Ein Beispiel: Eine der erfolgreichsten Komödien wurde von einer Münchner Bühne zur Uraufführung angenommen, aber unter der Bedingung einer Änderung der Handlung, nämlich daß der Ehemann nach bestandenerm Abenteuer wieder zu seiner Frau zurückkehrt. Daraufhin zog der Autor das Stück zurück und gab es dem Berliner Staatstheater zur Uraufführung. Wir begannen mit den Proben und stellten nach kurzer Zeit an den Autor die gleiche Forderung, weil das ganze Stück so leicht und komödienhaft angelegt war, daß ein tragischer Schluß nicht nur die Zuschauer enttäuscht und den Erfolg geschmälert, sondern auch den Stil des Stückes gesprengt hätte. Vor allem aber wäre die dramaturgische Konstruktion nicht folgerichtig gewesen. Der Autor wehrte sich mit dem ach so oft vorgebrachten Argument, daß ja das Stück nach dem Leben geschrieben und dieses eben so ausgegangen sei. Wir mußten ihm nun begreiflich machen, daß wir nicht das Leben spielen sondern Theater, und daß die dramaturgischen Gesetze mathematische und keine biologischen sind. Glücklicherweise war dieser Autor so intelligent, daß er dies einsah und die von uns geforderten Änderungen selbst durchführte. Auf diese Weise wurde aus seinem Werk eine der besten deutschen Komödien, die auf der Bühne und im Film einen sensationellen Erfolg errang.

Der Spielleiter erwartet also vom Autor, daß er die dramaturgischen Regeln, wenn er sie schon theoretisch nicht beherrscht, doch praktisch zur Anwendung bringt, daß er gutgebaute und spielbare Stücke liefert. Sollte er darüber hinaus ein Dichter sein, so wird auch die Nachwelt ihm ihre Dankbarkeit erweisen.

Die Schauspieler erwarten vom Autor dasselbe, damit sich ihre Mühe überhaupt lohnt. Die größte schauspielerische Leistung vermag nicht über einen dramaturgischen Fehler hinwegzutäuschen. Wenn ein Stück seinen Erfolg nur den Leistungen der Schauspieler verdankt, so geht nur der verhältnismäßig kleine Teil des Publikums in die Vorstellung, dem es ausschließlich darauf ankommt, seine Schauspieler zu sehen. Abgesehen davon, daß ein schlechtgebautes Stück einen geringeren Erfolg hat als ein spannungsvolles, erfordert seine Aufführung größere Arbeit. Aber das ist für den Schauspieler nicht das Wichtigste. Jeder Schauspieler erwartet vom Autor vor allem eine gute Rolle. Dazu ist aber zu sagen, daß Heinrich

Laube recht hat, wenn er aus seiner Erfahrung als Dramaturg und Theaterdirektor sagt, daß es für den Autor wichtiger ist, die *H a n d l u n g* statt die Charaktere auszubauen. Es ist für den Schauspieler leichter, einen mangelhaft gezeichneten Charakter zu vertiefen, indem er seine eigene Persönlichkeit und Phantasie hinzugibt, als aus einer schwachen Handlung eine starke zu machen. Die vielen schlechten Stücke, die die dramaturgischen Bureaus als unbrauchbar zurückschicken müssen, enthalten erstaunlich oft gute Rollen. Oft setzt sich ein Schauspieler für ein Stück ein, das eine Bombenrolle für ihn enthält, und trotzdem muß man das Stück zurückweisen, weil es dramaturgisch mangelhaft ist. Es scheint so, als ob viele Autoren, die doch eigentlich Fachleute sein sollten, ebenso naiv wie das Publikum in der Aufführung eines Stückes oder eines Filmes nur den Schauspieler und die Rolle sehen. Sie denken, daß ihnen eine Aufführung oder eine Filmvorstellung nur darum gefallen hätte, weil dieser oder jener Schauspieler ihnen einen starken Eindruck gemacht hat. Sie übersehen aber, daß die Voraussetzung für diese Leistung eine festgefügte Handlung war und daß die Rolle lediglich innerhalb des Gesamtplanes des Stückes richtig am Platze war, sonst wäre auch die beste schauspielerische Leistung nicht zur Wirkung gekommen. Der naive Autor glaubt ein gutes Stück geschrieben zu haben, wenn er gute Rollen geschrieben hat. Er tut aber dem Schauspieler, dem Zuschauer und sich selbst einen größeren Gefallen, wenn er in erster Linie bemüht ist, eine gutgebaute Handlung als Rahmen für — möglichst gute — Rollen zu schreiben.

