



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dramaturgie des Theaters und des Films**

**Müller, Gottfried**

**Würzburg, 1942**

Dramaturgie des Films. Theaterdramaturg - Filmdramaturgie - Lektorat -  
Zentraldramaturgie - Führungsdramaturgie - Geschäftsführende  
Dramaturgie - Preise und Verträge der Autoren - Technische ...

---

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

## Dramaturgie des Films

Erst im Film fand der Dramaturg sein richtiges Betätigungsfeld. Lessing und Goethe verstanden unter einem Dramaturgen nur einen Theaterkritiker und alle Bücher, die den hochtrabenden Titel „Dramaturgie“ tragen, bestehen meistens nur aus Kritiken und Essays. Erst Schiller<sup>1</sup> wies dem Dramaturgen auch eine praktische und schöpferische Tätigkeit zu, nämlich Stücke für die Bühne einzurichten. Die erste dramaturgische Tätigkeit entfalteten Schiller und Goethe am Theater in Weimar. Der Dramaturg richtet Theaterstücke für die Bühne und die jeweiligen Gegebenheiten ein, macht Kürzungen, führt Änderungen durch, modernisiert einen Text, fügt aktuelle Anspielungen ein, erläutert im Programmheft den Sinn der Aufführung und ist dem Spielleiter und Bühnenbildner behilflich, den Stil der Aufführung durch Vorlage von historischem Material zu treffen. Wenn wir aber in der Praxis die Stellung des Dramaturgen am Theater prüfen und das, was Artur Kutscher<sup>2</sup> darüber schreibt, lesen, so finden wir, daß der Dramaturg oft nur ein Mädchen für alles ist, Hilfsregisseur, Pressechef und praktischer Handlanger in einer Person.

Beim Film dagegen nimmt der Dramaturg eine durchaus gehobene Stellung ein. Die großen Filmfirmen beschäftigen zwölf bis zwanzig Dramaturgen und Lektoren, die einen wesentlichen Einfluß auf die Produktion ausüben. Ja man kann sagen, die dramaturgische Abteilung einer Filmfirma ist deren Kopf. Da wir noch nicht so weit sind, daß einer Filmfirma fertige, drehreife Drehbücher zur Verfilmung eingereicht werden, wie der Verleger druckfähige Manuskripte und der Theaterintendant aufführungsfähige Stücke zugesandt bekommt, muß die Filmfirma sich die Stoffe selbst beschaffen und die Drehbücher im Auftrage schreiben lassen. Die Betreuung dieses Vorganges hat der Dramaturg.

Die Dramaturgische Abteilung einer Filmherstellungsfirma teilt sich in folgende Abteilungen ein: Lektorat, Zentral-

<sup>1</sup> Friedrich Schiller: „Entwurf einer Mannheimer Dramaturgie.“

<sup>2</sup> Artur Kutscher: „Stilkunde des Theaters“ (Düsseldorf 1936).



dramaturgie, Geschäftsführende Dramaturgie und Führungsdraturgie.

Das Lektorat hat die Aufgabe, alle Laieneinsendungen von eingesandten Exposés, Filmanregungen und Manuskripten zu prüfen. Außerdem verfolgt das Lektorat alle Neuerscheinungen von Romanen und Theaterstücken und fordert bei den Verlegern Leseexemplare an, wenn nicht die Verleger von sich aus, oft vor Erscheinen, Probeabzüge einreichen. Der Lektor verfaßt über jedes gelesene Werk ein Gutachten. Dieses gliedert er folgendermaßen: Im ersten Absatz faßt er das Thema in einem Satz zusammen. Im zweiten Absatz erzählt er so kurz wie möglich den Inhalt. Er schildert deutlich, wie die dramatische Handlungsführung verläuft. Im dritten Absatz gibt er seine Stellungnahme. Er führt an, welche Eigenschaften den Stoff für eine Verfilmung geeignet oder ungeeignet erscheinen lassen. Er kann in diesem Absatz eine negative kritische Betrachtungsweise anwenden. Im vierten Absatz macht er Änderungsvorschläge. Darin muß seine positive Kritik liegen. Hat er zuerst aufgezählt, was alles ungeeignet war, so muß er hier zeigen, wie man es besser machen müßte. Im letzten Absatz fällt er in einem Satz sein Urteil und fügt eine Klassifikation hinzu. 1 bedeutet gut, 2 brauchbar, 3 teilweise brauchbar, 4 unbrauchbar. Das Gutachten soll womöglich nur eine Schreibmaschinenseite einnehmen. Bei dieser Einteilung kann jeder sehen, ob das Thema, die Handlungsführung, die filmischen Möglichkeiten den Stoff interessant erscheinen lassen und er kann sich, unabhängig von dem Urteil des Lektors, ein eigenes Urteil bilden. Die Leseurteile des Lektorates werden von dessen Leiter gesiebt und die brauchbaren Stoffe an die Zentraldramaturgie weitergegeben. Die Zentraldramaturgie, die vom Chef dramaturgen geleitet wird, hat die Aufgabe, das kommende Produktionsprogramm im Einvernehmen mit dem Produktionschef zu entwerfen und die zu verfilmenden Stoffe auszuwählen. Aber nur sehr wenige Stoffe, die das Lektorat weitergeleitet hat, kommen in die engere Wahl. Meistens ist es so, daß der Produktionschef mit dem Chef dramaturgen bestimmte Themen aussucht und daß dann für das gewählte Thema erst ein Stoff gefunden oder geschrieben werden muß. Als fünfter Film des vorzubereitenden Produktionsjahres soll zum Beispiel ein Film um Luther gemacht werden, oder um ein Bergwerksunglück oder ein Stoff mit vielen Kinderrollen. Jetzt beauftragt der Chef dramaturg das Lektorat und die Dramaturgen, in geschichtlichen Quellen, Romanen, Theaterstücken und anderen Erscheinungen eine



dramatische Handlung zu finden, die das Leben Luthers, ein Bergwerksunglück oder viele Kinderrollen enthält.

Wenn ein Stoff ausgewählt ist, wird er an eine Herstellungsgruppe verteilt. Nun wird ein Produktionsleiter mitverantwortlich für die Verwandlung des Stoffes in ein fertiges Drehbuch. In Einvernahme mit ihm erteilt der Chefdramaturg an einen Autor oder gleich an mehrere den Auftrag, nach dem ausgewählten Stoff, der in Form eines Romans oder Theaterstücks, oder nur in einer Sammlung von Quellen und Angaben besteht, oft auch nur in einer geistigen Anregung, eine Filmhandlung zu schreiben. Zuerst wird ein *Exposé-auftrag* gegeben. Das beste Exposé dient als Grundlage zu einem *Treatmentauftrag*. Das *Treatment* muß die Billigung des Produktionschefs und Chefdramaturgen finden. Dann wird ein *Drehbuchauftrag* erteilt. Nun beginnt die eigentliche Führung des Stoffes, die einem besonderen Dramaturgen anvertraut wird. Seine Aufgabe ist es, die Wünsche des Produktionsleiters und Spielleiters beim Autor durchzusetzen. Die Wünsche des Spielleiters sind künstlerischer, die des Produktionsleiters praktischer Natur. Der Produktionsleiter ist für die geschäftliche Seite, die Kalkulation und den Drehplan verantwortlich. Im Drehbuch wollen der Spielleiter und der Produktionsleiter ihre Wünsche verwirklicht sehen. Es werden ein oder mehrere *Rohdrehbücher* geschrieben, das sind literarische Drehbücher, noch ohne technische Film-anweisungen. Aufgabe des führenden Dramaturgen ist es, dem Autor zu helfen, die Wünsche der Filmfirma zu berücksichtigen. Oft schreibt der Dramaturg mit, auf alle Fälle macht er die Änderungen, die gewünscht werden. Läßt sich der Autor nicht hineinreden, so läßt man ihn sein Rohdrehbuch ungestört fertig schreiben und ändert es dann, ohne sein Einverständnis, ab. An das zur Verfilmung bestimmte Rohdrehbuch wird dann der Spielleiter herangesetzt, der es mit Hilfe des Kameramanns, des Tonmeisters und des Produktionsleiters zum endgültigen Drehbuch vervollständigt. Auch diese Arbeit muß der führende Dramaturg überwachen. Ja er geht sogar mit dem Film ins Atelier, um Änderungen während der Dreharbeit zu machen und die Muster jeden Tag zu sehen und die Wirkung abzuschätzen.

