



Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Film und Dichtung. Zeitlich fortschreitende Mitteilungen - Rhythmus des Films - Vorrang der Dichtung - Begleitstellung der Musik - Umgekehrte Bewertung - Ruf nach dem Dichter - In Bildern denken - ...

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

Film und Dichtung.

Die Dichtung hat mit dem Film gemeinsam, daß auch sie auf einem laufenden, vom Auge verfolgten Schriftband, oder einer vom Ohr abgehörten Folge von Tonwellen sich mitteilt. Film und Dichtung sind zeitlich fortschreitende Mitteilungen. Man benötigt für beide eine gewisse Zeitspanne, um den in einer sinngemäßen Reihenfolge abrollenden Inhalt wahrzunehmen. Beide sind sozusagen Bewegungskünste. Das Auge verfolgt beim Lesen die Zeile. Wie ein Telegraphenband läuft der Filmstreifen durch die Kamera und gibt ein Bild, dessen Bewegungen ein unruhiges Auge aufnimmt. Die Dichtung ist wie die Musik ewig fließend, sich dauernd ver wand elnd und von wechselnder Szenerie begleitet. Sie sind motorische Künste, die sich aus sich selbst heraus verwandeln. Die Bewegung geht nach Gesetzen des Rhythmus vor sich, der sich in der Musik in Takten, in der Dichtung im Versmaß als kleinste Einheit ausdrückt, in Sonatenform, symphonischem oder Opernaufbau mit Arien und Rezitativ. Der dramatische Aufbau einer Kurzgeschichte oder einer Tragödie ist rhythmisch bestimmt. Charakteristisch ist, daß die rhythmischen Gesichtspunkte des Aufbaus oder der „Komposition“, was zu deutsch Zusammenstellung heißt, nichts mit dem Inhalt zu tun hat. Ob Stabreim, Konsonanz, Gleichklang der Vokale in einem Gedicht, spielt für den Inhalt oft keine Rolle. Es ist mitunter das rein äußerliche Gerüst.

Zwischen der dichterischen und musikalischen Komposition sind Parallelen. Der Refrain kommt bei beiden vor. In den Partituren sehen wir oft genug das Zeichen, das eine ganze Taktgruppe unverändert wiederholen läßt, nur aus Gründen des formalen Aufbaus. Das Prinzip der Fuge, des Vorgreifens und Nachschleppens und dadurch am Brechungspunkt Ineinanderfließens zweier aufeinanderfolgender Taktgruppen, finden wir oft in der Dichtung. So wie die Tragödie in fünf und das moderne Schauspiel in drei Akte, ist die Symphonie in vier und die Sonate in drei Sätze eingeteilt. Jeder dieser rhythmischen Teile hat einen bestimmten Charakter. Der

erste Satz ist ernst und schwer, der zweite schnell und heiter, der dritte langsam und traurig, und das Finale ist von imposantem, feierlichem Ausmaß. Ebenso ist der erste Aktschluß hoffnungsvoll, der zweite traurig und der dritte bringt den definitiven Sieg. So wie der Fluß zuerst ein heiterer Bach, dann ein gefahr- und drohter reißender Strom wird und am Ende ruhig sieghaft zur Mündung eilt, sind die in einer fortschreitenden Bewegung fließenden Kunstwerke, wie Dichtung und Musik, durch ähnliche, immer gleichbleibende Eigenschaften charakterisiert und abwechslungsreich eingeteilt.

Die bildende Kunst dagegen gibt tote Bilder. Ihre Komposition beschränkt sich auf die Aufmachung einer regungslosen Pose oder die monumentale Wirkung eines Bauwerks. Sobald aber mehrere Bilder in der Aneinanderreihung eines Filmbandes durch den Vorführungsapparat rollen, unterstehen sie dem hämmern- den Gesetz des Rhythmus, der jede sechzehntel Sekunde mit einem Sektor die Lichtquelle abschneidet und einem neuen Bild Platz macht. Die bildliche Voraussetzung des Films ist, daß alle sechzehntel Sekunden ein gegenüber dem vorigen verändertes Bild erscheint. Damit ist aus der toten Bildkunst ein ebenso fließendes, in fortschreitender zeitlicher Linie sich veränderndes Kunstwerk geworden, wie es die Dichtkunst und Musik ist. Erst mit der Übertragung des Gesamtkunstwerkes auf den Zelluloidstreifen ist der Traum Wagners in Erfüllung gegangen. Denn im Musikdrama waren zwar Wort, Ton und Geste rhythmisch einheitlich bewegt, aber die Dekoration und Szenerie blieb dieselbe. Versuche, auch diese in den Bewegungsrhythmus einzuspannen, sind die Wandeldekorationen des „Parsival“ und Strindbergs „Traumspiel“, das man das erste filmisch gesehene Drehbuch nennen könnte. Wenn sich im Film also Bild, Ton und Inhalt unter einem gleichmäßigen Rhythmus verändern, ist erstmalig eine Gleichstellung dieser drei Künste erreicht. Trotzdem muß doch eine Vorrangstellung der Dichtung, nämlich dem Ablauf der Handlung, eingeräumt werden. Denn nur durch den dichterischen Ausgangspunkt, der die Handlung als das einzig Wichtige betrachtet, kann der Film, dessen technische Fertigkeiten organisiert werden, ein Kunstwerk werden. Der Dichter muß den Rhythmus angeben, das Tempo des Ablaufs, die Abwechslung der Einstellungen. Erst wenn die Architektur der Dichtung vollendet ist, geht der Regisseur und Kameramann an das Bauwerk der Durchführung. Erst nach deren und des Schnittmeisters Arbeit fügt der Komponist seine Untermalung in den

ohne Musik aufgenommenen Film hinein. Schon aus der zeitlichen Folge, daß zuerst das Drehbuch gemacht wird, dann die Atelierarbeit und zum Schluß die Vereinigung mit dem Ton, geht die anteilmäßige Bedeutung der drei Künste am Film als Kunstwerk hervor: Zuerst Dichtung, dann Bildkunst und Ton, dann Musik. Dabei ist zu bemerken, daß die Musik nur ein begleitender Teil des Films ist. Man kann einen Tonfilm auch ohne Musik machen, wie Wolfgang Liebeneiner in „Die gute Sieben“ versucht hat, den musikalischen Rhythmus auf den Dialog zu beschränken. Die Musik ist nur eine Zugabe. Ebenso kann man die „Salome“ von Wilde mit oder ohne die Musik von Richard Strauß aufführen, entweder als Tragödie oder als Oper.