Dieses Buch erscheint deshalb so wertvoll für den Schriftsteller und den Dramaturgen, weil es seine Theorien empirisch aus der praktischen Erfahrung ableitet. Es stützt sich dabei auf die Theorien und Rezepte erfolgreicher Theaterdichter, wie Lessing, Gustav Freytag, Diderot und Dumas. Darüber hinaus stellt das Buch Grundsätze auf, wie die des „unwissenden Helden“, der „Mitwisserschaft des Zuschauers“ und des „unbewußten Handelns“, die noch niemals so ausgesprochen wurden, obwohl sie seit Tausenden von Jahren die Voraussetzung jeder Bühnenwirksamkeit sind. Selbstverständlich handelt jeder erfahrene Bühnenpraktiker, also auch jeder Schauspieler unbewußt nach diesen Gesetzen. Es ist eine Binsenweisheit auf jeder Probe, daß „der Zuschauer klüger sein muß als die handelnden Personen“ auf der Bühne. Aber es würde die Arbeit der Theaterleute erleichtern und vereinfachen, wenn sie solche Faustregeln als Gesetzmäßigkeit er-

kennen würden und auf diese Weise begriffen, daß die Dramaturgie das Rückgrat des Theaters ist.

Das Element der Musik ist der Ton, aber ihre Form und ihren künstlerischen Ausdruck erhält sie erst durch den Rhythmus. Ebenso ist das Element des Theaters der Schauspieler, der Mimus aber seine Form, seinen künstlerischen Sinn erhält es erst durch die Handlung, die dramaturgischen Gesetzen folgt.

So wie jeder Schuster und Schneider sein Handwerk können muß, muß jeder Theaterschriftsteller, Dramaturg und Spielleiter, jeder Bühnenbildner und Theaterleiter die dramaturgischen Grundregeln kennen. Denn eine Theateraufführung ist ein Gesamtkunstwerk und wie die Erfahrung lehrt, neigt jeder daran Beteiligte nur zu leicht dazu, seine eigene Funktion zu überschätzen und in der besten Absicht den dramaturgischen Gesamtplan zu zerstören. Wie oft klagen die Schauspieler, daß die Dekorationen ihnen das Spielen erschweren, statt zu erleichtern. Wie oft muß der Spielleiter mit seinem Bühnenbildner um die Dimensionen eines szenischen Aufbaues ringen, weil dieser nur sein schönes Bild sieht und die dramaturgische Funktion dieses Bildes nicht erkennt. In einem ausgezeichneten modernen Reißer, dessen Figuren von althergebrachter Typik waren, baute ein genialer Bühnenbildner so hervorragende Bilder von einer neuschöpferischen Form, daß dem Zuschauer erst an diesem Kontrast bewußt wurde, wie abgegriffen die Figuren auf der Bühne waren. Ebenso wurde ein ganz auf psychologische Wirkungen berechnetes französisches Lustspiel durch grandiose Dekorationen um seine feinen Wirkungen gebracht. Es geschieht viel öfter, daß ein gutes Stück durch den Bühnenbildner und Spielleiter um seine Wirkung gebracht wird, indem zu viel Mühe und Geist darauf angewandt wird, als umgekehrt.

Ebenso bringen sich die Schauspieler häufig dadurch um ihren Erfolg, daß sie sich aus Mangel an dramaturgischer Beurteilung und infolge persönlicher Eitelkeit falsch kleiden. Eine Schauspielerin, die ein reiches Mädchen darzustellen hat, wird immer ihren Ehrgeiz darein setzen, möglichst nach der letzten Mode gekleidet zu sein, auch wenn der Charakter der Rolle ein ganz anderer ist. In „Minna von Barnhelm“ hat die Kleidung des Tellheim geradezu eine dramaturgische Funktion. Es wird ausdrücklich gesagt, daß Tellheim seiner guten Uniform beraubt ist. Franziska bemängelt, daß er immer die gleiche abgetragene Uniform trägt und fordert ihn auf, zum Stelldichein mit Minna sich umzuziehen. Tellheim ist nicht in der Lage, das zu tun. Seine schäbige Kleidung muß ein dramatischer

Kontrast zu seiner edlen Gesinnung und zu der Galanterie der Liebesszene sein. Die meisten Schauspieler versäumen diese Wirkung, weil sie nur bemüht sind, so gut wie möglich auszusehen. Diese Vorwürfe gegen Schauspieler und Bühnenbildner fallen aber letzten Endes auf den Spielleiter zurück, denn er müßte als der berechnende und intellektuelle Faktor einer Aufführung den dramaturgischen Wert aller anderen Faktoren kennen. Oft kennt er ihn, hat aber nicht die Macht oder die Autorität, sich durchzusetzen.

