



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Der Filmautor. Film als Kunstindustrie - Handwerk die Vorbedingung der Kunst - Die großen Meister als Handwerker - Die handwerkliche Ausbildung - L'art pour l'art Poeten - „Die Filmdichtung“ - ...

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

Der Filmautor.

Die Aufgabe, einen dichterischen Stoff zu einem Drehbuch zu „verarbeiten“, obliegt dem Drehbuchautor. Dieser ist ein Handwerker. Er ist ebensowenig ein schöpferischer Künstler, der aus einer Einzelinspiration schafft, wie der Film eine schöpferische Kunst ist. Er verhält sich zum Dichter wie der Kupferstecher zum Maler. Dieser kopiert und verkleinert die unermessliche Farbigkeit und Einmaligkeit des Gemäldes auf den Raster der Kupferplatte, die in einem technischen Verfahren die Komposition des Malers vervielfältigt. So zwingt der Drehbuchautor, sofern er kein Theaterstück bearbeitet, die epische Breite und Ichbezogenheit des in beschränkter Auflage erschienenen Romans in das allgemein gültige Prokrustesbett der Dramaturgie, aus der durch das technische Verfahren des Films ein unpersönliches Massenkunsthandwerk entsteht. Die Dichtung ist ein Kunstwerk, das ichbezogen, sich nur an diejenigen Leser wendet, die es eigens gekauft oder entliehen haben. Wenn die geschriebene Dichtung auch die Einmaligkeit der Handschrift verloren hat und nun in einer beschränkten Auflage erscheint, so wendet sie sich doch nur an Einzelmenschen. Man geht nicht in eine Buchhandlung und sagt, geben sie mir ein Buch, wie man eine Seife verlangt, sondern man sucht sich dieses oder jenes unter tausend Einzelwerken aus. Dadurch bleibt die Einmaligkeit des Kunstwerkes soweit gewahrt, als sich das Buch in beschränkter Zahl an Einzelmenschen wendet. Der Film ist aber eine Kunstindustrie, die sich unbegrenzt an die Masse wendet. Man sagt nicht an der Kinokasse, zeigen sie mir diesen oder jenen Film. Die Millionen Kinobesucher einer Großstadt haben keine größere Auswahl als unter einem Dutzend Filmen, während jede Buchhandlung mehrere tausend Bücher jedem Käufer anbietet. Eine Kunstindustrie hat einen praktischen Zweck, während ihr künstlerischer Wert nur ein zusätzlicher ist. Der künstlerische Wert ist eine unerwartete Draufgabe, die, wenn sie gut ist, garnicht bemerkt wird, wenn sie schlecht ist, Unbehagen erzeugt. Das Wesen des Kunsthandwerks ist, daß es unpersönliche Massenartikel herstellt. Seine Form ist, dem Zweck entsprechend, unveränderlich. Ein Teller

wird immer die gleiche Form haben, ob er Meißen oder Sèvres ist, denn er erfüllt in erster Linie den praktischen Zweck, daß man auf ihm essen kann. Ein Film muß immer in die gleiche festgefügte dramaturgische Form gegossen sein, denn sein Zweck ist, jeden Besucher, auch wenn er sich garnicht für das Thema interessiert, zwei Stunden lang in andauernder Spannung zu halten. Außerdem soll ein Film eine bestimmte Summe Geldes umsetzen. Denn ein drittes Charakteristikum der Kunstindustrie ist, daß sie sofort abgesetzt wird. Ein Kunstwerk ist an keine Zeit gebunden. Es ist ewig. Ein Dichter kann sein Werk ruhig fünfzig Jahre liegen lassen, es wird, wenn auch unter anderer Beurteilung, niemals seinen künstlerischen Wert verlieren. Im Gegenteil, mit den Jahrhunderten werden die ewig menschlichen Züge immer klarer hervortreten. Es ist von der Billigung der Zeitgenossen unabhängig. Der wahre Wert wird meistens erst von den folgenden Generationen erkannt. Eine Kunstindustrie aber wird sofort auf den Markt geworfen und muß die Billigung aller „Benutzer“ finden. Wenn der Reiz der Neuheit vorbei ist, wird sie verramscht oder eingestampft.