Der Stummfilm kann allerdings nicht auf die Musik als Begleitung verzichten, weil erst durch die Sprache und den Ton bewegte Bilder die Unnatürlichkeit der Pantomime verlieren.

Der Motor, der den Wechsel der Bildfolge begründet, ist die dichterisch gestaltete Handlung. Selbst ein dokumentarischer Film, wie der der Olympischen Spiele, bedarf einer organisierten Idee, nach deren spannungsvollen Steigerungen sportliche Leistungen, die aus einer Vielzahl herausgegriffen sind, um symbolisch zu wirken und eine ganze Nation zu charakterisieren, drehbuchmäßig ausgewählt werden. Selbst ein Film ohne Handlung bedarf eines geistigen Inhalts.

Der Dichter ist der Vater jedes Filmes. Zum mindesten ist er seine Voraussetzung. Gestaltet wird er vom Spielleiter, vom technischen Stab und den Darstellern. Aus der zeitlichen Reihenfolge des arbeitsmäßigen Anteils geht auch die schöpferische Bedeutung der Mitgestalter am Gesamtkunstwerk hervor, wenn auch der Ruhm und die zahlenmäßige Bewertung genau in umgekehrter Reihenfolge verteilt werden: Die Zuschauer gehen wegen der Darsteller ins Kino, die eine Bezahlung bekommen, die in gar keinem Verhältnis zu ihrer Leistung steht. Der Film wendet nämlich ein Prinzip an, das das Leben selbst bei der Verteilung seiner Glücksgüter anwendet, nicht das Streben und das Ausmaß der Anstrengung, sondern die ausgeglichene, in sich selbst vollendete Persönlichkeit zu belohnen. Der Spielleiter heimst den künstlerischen Lorbeer und ebenfalls eine zu hohe Bezahlung ein. Der Drehbuchschreiber, der die Grundlage für jede Stunde Atelierarbeit schafft, bekommt weit weniger und bleibt im Hintergrunde. Die Voraussetzung seiner „Bearbeitung“ oder Verarbeitung ist meistens ein dichterischer Stoff. Diesen sucht man für

die Wochengage eines mittleren Schauspielers billig mit allen Rechten zu kaufen, um den Dichter bei der Gestaltung seines Ideengutes gänzlich auszuschalten. Was aber ein guter Stoff wert ist, kann man daraus ersehen, daß ein solcher im Laufe von zehn bis zwanzig Jahren immer wieder verfilmt wird. Stumm, mit Ton, in Deutschland, Frankreich, Amerika. Voraussetzung ist immer nur, daß es ein dramatischer Stoff ist. Er muß nicht in Form eines Dramas vorliegen, wie die Stücke von Scribe, Dumas, Sardou und Ibsen, die wohl immer wieder verfilmt werden, solange man Filme machen wird. Es kann auch eine dramatische Begebenheit und ein packendes Menschenschicksal sein. So wurde die Mata Hari von Asta Nielsen und Greta Garbo dargestellt. Die beste Unterlage aber bildet immer ein Drama, weil es bereits den dramatischen Aufbau in schöpferischer Konstruktion besitzt, der dann nur nach filmischen Gesichtspunkten umgearbeitet werden muß. Ein Beispiel für die Unverwüstlichkeit dramatischer Dichtungen sind die Werke Schillers, die fast alle zu Opern und auch zu Filmen umgearbeitet wurden. Die Tauglichkeit von dramatischen Konflikten aus der Sagenwelt möge man aus der griechischen erkennen. Immer wurden dieselben Stoffe von fast allen griechischen, lateinischen und französischen Tragödiendichtern verarbeitet. Die nordische Sagenwelt der Edda wird im Nibelungenlied, von Wagner, Hebbel und Ibsen verdichtet. Der Don-Juan-Stoff zeigt, wie ein historischer Konflikt, zur Legende geworden, immer wieder in verschiedenartigster Gestalt über die Bretter wandert.

Für ein Theaterstück braucht man ebenso wie für einen Film einen dramatischen Konflikt. Immer wird das Leben selbst die Anregung, selten den fertigen Stoff liefern. Literaturfabriken, die am laufenden Band Schwänke, Kriminalromane und Kurzgeschichten liefern, werden aber niemals die Vielgestaltigkeit der Lebensnähe und Wärme des Herzens vermitteln, aus der allein ein Kunstwerk entstehen kann. Daher gehört der Ruf nach dem dramatischen Dichter zu den dringendsten Notwendigkeiten der Filmindustrie. Wohl gemerkt, nach dem dramatischen Dichter, nicht nach dem Drehbuchautor. Ersterer ist als Dichter geboren. Seine Geistesschöpfungen können ebenso auf dem Theater wie im Kino aufgeführt werden. Letzterer ist meistens nur ein Bearbeiter, der das Werk eines Dichters als Vorlage braucht. Der geborene Dramatiker kann ebenso leicht Dramen wie Romane oder Filme schreiben. „Der Geisterseher“ von Schiller ist der spannendste Roman der deutschen Dichtung, Schillers Novellen wie die

Kleists und Grillparzers sind von atemraubender Gedrängtheit. Ja selbst, wenn ein Dramatiker ein Geschichtswerk schreibt, wie Schiller „Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“, steht es trotz aller Tiefe und Größe keinem Kriminalroman an Anschaulichkeit und Spannung nach.

Es wäre aber trotzdem falsch, wollte man die bereits als Dramatiker erfahrenen Dichter zum Film holen. Diese denken und hören literarisch und sehen meistens nicht filmisch. Der Filmdramatiker aber muß in Bildern denken. Ursprünglich haben wir wohl alle in Bildern gedacht¹. Nur als Bildungswerte haben sich abstrakte Vorstellungen und Wortfolgen in unser Bewußtsein eingeschlichen. Bühnendramatiker machen, wenn man sie zu Drehbüchern verpflichtet, viel zu lange Dialoge. Das Kennzeichen unserer literarischen Bildung ist überhaupt die Wortinflation. Daher hat man mit Journalisten bessere Erfahrungen gemacht, die gewohnt sind, im Telegrammstil Überschriften und Unterschriften, Kurzmeldungen und Artikel auf Bestellung zu schreiben. Den Journalisten wiederum fehlt es an der Fähigkeit des dramatischen Aufbaues und an der Tiefe der Konflikte, der Gründlichkeit der Charakterisierung und der seelischen Dynamik. Daher hat sich vorläufig noch immer als beste Methode die gezeigt, dem Dichter den Stoff abzukaufen und diesen von einem Drehbuchautor verarbeiten zu lassen. Nur wenige Dichter haben sich auch am Drehbuch bewährt: Richard Billinger, Erich Ebermayer, Friedrich Forster, Kurt Heuser, Walter von Hollander, Juliane Kay, Rolf Lauckner, Felix Lützkendorf, Gerhard Menzel, Frank Thiess. Da wir in Deutschland etwa hundert Filmdichter brauchen, die Originalstoffe zu künstlerischen Drehbüchern gestalten würden, stellt sich notgedrungen die Frage: Woher nehmen? Ein Produktionschef ist sogar auf den Einfall gekommen, nach Filmdichtern und Dramaturgen in der Tagespresse zu inserieren, so wie man Ingenieure, Sekretärinnen und Hauspersonal sucht. Die Antwort auf die Frage ist eine sehr einfache: Filmdichter findet man nicht, man muß sie erziehen!