Im Film wird diese Forderung an den Spielleiter zur Kardinalfrage. Denn hier ist der Spielleiter die einzige Persönlichkeit überhaupt, die den Gesamtplan übersieht. An der Theateraufführung an einem mittleren Theater arbeiten zum Beispiel bei „Minna von Barnhelm“ ein Autor, ein Spielleiter, ein Bühnenbildner, ein Dutzend Schauspieler und der fest eingespielte Stab eines Theaters von etwa vierzig Leuten, zu denen Inspizient, Souffleuse, Garderobiers, Friseur, Beleuchter, Bühnenarbeiter, Tischler, Kaschierer, Maler, Tapezierer u. s. w. gehören. Insgesamt sind also 50—60 Leute bei dieser Theateraufführung beteiligt. Beim Film ist es die zehnfache Anzahl an Personen und Berufen, die daran beteiligt sind und alle ihre Fachinteressen haben —: Der Kameramann will jede Einstellung, unabhängig von ihrer dramaturgischen Funktion, zu einem auffallenden malerischen Kunstwerk gestalten. Der Filmbildner will originelle und auffallende Dekorationen machen, die den Spielleiter und den Kameramann dazu verführen, sie wichtiger als das Spiel zu nehmen. Der Schnittmeister will möglichst viele und abwechslungsreiche Bildeinstellungen zu originellen Schnittkunststücken zusammensetzen. Und von den zwei Dutzend Fachleuten, mit denen der Regisseur um die Abweichungen von der Norm zu kämpfen hat, damit er seine eigenen Absichten verwirklichen kann, ist der Schnittmeister der wichtigste und der gefährlichste. Denn erstens arbeitet er außerhalb des Ateliers, im „Schneiderraum“ und ist deshalb schwerer zu kontrollieren. Vor allem aber führen seine Fachkunststücke, wenn der Stil des Films sie nicht erfordert, auch dann zu einer Verfälschung des künstlerischen Ausdrucks und zu einer falschen dramaturgischen Gewichtsverlagerung, wenn die Schauspieler richtig gespielt haben und der Kameramann richtig aufgenommen hat. Denn der Schnitt ist das Rückgrat und das entscheidende Gestaltungsmittel des Films.

Der grundlegende Unterschied zwischen der Theater- und Filmarbeit, ja zwischen der Filmkunst und jeder anderen Kunst ist der, daß das Kunstwerk nicht langsam und in einem Zug

geschaffen wird, sondern in unzähligen und unzusammenhängenden Etappen, deren jede aber sofort endgültig gestaltet sein muß. Eine Theateraufführung wird solange probiert, bis man auf einer Probe das ganze Stück hintereinander durchspielen und übersehen kann, um dann alle einzelnen Szenen einheitlich abzustimmen. Oft werden noch nach der Generalprobe entscheidende Änderungen vorgenommen. Beim Film hingegen ist jeden Tag etwa zwanzig Mal Premiere. Denn die unabänderliche Voraussetzung der Filmarbeit ist, daß der Film, der mehrere tausend Meter lang sein kann, im Atelier in Stücken zwischen 3 und 120 Meter Länge aufgenommen wird. Diese Stücke sind 12 Sekunden bis 4 Minuten lang. Schauspieler und Spielleiter, Kameramann und Filmbildner müssen sich also fortgesetzt auf so kurze Stückchen ihres Riesenwerkes vollständig konzentrieren, was noch dadurch besonders erschwert wird, daß zum Beispiel am ersten Arbeitstag Premiere von zehn Filmsekunden sein kann, deren Fortsetzung oder deren vorangehende Szene zwei Wochen später gedreht wird. In dem Film „Bismarck“ nahmen wir eine Szene auf, bei der Bismarck nach einer erregten Auseinandersetzung mit dem König in das Vorzimmer stürzt und beim Zuwerfen der Tür die äußere Klinke abreißt. Die Voraussetzung für diese Erregung, die Auseinandersetzung mit dem König, wurde Wochen später gedreht. Der Schauspieler mußte nun nicht nur darauf achten, den seelischen Ausdruck an beiden Drehtagen gleichmäßig zu treffen, sondern auch mit derselben Geschwindigkeit zur Tür zu laufen und ins Nebenzimmer zu treten. Denn beide Bewegungen mußten aneinandergesetzt werden. Dieses Aneinandersetzen verschiedener Einstellungen, die wie in einem Guß gedreht erscheinen müssen, nennt man „S c h n e i d e n“. Für einen Film von 2500 Meter Länge sind durchschnittlich 2000 Aufnahmen erforderlich, von denen etwa 500 verschiedene ausgesucht und zusammen-„geschnitten“ werden. Beim Zusammensetzen aber werden die einzelnen Aufnahmen wiederum zerschnitten und untereinander gemischt, sodaß zum Beispiel eine Szene zwischen zwei Personen, von verschiedenen Blickpunkten aus, in abwechslungsreicher Unterbrechung, gezeigt wird. Auf diese Weise werden aus den 500 ausgesuchten Filmteilen etwa 1500 Schnitt- und Klebestellen.

Das *Z e i t g e f ü h l*, nach dem ein Film geschnitten wird, muß sich bis auf $\frac{1}{24}$ Sekunde erstrecken, da in jeder Sekunde vierundzwanzig Bilder aufgenommen werden und jedes einzelne Bild diesem Bruchteil entspricht. „Auf Schnitt Regie führen“ heißt, daß der Spielleiter nach Möglichkeit nur die Filmbilder dreht, die für den Schnitt

zur Auswahl gelangen. Aber ein Schauspieler braucht für den Ausdruck, den er einige Sekunden hält, oft den Anlauf von 20 Metern. Wenn in diesen für den Schnitt nicht bestimmten 20 Metern schöne Bilder sind, läßt sich ein Schnittmeister nur schwer davon abhalten, sie zu verwenden, zwischenzuschneiden und mit ihnen eine wirkungsvolle Montage zu machen. Ein Schnittmeister, der dagegen den dramaturgischen Wert einer Szene richtig einzuschätzen weiß, wird nicht die Szene nach den Möglichkeiten der Montage, sondern die Montage nach den Erfordernissen der Szene einrichten. Aus diesem Grunde muß besonders der Schnittmeister neben dem Spielleiter den dramaturgischen Aufbau des Gesamtplanes der Szenen überblicken. Ein Schnittmeister, der selbständig schneiden will und darüber hinaus den Blick zur Regie wendet, wird in der Kenntnis der dramaturgischen Regeln das sicherste Mittel zum Fortkommen finden.