Ein Drehbuchautor ist kein Dichter, aber ein Dichter kann ein Drehbuchautor sein. Denn es wäre vollkommen verkehrt, zu glauben, ein Kunsthandwerk würde nur von einem Handwerker und könne nicht von einem Künstler beherrscht werden. Der größte deutsche Maler, Dürer, war auch der größte deutsche Kupferstecher, der größte holländische Maler Rembrandt, auch der größte holländische Radierer. Kunst und Handwerk schließen sich nicht aus, ja im Gegenteil: Handwerk ist die Vorbedingung der Kunst. Ein Künstler muß zuerst einmal ein Handwerker sein. Erst wenn er die technische Herstellung unpersönlicher Kunstgegenstände beherrscht, kann er die höhere Stufe, persönliche Kunstwerke allgemeingültiger Natur zu schaffen, erklimmen. Der Dilettant und Stümper geht den umgekehrten Weg. Er will sein persönliches Ich zur Geltung bringen, bevor er überhaupt gelernt hat, mit praktischen Leistungen die Masse zu befriedigen. Er gebraucht die bequeme Ausrede, daß er die Ablehnung durch die Masse mit den großen Künstlern teilt, vergißt aber ganz, daß sich die großen Künstler, bevor sie von der Masse abgelehnt wurden, auf die sie, im Gegensatz zu jenem, keinen Wert legen, eben dieser Masse sehr nützliche Dienste als Handwerker geleistet haben. Zum Beispiel Richard Wagner als Notenkopist, Instrumentator, Dirigent und ausführender Musiker. Bevor Rembrandt mit seiner eigenwilligen Nachtwache abgelehnt wurde,

hat er den Durchschnittsgeschmack als Porträtist, Radierer und Kupferstecher voll befriedigt. Viele schöpferische Künstler haben erst in ihrer zweiten Lebenshälfte begonnen, ewig gültige Kunstwerke ohne Rücksicht auf den Publikumsgeschmack zu schaffen, nachdem sie mit praktischen handwerklichen Leistungen genügend Geld verdient hatten, um unabhängig zu sein. Während der bildende Künstler auch in seinem Kunstwerk einen praktischen Zweck zu erfüllen, einen Auftrag auszuführen hat, zum Beispiel ein Haus zu bauen, eine Wand zu schmücken oder ein Porträt herzustellen, ist es dem Dichter vergönnt, sich vollständig der eigenen Inspiration zu überlassen und keine Rücksicht auf praktische Zwecke zu nehmen. Aus diesem Grunde ist es möglich gewesen, daß sich Leute Dichter nannten, die ein Handwerk der Dichtkunst, die Grammatik, die Dramaturgie, die Verslehre garnicht beherrschen. Von einem Maler verlangt man, daß er jahrelang die Akademie besucht, in Öl, in Tempera, al fresco, Miniatur und Kolossal, auf Leinwand, Holz und Elfenbein malen kann, die Gesetze der Anatomie, die Chemie der Farben beherrscht. Ein Dichter ist aber schon jemand, der gedruckt ist, gleichgültig ob er auch gelesen wird. Denn der Dichter, der ohne Auftrag arbeitet, trägt keine Verantwortung. Er hat nicht die geringste Erwartung zu erfüllen, braucht seinem Verleger nicht einmal die Möglichkeit eines Absatzes garantieren. Seine Verse können holperig sein, seine Sätze fehlerhaft und der Bau seiner Dichtung voll von Konstruktionsfehlern. Den eigenwilligen Architekten, über dessen Stiegen man stürzt, wird man verklagen, den Maler, dessen Farben verblassen, wird man nicht bezahlen, dem Bildhauer, dessen Figuren brüchig sind, dieselben an den Kopf werfen. Aber welcher Leser wird den Dichter belangen, über dessen Verse er gestolpert, aus dessen unlogischer Handlungslinie er nicht klug wurde und aus dessen Satzverhaspelungen er nicht herausgefunden hat? So war in einer individualistischen Zeit dem Dichter die Möglichkeit gegeben, sich verantwortungslos von dem Volke zu entfernen. Losgelöst von der Gemeinschaft, maßte er sich an, auf die Formen des Kunstgewerbes, wie es die Erzeugnisse des Films, der Presse und der Unterhaltungskunst sind, verachtungsvoll als gemeine Pöbelware herabzublicken. Kleist war ein ebensoguter Journalist wie Dichter, Goethe fand es nicht unter seiner Würde, banale Gelegenheitsgedichte für Abendunterhaltungen herzustellen. Aber diese L'art pour l'art Poeten glaubten sich die Finger zu beschmutzen, wenn sie einmal auf den Geschmack des Volkes Rücksicht nehmen sollten.