Der geschäftsführende Dramaturg schließt die Verträge ab, führt die Verhandlungen mit den Autoren und Verlegern, denen er die Stoffe abkauft und erteilt die Aufträge. Bei Abschluß des Vertrages bekommt der Autor ein Drittel, bei Ablieferung das zweite Drittel. Das dritte Drittel bekommt der Autor bei Dreh-



buchaufträgen nur dann ausbezahlt, wenn keine Änderungen notwendig sind. Sonst wird das einbehaltene Drittel für einen neuen Auftrag verwendet. Es wird dann ein zweiter Autor „herangesetzt“, der dann die Änderungen gemeinsam mit dem Dramaturgen macht. Wenn der Dramaturg, der den Stoff führt, einen zweiten Autor ersetzt, bekommt er von der Filmfirma eine Prämie. Ebenso pflegen die Filmfirmen ihren Dramaturgen für jeden angekauften Stoff und verwendeten Titel, den der Dramaturg vorgeschlagen hat, eine Prämie zu zahlen.

Die geschäftsführenden Dramaturgen der großen deutschen Filmfirmen treffen sich jeden Monat zu einer Sitzung, um die Preise der Autoren gemeinsam festzusetzen und die Stoffgebiete abzugrenzen. Dadurch soll verhindert werden, daß zwei Firmen zu gleicher Zeit ähnliche Stoffe vorbereiten.

Für einen Exposéauftrag werden an einen Autor 200 bis 500 Mark gezahlt, für einen Treatmentauftrag 1000 bis 2000 Mark, für ein Drehbuch 3000 bis 10 000 Mark. Der Preis für Stoffe läßt sich nicht festsetzen. Er schwankt zwischen 1000 und 10 000 Mark und erhöht sich bei gedruckten Büchern und aufgeführten Theaterstücken je nach der Berühmtheit des Autors.

Es sei aber vorweg gesagt, daß die Autoren, die am Film viel verdienen, ebenso wie die guten Dramaturgen, sehr selten sind. Denn nur wer die dramaturgischen Regeln hieb- und stichfest beherrscht, wer ein guter Konstrukteur ist, fruchtbar an Einfällen und schnell in der Arbeit, hat die Möglichkeit, beim Film Beschäftigung zu finden. Für ein Exposé werden ihm zwei Wochen, für ein Treatment vier bis sechs Wochen und für ein Drehbuch oft nur ein bis zwei Monate Zeit gelassen. Er muß sich nach den Wünschen verschiedener Stellen richten, die ganz andere als künstlerische Beweggründe haben. Vor allem muß er einen Vertrag unterschreiben, daß die Filmfirma nach Belieben mit seinem Stoff verfahren kann. Er muß sich einverstanden erklären, daß sein Name nicht genannt wird, auch wenn die Arbeit von ihm ist und daß die Filmfirma seinen Namen nennen kann, auch wenn die Arbeit nicht von ihm ist. Die bekanntesten Filmautoren sind bei einer Filmfirma im Jahresvertrag. Man erwartet von ihnen, daß sie zwei bis vier Filme im Jahr schreiben oder bearbeiten. Auch Shakespeare stellte viele seiner Stücke in drei Monaten her. Goldoni lieferte wie Scribe jeden Monat ein neues Stück, Lope de Vega alle zwei Wochen, insgesamt 1500 Stücke.



Die dramaturgische Abteilung einer Filmfirma ist eine rein literarische, abseits von dem Atelierbetrieb und dem ganzen technischen Apparat. Die Eignung eines Dramaturgen und Autors hat nichts mit seinen Kenntnissen des technischen Werdeganges eines Filmes zu tun. Wenn auch Artur Kutscher<sup>3</sup> sagt: „Der Stil des Films kann nur durch den Regisseur zur Ausprägung kommen. Das Drehbuch ist nichts anderes als eine schriftliche Festlegung, eine Kontur des Filmgedankens, nicht schon Gestaltung,“ so braucht sich der Autor und Dramaturg über die Gestaltung anfangs nicht den Kopf zu zerbrechen. Die Kenntnis der Filmherstellung befähigt einen noch lange nicht, einen Film zu schreiben. Diese Fähigkeit muß eine dichterische und auch ohne Kenntnis der Filmtechnik vorhanden sein.

Aber wie ein Mann, der das erste Mal auf eine Bühne kommt, in der schwindelnden Höhe des weitverzweigten Schnürbodens, in der Drehbühne, in Kulissen und Versenkung das Wesen des Dramas glaubt, so wird der Theoretiker, der das erste Mal ein Filmatelier betritt, so sehr vom Scheinwerferpark, den wandelnden Kameras, der vorgetäuschten Perspektive der Prospekte, vom Geschrei des Regisseurs und der Aufgeregtheit grell geschminkter Akteure beeindruckt sein, daß er in der Wunderwelt dieser mit dem bleibenden Wert eines Filmes nichts Gemeinsames habenden technischen Hilfsmittel gerade das Wesen des Films sieht.

Viele theoretische Abhandlungen über den Film nehmen den Standpunkt dieses über untergeordnete technische Mittel stolpernden Theoretikers ein. Diese Leute sehen so viele Einstellungen, Zeitlupen und Zeitraffer, optische Tricks, raffinierte Schnitte, Blendungen, Überblendungen, Parallelitätsüberblendungen, Kontrastüberblendungen, akustische Überblendungen, Wischbilder, Simultanmontagen, Geräuscheffekte und „filmische Gestaltung“, die der „Genialität und Schöpferkraft“ ganz gewöhnlicher Regisseure, Kameramänner und Schnittmeister entspringen, daß sie den Film für eine ganz neue Kunst erklären, die eigene Gesetze hat und nichts mit den anderen Kunstformen, die eine Handlung dramatisch gestalten, wie Schauspiel, Oper, Operette, Roman und Novelle, gemein haben. Diese Theoretiker sehen in den technischen Mitteln Selbstzweck, sodaß ihr Blick von Blenden verblindet, von Einstellungen verstellt und von Montagen verbaut ist. Sie gebrauchen als Ausrede für ihre Verwirrung das Zauberwort „fil-

<sup>3</sup> Artur Kutscher: „Stilkunde des Theaters“ (Düsseldorf 1936).



misch“, womit sie alles bezeichnen, wofür sie keine Erklärung aus einer anderen Kunstform finden.<sup>3a</sup>

Der Film ist aber ein dramatisches Kunstwerk wie jedes andere und unterscheidet sich in seinem künstlerischen Gehalt in nichts von Schauspiel, Oper oder Roman. Film ist ein Zelluloidstreifen mit Einzelbildern, die in rascher Folge vorgeführt, in einem verdunkelten Theater als helles bewegtes und tönendes Bild auf der Leinwand erscheinen. Dieses bewegte, wechselnde und tönende Bild führt ein Drama vor, dessen Handlung sich nur durch die angewandten Mittel von der Handlung eines Theaterstücks unterscheidet. Es gibt keine filmeigenen Handlungen, ebensowenig wie es operneigene, schauspieleigene, marionetteneigene oder romaneigene Handlungen gibt. Der Doktor Faust hat alle diese -eigenen Handlungen in einer Person bewiesen, weil er nichts anderes als ein guter Stoff ist. Siegfrieds Heldentaten sind die gleichen in den Sagas der Edda, in den Versen des Nibelungenliedes, im Schauspiel Hebbels, im Musikdrama Wagners und im Film. Grundlage eines Kunstwerkes ist sein geistiger Inhalt, der an keine bestimmten Ausdrucksformen gebunden ist. Kinodramen werden nach denselben dramaturgischen Regeln geschrieben wie Theaterdramen. Spannung, Mitgefühl, Lust, Lachen und Weinen werden in allen Kunstformen auf gleiche Weise erzeugt.