Der Tonfilm ist eine viel zu junge Kunst, als daß man von den Dichtern verlangen könnte, daß sie sich in den zehn Jahren seines Bestehens von sich aus, ohne Auftrag, auf die den literarischen Eigenschaften entgegengesetzten filmischen umstellen, die nur zur Hälfte dem Reiche der Dichtkunst, zur anderen dem der Bildkunst entstammen. Da aber eine Kunstform nur solange sie jung

¹ Artur Schopenhauer: „Alles Urdenken geschieht in Bildern.“

ist, zur Unterhaltung dient, muß man Aufträge erteilen, weil die Künstler die neue Kunstform von sich aus meist noch nicht beherrschen. Die Mannheimer Schule hatte die Form der Sinfonie geschaffen, aber im Auftrag. Haydn hatte sein Gehalt vom Fürsten Esterhazy und arbeitete auf Bestellung. Warum schrieb Verdi „Aida“? Weil die Oper in Kairo zu ihrer Eröffnung eine ägyptische Oper brauchte. Warum mußte in den französischen Opern das Ballett im zweiten Akt sein? Weil die Habitués während des ersten noch dinierten und in der Pause nach dem zweiten Akt hinter den Kulissen die Ballerinen in ihren kurzen Reifröcken aufsuchen wollten. Wenn eine Kunstform altert und schematisiert wird, nicht mehr unterhält, sondern „erbaut“, dann braucht man keine Aufträge mehr erteilen. Dann schreiben die Studienräte Tragödien und die Musikstudenten komponieren Opern und Sinfonien. Das Traurige ist dann nur, daß diese vom Publikum verlangen, daß es in tierischem Ernst regungslos dasitzt, um ihren Vorführungen würdig, wie einer Begräbnisfeierlichkeit, beizuwohnen. Die Theater waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Schauplatz des galanten Lebens. Das Theater war ein ähnlicher Unterhaltungsfaktor wie heute das Kino. Durch das pausenlose Durchspielen im Dunkeln allerdings hat das Kino keine gesellschaftlichen Möglichkeiten. Ob man aber allein oder in Gesellschaft ins Kino geht, der Grund ist immer, sich zu unterhalten, und nicht, sich zu erbauen.

Besonders die Jugend ist für die Eindrücke des Theaters und Kinos zugänglich. Auf sie mittels dieser beiden Einrichtungen einen erzieherischen Einfluß auszuüben, ist eine der vornehmsten Aufgaben der Kunst. Gerade die Deutschen haben es verstanden, nach der Forderung Schillers die Schaubühne als moralische Anstalt einzusetzen. Es wäre aber ganz falsch, die belehrende und erzieherische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Damit könnte man kein Publikum werben. Da die Menschen für ihr Geld unterhalten sein wollen, muß man die erzieherische Tendenz geschickt tarnen. Man muß sich an die Worte Luthers halten: „Den jungen Leuten ist Freude und Ergötzen so hoch vonnöten wie Essen und Trinken.“ Erst der ist ein für die Volksgemeinschaft nützlicher Dichter, dessen technisches Können ausreicht, spannend zu unterhalten und der darüber hinaus einen erzieherischen Einfluß ausübt. Wie man störrische Kinder mit Schokolade lockt, muß der Dichter Unterhaltung bieten und ganz unauffällig seine ethischen Tendenzen anbringen. Eine dick aufgetragene Moral wirkt plump und ist wirkungslos. Die Forderung, das Volk mittels

der Kunst zu erziehen, darf nur von einem Künstler ausgesprochen werden, der auch in der Lage ist, es zu unterhalten. Jeder andere verdient, als Stümper und Dilettant der öffentlichen Lächerlichkeit und Nichtbeachtung preisgegeben zu werden. Denn ein Dilettant ist ein Mann, der die Wirkung der hohen Kunst erreichen will, ohne deren technisches Handwerk zu beherrschen. Dilettare heißt zwar ergötzen; aber er ergötzt mit seiner Kunstbeschäftigung, die er aus Liebhaberei betreibt, nur sich selbst und langweilt die anderen. Bestimmt empfindet jeder Mensch ebenso tiefe Gefühle, wenn er selbst ein Gedicht macht, wie wenn er eines von Goethe liest. Es kommt aber nicht auf die Empfindungsmöglichkeit oder den guten Willen an, sondern lediglich darauf, ob er auch im Stande ist, die Tiefe seines subjektiven Gefühls anderen zu übermitteln. Dies ist nur mittels einer objektiven Technik möglich, die man gelernt haben muß.

Die schwerste, dichterische Technik ist die dramatische. Während das Buch warten kann, bis man es einzeln kauft, muß der Film täglich tausend bis zweitausend Menschen ins Theater locken und sie spannend unterhalten. Da genügt kein guter Wille, auch nicht die Ankündigung erzieherischer Tendenzen. Denn bekanntlich wird das Schulgeld zwangsweise eingehoben. Da die Menschen sich seit Tausenden von Jahren nicht geändert haben, kann man an die Katharsis des Aristoteles anknüpfen, der behauptete, das Theater müsse, um zu läutern, an Instinkte appellieren, von denen man, wenn man sie vorgeführt sähe, befreit würde. Herder sagt, daß die Tragödie im menschlichen Gemüt eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollende. Die Reinigung der durch die Tragödie ausgelösten Affekte Mitleid und Furcht nennt Aristoteles eine Heilung und eine mit Lust verbundene Erleichterung. Tatsächlich ist der Inhalt fast aller Tragödien Verbrechen und Verstöße gegen die gesellschaftliche Moral.