Man kann die Herstellung eines Films mit der Arbeit an einem Bauwerk vergleichen. Der Autor hat einen Plan entworfen — er ist der Architekt — der Regisseur ist der Baumeister, der die praktische Durchführung des Bauplanes unternimmt. Und jeder einzelne Maurer und Zimmermann ist überzeugt davon, daß von der Genauigkeit seiner Arbeit das Gelingen des Ganzen abhängt und daß der Entwurf des Architekten eine Höchstleistung verspricht.

Am Abend gehen aus dem Filmatelier: der Regisseur, der Kameramann, der Tonmeister, der Oberbeleuchter, die Architekten, Schauspieler und Assistenten in den Filmvorführungssaal und sehen sich dort das an, was sie am Tage vorher gedreht haben. Fast immer kommen sie begeistert aus dieser Vorführung heraus und sind der Ansicht, daß sie an einem Film arbeiteten, der Epoche machen würde. Das ist auch richtig so, denn sie haben sich tags zuvor die größte Mühe gegeben und sehen nun das Ergebnis ihrer erfreulichen Kenntnisse und ihres Fleißes. Bei 90 von 100 Filmen gibt es dann, wenn die vielen kleinen Stückchen, aus denen der Film besteht, endgültig zusammengesetzt worden sind, eine große Enttäuschung. Alle Einzelheiten waren gut und das Ganze ist wiederum einer von den vielen üblichen Filmen geworden. Woran liegt das? Daran, daß der Plan schlecht war oder daran, daß der gute Plan nicht befolgt worden ist, sondern im Atelier verändert und vernichtet wurde. Das ist ein Zustand, den es in einem rationell geleiteten Filmunternehmen eigentlich nicht geben dürfte.

Brennend wird also das dramaturgische Problem bei der Ausein-

andersetzung zwischen Spielleiter und Autor. Wie viele Namen sich hinter der Bezeichnung „Autor“ auch verbergen mögen (beim Film ist es manchmal eine recht erhebliche Anzahl), der „Autor“ vertritt die Idee und den Aufbau der Handlung, die Szenenfolge und die Gestaltung der Dialoge, den Einsatz der Musik und den dichterischen Einsatz der optischen Ausdrucksmittel, kurz den geistigen Gehalt des Films. Der „Spielleiter“, der die Mitarbeiter des gesamten Stabes anonym hinter seinem Namen verbirgt, weil er sie leitet und für sie verantwortlich ist, vertritt die praktische Ausführung der Angaben des Autors in künstlerischer wie in technischer Beziehung. Es liegt auf der Hand, daß die spezifischen Fähigkeiten eines Dichters, also eines Menschen, der nach innen schaut, und seiner Phantasie am Schreibtisch gültigen Ausdruck verleiht, andere sind als die eines Spielleiters, der die Fähigkeit haben muß, eine auseinanderstrebende Schar von schöpferischen und eigenwilligen Persönlichkeiten zu lenken, mitten im lauten Atelierbetrieb den Überblick des Feldherren zu bewahren, wechselnden technischen und psychologischen Schwierigkeiten mit der Ruhe eines Irrenwärters und dem praktischen Sinn eines Autoschlossers zu begegnen, ohne dabei das geistige Ziel jemals aus dem Auge zu verlieren. Sollen diese beiden sich absolut widersprechenden Fähigkeiten in einem Menschen Platz haben? Ein solcher Fall wäre theoretisch denkbar, ist aber in der Praxis kaum dagewesen.

Von dem als Beispiel viel zitierten Shakespeare wissen wir nur, daß er ein genialer Dichter und ein mittelmäßiger Schauspieler war. Von seinen Regiefähigkeiten ist uns nichts bekannt. Molière war ein besserer Schauspieler als Shakespeare, aber auch ein geringerer Dichter. Goethe war als Dichter ein Genie, als Schauspieler ein Dilettant und als Regisseur ein Theoretiker. Iffland war ein ausgezeichneter Schauspieler, Spielleiter und Dramatiker, aber kein Dichter. Wenn alle unsere regieführenden Filmautoren oder dichtenden Filmregisseure die Fähigkeiten Ifflands und seine dramaturgischen Kenntnisse besäßen, so hätten ihre Filme wenigstens das Niveau und den Erfolg der Stücke Ifflands erreicht. Leider ist es aber so, daß sich unsere Filmautoren durch ihre Regieambitionen, und unsere Filmregisseure durch ihre dichterischen Illusionen so weit von ihrer ursprünglichen Begabung ablenken lassen, daß diese Filmspielleiter schlechtere Spielleiter als Iffland und jene Filmautoren schlechtere Autoren als Iffland sind.