Die einer Kunstform eigenen Regeln gehören nicht in das Bereich der schöpferischen Kunst. Sie sind nur die untergeordneten, handwerklichen und technischen Hilfsmittel, durch die ein Kunstwerk in Erscheinung tritt. Diese Regeln müssen beherrscht werden, damit man sich ihrer von einem höheren, dem künstlerischen Gesichtspunkt bediene. Sie dürfen aber niemals Selbstzweck werden.

Gunter Groll<sup>4</sup> dagegen sagt: „Die Zeit ist noch nicht reif für die endgültige Dramaturgie des Films, und der Film ist noch viel zu jung und traditionslos, um schon bis in seine letzten Tiefen durchschaut werden zu können.“ Er will aus dem Kampf mit dem Material, im kämpferischen Experiment die Grundlagen für eine Dramaturgie des Films schaffen, die er aus den filmischen Gesetzen ableiten will. Es gibt aber keinen Kampf der Handlung mit dem

<sup>3a</sup> Bruno Rehlinger gibt in seinem Buche „Der Begriff filmisch“ (Schaubühne Bd. 18) folgende Definition: „Die Anwendungen von der technischen Erscheinungen Film gegebenen und durch sie bedingten optischen und akustischen Ausdrucksmittel der Gestaltung einer eigengesetzlichen Ausdrucksform.“ Siehe meine Definition auf Seite 174!

<sup>4</sup> Gunter Groll: „Film, die unentdeckte Kunst“ (München 1937).



Material, sondern nur eine Beherrschung des Materials, das der Handlung dienstbar gemacht werden muß.

Gerhard Wahnrau<sup>5</sup> nimmt einen ähnlichen resignierenden Standpunkt ein: „Die Unsicherheit jedes Films aber wird am stärksten durch die Unklarheit über die Fragen seines Gestaltens bedingt. Diese Krise in der Gestaltung dauert schon weit über zehn Jahre, ist aus der Zeit des stummen in die des tönenden Films überkommen. Der Praxis ist es aber nicht geglückt, Klarheit zu schaffen; vielleicht konnte es ihr auch gar nicht gelingen, da sie viel zu sehr in den Herstellungsbetrieb eingespannt war, wodurch meist eine kritische Haltung nicht gefunden werden konnte. Daher bemühen sich seit Jahren Theoretiker, eine Gesetzlichkeit für den Film, eine Dramaturgie zu finden.“

Dazu ist zu sagen: Die dramaturgischen Gesetze, die zweitausend Jahre alt sind und sich auf alle dramatischen Kunstformen anwenden lassen, werden seit dreißig Jahren von erfolgreichen Filmpraktikern angewendet. Von der strengen Befolgung dieser auf das menschliche Aufnahmevermögen abgestimmten Regeln hängt der künstlerische und finanzielle Erfolg eines Filmes ab.

Dramaturgie muß jeder beherrschen, der eine Handlung dichten will, einerlei, ob diese als Grundlage für einen Roman, ein Theaterstück oder einen Film dienen soll. Aristoteles wendet die Gesetze seiner Poetik, die er für die Tragödie anwendet, in gleicher Weise für das Epos an: „Das Epos muß die nämlichen Arten aufzeigen, wie die Tragödie, es muß nämlich einfach oder verwickelt oder ethisch oder pathetisch sein. Auch die Bestandteile sind die gleichen, das Musikalische und das Theatralische ausgenommen, denn auch das Epos braucht Peripetien, Erkennungsszenen, Charaktere und Pathos, und auch das Epos muß sich in Gedanken sowie im sprachlichen Ausdruck wohl verhalten.“ Daher gibt die Ilias, die einfach und pathetisch ist, und die Odyssee, die verwickelt und ethisch ist, nur den Stoff zu je einer Tragödie. Denn Homer hat nicht wie ein Chronist den ganzen trojanischen Krieg von Anfang bis zu Ende erzählt, sondern nahm für jedes Epos nur einen einzelnen Teil zum Vorwurf, den er mit Episoden erweiterte, die den Zweck haben, die Dichtung zu gliedern. Ein kunstvoller Roman muß ebenso sorgfältig gebaut sein wie ein Drama.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Gerhard Wahnrau: „Spielfilm und Handlung“ (Rostock 1939).

<sup>6</sup> Siehe: Zolanus: „Die Technik des Romans“ (Berlin 1914).



Wenn auch heute Biographien und Chroniken einen künstlerischen Anspruch erheben, der ästhetisch nicht gerechtfertigt ist, soll der Romanschriftsteller ebenso Dramaturgie studieren, wie der Bühnendichter. In erster Linie muß aber der Filmdichter die Gesetze der Dramaturgie kennen. Bei allen Unterschieden, die zwischen Epos, Drama und Film bestehen: eines haben sie gemein, wenn sie spannend sein wollen: den Handlungsau**f**bau.

Der bedeutende Darsteller Emil Jannings, der bemüht ist, seinen Filmen eine besondere künstlerische und dramatische Note zu verleihen, vergleicht<sup>7</sup> den jetzigen Stand des Tonfilms mit dem frühen Entwicklungsstadium der deutschen Sprechbühne zur Zeit des jungen Schiller. Jannings nennt die Tragödie eine Kunstgattung, deren Gesetze für den modernen Spielfilm ebenso zu gelten haben wie für die alte Sprechbühne und glaubt, daß durch die Größe des dramatischen Vorwurfs eine klassische Zeit des deutschen Filmes kommen werde. Emil Jannings war der Einzige, der es wagte, ein Bühnenwerk in einem einzigen Bühnenraum, mit unveränderter Bühnensprache und mit drastischer Bühnengestik zu verfilmen: Kleists „Zerbrochener Krug“. Dadurch, daß er bestrebt ist, in den von ihm betreuten und dargestellten Filmen nicht nur Vordergrundfiguren zu geben, sondern bei jeder Gestalt im Verborgenen den Ewigkeitswert aufleuchten zu lassen, fühlt er sich vielmehr dem dichterischen als dem rein filmischen Gehalt verbunden. Mit diesem, der dramatischen Dichtung abgewonnenen Ethos, wies er nicht nur dem deutschen Film, sondern auch dem amerikanischen den Weg. Die Amerikaner geben zu, daß die stummen Filme „Anna Boleyn“ und „Dubarry“, in denen Emil Jannings Heinrich VIII. und Ludwig XVI. spielte, die ersten waren, an denen ein großer Menschen-darsteller mehr als Unterhaltung bot und die Tragweite einer großen dramatischen Dichtung sichtbar machte. Ein Beweis, daß nur der dichterische und nicht der „filmische“ Gehalt einem Film künstlerischen Wert über die Tageswirkung hinaus verleiht.