Ein dramatischer Dichter muß die geheimsten Wünsche der Menschen wecken, ihre ganze Empfindungstiefe durchwühlen, die bösen Mächte bestrafen, den guten zum Sieg verhelfen und damit den wankenden Gefühlen des bisher unbewußten Zuschauers Richtung und Ziel geben. Er ist ein Homöopath der Moral. Er kann alle Niedrigkeit, die der Zuschauer in sich selbst unterdrückt hält, entwickeln, um sie zu paralysieren. Es ergibt sich daraus, daß der dramatische Dichter, der von Bühne und Leinwand Millionen Menschen packt und ihre unerfüllten Wünsche befriedigt oder beschwichtigt, die größte moralische Verantwortung trägt. Er ist der wahre

Beherrscher der Seelen, König in unbetretenen Bezirken, Tröster des Leids und Zauberer unrealisierbarer Genüsse. Die Namen Aischylos, Sophokles, Shakespeare, Calderon, Corneille, Schiller, Wagner, Ibsen und Shaw werden alle Jahrhunderte überdauern. Die Dramatiker sind die wahren Erzieher des Volkes. Wahre Hexenmeister, kleiden sie ihre Moral in das Prunkgewand der Leidenschaft und feuern ihre Weisheiten im Blendwerk einer verführerischen Scheinwelt ab. Ihr Zauberstab ist die dramatische Technik, ihr Reich das der Phantasie und ihr neues Feld die Leinwand. Die Eigenschaften des Dramatikers sind: ein ungebändigtes Herz und ein nüchterner, logisch geschulter Verstand. Erst aus der Mischung von Lyriker und Philosoph, von Schwärmer und Mathematiker entsteht die kunstvolle Konstruktion eines Dramas.

Nur der dramatische Dichter kann den Film zu einem Kunstwerk gestalten. Das erste Mal ertönt in Deutschland der Ruf nach ihm. Denn bisher war in der Literatur der Könnler wenig geschätzt, der Unterhalter wurde über die Achsel angesehen und der Lorbeer dem gereicht, der mit Würde Langweile verbreitete. Bereits Lessing macht sich lustig, wenn er von Klopstocks „Messias“ sagt: „Wir wollen weniger erhoben, doch fleißiger gelesen sein“. Den ruhmvollsten Klang bekommen in Deutschland die Namen der Schriftsteller, die so unplastisch schreiben, daß sie niemand liest. Welchen Ruhm genießt der schwerverständliche Kant und welche Geringschätzung mußten sich Schopenhauer und Nietzsche gefallen lassen, die den lebendigsten und unterhaltendsten, jedem verständlichen Stil haben! Während in anderen Ländern Dramatiker königliche Ehren genießen — wenn Corneille die Comédie française betrat, erhob sich alles von den Plätzen, wie wenn er ein Prinz von Geblüt wäre — hat man sie bis vor kurzem in Deutschland besonders schlecht behandelt. Kleist und Lenz begingen Selbstmord, Hebbel verhungerte fast, Gerhart Hauptmann und Wedekind wurden wegen Majestätsbeleidigung eingesperrt. Der dramatische Erfolg veranlaßte zum Spott. Schiller wurde als Moraltrumpeter von Säkingen, Wagner als Wotan auf Plüschsofa verhöhnt. Erst jetzt wurde dem Dramatiker die weihvolle Aufgabe zur Gestaltung nationaler Feste zugewiesen.

Für den Film würden wir einen Dramatiker von der Fruchtbarkeit und stich- und hieb festen Konstruktionssicherheit eines Scribe brauchen. Er lieferte aus seiner Dramenfabrik jeden Monat ein neues Stück. Dabei verfuhr er wie das dramaturgische Bureau einer Filmfirma. Ein Mitarbeiter gab die Grundidee, ein anderer machte den

Plan, ein dritter den Dialog, ein vierter verfertigte die Couplets und ein fünfter die Pointen. Auf diese Weise stellte er vierhundert Stücke her. Sardou schrieb allein an die hundert Stücke und unzählige in Kompagniarbeit. Die Werkstattarbeit darf bei einem Dramatiker nicht sonderbarer erscheinen, als bei einem Maler. Rubens schuf in seiner Werkstatt 3000 Bilder, zu denen er mindestens die Farbskizze selbst anfertigte. Gerade die Kompagniarbeit, die die französischen Lustspielautoren pflegten, wurde von den Drehbuchautoren übernommen. Die skandinavischen, englischen und amerikanischen Dramatiker schulten sich alle an der französischen Lustspieltechnik, die auch die Grundlage der amerikanischen Drehbuchtechnik wurde.

Es ist interessant, welche hohe Bedeutung die Amerikaner dem sorgfältig durchgearbeiteten Drehbuch einräumen. J. P. Carstairs schreibt in seinem Buch über Hollywood: „In neun von zehn Fällen kann heute der Erfolg eines großen amerikanischen Filmes einer wasserdichten Fabel oder einem glänzenden Drehbuch oder Treatment zugeschrieben werden.“², in neun Fällen von zehn entscheidet ein gutes Buch den Erfolg eines Filmes. Auffallend ist, wieviel Zeit sich die Amerikaner zur Herstellung eines Drehbuches lassen. Die „Meuterei auf der Bounty“ wurde in einem und einem halben Jahr, „Anthony advers“ in einem Jahr geschrieben.

Wie weit wir in Deutschland von einer solchen Bewertung der Dichtung als Grundlage des Films sind, möge aus einer Kritik von Gerd Eckert im „Deutschen Volkstum“ 1939 an dem deutschen Film hervorgehen: „Kaum ein Film weist eine Handlung, eine Grundidee auf, die aus dem Schicksal der Einzelpersonlichkeit Allgemeingültigkeit gewänne. Das Fehlen der stofflichen Eigenart, Mängel im Aufbau der Handlung und in der Begründung der Charaktere, eine nicht filmgemäße Verknüpfung der Handlungsteile sind die Hauptgründe, wenn dem Kinobesucher ein Film mißfällt. Hier Wandel zu schaffen, wären die Dichter berufen, Dichter, die an den Film durchaus unliterarisch und mit vollem Verständnis für seine besonderen Mittel herangehen und sich durchzusetzen wüßten.“

Ein ähnliches Urteil fällt Richard Plaut³ über den deutschen Film: „Ein Mangel an Aktion, der durch das zu breite Ausmalen