Der Film ist ein Gesamtkunstwerk, bei dem nicht Einer Alles, sondern Alle Eines tun müssen, nämlich den Film gestalten,

jeder auf seinem Spezialgebiet. Der Autor soll das Drehbuch schreiben und der Spielleiter es verwirklichen. So einleuchtend diese Binsenwahrheit auch klingen mag, so selten ist ihre Verwirklichung. Aus der sonderbaren Mischung von Kunst und Geschäft, von Technik und Dichtung, haben sich gewisse Organisationsformen unserer Filmherstellung nicht organisch, sondern zufällig entwickelt und werden noch heute für Gesetzmäßigkeiten und Selbstverständlichkeiten gehalten. Der folgenschwerste Fehler ist der verfehlte Begriff des „Drehbuches“. Das Drehbuch, das die Industrie von einem Autor fordern zu müssen glaubt, ist eigentlich ein „Regiebuch“. Es wimmelt darin von Einstellungsbezeichnungen, Einstellungsnummern, technischen Angaben, wie Blenden und so weiter, an die sich erfahrungsgemäß im Atelier kein Spielleiter halten kann. Sie sind nur dazu da, um den äußeren Eindruck des „Drehbuches“ vorzutäuschen, und dies nur darum, weil die Industrie das Drehbuch immer noch vom Autor statt vom Spielleiter verlangt. Denn wie der Name „Drehbuch“ sagt, ist es das Buch, an Hand dessen „gedreht“ wird, das heißt, nach dem die Filmbildner bauen, der Schnittmeister schneidet, der Kameramann die Einstellungen macht, der Schauspieler lernt, der Spielleiter inszeniert, der Aufnahmeleiter disponiert, der Produktionsleiter seine Kalkulation ausrechnet, die Presseabteilung ihre Propaganda aufzieht, u. s. w. Es muß also, wenn es gut sein soll, eine solche Fülle von technischen Angaben, von Numerierungen und Einstellungsschemata enthalten, wie sie nur der Atelierpraktiker, also der Spielleiter, machen kann. Außerdem hemmt diese Forderung die Phantasie des Autors, weil er gezwungen wird, an die technische Verwirklichung und deren Grenzen zu denken, anstatt sich mit dem dichterischen und dramaturgischen Aufbau zu beschäftigen und ein Idealmanuskript zu schreiben, in dem, wie in jedem guten Theaterstück, nicht steht, wie es gemacht werden soll, sondern, was geschehen soll. Daß Shakespeare überhaupt keine Regieanweisungen und unerfüllbaren Ortsangaben, wie „Schlachtfeld“ oder „ein Wald bei Athen“ gemacht hat, hat die Geschichte des europäischen Theaters und Generationen von Theaterleuten aller Art in der fruchtbarsten Weise vorwärtsgebracht. Ein Filmautor, der neuartige Forderungen an den Spielleiter stellte, würde die Filmkunst weiterbringen, als wenn er aus praktischer Erfahrung immer nur das als möglich Geltende wohlnumeriert aufschreiben würde. Der ideale Filmautor ist derjenige, dessen inneres Auge auf eine nur in seiner Phantasie bestehende Leinwand gerichtet ist, deren Vorgänge er mit allen äußeren Geschehnissen und allen Dialogen so beschreibt, wie er sie in einem idealen Film

zu sehen wünscht. Der ideale Spielleiter ist derjenige, der von einem solchen Buch ein Regiebuch zu machen versteht, durch dessen Verwirklichung er die Forderungen des Dichters restlos gestaltet. Solange der gordische Knoten von Drehbuch und Filmdichtung, der augenblicklich die Filmkunst fesselt, nicht zerhauen wird, — und dies kann nur von der Seite der Filmproduzenten geschehen, die von den Autoren nicht Drehbücher, sondern Filmdichtungen fordern sollten, — wird es eine wahre Filmkunst nur vereinzelt und zufällig geben.

Die ideale Form für den Filmdichter ist nämlich nicht das Drehbuch, sondern das sogenannte „Treatment“, das man Filmnovelle nennen sollte. Daher ist es auch falsch, daß man für das Treatment das Dreifache des Exposés und für das Drehbuch das Vierfache des Treatments zahlt. Man sollte den höchsten Betrag für das Treatment bezahlen und nichts für das Drehbuch, das im Regiehonorar einbegriffen sein müßte. Bisher wirkte die völlig überflüssige Voraussetzung einer Kenntnis des Atelierbetriebes auf den wahren Dichter nur abschreckend. Genau sowenig wie ein Bühnenautor über die Technik der Drehbühne, über Seilzüge des Schnürbodens oder die Kunst des Schminkens Bescheid zu wissen braucht, muß der Filmdichter über den Unterschied zwischen einem Schniepex und einem HalbKW oder über die Technik eines parallaxenfreien Schwenks unterrichtet sein. Das Einzige, was der Filmautor tun soll, ist immer wieder ins Kino gehen und sich einen möglichst dummen Film, bei dem er nicht durch die Handlung abgelenkt wird, so oft ansehen, bis er die Schnittstellen erkennt, sodaß er in seiner Filmnovelle beschreiben kann, wann und in welcher Reihenfolge er etwas groß und nah, oder klein und weit sehen will.