Jeder Dramaturg, der die Technik des Dramas, wie sie Gustav Freytag und Walter Harlan gelehrt haben, beherrscht, wird die gleichen Regeln in jedem guten Spielfilm befolgt sehen. Wer nicht mindestens fünf Mal hintereinander einen Film aufmerksam betrachtet hat, kann überhaupt nicht beurteilen, aus welchen Elementen ein Film besteht. Er wird nämlich dann zur

<sup>7</sup> In einem Gespräch mit dem Verfasser.

Siehe auch Richard Bie: „Emil Jannings. Eine Diagnose des deutschen Films“ (Berlin 1936), der die Entwicklung von der Schaubude zur Kunstform zeigt.



Überzeugung kommen, daß sich die Dramaturgie des Theaterstückes kaum von der des Films unterscheidet.

Man studiere also zuerst die Technik des Dramas, wie sie in dem ersten Teil dieses Buches geschildert ist. Nach Kenntnis der „Technik des Dramas“ sehe man sich vier bis fünf Mal einen Film an. Man wird dabei folgende Beobachtung machen:

Das erste Mal erlebt man den Film als Kinobesucher. Man wird von der Überfülle des Gebotenen erdrückt und kann die Handlung, die einem neu ist, nicht übersehen. Man reagiert nur auf die Überraschungen und sieht nur die Hauptpersonen.

Das zweite Mal beurteilt man die Handlung, die klar und einfach abrollt, denn alles Nebensächliche schrumpft zusammen — wie ein *Exposé* autor, der mit sichtigem Verstand die großen Umrisse der Spannungskonstruktion entwirft. Nun sieht man auch die Nebenpersonen und achtet auf die Feinheiten der Regie. Man ist schon eingeweiht, denn man weiß, wie der Film weitergeht. So betrachtet man, wie der Film „gemacht“ ist.

Das dritte Mal erlebt man den Film wie der Verfasser des *Treatments*. Denn jetzt rollt der Film in einzelnen Bildfolgen ab, die handlungsmäßige Gruppen bilden. Die Details der Handlung, die einzelnen Spannungsetappen, und wie dieselben in sich gegliedert sind. Man sieht jetzt nicht nur die Nebenpersonen, auch die Dinge: Eine Uhr, die eine bestimmte Stunde zeigt, ein Kalenderblatt, die Länge einer Zigarre und alle Details, die von dramatischer Bedeutung sind. Mit einem Wort, wie jede Situation gebaut ist. Man erkennt die Hand des Regisseurs.

Das vierte Mal sieht man den Film bereits wie ein Drehbuchautor. Man bemerkt die Einstellungen, den Standpunkt der Kamera, die ins Optische umgesetzte Dramatik.

Das fünfte Mal bemühe man sich, die Schnitte zu sehen. Erst dann wird einem bewußt werden, von wieviel technischer Überfülle, nebensächlichen Details und verwirrendem Tempo man sich hat täuschen lassen, als einem das erste Mal der Film so verwirrend reichhaltig vorgekommen ist. Man wird dann bemerken, wie einfach die Handlung geführt ist und mit welchen sparsamen, aber logisch unerbittlich angewandten Mitteln die Spannung erzeugt wird.

Hat man sich an klassischen Dramen und Filmen geschult, betrachte



man vom dramaturgischen Standpunkt auch schlechte Theaterstücke und Filme, denn aus den Fehlern kann man oft ebenso viel lernen wie aus den Vorzügen. In erstaunlich kurzer Zeit wird man sich ein sicheres Urteil verschaffen.

So wie der Dramatiker die Handlung nach dramaturgischen Gesetzen führen muß, damit Spannung und Abwechslung entstehen, ist auch der Drehbuchautor gezwungen, in einem Spielfilm die gleichen Gesetze, nach denen das menschliche Aufnahmevermögen zwei Stunden lang in dauerndem Interesse und immer neuer Eindrucksfähigkeit gehalten wird, zu berücksichtigen.

Der wesentliche Unterschied zwischen Theaterdramaturgie und der des Films ist, daß im Theaterstück jeder Akt einen eigenen Spannungsbogen haben muß, während im Film die Effekte des „Vorhangs“ wegfallen. Daher müssen nach strengen dramaturgischen Regeln nur die beiden Eckpfeiler der Handlung, der Anfang und der Schluß, gebildet sein. Während der Bühnenautor und viel mehr noch der Theaterdirektor befürchten muß, daß sich das Publikum in der Pause verläuft oder nach einem Vorhang das Weite sucht, wenn der gerade gespielte Akt an Spannung nachgelassen hat, kann der Drehbuchautor dem Zuschauer in der Mitte des Filmes wohl einige Längen zumuten, ohne befürchten zu müssen, daß Leute, die gerade gelangweilt sind, im Dunkeln das Kino verlassen.

Joseph Gregor<sup>8</sup> behandelt in seinem ausgezeichneten Buch den Unterschied zwischen Theater- und Filmdramaturgie. Seiner Meinung nach muß ein Film viel strenger nach dramaturgischen Gesetzen, viel geradliniger und unmißverständlicher gebaut sein, als ein Theaterstück, das durch die Vielseitigkeit der Bühnenmöglichkeiten größeren Spielraum hat. Er stellt als Grundsatz der Filmdramaturgie auf, den Vorwurf linear zu verlängern, als einfache Erzählung, die die vielfache Überkreuzung der Bühnenhandlung vermeidet. Die Bühnenhandlung, die abschweifen und sich verzweigen kann, muß liniert, ausgezogen, mit Vor-, Zwischen- und Schlußstufen versehen werden. Am Vergleich verschiedener Bühnen- und Filmfassungen bekannter Themen wird dies erläutert, wobei die verfilmten Theaterstücke einer besonderen Betrachtung unterzogen werden.

Es sei ein für alle Mal festgestellt, daß der Erfolg eines Filmes immer von der Güte des Drehbuches abhängt. Schauspielerische Leistungen, filmische Effekte, Feinfühligkeit der Regie können immer nur zusätzliche

<sup>8</sup> Joseph Gregor: „Das Zeitalter des Films“ (Wien 1932).



Werte sein. Der Spielleiter Heinz Hilpert hat einmal gesagt, es gibt keinen Film, der besser als sein Drehbuch ist. Jeder Theaterdirektor wird den gleichen Standpunkt in Bezug auf seine Theaterstücke vertreten. Der beste Heldentenor wird einer schlechten Oper niemals zu dem Erfolg des „Siegfried“ verhelfen können. Ausschlaggebend für den Erfolg eines Filmes ist, mit welcher Vehemenz am Anfang das Publikum für den Stoff interessiert wird, wie sehr es dauernd mit neuen Spannungsmomenten gefüttert wird und wie tief es die Schl u ß h a n d l u n g mitreißt. Wenn die letzte Viertelstunde das Publikum wirklich gepackt hat, wird es in bester Zufriedenheit das Kino verlassen und dem Film eine gute Nachrede sichern. Daher wird die größte Sorgfalt bei der Dramaturgie des Drehbuches auf die strengste Berücksichtigung der dramaturgischen Regeln in der Schl u ß h a n d l u n g gelegt. Das geht soweit, daß amerikanische Filme oft das ganze letzte Drittel mit dem Feuerwerk der altbewährten Spannungsmittel der vierten Steigerungsstufe<sup>9</sup>, des Hinausschubs der Entscheidung, den neuen Verwicklungen, dem Gipfelpunkt, dem Geniestreich, der Peripetie, letzten Hemmung und Lösungsspitze anfüllen. In Kriminalfilmen kann man beobachten, wie sich oft vier bis fünf Mal die Handlung dreht, bis die erlösende Schl u ß h a n d l u n g die ununterbrochen erwartete Entscheidung bringt. Ein gestohlener Diamant wird fünf Mal vom Dieb zum belasteten Verfolger und wieder zum Dieb geschmuggelt, um die Polizei irreführen. In jedem amerikanischen Film wird man beobachten können, wie die Schl u ß h a n d l u n g mit mathematischer Genauigkeit alle Kunststücke der Dramaturgie ablaufen läßt. Da kann ein Film, wie Frisco Express, noch so episch und breit erscheinen, als wenn er ein Roman wäre, in der letzten Viertelstunde gibt es Spannungen, Höhe- und Wendepunkte, in denen die Handlung herumschlägt und in sich überstürzenden Aktionen den Zuschauer irreführt, bis der Schl u ß ihn beruhigt. Ebenso muß der A n f a n g eines jeden Films wie ein Blitz einschlagen, womöglich gleich mit erregendem Moment, Irreführung und Beleidigung. Denn der Zuschauer muß aufgerüttelt und mit Gewalt in die Stimmung des Filmes versetzt werden.