² John Paddy Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“, London 1937: „The reason, in nine cases of ten, for the success of big American pictures to-day, can be traced to a water-tight story, or an excellent piece of screen-writing or screen treatment.“

³ Richard Plaut: „Taschenbuch des Films“ (Zürich 1938).

individueller Züge bedingt ist. Das Fehlen der „Handlung“ vor allem war es, das die angelsächsischen Länder befremdete, und später ein Hang zum literarischen Gespräch (Gerhard Menzels Dialoge), das den Film erstickte.“

Wenn mitunter viele amerikanische Filme manchen deutschen überlegen sind, so liegt der Grund darin, daß die amerikanischen Filme eine sorgfältigere Vorbereitung erfahren. Man läßt sich dort für ein Treatment ein halbes, für ein Drehbuch ein Jahr Zeit. Bei uns soll es womöglich in einem Monat geschrieben, in dem darauffolgenden von jemand anderem neu geschrieben und während der Dreharbeit umgeschrieben werden. Bei uns besteht oft die Kollektivarbeit darin, daß mehrere Leute, die sich garnicht kennen, hintereinander hastig „herangesetzt“ werden, während in Amerika alle Autoren in gemeinschaftlichem Gedankenaustausch gleichzeitig in Ruhe arbeiten. Der Unterschied zwischen amerikanischer und deutscher Filmproduktion ist oft der: Für den Amerikaner ist der Film ein Geschäft. Er bereitet dieses Geschäft aber wie ein Kunstwerk vor. Der Deutsche beliebt den Film eine Kunst zu nennen. Er bereitet diese „Kunst“ aber oft wie ein Termingeschäft vor.

Ebenso wie der deutsche Film zum amerikanischen, verhielt sich um die Jahrhundertwende das deutsche Theater zum französischen. Es ist belehrend zu beobachten, daß Paul Lindau⁴ die gleichen Gründe, die wir für die Unterlegenheit vieler deutschen Filme unter dem amerikanischen, auch für die Unterlegenheit des damaligen deutschen Theaters unter dem französischen sah: Mangelnde Vorbereitung, zu wenig und zu hastige Proben, Bühnenfremdheit und mangelnde praktische Dramaturgie der Autoren. Der französische Autor wohnt allen Proben bei. Sein Wort gilt mehr als das des Spielleiters. Der amerikanische Filmautor wohnt im Filmgelände und steht in ständigem Kontakt mit dem Produktionsleiter. Die deutschen Dichter leben fern der Kulissenwelt und fern dem Atelierbetrieb. Daher haben sie meistens eine bühnen- oder filmfremde Einstellung.

Der Berliner Kritiker Eugen Zabel⁵ sagte ein Menschenalter vor Er-

⁴ Paul Lindau: „Vorspiele auf dem Theater“, Dramaturgische Skizzen (Dresden und Wien 1895), Seite 133: „In Frankreich ist der Autor alles, in Deutschland recht wenig, beinahe nichts; in Frankreich wird das Stück bis zur Erschlaffung eingedrillt und kommt, man möchte sagen, überfertig heraus, in Deutschland werden die Vorbereitungen abgehetzt, und das Stück kommt in mehr oder minder unfertigem Zustande heraus.“

⁵ Eugen Zabel: „Zur modernen Dramaturgie“, Studien und Kritiken über das ausländische Theater. (Oldenburg und Leipzig 1899), S. 30, 364.

findung des Rundfunks, daß die Deutschen keine Schauspiele sondern nur Hörspiele schreiben. „Das Drama als die lebendigste aller Kunstformen kann nicht allein am Schreibtisch ausgeführt werden, es setzt fortwährend Anregungen aus der frisch pulsierenden Wirklichkeit voraus. Für einen Franzosen ist es selbstverständlich, daß ein Stück nur auf dem Theater fertiggestellt werden kann. Die lockere Verbindung, die bei uns zwischen dem Schreibtisch und dem Regiestuhl auf der Bühne herrscht, war ehemals einer der Hauptursachen unserer geringen dramatischen Fruchtbarkeit. Unsere Kunst krankt an dem Übermaß des Rhetorischen und an dem Zurücktreten des sinnlichen Moments der Anschauung, das dem Schauspiel den Namen gegeben hat. Die deutschen Theatervorstellungen sind, sobald sie sich auf das Drama höheren Stils beziehen, fast immer nur Hörspiele.“ Diese Kritik am deutschen Theaterstück um die Jahrhundertwende kann ebenso heute auf unsere dramatische Produktion wie auf viele deutsche Tonfilme angewendet werden, die Entscheidungen der Handlung erzählen, statt zeigen.

Nun sehen wir einmal, welche Einstellung die deutschen Dichter zum Film haben. Einer der erfolgreichsten Autoren, von dem viele Lustspiele verfilmt wurden, August Hinrichs, schreibt: „Der Film kommt nicht vom Geistigen, sondern vom Technischen her. Er ist ganz ohne den Dichter geboren. Wichtig waren für ihn nur die Techniker, daneben noch Darsteller und Regisseure.“ Ebenso könnte man sagen, die Tragödie, zu deutsch Bocksgesang, käme vom Tierischen und ist ohne den Dichter entstanden. Viel später entwickelte sich aus dem bocksähnlichen Satyrspiel ein Chorgesang mit einem und dann zwei Schauspielern. Auch die Komödie entstand ohne den Dichter. Sie entwickelte sich aus den Liedern und Tänzen bei dem Komos genannten dionysischen Festzug. Auch das mittelalterliche Drama, die Mysterien und Passionsspiele, entstanden ohne den Dichter, aus dem Offizien genannten Teil der Messe. Auch die *commedia dell'arte* ist ohne den Dichter aus dem Volkswitz des Stegreifs entstanden. Ebenso ist das Lied, das Epos ohne den Dichter entstanden. Der Dichter ist immer erst gekommen, wenn eine Kunstform schon fertig ausgebildet war. Warum hätte er bei der Erfindung des Films, die eine rein technische war, Pate stehen sollen? Nicht einmal ein Photograph war dabei, geschweige denn ein Schauspieler!