Die „Filmdichtung“, um das ominöse Wort einmal zu gebrauchen, verhält sich zur wahren Dichtung wie das Feuilleton zum Roman. Inhalt des ersteren ist eine aktuelle Betrachtung der Wirklichkeit, nur für den Zeitgeschmack berechnet, Inhalt des letzteren sind ewige Probleme, die aus der Zeitgebundenheit gehoben werden. Ebenso wie der Zeitungsartikel im allgemeinen anonym ist, aus der Kollektivarbeit einer Redaktion entstanden, und der Hauptschriftleiter formell die Verantwortung auch für die Artikel trägt, die er oft garnicht gelesen hat, ist das Drehbuch für das Publikum anonym. Denn es ist aus einer Kollektivarbeit entstanden. Die Namen der Mitarbeiter sind für die Öffentlichkeit ganz uninteressant. Meistens stimmt auch die Aufzählung all der Bearbeiter garnicht. In den dramaturgischen Bureaus tauchen plötzlich Stoffe auf, die oft schon jahrelang vorher unter ganz anderem Namen von anderen Autoren angeboten wurden. Das „Gesetz der Parallelität“ ist eine beliebte Ausrede von Stoffverkäufern. In Wirklichkeit hat meistens der A und der B, die sich wegen Plagiats verklagen wollen, den gleichen Stoff von einem C übernommen, der sich nicht mehr wehrt, weil er schon dreißig Jahre tot ist. Dabei ist es garnicht sicher, ob nicht der C den Stoff ganz harmlos von einem D übernommen hat. Denn früher fand man garnichts dabei, Stoffe, Motive und ganze Stellen wörtlich zu „entnehmen“. Bruckner übernimmt ganze Passagen von Wagner — damals nannte man das Citat! — Wagner übernahm ganze Stellen und Einfälle von Beethoven, der wiederum weniger wählerisch war und sich nicht scheute, bekannte Gassenhauer und Schlager zu neuer Gestalt zu bringen. Eines der größten Erfolgsstücke des vorigen Jahrhunderts, der „Narziß“ von Brachvogel, hat die Gestalt aus „Rameaus Neffen“ von Diderot übernommen. Shakespeare holte sich seine Storys aus dem Decamerone des Boccaccio oder aus den Novellen Bandellos.

Wenn heute einmal einem Dichterling ein dramatischer Konflikt eingefallen ist, läßt er diesen als „seine Idee“ beim Titelregister eintragen, was eine Art Reichspatentamt für geistige Geburten ist, und würde am liebsten, wenn sich eine Bank dazu entschliesse, gleich eine Hypothek auf sein geistiges Eigentum aufnehmen und den Zinssatz, den dieses abwerfen soll, festlegen. Wenn ein Dramaturg seine Handlungslinie abändert — doch meistens nur deshalb, weil sie zu unlogisch konstruiert war — fühlt sich dieser Dichterling in seiner persönlichen Ehre gekränkt.