Wenn der Drehbuchautor auch im Haupt- und Mittelteil weniger streng an die dramaturgischen Regeln gebunden ist, die der Bühnenautor berücksichtigen muß, so wäre es doch ganz falsch, wenn er glaubte, er könne sich in Nebensächlichkeiten und epischen Breiten verlieren. Denn gerade der Film erfordert,

<sup>9</sup> Siehe Seite 97 f.



weil das Publikum mit angestrenzter Aufmerksamkeit ihm folgt, intensiver als einem Schauspiel oder einem Musikstück, daß nichts gezeigt und gesagt wird, was nicht unmittelbar mit der Haupthandlung in fördernder oder hemmender Beziehung steht. Eine Vorgeschichte auszuwalzen, lange Zeiträume zu überbrücken, in Rückblendungen Vergangenheit zu zeigen, Nebenhandlungen anzuschneiden, die dann nicht weitergeführt werden, all diese Freiheiten, die sich der Romanschreiber erlauben kann, lehnt das Kinopublikum, das sich dadurch an der Nase herumgeführt hält, ab. Die Filmbildung muß genau so straff gebaut, so übersichtlich klar und unmißverständlich nur auf ein Ziel gerichtet sein, wie ein Theaterstück. Man muß von Anfang an wissen, wer ist der Held? Wer soll siegen? Was soll erreicht werden? Und alles, was nicht unmittelbar mit diesem Streben im Zusammenhang steht, muß weggelassen werden.

Jeder Versuch, einen Film ohne dramatische Handlung zu machen, ist mißglückt. Der Film braucht ebenso wie das Theaterstück dramatische Situationen, Spannung und Abwechslung, Personen, die sich wandeln und Situationen, die Überraschungen bringen. Daher werden am leichtesten Theaterstücke zu Filmen gemacht und die höchstbezahlten Drehbuchautoren sind Bühnenschriftsteller. Natürlich ist eine Novelle von Kleist oder ein Märchen von Andersen oder ein Kriminalroman ebenfalls nach dramaturgischen Gesichtspunkten geschrieben und eignet sich ebenso zu einer Verfilmung. Aber beim Roman ist diese Voraussetzung, die ihn erst zu einem spannenden macht, nicht unbedingt strenges Gesetz, denn es gibt ja auch breite und langweilige Romane, die deshalb nicht gerade schlecht, aber zu einer Verfilmung ungeeignet sind.

Trotzdem hat man auch schon epische Stoffe, die jeder dramatischen Situation entbehren, verfilmt. Bei historischen Stoffen, deren Ereignisse wir selbst erlebt haben, liegt bereits im Stoff eine dramatische Situation. Denn wenn ein junger Mann in den Weltkrieg zieht und von seiner Mutter Abschied nimmt, als ging es in einen Krieg von vierzehn Tagen, wissen wir bereits den Ausgang dieses Krieges, der ihm noch unbekannt ist. So wurde „Cavalcade“ ein großer Erfolg, ohne daß es ein dramatischer Stoff war.

Die Drehbuchautoren haben einige Kunstgriffe erfunden, um auch einem undramatischen Stoff eine gewisse Spannung zu verleihen:

1. Die Rahmenhandlung. So wurde nach dem undramatischen Roman von Fontane „Effie Briest“ der Film „Der



Schritt vom Wege“ von Georg Klaren und Eckart von Naso so bearbeitet, daß bereits am Anfang das Grab der Heldin zu sehen ist. Ihre Eltern beklagen ihr Geschick. So weiß das Publikum, wenn ihr Leben gezeigt wird, mehr als die Heldin, nämlich, daß es schief ausgehen wird. Außerdem ist man irreführt. Man glaubt, daß sie sich bei jeder traurigen Situation umbringen wird. Doch stirbt sie eines ganz natürlichen Todes an gebrochenem Herzen. Die „Preußische Liebesgeschichte“ von Rolf Lauckner<sup>10</sup> beginnt damit, daß der greise Kaiser Wilhelm I. am vierzigsten Todestag seiner Geliebten deren Bild betrachtet. Wenn die eigentliche Filmhandlung beginnt, weiß der Zuschauer bereits, daß Elisa von Radziwill trotz aller Bemühungen ihren Verlobten nicht bekommen wird. Dieses Wissen, im Widerspruch zu den gezeigten Hoffnungen, erzeugt Spannung. Andere Hilfsmittel, um das Fehlen einer durchgehend konstruierten Handlung zu vertuschen, sind: Geld, die große Szene und Einzelspannungen.

2. Geld: Ein Film mit einem guten Drehbuch kann billig und ohne Stars gemacht werden. Wilhelm Tell, von einer Schulklasse aufgeführt, wird seine dramatische Wirkung nicht verlieren. Ein schlechtes Stück muß aber teuer inszeniert und mit Stars bis in die Dienerrollen besetzt werden, um ein Erfolg zu werden. Beim Film gibt es aber noch viel grandiosere Möglichkeiten des Geldausgebens: Man engagiere zweitausend Komparsen, propfe sie in Mammutbauten und setze diese dann unter Wasser! Auch ist die Verwendung wilder Tiere erprobt. Historischer Prunk und revuemäßige Ausstattung, Barszenen, die geschickt in guten Filmen die dramaturgische Konstruktion verdecken, lassen schlechte Autoren glauben, daß damit eine gutgebaute Handlung ersetzt werden könnte! Welch ein Irrtum!

3. Die große Szene ist ebenfalls ein Bestandteil amerikanischer Filme wie französischer Sensationsschauspiele und großer Opern. Sie ist aber dort nichts anderes als nur ein Bestandteil einer gut gebauten, sich folgerichtig entwickelnden Handlung. Die große Szene, noch so gesteigert, genügt nicht, wenn sie ohne dramaturgische Verzahnung in einer folgerichtigen Handlung verankert ist. Nun greift der Stümper zu folgendem Mittel: Es hat nichts genützt, die große Szene zu steigern. Also nimmt er mehrere große Szenen und reiht eine nach gewissen „epischen“ Ruhepausen an die andere. (Episch ist eine vornehme Ausdrucksweise für undramatisch!) Dieser Massenansturm von großen Szenen beeindruckt dermaßen das beschränkte

<sup>10</sup> Das Drehbuch erschien als Buch (München 1938).



Aufnahmevermögen des Zuschauers, daß er verwirrt wird. Auf diese Weise merkt er nicht, daß die Handlung ohne Zusammenhang ist und bleibt, solange er im Kino sitzt, von der Fülle des Gebotenen beeindruckt. Nachher wird er nicht mehr von dem Stoff gepackt und vergißt ihn bald. Den gutgebauten Film dagegen merkt er sich jahrelang.