Sollte eine „Filmnovelle“ auch literarischen Eigenwert besitzen, so daß man sie als Buch veröffentlichen kann, so wird sie, genau wie ein Theaterstück seine Aufführungen, ihre Verfilmungen durch die Jahrhunderte überleben und künftige Generationen zu immer neuen Interpretierungen veranlassen.

Der Spielleiter erwartet also beim Film vom Autor dasselbe wie beim Theater: einen dichterischen Einfall, eine dramaturgisch richtig geführte Handlung, lebenswahr gezeichnete Charaktere, einen zweckentsprechend formulierten Dialog und eine dem speziellen Zweck angepaßte literarische Form. Denn die dramaturgischen Grundgesetze sind für alle zeitlich verlaufenden Kunstwerke die gleichen. Der bleibende

Wert dieses Buches für die Entwicklung des Films als Kunst liegt vor allem darin, daß die Gleichheit der Theater- und Film dramaturgie hier das erste Mal erkannt, ausgesprochen, und zu einem praktisch brauchbaren System geformt worden ist. Das bisherige Filmschrifttum mußte darum für die Praxis unfruchtbar bleiben, weil es nicht von der Praxis ausging, sondern wie die Scholastiker, von einer rein spirituellen, filmischen Theorie. Man versuchte gedanklich aus dem Begriff des Films, die „Urpflanze des Films“ abzuleiten, um zu erkennen, wie der „Urfilm“ aussehen müsse. Die Theoretiker hatten dadurch einen leichten Erfolg, weil sie mit der Unzahl derer, die dem Film kritisch und ablehnend gegenüberstanden, darüber einig waren, daß der Film noch nicht zu der künstlerischen Höhe gelangt war, die man zu Unrecht erwartete, solange dem Film noch die Eierschalen des Rummelplatzes und der technischen Sensation anhafteten. Dieses Buch kommt im rechten Augenblick. Es ist kaum glaublich, daß es nach so vielen Jahren Kampf um den Film als Kunst zwar unendlich viel theoretische Traktate über den Begriff des Films gibt, aber noch keine Dramaturgie und kein Rezeptbuch; dabei sieht jeder, der offenen Auges ins Kino geht, daß die erfolgreichsten Film-Fabrikanten, die Amerikaner, längst nach Rezepten arbeiten und nach ganz strengen dramaturgischen Regeln. Es ist ein Stück vom deutschen Michel, daß man es bei uns vorgezogen hat, statt von der Praxis ausgehend, sich ein sauberes künstlerisches Handwerkszeug zu schaffen, immer wieder den Versuch zu unternehmen, den „Film an sich“ aus geistigen Grundbegriffen abzuleiten und der Praxis vorzuschreiben, wie ein idealer Film aussehen müßte. Und gewisse Filmbeobachter in den Zeitungen kommen sich nie bedeutender vor, als wenn sie in ihrer Zeitung erzählen können, daß sie sich zwar in einem Film großartig unterhalten hätten, daß er aber aus irgendwelchen mystischen Gründen „kein Film“ sei. Das ist eine völlig unzeitgemäße Einstellung, die endlich einmal radikal vernichtet werden müßte, denn sie hat ihre schädlichen Wirkungen in jeder Richtung ausgeübt. Nicht nur, daß gewisse avantgardistische Übersteigerungen wie: daß der Film nur Optik und optische Symbolik sei, die gesunden Begriffe verwirrt haben — nein, auch die Gegenseite war nicht faul und stellte ein System auf, nach dem der Film eine Art künstlerische Wochenschau sein müßte. Dazwischen befanden sich dann jene Routiniers recht wohl, die unbeschwert von irgendwelchen Grundsätzen und irgendwelchem dramaturgischen Wissen, die zufällig gewordene Film- und Drehbuch-Technik immer weiter trugen.

Die Praxis hatte begreiflicherweise nur an diesen Männern ein Interesse, denn der Film ist nun einmal eine Spottgeburt aus Geschäft und Kunst; und da bei uns die Abteilung Kunst in gegenseitigen Geisteskämpfen und Beschimpfungen ihren Geschäftswert immer mehr ruinierte, so war schließlich die Film-Produktion, um überhaupt existieren zu können, auf das Funktionieren der geschäftlichen Seite angewiesen. Dazu kam noch die große Zahl derjenigen „Freunde“ des Films, die immer wieder bewiesen, daß der Film überhaupt nie eine Kunst sein könnte, denn ein Kunstwerk würde von einem Künstler geschaffen; dieser Künstler schüfe für sich oder für einige wenige Gleichgestimmte, schlimmstenfalls für einen bestimmten Kreis, der bekannt sei, — für das Publikum eines Theaters etwa — oder für die Gemeinde der Musik-Interessenten, — der Film aber wollte für alle da sein. Schon die Geschichte des Films beweise es; die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts sei im rechten Augenblick entstanden, um für die Masse eine technische Vervielfältigungsmöglichkeit der wahren Kunst bereitzustellen. Vielleicht, daß der Schauspieler, wenn er vor der Kamera spielt, wahre Kunst produziert, das was im Film erscheine, sei jedenfalls bloß photographierte und nicht mehr die wirkliche Kunst. Inzwischen hat einfach die Praxis alle diese Auffassungen widerlegt.