Ein zweiter unberechtigter Vorwurf, der von den Dichtern der älteren Generation dem Film gemacht wird, ist der, daß die Filmherstellung nicht von künstlerischen, sondern geschäft-

lichen Erwägungen abhängig sei. Filmkunst hat mit Wirtschaft nicht mehr gemein als jede andere Gemeinschaftskunst. Man kann die Herstellung eines Filmes nicht mit der eigenwilligen Geburt eines Gedichtes vergleichen, sondern nur mit der planvollen und zweckmäßigen Herstellung eines Bauwerks, einer Oper oder eines Schauspiels. Zur Aufführung eines jeden Theaterstückes wird in Ländern, in denen die Theater nicht subventioniert sind, eine Gesellschaft gebildet. Der Dichter und Komponist ist dort ebenso sehr von der Rentabilitätsberechnung kalter Geschäftsleute abhängig, wie der Filmdichter, der in erster Linie ein Auftragskünstler ist.

Als Alexander Lernet-Holenia nach Empfang des Kleistpreises sagte, er schreibe, um Geld zu verdienen, zog er allgemeine Verachtung auf sich. In anderen Ländern wird der Erfolg eines Dichters nach dem Umsatz seiner Bücher bewertet. Der *L'art pour l'art* Dichter ist dagegen ein hochmütiger Einzelgänger (*idios*) und Nabelbeschauser, der das Können und den Publikumsgeschmack mit Verachtung straft und sich selbst beweihräuchert. Der Film kann nur Dichter mit Tatsachensinn gebrauchen, die auch erfolgreich im Leben stehen. Die genannten französischen Dramatiker lebten auf fürstlichen Landschlössern und führten das Leben von Grandseigneurs^{5a}. Sophokles war bei der Schlacht von Salamis nackter Vortänzer, bei der Schlacht von Samos Admiral. Goethe, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche waren Männer von Welt. Wenn aber ein Dramatiker in Deutschland Erfolg hatte, zog er das größte Mißtrauen auf sich. Man denke, mit welcher Geringschätzung man früher von Sudermann gesprochen hat! Und wie hoch wurde immer Goethe über Schiller gestellt! Iffland beklagt sich, daß die Stücke Goethes höchstens zur Premiere ausverkauft seien. Schiller ist zu allen Zeiten und auch heute der meistgespielte Autor. Aus dieser Geringschätzung der öffentlichen Meinung gegenüber den dramatischen Fähigkeiten ergibt sich die niedrige Qualität der deutschen Durchschnittsproduktion. Die oben zitierte Kritik an den deutschen Filmen übte auch schon Gustav Freytag 1876 an den deutschen Dramen: „Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urteil der Nachwelt gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hülfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegenteil, einer engen Begrenzung, an übergroßen Zuchtlosigkeiten

^{5a} Nach Angaben der Pariser Gesellschaft dramatischer Schriftsteller verdienten 1901 sieben über 100 000 Goldfranken, acht 50 000 bis 100 000 Goldfranken und siebenundzwanzig zwischen 20 000 und 50 000 Goldfranken.

und Formlosigkeiten, uns fehlt ein nationaler Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heute, siebenzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.“

Ein ähnliches Urteil fällt Florian Seidl in „Die Neue Literatur“ 1939 über den deutschen Roman, der jede Gestaltung, künstlerischen Aufbau, Ballung großer Szenen und das Gesetz der inneren Notwendigkeit, nach dem die Handlung statt nach Willkür und Zufall verlaufen soll, vermissen läßt. Er nennt seinen Aufsatz „Angst vor dem Können“, weil die deutsche Kunstbetrachtung die Ruhmespalme den langweiligen, nicht gebauten, formlos ins Uferlose schweifenden Romanen, wie denen Jean Pauls, Stifters und Immermanns, reicht, und den gutgebauten, spannenden Unterhaltungsroman, den der Leser verlangt, als zu gekonnt ablehnt. So konnten in Deutschland Romane entstehen, wie die Gotthelfs und Pestalozzis, die kaum mehr etwas von Handlung, nur noch Predigten und Mahnungen enthalten.

Wir haben also festgestellt, daß in Deutschland der Film, das Drama und der Roman meistens eines kunstvollen dramatischen Aufbaues entbehren. Die beliebteste Entschuldigung ist, die Deutschen hätten eben nicht genügend Formgefühl, um den überschwellenden Inhalt ihrer Seele zu bändigen. Zugegeben, daß der Deutsche nicht formschöpferisch war, solange er in Kleinstaaten und Parteien zersplittert gewesen ist. Daß er die Kunstformen aus dem Ausland bezog: den romanischen, Renaissance- und Barockstil und den Klassizismus aus Italien, die Gotik, das Rokoko und Empire aus Frankreich, die Oper und Sinfonie aus Italien und das Drama aus Frankreich. Seine Stärke war es, die übernommenen Formen zu be-seelen und zu niegeahnter Höhe zu steigern. Sinfonia hieß das Vorspiel zu einer Oper. Die Deutschen machten daraus ein grandioses seelisches Tongemälde mit vollständigem Eigenleben. Die Härte und Schwierigkeit, mit der die Deutschen immer mit der Form gerungen haben, sieht man aus den mathematisch konstruierten Zeichenstudien Dürers, mit denen er das italienische Schönheitsideal meistern wollte. Der ungebändigte Schwall, mit dem die Deutschen die gewonnene Form immer wieder zu sprengen versuchen, kann man an den unendlichen epischen Breiten bei Wagner und Bruckner erkennen. Der Nordländer ist nicht formschöpferisch in der Veredelung eines Materials. Aber sein Erfindergeist schafft den

Rohstoff und seine technische Konstruktion und gibt so die Voraussetzung zur späteren Form, die der Süden ausbildet. Der griechische Tempel entstand aus dem nordischen Holzhaus, dem megaron, die Gotik aus der technischen Verarbeitung der Holzplanken im Schiffsbau der Wikinger⁶. Die norwegischen Stabkirchen haben dieselbe Konstruktion wie die nach der Landung der Wikinger in der Normandie entstandenen ersten gotischen Dome. Die Nordländer erfanden die Ölmalerei und sie erfanden schließlich den Film. Warum sollten sie dann nicht zur künstlerischen Vervollkommnung der Kunstform, die mit diesen Erfindungen hergestellt wird, Anleihen bei den südlichen Völkern machen, die diese nordischen Erfindungen, wie den Tempel, den Dom, das Gemälde zur formal größten Vollendung gesteigert haben? Wenn der Film, der eine nordische Erfindung ist, zur Vervollkommnung seiner künstlerischen Form einen dramatischen Aufbau benötigt, warum sollte man dann nicht diese Technik auch von anderswo übernehmen?