4. **Einzelspannungen**: Wenn ein Film keine durchgehende Spannung hat, keinen Anfang mit Beleidigung, keine Mitte als Wendepunkt und kein Ende als Erlösung nach beklemmenden Verwirrungen, bleibt nichts anderes übrig, als viele Einzelspannungen aneinanderzureihen.

Einzelspannungen werden dadurch erzeugt, daß auf eine Erwartung eine Überraschung folgt. Wenn bei einer Handlung statt des beabsichtigten Zweckes das Gegenteil eintritt.

Im Dialog kann Spannung durch Mißverständnis oder durch Aneinandervorbeireden erzeugt werden.

In deutschen Drehbüchern sind Einzelspannungen in drei Steigerungsstufen beliebt. Wenn der Dorflehrer vom Landrat die Entfernung des modernen Dr. Koch fordert, erhofft man die Nichterfüllung dieses Wunsches. Man ist überrascht, daß der Landrat sagt: Jawohl, der Dr. Koch gehört nicht hierher. Man wird aber ein zweites Mal überrascht sein, wenn der Landrat hinzufügt: Er gehört nämlich in eine große Stadt, an eine Universität.

Auf ebensolche Weise teilt der Landrat Dr. Koch mit, daß er den Ort verlassen muß. Dieser ist wütend, will sich beschweren, um erst nach seiner Erregung zu erfahren, daß er nach Berlin versetzt wird. Die Behandlung der hysterischen Baronin und der Dank ihres Gatten an Dr. Koch ist in gleichen dreigeteilten Steigerungen durchgeführt. Wenn die Baronin ihre lächerlichen Leiden aufdringlich dem Arzt erzählt, erwartet man, daß sie der Mann der Wissenschaft hinauswerfen wird. Er behandelt sie aber anfangs ganz ernsthaft, um sie dann mit kaltem Wasser anzuschütten. Sie wird sich bei ihrem Mann beschweren. Dieser kommt auch polternd. Statt ungehalten zu sein, beschenkt er den Landarzt, dem es gelungen ist, seine Frau richtig zu behandeln.

Einzelspannung kann auch durch **Retardieren**, das Hinausschieben eines erwarteten Zieles, entstehen. Der Film „Dreizehn Stühle“ bezog seine ganze Spannung aus dem Umstand, daß sich eine gesuchte Geldsumme in dem letzten der einzeln verkauften dreizehn Stühle befand, die alle einzeln gesucht und untersucht wurden.



Mit dem Retardieren verbunden ist das Unterbrechen. In dem Moment, in dem der Effekt erwartet wird, unterbricht man die Handlung und zeigt eine andere Szene. Es sollen immer verschiedene Situationen aufeinanderfolgen. Dadurch entsteht Abwechslung.

Alle diese Mittel können aber nicht eine durchgehende Spannung ersetzen. Vielmehr benötigt eine Filmhandlung, ebenso wie ein Drama als Ausgangspunkt der Handlung einen Konflikt. Dieser muß nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit in sich steigernden dramatischen Situationen logisch entwickelt werden, bis ein von Anfang gestecktes Ziel, das niemals aus den Augen verloren werden darf, erreicht oder nicht erreicht wird. Von Anfang bis Ende muß ein durchgehender Spannungsbogen konstruiert sein, der den Gesetzen der Theaterdramaturgie<sup>11</sup> vollauf entspricht.

Die Hauptsache ist, daß die Filmhandlung wie die eines Dramas nur eine dramatische Situation behandelt. Ihre Voraussetzungen werden am Anfang oder stufenweise als Vorgeschichte enthüllt. Inhalt des Films wie des Dramas ist lediglich das wie ein Uhrwerk logische Abrollen dieser Situation. Die Exposition zeigt unmißverständlich die Situation: worum es geht. Was angestrebt wird. Wer der Held, wer sein Gegenspieler ist. Wem man den Erfolg wünschen, wem mißgönnen soll. Nachdem das Ziel gesteckt ist, kommt die Handlung durch die Beleidigung oder das erregende Moment ins Rollen. Drei Steigerungsstufen gegen immer neue Hindernisse jagen die Handlung in aufsteigender Linie zum Höhepunkt, der zu gleicher Zeit ein Wendepunkt ist. Denn nach ihm fällt die Handlung in entgegengesetzter Richtung über die vierte Steigerungsstufe zum lösenden Teil. Dieser bringt in einer verwickelten Schlußhandlung den befriedigenden oder ursprünglich erwarteten Ausgang nach neuerlichem Umschlag, Hinausschub der Entscheidung und neuen Überraschungen.

Eine Filmhandlung muß wie die eines Dramas chthonisch in sich geschlossen sein. Wie eine Kugel, in deren Inneren Planeten kreisen, muß alles nach den Gesetzen des Gleichgewichts ausbalanciert sein. Die Handlung muß nach außen hermetisch verschlossen sein. Bei der kleinsten Öffnung nach einer Außenwelt, die in keinem Gleichgewichtsverhältnis zum Inneren der Kugel steht, gerät das ganze Gefüge in Unordnung. Der Zuschauer empfindet größtes Unbehagen, wenn in einer Handlung plötzlich Menschen

<sup>11</sup> Siehe den Abschnitt „Technik des Dramas“.



aufzutreten und wieder verschwinden, die in keinem ursächlichen Verhältnis die Handlung treiben oder hemmen, sondern nur so nebenbei mitlaufen. Die Konzentrierung des Zuschauers darf nur auf handlungswichtige Umstände gelenkt werden. Alles andere wird als Mißbrauch empfunden. So bunt und reichhaltig ein Film auch das erste Mal aussieht, so sehr schrumpft alles auf eine sparsame Handlungslinie zusammen, bei der keine Geste überflüssig ist, wenn man ihn öfters gesehen hat.

Für unsere Dramatiker braucht man keine Dramaturgie zu schreiben, weil ihnen Sophokles ein besserer Lehrmeister ist und das Streben nach Vereinfachung der Handlungsführung vorherrscht. Die Lustspielautoren und Filmdichter benötigen aber dringend einer Unterweisung in der hohen Kunst der Dramaturgie. Das Drama nämlich wendet sich nur in Spitzenleistungen an ein gepflegtes Theaterpublikum. Lustspiele und Filme sind aber Volkskost und müssen in gutem Durchschnitt massenweise hergestellt werden. Die hohe Kunst benötigt nur in einem verschwindend geringen Prozentsatz Uraufführungen. Das alte Repertoire ist so reichlich, erprobt und erfolgreich, daß die Theater auf die lebenden Dichter verzichten können. Anders ist es beim Film. Jeder Film ist eine Uraufführung. Wenn ein Theaterstück durchfällt, ist das Unglück nicht so groß. Ein Film muß aber sicher gehen. Ein Mißerfolg würde Unsummen verschlingen. Da der Erfolg eines Filmes von seinem Drehbuch abhängt, das allein den Schauspielern die Möglichkeit gibt, die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen, ist die Kenntnis der dramatischen Gesetze für den Drehbuchautor ebenso wie für den ihn betreuenden Dramaturgen unerlässlich.