Anstatt nun aber das künstlerische Versagen des Filmes auf dem Gebiete der Dramaturgie zu suchen, die wir bereits als Rückgrat des Theaters erkannt haben, glaubte man aus den lediglich technischen Möglichkeiten eine völlig neue sogenannte „Film-dramaturgie“, eine noch unentdeckte Kunstform konstruieren zu müssen, die jenes nebelhafte Schlagwort „filmisch“ hervorgebracht hat, das undefinierbar ist und einer ganzen Generation von Autoren, Kritikern und Filmfreunden die Köpfe verwirrt hat. Als ob man aus der Technik des Buchdrucks die Gesetzmäßigkeiten des Romans ableiten könnte! Es hätte jenen Theoretikern eigentlich längst zu denken geben müssen, daß erst mit der Erfindung des Tonfilms der Film ein dramatisches Kunstwerk geworden ist. Statt dessen haben alle diese Theoretiker heute noch den Blick nach rückwärts gerichtet und schauen verklärten Antlitzes in den Abgrund ihrer Erinnerung, in dem mit immer größerer zeitlicher Entfernung der Stummfilm zu der sagenhaften Vollkommenheit eines zu früh Verstorbenen versinkt. De mortuis nil nisi bene! Diese Theoretiker verhalten sich zum Tonfilm wie eine Witwe zu ihrem zweiten Mann, dem sie die angeblichen Vorzüge ihres Verblichenen solange vorhält, bis die zweite

Ehe auseinandergeht. Es wäre aber nicht schade, wenn die Ehe dieser Theoretiker mit dem Tonfilm recht schnell auseinanderginge, weil sie unfruchtbar bleiben muß.

Wie hat nun das mythische Stummfilmkunstwerk in Wahrheit ausgesehen? Als künstlerischer Fakultätsleiter der deutschen Filmakademie habe ich meinen Studenten zahllose der besten Stummfilme vorgeführt, und ich gestehe heute gerne, daß ich vorher selbst so unter dem Banne jener Filmtheoretiker stand, daß ich künstlerische Offenbarungen erwartet habe. Von Mal zu Mal waren wir enttäuscht und schließlich gezwungen, unsere „filmischen Theorien“ gründlich zu revidieren. Dabei wurden uns auch die Ursachen klar, die zu dem Stummfilmmythos geführt haben. Eine Unsumme von Fleiß, Phantasie, Erfindungskraft und Pionierarbeit steckt im stummen Film. Viele dieser alten Pioniere sind heute noch im Film tätig und ihre Erinnerung verklärt die gute alte Zeit. In einem Film hatte ich denselben Oberbeleuchter, der einen berühmten Stummfilm ausgeleuchtet hatte. Ich erfüllte ihm einen Herzenswunsch, als ich ihn und einige seiner Kameraden, denen er tausend Mal versichert hatte, daß jener stumme Film alle modernen Beleuchtungskünste bei weitem übertroffen hätte, zu einer Vorführung desselben in die Filmakademie mitnahm. Er weinte fast vor Enttäuschung. Und seine Kameraden waren so verduzt, daß sie sich kaum zu äußern wagten. Natürlich hatte der gute Mann subjektiv recht. Denn für die damalige Zeit bedeutete dieser Film einen ungeheueren Fortschritt. Alle jene Menschen, die mit echten geistigen und künstlerischen Maßstäben messen, wußten, daß der Stummfilm bis auf geringe Ausnahmen, keinen Ewigkeitswert hatte, auch wenn er großartige Augenblickswirkungen und bleibende Eindrücke hinterließ. Nun kamen die Fachleute nach jedem Fortschritt und sagten: „Seht her, wie weit wir es gebracht haben!“ Gewiß war ein Fortschritt zu verzeichnen, der für die damalige Zeit äußerst anerkennenswert war. Aber das Niveau der Kunst, das über der Zeit steht, war noch lange nicht erreicht.