Der Ausdruck der Rücksichtnahme auf die praktischen Erforder-

nisse bei einem Kunstwerk ist die *Schere*. Man denke, wie Shakespeare willkürlich gekürzt und umgestellt wurde. Und gar heute noch unsere Klassiker! Da wird eine Trilogie wie Wallenstein an einem Abend heruntergespielt, Faust erster und zweiter Teil auf drei Stunden zusammengestrichen und Wagner gekürzt! Das findet jeder Theaterbesucher sehr vernünftig. Aber viele unserer zeitgenössischen Dichter glauben, daß jede Zeile, die sie schreiben, ein unantastbares Heiligtum sei. Die Schere, die der Film mit dem Zeitungsartikel gemeinsam hat, ist von schöpferischer Bedeutung, denn ein Film wird erst ein Film, wenn er gut geschnitten ist. Früher, als ein Kunstwerk zur Befriedigung der Gläubigen und nicht zur Befriedigung der persönlichen Eitelkeit des „Schöpfers“ geschaffen wurde, galt als oberster Grundsatz, dem Zweck zu dienen und als vornehmste Eigenschaft die Bescheidenheit, die sich in der *Anonymität* ausdrückte. Die größten Kunstwerke aller Zeiten, die epischen Dichtungen, die Dome, die großen Bildwerke, Bilderzyklen und Gesänge sind anonym. Denn meistens legte der Schöpfer gar keinen Wert darauf, genannt zu werden, oder das Kunstwerk entstand aus der *Kollektivarbeit* einer Werkstatt. Nur der minutiösen Geschichtsforschung ist es gelungen, nachträglich die Namen berühmter Maler und Bildhauer festzustellen, die es verabsäumt hatten, mehr als ein geheimnisvolles Zeichen auf ihr Werk zu drücken. Kann man sich vorstellen, daß ein Parler verlangt hätte, daß man auf einer Tafel seinen Namen als den Erbauer an den Veitsdom hefte? Oder daß er Einspruch erhoben hätte, wenn man etwas umgebaut hätte? Heilig war nur der Zweck, ein Gotteshaus zu bauen. Die persönliche Eitelkeit erstarb in Demut.

Nichts zeigt die Gebundenheit der hohen Kunst an das Handwerk deutlicher als eine *Kathedrale*. Die himmelstürmende, erden- gelöste Extatik tiefster Innerlichkeit, die die Schwerkraft überwindet und Wände in Glas, Pfeiler in Stäbe und Säulen in Blumenranken verwandelt, ist von Handwerkshänden erbaut, mit Zirkel und statischen Berechnungen konstruiert, aus der Überlegung eines praktischen Verstandes entstanden, der jedem schweregelösten Lot ein irdisches Widerlager schuf. Die *Bauhütte* ist die idealste Form, in der die höchste Kunst handwerklicher Zusammenarbeit entsteht. Die *Filmateliers* sind solche Bauhütten, in der die Handwerker mit den Konstrukteuren, die künstlerischen Mitarbeiter mit den Kalkulatoren, das Gesamtkunstwerk aus Bild, Ton, Bewegung und Ausdruck schaffen. Nur Künstler, die sich als Handwerker fühlen, haben eine Berechtigung, an dem

anonymen Kunstwerk des Films mitzuarbeiten. Für den Zuschauer sind nur die Namen der Schauspieler wichtig. Denn diese sieht er. So müßten alle Rollen, bis zur kleinsten, bekannt gegeben werden. Alle anderen Namen sind unwichtig. Wegen des Regisseurs, des Drehbuchmitautors, des Kameramanns, des Architekten oder gar wegen des Herstellungsleiters geht niemand ins Kino. Es genügt, wenn diese Namen dem Dutzend Menschen bekannt sind, die als Auftraggeber für sie in Betracht kommen.

Ein Romanautor muß sehen, daß sein Name fett gedruckt wird. Denn sein Buch, das einzeln verkauft wird, richtet sich an eine millionenfache Käuferschicht. Ein Drehbuchautor kann aber höchstens von zwölf Menschen einen Auftrag bekommen, die ihn ohnedies schon kennen. Deswegen ist es auch ganz zwecklos, wenn ein Dichter Ideen an eine Filmfirma verkaufen will. Das soll er ruhig den darin eingearbeiteten Handwerkern überlassen. Romane werden Tausende im Jahre gedruckt. Filme werden nur hundert im Jahr hergestellt. Stoffmangel ist keiner, da die ganze Roman- und Theaterliteratur zur Verfügung steht, Dichtungen, in denen alle Details und menschlichen Züge in jahrelanger Kleinarbeit bereits ausgearbeitet sind, sodaß der Dramaturg nur eine dramatische Handlungslinie herauszuschälen braucht. Daraus geht deutlich hervor, daß der Film ein Gewerbe ist, das niemals der dichterischen Produktion Konkurrenz machen wird. Wenn ein Dichter einen dramatischen Einfall hat — und nur ein solcher kommt für den Film in Betracht — so wird er auch heute zehnmal mehr verdienen, wenn er diesen zu einem guten Theaterstück ausarbeitet, als wenn er ihn als Idee einer Filmfirma verkauft. Das Theaterstück wird ohnedies von allen Filmfirmen auf seine Verfilmungsmöglichkeit geprüft.