Aus diesem Grund wendet sich dieses Buch an die werdenden Filmdichter und angehenden Filmdramaturgen. Es empfiehlt die Technik des gutgemachten Stückes, die sich im neunzehnten Jahrhundert mit allem Raffinement der äußeren Spannung und psychologischen Vertiefung herausgebildet hat. Für den Dramatiker mag diese Form des naturalistischen Gesellschaftsschauspiels und der psychologischen Komödie veraltet erscheinen. Denn er wendet sich mit einer hohen Form der Dichtkunst, die auf äußere Effekte verzichten mag, an eine geistige Auslese des Volkes und kann Generationen warten, bis er auch von der Masse gewürdigt wird. Der Lustspielautor und Drehbuchverfasser wendet sich aber sofort an die Aufnahmefähigkeit der Masse, die mindestens um eine Ge-



neration in Bezug auf die Lebensform und zwei Generationen im künstlerischen Geschmack nachhinkt. Denn die neuen Ideen und Lebensformen haben immer etwas revolutionäres. Erst wenn sie die kämpferische Einstellung gegen die Überlieferung verloren haben und sich reibungslos in sie einfügen, werden sie allgemein anerkannt. Es ist eine bekannte Tatsache, daß sogar Geschichtsepochen nicht nacheinander, sondern nebeneinander bestehen. Nicht nur die verschiedenen Staatsformen, auch die Lebensformen erhalten sich nebeneinander: In der Großstadt lebt man, sagen wir, im zwanzigsten Jahrhundert, in der Kleinstadt unter den Lebensbedingungen und Gewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts und auf dem Lande unter denen des achtzehnten, um irgend ein schematisches Beispiel zu wählen, mag dies die Einrichtungen des äußeren Komforts, die Form des Haushaltes und der Familie betreffen. Daher erklärt sich auch die Ablehnung des Volkes gegenüber der schöpferischen neuformenden Kunst. Die Masse reagiert am gefälligsten auf die Operetten, Lustspiele und Opern der Jahrhundertwende.

Auch innerhalb der Kunst kann man das parallele Weiterbestehen verschiedener Zeitformen und ihre Wandlung sehen. Wenn der Film heute in seiner Thematik und Durchführung seiner Handlung in der Sphäre der naturalistischen Dramen der Jahrhundertwende verharret und nicht die schöpferischen Dichtwerke seiner Zeit verwendet, tut er nichts anderes, als die Operette immer getan hat, die in ihrem künstlerischen Geschmack jeweils um eine Generation der Oper nachhinkte. Johann Strauß übernimmt die Rhythmik und Melodik Rossinis, Lehar die Puccinis und Künnecke die von Richard Strauß. Die nächste Generation wird Operetten schreiben, in der die motorische Rhythmik und grelle Stimmführung Strawinskys verniedlicht und abgedroschen werden wird. Die Instrumentierung und die halben Töne der Tristanpartitur verklärten sich ästhetisch in der impressionistischen Musik Debussys, um eine Generation später in der Jazzmusik vollends popularisiert zu werden. So wie die Operette sich stilistisch zur Oper, verhalten sich das Lustspiel, der Schwank und das Drehbuch zur hohen Form des Dramas. Das Gesellschaftsstück Oscar Wildes, das bürgerliche Schauspiel Sudermanns sind seine Vorbilder. Ibsen ist schon zu problematisch und symbolisch. Der auf den Naturalismus folgende Symbolismus und Expressionismus von Strindberg, Wedekind bis Georg Kaiser und Pirandello ist von zu brutaler Dramatik, als daß er, außer in leich-



ten Lustspielen, im Film zu verwirklichen wäre. Der Neuklassizismus von Paul Ernst bis zu unseren Dramatikern ist vollends mit seiner hohen Theatralik unverwendbar in der nüchternen Prosa des Drehbuches. Das zeitgenössische Drama wendet sich mit seiner lapidaren Einfachheit und monumentalen Rhetorik am allerweitesten vom Film ab. Es dreht das Rad wieder zurück zu Aischylos und beschränkt alle dramatische Wirkung allein auf das Wort. Von zeitgenössischen Dichtern werden nur diejenigen den Weg zum Film finden, die eine veraltete Form, wie das naturalistische Drama, das Gesellschaftslustspiel oder den Schwank meistern. Es ist anzunehmen, daß der Film der nächsten Generation symbolisch und expressionistisch sein wird — gerade dazu gibt er von allen Kunstformen die besten technischen Möglichkeiten — und daß der Film der übernächsten Generation klassizistisch und monumental sein wird.

So macht jede Kunstform eine Wanderung durch die verschiedenen Stilformen. Die Dichtung hat immer ihren Ursprung im gesprochenen Wort, nimmt im geschriebenen feste Form an und löst sich wieder im Stegreif auf. Die Phalluslieder des Vorsängers bei den dionysischen Festen entwickelten sich zum Satyrspiel und endlich zur Tragödie, diese erstarrt in der christlichen Messe, die den Chor und den Sprecher übernimmt und wird zwei Mal wieder aufgeweckt, einmal von den Franzosen und Deutschen und jetzt wieder von den Jungen. Das ist die ansteigende Linie. Die absteigende ist die der Tragödie zum Schicksalsdrama, zum Opernlibretto und ihr Ende im Kolportage- und Kriminalroman. Ihre letzte dramatische Station ist das Gruseldrama, das Detektivstück und der Grand Guignol. Jede Zeit hat eine andere Form des Tragischen. Oscar Wilde sagt, daß die Moderne die Tragödie in das Gewand der Komödie stecke, wodurch die großen Wirklichkeiten alltäglich, grotesk oder stillos erscheinen. Diese Charakteristik der Kunst des fin de siècle trifft absolut auf das Formgefühl unseres Films zu. Während noch die stummen Kinodramen die brutale Dramatik der Schicksalsdramen, der Schauerdramen und Opernbücher hatten, ziehen wir die natürliche Alltagsform der ironischen Komödie vor und vermeiden alle derben dramatischen Effekte.

Das richtige Stilgefühl zu haben, den Geschmack des Publikums zu treffen, die richtige Temperatur zur Aufnahmefähigkeit in den Fingerspitzen zu spüren, sind die wesentlichen Voraussetzungen für einen Filmdramaturgen und Drehbuchverfasser. Man muß den Stil der Zeit treffen, wissen, ob man die Tragödie als



Phalluslied, als Satyrspiel, als Chordrama, als Messe, Dialogdrama oder Schauerdrama, als Oper oder Operette zu bringen hat. Am deutlichsten kann man die Veränderung des Zeitgeschmackes bei der Verfilmung einer Oper sehen. Die hohe tragische Form muß auf das Stilgefühl des gerade geltenden *M a s s e n g e s c h m a c k s* umgearbeitet werden. Man wagt nicht, die erschütternde Tragik des Schicksals der von ihrem Mann verlassenen *B u t t e r f l y* zu zeigen, der ihr obendrein noch das Kind wegnehmen will. Ernst *M a r i s c h k a* stellt die Opernhandlung in eine Rahmenhandlung, die parallel ein modernes Butterflyschicksal ohne Rassenunterschied und tragischen Ausgang, in gemilderter und weniger dramatischer Form zeigt. Auf diese Weise schlägt er eine Brücke zum modernen Durchschnittszuschauer, auf dessen Lebenssphäre er die Parallelhandlung aufbaut. Aber selbst wenn die moderne Butterfly die japanische auf der Opernbühne singt, getraut er sich nicht die brutale Dramatik der Oper zu zeigen, in der das unglückliche Mädchen ihr Kind vor der Auslieferung erwürgt. Dieses behutsame Umgehen mit dem Zuschauer, das Taktgefühl, wie weit man mit der Empfindungsfähigkeit zu rechnen hat, bevor die dramatische Erregung ins Lachen umschlägt, ist das Merkmal des guten Drehbuchverfassers. Wer über diese Eigenschaft nicht verfügt, läuft Gefahr, kitschig zu werden.