Die Zeichnung eines zwölfjährigen Kindes bedeutet zweifellos gegenüber der Zeichnung eines achtjährigen Kindes einen Fortschritt. Aber weil sie „für ein zwölfjähriges erstaunlich“ ist, wird man sie nicht mit einer Menzelzeichnung vergleichen wollen. Die berühmten historischen Stummfilme bestanden aus pomphaften Aufzügen, und verzerrten Grimassen. Der wichtigste Bestandteil des Films, die Handlung, wurde einfach in den „Titeln“ erzählt. Freilich konnten die Titel sehr gut sein. In dem schwedischen Stummfilm

„Hern Arnes Schatz“ hatte man den Originaltext der Novelle von Selma Lagerlöf zu erklärenden Titeln verwendet. Man las also immer ein Stück der Novelle und sah dann in einfachen, schön photographierten Bildern die Illustration. Auch Gerhart Hauptmann hat Filmtitel geschrieben. Damals war der Film nichts anderes als eine mit bewegten Bildern illustrierte Novelle. Später lernte man, die Titel einzuschränken oder gar zu vermeiden. Der Film wurde zur Pantomime und durch die Kunst der Montage gelang es auch, Gefühlsketten und Gedankenverbindungen durch assoziative Aneinanderreihung von Bildern optisch auszudrücken. Diese Details hatten oft schöpferischen Wert. Auf sie beziehen sich die Theoretiker und glauben, die Forderung erheben zu können, daß ein Film als Ganzes so aussehen müßte, wie ein solches gelungenes Detail. Der Theoretiker sieht nur die gelungenen 50 Meter mit ihren technischen Effekten und verlangt, daß man diese auf 2000 Meter Länge auswalzen soll. Man kann aber 2000 Meter nicht mit technischen Spielereien füllen, sondern nur mit einer dramatischen Handlung. Die wenigen Stummfilme, die wirkliche Kunstwerke waren und auch heute noch aufgeführt werden und wahrscheinlich Ewigkeitswert besitzen, wie zum Beispiel Murnaus „Tabu“, haben diesen Wert allein durch ihren dichterischen Gehalt, der in einer dramatischen Handlung in Erscheinung tritt, und zwar unter Verzicht auf technische Spielereien. Ein Film wie „Panzerkreuzer Potemkin“ hat sich gerade dadurch überlebt, daß er technische Mittel, die wir heutzutage ganz selbstverständlich anwenden, zu einem Stilprinzip erhob, das zeitbedingt war. Unsere Theoretiker gefährden die gesunde Entwicklung des Films aufschwerste, indem sie jedes neue Ausdrucksmittel zum Prinzip erheben und durch avantgardistisches Geschrei diskreditieren. Als Sascha Guitry das Ausdrucksmittel des Kulturfilms, eine stumme Handlung durch Begleittext zu erläutern, im Spielfilm anwandte, erklärten es in Deutschland die Theoretiker und Filmkritiker als neuen Filmstil, mit dem Erfolg, daß niemand sich mehr trauen kann, Guitrys fruchtbare Anregung weiterzuentwickeln, ohne in den Verdacht des Plagiators und Avantgardisten zu kommen. Aber es muß ja auch jemand zum ersten Mal mit der Kamera gefahren sein oder eine Großaufnahme gewagt haben. Und niemand macht uns heute den Vorwurf des Plagiats, wenn wir dasselbe tun.

Auch hierin sind also die Theoretiker nicht fördernd, sondern hemmend für die Entwicklung der Filmkunst gewesen. Das halbe Dutzend zeitloser Stummfilme, das von den zehntausenden übrig

geblieben ist, beweist, daß nur der künstlerische Wert, der einem eigentlich als Tagesware geschaffenen Werk innewohnt, die Zeit überdauert, so wie die Zeitungsartikel von Kleist und Tageskritiken von Lessing Ewigkeitswert besitzen. Diejenigen Stummfilme, die ihre Zeit überlebt haben, hatten ihre künstlerischen Qualitäten in der dramatischen Handlung, die in Bildern gezeigt und nicht in Titeln erzählt wurde. Der Tonfilm hat garnicht die Möglichkeit, Titel einzuschieben. Er muß, auch wenn er mit Worten erklären will, diese als Dialog in die dramatische Handlung einbauen. Darum ist der Tonfilm viel mehr als der Stummfilm an die geschlossene dramatische Handlung gebunden. Darum hat auch die Dramaturgie eine viel größere Bedeutung für den Tonfilm als für den Stummfilm. In der Anwendung der ewiggültigen dramaturgischen Regeln auf den Film liegt seine Zukunft.

Diese Erkenntnis muß nicht nur der Filmautor sich zu eigen machen. Nicht nur für den Spielleiter muß sie eine Selbstverständlichkeit sein, sondern jeder am Filmschaffen Beteiligte muß sich bei der Arbeit dessen bewußt sein, daß sie nur dann zum Erfolg führen kann, wenn er nicht den Interessen seines Spezialgebietes nachgeht, sondern sich dem dramaturgischen Gesamtplan einfügt. Wir wollen uns aber davor hüten, das Wort „Dramaturgie“ zu einem ähnlichen Schlagwort werden zu lassen, wie das Zauberwort „filmisch“, das jeder im Munde führt, ohne einen Begriff damit zu verbinden. Dramaturgie heißt nichts anderes als die Kunst des Handlungsaufbaues. Weil es die Aufgabe des Dichters ist, sich ihrer zu bedienen, ist die Zukunft des Films in seine Hand gegeben.