Eine Zeitschrift¹ hat die Frage aufgeworfen: „Braucht der Film den Dichter!“ Da über den Film meistens von Menschen gelehrt geschrieben wird, die keine Ahnung haben, wie ein Film gemacht wird, sei hier kurz und bündig die Frage beantwortet: „Der Dichter, der sich der Kollektivarbeit des Films nicht fügen will, soll ruhig zu Hause bleiben! Der Film braucht nur den Handwerker. Was vom Dichter verwendungsfähig ist, das holt

¹ „Braucht der Film den Dichter?“ Eine Umfrage und ihre Antworten. In Westermanns Monatsheften, April 1939, mit Beiträgen von Rudolf Ahlers, Konrad Beste, Friedrich Bethge, Sigmund Graff, August Hinrichs, Kilian Koll, Felix Lützkendorf, Wilhelm Pleyer und Heinz Steguweit.

Ein endgültiges Wort über die Frage, ob der Regisseur oder der Dichter den Kunstwert eines Filmes ausmachen, hat Frank Maraun in einem Aufsatz „Der Film und die Dichter“ gesprochen, der als Sonderdruck aus „Der Deutsche Film“ 1940 erschienen ist.

er sich von ihm!“ Wenn nämlich ein Dichter nicht nur seiner eigenen willkürlichen Eingebung folgt, sondern auch das dramatische Handwerk versteht und den Geschmack des Volkes kennt, dann zählt er ohnedies zu den Großverdienern im Film. Man hätte daher die Rundfrage über ihre Erfahrungen mit dem Film auch an andere erfolgreiche Dramatiker stellen sollen, wie Bernard Shaw, Sascha Guitry, Curt Goetz, Billinger, Rehberg, Lauckner, Gerhard Menzel, Jochen Huth, Spoerl, oder die Filmeinnahmen der Erben von Sudermann, Pirandello, Sardou und Dumas prüfen, um zu erkennen, welche Beträge der Film dramatischen Dichtern zahlt. Wenn man aber von einem Bühnenverlag erfährt, daß von 460 geprüften Autoren nur vier die dramatischen Regeln beherrschten und verlegt werden konnten, so kann man leicht erkennen, wie wenig gerade in Deutschland von den „Dichtern“ für den Film geeignet sind. Der Handlungsaufbau spielt aber gerade beim Theater und Film die Rolle des Geldes im Leben. Er ist das Mittel zum Zwecke der Unterhaltung. Ohne Geld kein Essen, Wohnen und Kleiden! Ohne dramatischen Einfall und Spannung ist niemand im Theater zu halten. Nicht etwa, daß das Geld die Hauptsache, oder der Zweck des Lebens wäre! Nur das unentbehrliche Mittel. Man kann natürlich auch ohne Geld leben, zum Beispiel am Äquator, sowie man auch einen Film ohne Handlung machen kann, zum Beispiel einen Kulturfilm. Doch hält man seine Vorführung höchstens zwanzig Minuten lang aus.

Daher ist der Film auf Drehbuchautoren angewiesen, die das dramatische Handwerk beherrschen. Zu den bekanntesten gehören: Harald Bratt, Curt I. Braun, Harald Braun, Emil Burri, Geza von Czifra, Axel Eggebrecht, Walter Forster, Peter Francke, Georg Fraser, Eberhard Frowein, Jacob Geis, Thea von Harbou, Ernst Hasselbach, Otto Ernst Hesse, Georg Klaren, Koellner, Alexander Lix, Ernst Marischka, Ludwig Metzger, Wolf Neumeister, Hans Sassmann, Wassermann und Diller, Zerlett-Olfenius. Drehbuchautoren, die auch Spielleiter sind, stellen die vieldiskutierte Personalunion dar: Fritz Peter Buch, Helmut Käutner, M. W. Kimmich, K. G. Külb, Alois Lippl, Philipp Lothar Mayring, R. A. Stemmler, H. H. Zerlett.

In Luis Trenker sehen wir den Gesamtkünstler, der seine Gestalten zu gedruckten Romanen und verfilmten Drehbüchern verarbeitet, selbst spielt und inszeniert.