Der Franzose ist der geborene Schauspieler, voll Leidenschaft, überzeugendem Affekt und Diskretion des Herzens, von plastischer Geste und vollendeter Rhetorik. Bei ihm hat das gesprochene Wort die höchste Blüte erreicht. Der Italiener ist der geborene Sänger. Voll überschwenglicher Geste und betonter Dramatik, hat er die Oper erfunden. Der Deutsche ist ein Redner, voll pastorenhafte Belehrens und weitschweifiger Betrachtung. Trotzdem haben die undramatischen Nordländer die größten Dramatiker hervorgebracht: Shakespeare, Schiller, Wagner, Ibsen und Shaw. So wie Dürer, Bach und Mozart die italienischen Formgesetze studierten, übernahmen Schiller und Ibsen die französische dramaturgische Technik, um sie mit dem Übermaß ihres Geistes zu füllen und zu erweitern.

Die bequeme Ausrede, daß der Deutsche formlos sei, kann also nur als Entschuldigung für Nichtskönner gelten. Denn gerade die Deutschen haben in den formgebundensten Künsten, dem Drama, der Oper und der Sinfonie, in der Architektur und Malerei die höchsten Spitzenleistungen vollbracht. Das größte Formgefühl erfordert die Instrumentierung eines Orchesterwerkes, den klarsten mathematischen Verstand das Schreiben einer Partitur. Wer könnte die Deutschen formlos nennen, der nur einmal in eine deutsche Par-

⁶ Siehe die Schriften von Josef Strzygowski:
„Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas“ (Wien 1926).
„Aufgang des Nordens“ (Leipzig 1936).
„Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst“ (Wien 1939).

titur geblickt hat! Wagner behauptete, daß er bereits im Mutterleib instrumentieren konnte und Richard Strauß ist der vollendetste Instrumentator aller Zeiten.

Eine andere mathematisch berechnende Kunst, die viel Gemeinsames mit der kühlen Überlegung der Dramaturgie hat, ist die Strategie oder Kriegskunst. Gerade die Deutschen leisten darin Hervorragendes. Man stelle sich aber einen General vor, der ohne Vorbereitung an eine Schlacht heranginge, wie ein deutscher Dichter an einen Roman, und seinen Offizieren sagte: „Meine Herren, es entspricht nicht der deutschen Gemütsart, kalt berechnend alle Möglichkeiten vorher auszuklügeln. Wir wollen uns dem Zufall überlassen und dort verweilen, wo es uns gerade gefällt, nach der Richtung streben, die uns gerade vorteilhaft scheint.“ Er würde standrechtlich erschossen werden. Und bedeutet die Eroberung von einer Million Leser etwa keine Schlacht?

Solange der deutsche Dichter zu sehr mit seinen eigenen Gefühlen beschäftigt ist und keine Rücksicht auf die Erfordernisse nimmt, mit denen die Erwartung des Publikums befriedigt wird, ist er für den Film unbrauchbar. Wir müssen auch leider feststellen, daß die Auflage der deutschen Bücher so niedrig geworden ist, daß man ruhig sagen kann, der deutsche Dichter hat den Kontakt zum Volke verloren. Unsere Staatsmänner und Schriftleiter verstehen es besser, das Herz des Volksgenossen zu erobern. Bestseller von einer Million Auflage gehören der Legende an, solche von hunderttausend zur größten Seltenheit. Und die Autoren solcher beschränkt wirkenden Bücher wollen dem Film, der das ganze Volk erfaßt, Vorschriften machen?

Es muß die Kluft verschwinden: Hier Unterhaltungsroman nach billiger Schablone, Kolportagegeschmack ohne dichterische Gestaltung — dort langweiliger Seelenerguß mit tiefsinnigen Betrachtungen. Der deutsche Dichter braucht männlichen Tatsachensinn, gesunde Sinnlichkeit und etwas mehr Mark in den Knochen! Er soll sich nicht schämen, den Wünschen des Lesers nach Spannung und Unterhaltung nachzukommen. Dafür ist etwas mehr Schamhaftigkeit im Exhibitionismus des eigenen Innenlebens vonnöten. So wie Stendhal, bevor er sich an den Schreibtisch setzte, mehrere Seiten des Bürgerlichen Gesetzbuches las, um einen klar berechnenden Kopf zum Schreiben zu bekommen und seinem Stil geschliffene Objektivität zu verleihen, wäre es für manchen deutschen Romanschriftsteller ratsam, vor jeder dichterischen Arbeit einen Tatsachenbericht zu lesen, um Prägnanz des Ausdruckes, dramatische Ballung von Ereignissen und männliche Haltung zu be-

kommen. Welche Erfrischung nach dem Gefühlsschlamm amorpher Seelenergüsse ist die Lektüre von Caesars Gallischem Krieg! Da spricht ein Mann. Jedes Wort eine Tatsache, jeder Satz eine Handlung. Kristallklarer Niederschlag geballter Kraft, hinter der die Taktik des berechnenden Kopfes zu spüren ist. Es ist nur gut, daß lediglich unsere Romanschriftsteller so komplizierte Naturen sind. Denn was würde aus einem Volke werden, bei dem die jungen Leute wie die trotzig verschlossenen Helden unserer Romane, bevor sie zu Taten schreiten, stundenlang seelische Bauchkrämpfe bekämen! Der geringe Wirkungskreis unserer Romandichtung erklärt sich auch daraus, daß diese dem Problem des jungen Menschen im Lebenskampf, Erotik und Geldverdienen, ausweicht. Der Haupterfolg der so geschmähten Unterhaltungsliteratur besteht darin, daß sie sich bei aller Verlogenheit des Milieus und der Konstruktion bemüht, an diese beiden Probleme heranzugehen. Aus diesem Grunde hat der deutsche Unterhaltungsroman bereitwillige Aufnahme in den Filmateliers gefunden, während der Dichter schmolend hinter dem Ofen blieb. Die erste Forderung, die der Film an den Dichter stellt ist: Lebensnähe und technisches dramatisches Können.

Die Amerikaner behaupten, sie hätten deswegen die besten Drehbücher, weil ihre nationale Eigenschaft Selbstdramatisierung sei. Der Amerikaner nimmt den Kampf mit den Gefahren des Lebens auf, an denen er seinen Charakter aus Sport trainiert. Sie meinen, wer einmal selbst so viele unerwartete Situationen gemeistert habe, könne auch ein spannendes Drehbuch schreiben. Das mag eine gute journalistische Begründung sein, aber ich werde zeigen, daß dort viel gründlichere Vorbereitung zur Heranziehung von Filmdichtern angewendet wird.