Vor allem aber muß der Filmdichter wissen, daß der Film ein Märchen für große Kinder ist. Niemals darf er mit tierischem Ernst sachlich und belehrend sein, sondern spannend, mit versteckter Moral. Wer es nicht versteht, mit einer einfachen Fabel in jedem Zuschauer den kritischen Erwachsenenverstand auszuschalten und das Kind zu wecken, das der Alltag schon fast verschüttet hat, ist als Filmzauberer ungeeignet.

*K i t s c h* ist die Gefahr, der der Film am meisten ausgesetzt ist und von der er während seiner stummen Zeit niemals losgekommen ist. Der Begriff Kintopp wurde identisch mit Kitsch. Wie groß die Gefahr des Films ist, plötzlich aus dem Rührenden ins Lächerliche zu gleiten, kann man bei jeder Kußszene beobachten, wenn sie einige Sekunden zu lange dauert. Sofort fängt ein Teil der Zuschauer zu lachen an.

In einer *e r h a b e n e n S t i m m u n g*, die das Wort schafft, kann der Zuschauer lange verharren. Der Film aber, der, schon durch seine Technik, immer wechselnde Bilder geben muß, ist so sehr an das dramaturgische Bedürfnis der psychologischen Auffassungsgabe des Menschen gebunden, daß er gezwungen ist, jede Szene auch in-



haltlich in wechselnde Bilder zu gliedern. Dramaturgie ist ja nichts anderes, als das Abwechslungsbedürfnis der menschlichen Auffassungsgabe zu befriedigen. So muß auf eine rührende Stimmung sofort eine nüchterne Entspannung treten. Die Träne, die der Zuschauer aus Rührung vergießt, muß sofort in ein Lächeln verwandelt werden. Wenn der Drehbuchautor nicht für dieses nach der Rührung erforderliche Lächeln sorgt und die Rührung ausdehnt, fängt der Zuschauer von selbst zu lachen an. Man soll nicht glauben, daß dieses Lachen einer Gefühlsroheit entspringt. Ganz im Gegenteil: das Lachen ist Nervosität. Denn die durch den Film aufs höchste erregten Nerven vertragen keine übermäßige Beanspruchung. So wie eine Violine, die zu straff gespannt wird, mit einem Mißklang reißt, reagiert der überbeanspruchte Zuschauer verkehrt, so wie viele Menschen über eine Todesnachricht, deren Schmerz sie nicht zu erfassen vermögen, aus Unsicherheit hysterisch lachen..

Der Drehbuchautor muß eben darauf achten, daß er alles, was er bringt, in der richtigen, auf das Aufnahmevermögen der Zuschauer abgestimmten Temperatur bringt. Ihm ist die Seele des Zuschauers als empfindliches Instrument in die Hand gegeben. Er muß darauf zu spielen wissen. Er darf auf einer Violine nicht mit dem Bogen einer Baßgeige spielen. Es genügt nicht, daß er ein dramatisches Buch schreibt, etwa im Stil eines Shakespeare-Dramas, bei dem es am Schluß von Leichen wimmelt. Seine Dramatik muß so geartet sein, daß sie vom Kinopublikum, das ein anderes als das Theaterpublikum ist, als dramatisch empfunden wird. Im Film darf man nur mit filmischen Mitteln arbeiten. Eine abwechslungsreiche Folge bewegter Bilder muß Spannung erzeugen. Wie stark dieser Inhalt dramatisch sein darf, wie sparsam die Mittel sein müssen, das herauszufinden ist Aufgabe des unerlässlichen guten Geschmacks, ohne den man keinen Film schreiben kann.

Kitsch ist die Wirkung unechter Mittel, die nur äußerlich eine Form vortäuschen. Jede Materialunechtheit, jede Form, die dem Charakter des Mittels, aus dem sie gebildet wird, nicht entspricht und jeder Ausdruck, der nur äußerlich einen Inhalt vortäuscht. Kitsch ist der Widerspruch zwischen Inhalt und Form, zwischen den angewandten Mitteln und der zu erzielenden Wirkung: Wenn mit billigen Mitteln eine erhabene Wirkung vorgetäuscht werden soll, oder wenn mit erhabenen Mitteln eine billige Wirkung erzielt wird. Zum Beispiel eine „Marmorstatue“ aus Gips, eine griechische Säule



aus Sandstein, ein Stilmöbel, das nicht aus der Zeit ist, Flitter und unechter Schmuck, ebenso aber ein Aschenbecher aus Gold, eine Autokarosserie aus Platin, oder künstlicher Schnee aus Salz. Dieses Vortäuschen eines Besseren durch Materialunechtheit oder die Erniedrigung eines edlen Materials zu einer billigen Wirkung kann nicht nur bei Gegenständen, sondern auch bei Handlungen angewandt werden: Wenn einer im Gesprächston einen pathetischen Ausruf, wie „Ha, du Schurke!“ macht. Im fünffüßigen Jambus kann derselbe Ausruf natürlich und der Situation angepaßt wirken. Andererseits wird in Versen eine Alltagswendung kitschig wirken.

Da der Stil unserer Filmkunst naturalistisch ist, muß der Drehbuchautor bedacht sein, lebensnah und natürlich zu wirken. Er muß, mehr als der Dramatiker, ein genauer Kenner des Alltags sein, ein richtiges Gefühl für den Tonfall und die Temperatur der Gespräche und Umgangsformen der arbeitenden Menschen haben. Er muß ein Kenner des Milieus sein und wissen, wie der Durchschnittsmensch reagiert und seine Gefühle zum Ausdruck bringt. Mehr als der Dramatiker und Romanschriftsteller, bei denen die eigene Vorstellungswelt das Primäre ist, muß er das Leben studieren. Ein wahrer Kenner der Höhen und Tiefen, des Ausdrucks, in dem sich höchste Lust und tiefstes Leid erkennbar machen, der Erscheinungsform größten Reichtums und strengster Arbeitsdisziplin, unbedachter Jugend und berechnenden Alters, muß er, wie Mahadöh der Herr der Erde in Goethes Ballade, die menschliche Seele in allen Verkleidungen studieren. Er muß gelebt haben, bedenkenlos, ohne an den Morgen zu denken, sich von den Fittichen der Nacht in das unbegrenzte Dunkel der Gefühle tragen lassen, er muß das Lallen des Kindes und den kreißenden Schrei der Natur verstehen. Mit dieser Witterung für das Unaussprechliche begabt, deren sinnfällige Ausdrucksformen er nachzubilden im Stande ist, muß er sich die Kenntnis erwerben, alles, was der Dichter mit Worten ausdrückt, in wechselnde bewegte Bilder zu transponieren. Die Handlung muß sichtbar gemacht werden.

Erst wenn es dem Dramaturgen und angehenden Drehbuchverfasser bewußt geworden ist, daß die Gestaltung einer Handlung beim Film nach den gleichen Gesetzen vor sich zu gehen hat, wie im Drama, Roman und Epos und er die filmischen Gesichtspunkte studiert hat, nach denen er diese Gesetze verwirklichen muß, kann er seine erworbene Kenntnis des Lebens und der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer anwenden.



Der Dramaturg und Drehbuchautor soll beim Lesen eines Romans, beim Sehen und Hören eines Theaterstücks oder eines Films nur den Stoff sehen. Durch kein optisches Beiwerk, durch keine ausschmückenden Gedanken und der Technik der jeweiligen Kunstform angepaßten Ausdrucksformen darf er den Überblick über den einzigen dramatischen Gehalt jeder Dichtung verlieren: die künstlich aufgebaute Handlung. Ferner muß er die Möglichkeit sehen: Wie kann man den Stoff dem jeweiligen Kinogeschmack anpassen?