Der Film als junge Kunst muß sich die Dichter erziehen. Nach dem bisher Gesagten über den deutschen Film, das Drama und den Roman, kann der Bedarf nicht aus dem vorhandenen Dichtervorrat gedeckt werden. Es fehlt unseren Dichtern die mathematische Logik für das Dramatische und der optische Sinn für die filmische Bewegung. Die Schwankautoren und Unterhaltungsromanfabrikanten, die vielleicht diese Eigenschaften besitzen, verfügen nicht über die dichterische Gestaltungskraft.

Man wird jungen Menschen, deren Veranlagung dichterische Gestaltungskraft erhoffen läßt, eine gediegene dramaturgische Bildung beibringen. Jeder Film muß geboren werden. Dazu be-

darf es der „Hebammenkunst“ der Dramaturgie. Der Dramaturg hat den „mäeutischen“ Beruf, die Handgriffe bei der dichterischen Geburt zu liefern. Die amerikanischen Studios haben ein Junior Writing Departement, in dem fähige Drehbuchautoren trainiert werden. In Berlin haben es sich die großen Produktionsfirmen zur Aufgabe gemacht, den Filmdichter in Kursen zu schulen. Ebenso wie ein Komponist Kompositionslehre und ein Maler die Malerei, muß ein Dichter die Dichtkunst studieren. Ein Opernkomponist wird noch eine Spezialausbildung für Gesangspartien, ein Architekturmaler für Freskomalerei und ein Filmdichter in Dramaturgie benötigen. Es ist eine ganz irrige Vorstellung des „Volkes der Dichter“, wenn es glaubt, die dichterische Inspiration genüge und man könne sich über alle Regeln hinwegsetzen. Daher kommt es, daß bei uns zwar jeder Gymnasiast dichtet, wir aber sehr wenige gute Dichter haben. In Frankreich, Amerika und England gehören die Romanschriftsteller und Bühnenautoren zu den größten Verdienern des Landes. Dort lernt man allerdings ebenso die Dichtkunst, wie man jeden anderen Beruf erlernt. In Paris besteht eine école supérieure d'art dramatique als Gründung des Conservatoire. In England schrieb William Archer⁷ ein Buch „Play making“. Er selbst schrieb ein Erfolgsstück „The green goddess“ und auch seine Schüler hatten praktische Erfolge. In Amerika ist der berühmteste dramatische Lehrer Professor George P. Baker⁸, der früher an der Harvard, jetzt an der Yale universität eine Schule from scene-shifting to acting and play writing leitet. Er schrieb eine dramatische Technik. Er veröffentlicht die Dramen seiner Schüler und führt sie auf. Die berühmtesten Autoren, die aus seiner Schule hervorgingen, sind Edward Sheldon, der die Erfolgsstücke „Salvation Nell“ und „Romance“ schrieb und der Nobelpreisträger Eugene O'Neill. Der berühmte Romanschriftsteller Sinclair Lewis lehrt an der Universität Wisconsin Romanschreiben. Unzählige Bücher lehren in England und Amerika die von Scribe ausgebildete Dramentechnik. Fast alle amerikanischen Universitäten haben ein Dramatic Department. Die Veröffentlichungen des Carnegie Institutes in Pittsburg sind von großer dramaturgischer Bedeutsamkeit. Selbst Mädchenschulen wie das Vassar College haben berühmte Dramatic Departments, die künstlerisch hochstehende Aufführungen unter Hallie Flavagan veran-

⁷ William Archer: „Playmaking“ (London 1912).

⁸ George Pierce Baker: „Dramatic Technik“ (Boston 1919); siehe auch Ervine: „How to write a play“ (London 1928) und „Bulletin of Yale University“.

stalten. Die Columbia-Universität in New York gibt Papers on Playmaking heraus und beschäftigt sich auch mit film-dramaturgischen Fragen. Der sowjetrussische Staat hat eine offizielle Theaterdramaturgie und eine Filmdramaturgie⁹ herausgegeben, die den Autoren als Lehrbuch dient. Die russischen Drehbuchtheoretiker haben auch in Hollywood ihren Einfluß geltend gemacht. Vladimir Nilsen¹⁰ ist mit seinem Buch „The cinema as a graphic art“ führend und übernimmt die Drehbuchtechnik des deutschen Regisseurs Frank Wysbar. Professor Morokovin leitet das Department of Cinematographie der University of Southern California in Los Angeles, in dem für Hollywood Regisseure, Produktionsleiter und Autoren ausgebildet werden. Die berühmtesten Spielleiter und Autoren Hollywoods wirken dort als Lehrer. Dieser Filmfakultät ist ein Institut of Cinematographie angegliedert, dem alle Filminteressierten beitreten können, um Einblick in die praktische Atelierarbeit zu gewinnen. In Deutschland und Italien haben es sich die Filmakademien zur Aufgabe gemacht, künstlerische und technische Mitarbeiter des Films systematisch auszubilden. In Florenz werden im Sperimentale nationale Theater- und Filmversuche gemacht. Die Filmakademie in Babelsberg und die Schrifttums- und Filmabteilung des Propagandaministeriums veranstalten in Berlin Schulungskurse und Tagungen, bei denen Dichter für den Film gewonnen werden sollen. Geistig orientierte Spielleiter wie Wolfgang Lieben-einer bemühen sich bei solchen Gelegenheiten immer wieder, den Dichtern die Unerläßlichkeit einer handwerksmäßigen Ausbildung und dramaturgischen Könnerschaft begreiflich zu machen.

Als man in Deutschland durch jährliche Verleihung eines Buch- und Filmpreises der Kunst neuen Antrieb gab, nannte man ihn Stefan George-Preis. Man hatte den Meister der Form gewählt, der dem deutschen Wort monumentale Strenge verlieh. Die großartigen Bauten des Dritten Reiches, die Plastiken und Gemälde, die das Haus der Deutschen Kunst alljährlich in seinem klassischen Säulnbau zeigt, streben nach strengem Formgefühl. Es ist daher nur selbstverständlich, daß der Film, der die größte Masse des Volkes beglückt, in seiner künstlerischen Gestaltung ebenfalls diesem Formgefühl entspricht. Dieses kann er aber nur von dem dramaturgisch gebildeten Dichter erlangen.

⁹ Dramaturgija Kino, Moskva 1934.

¹⁰ Vladimir Nilsen: „The cinema as a graphic art“ (London 1938).