



Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Das Drehbuch. Gedruckte Drehbücher - Rohdrehbuch - Regiedrehbuch -
Produktionsdrehbuch - Wysbars Papierfilm - Lineardimensionale
Drehbücher - Dramaturgische Aufgabe des Drehbuchautors - Exposé und

...

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

Das Drehbuch.

Der Drehbuchautor denkt weniger in „Gedanken“ und Worten, als in Bildern. Denn ein Film ist ein Bildwerk. Er muß wie ein Moritatenerzähler alles in Bilder umsetzen können. Er muß über eine plastische Phantasie verfügen und ein ausgesprochener Augenmensch sein. Der Werdegang vom Stoff zum fertigen Film ist also folgender: Das wichtigste ist einmal die Idee oder der Stoff. Die Idee liegt nackt in einigen Sätzen skizziert da. Der Stoff wird aus einem Roman oder Drama oder aus einem Tatsachenbericht herausgezogen. Das heißt, in Form eines Exposé's von sieben bis zwanzig Seiten wird die Handlungslinie klar aufgebaut. Die Milieus sind angedeutet, die Bildmöglichkeiten noch nicht ausgeführt. Es enthält also die dramaturgische Konstruktion. Es gibt „Exposéautoren“, deren Spezialität der dramatische Aufbau ist und die im Stande sind, aus dem langweiligsten Roman dramatische Situationen herauszuziehen und Spannungen dazuzudichten. Der weitere Schritt ist die Anfertigung eines *Treatments* von etwa achtzig Seiten, in dem schon die Bildfolge ausgeführt ist. Alle Möglichkeiten des Filmes sind bereits im Ansatz vorhanden. Das Drehbuch fügt dann den Dialog, die akustischen, optischen Möglichkeiten und Ausführung der Bilder in Form von Kameraeinstellungen hinzu. Wenn eine Arbeitseinteilung durchaus möglich ist, daß der Stoff von einem Dichter stammt, das Exposé von einem dramatischen Handwerker-, das *Treatment* von einem Drehbuchtechniker, der zugleich eine optische und dramatische Begabung ist und das Drehbuch selbst von einem Filmfachmann, der Schnitt, Regie, Kamera und Musik beherrscht und einen Dichter als Dialogbearbeiter dazubekommt, so kann theoretisch auch die ganze Arbeit von einem einzigen Mann, dem legendären Filmdichter, geleistet werden, den es noch nicht gibt, der aber durchaus in einer Filmakademie erzogen werden kann. Voraussetzung des Filmdichters ist, daß er nicht am geschriebenen Wort haftet. Wenn seine Drehbücher so großen literarischen Wert haben, daß eine Abänderung wirklich beklagenswert erschiene, so steht nichts im Wege, sie in Buchform herauszugeben.

So wurden die Drehbücher von Rolf Lauckner und Richard Billinger¹ gedruckt und der Literatur einverleibt.

Das Drehbuch ist die geschriebene Vorlage des Films. Es enthält alle optischen und akustischen Anweisungen und dient als Vorlage den Schauspielern, dem Regisseur, dem Kameramann, Tonmeister, Filmbildner und Schnittmeister. Das Drehbuch wird in fortlaufend nummerierte Bilder (Szenen) und Einstellungen eingeteilt. Eine Einstellung ist eine fortlaufende gedrehte Szene. Dabei kann sich die Kamera oder die Dekoration bewegen, die Schauspieler und der Schauplatz ändern. Maßgebend ist nur, daß die Bildfolge ununterbrochen gedreht wird. Wenn sie fertig ist, kann sie von einem anderen Kamerastandpunkt nochmals gedreht werden. Von allen Seiten, von oben und unten. Der Schnittmeister sucht dann die besten Bilder heraus, klebt sie aneinander, untereinander und dazwischen, bis er die Szene wirkungsvoll gliedert und dramatisch geformt hat.

Im Drehbuch ist die linke Hälfte mit den optischen Anweisungen, die rechte mit den akustischen beschrieben. Wenn nichts gesprochen wird und nichts zu hören ist, bleibt die rechte Hälfte unbeschrieben. Ebenso die linke, wenn sich das Bild nicht ändert. Es gibt folgende Arten des Drehbuches:

1. Das Rohdrehbuch. Es ist das literarische oder Autoren-Drehbuch für den Plan des Films. Es enthält eine abstrakte literarische Einteilung in Einstellungen.
2. Das Regie-Drehbuch, mit genauer Regieanweisung während jeder Einstellung.
3. Das Produktions-Drehbuch, der genaue Produktionsplan des kommenden Films als das Resultat der schöpferischen Zusammenarbeit von Regisseur, Kameramann, Filmbildner und Tonmeister, enthält die hauptsächlich technischen Anweisungen.

Es setzt sich aus folgenden verschiedenen Drehbüchern zusammen:

- a) Das Einstellungsbuch des Kameramanns gibt Details der technischen Methoden, die bei jeder Einstellung extra angewendet

¹ Von Rolf Lauckners Drehbüchern erschien bei Bruckmann in München als Buch: „Das Leben für den Staat“, „Eine kleine Nachtmusik“, „Preussische Liebesgeschichte“; von Richard Billinger wurde das Drehbuch „Unsterbliches Herz“, das er mit W. Eplinius nach Walter Harlans Theaterstück „Das Nürnbergische Ei“ schrieb, in der Filmwelt abgedruckt.

werden. Ihre Zusammenfügung wird nicht berücksichtigt. Dies macht der Schnittmeister.

- b) Das Drehbuch des Filmbildners gibt vom Standpunkt der Kamera mittels Plänen der Dekorationen die Anweisung, wie dieselben in jeder Einstellung erscheinen müssen.
- c) Ein Zusammensetzungsschema für jede Einstellung.
- d) Technische Hinweise für das Zusammensetzungsschema.

Das sind nicht Hinweise für das Schneiden, sondern für Blenden, optische Tricks, mittels derer die Einheit der verschiedenen technischen Bemühungen hergestellt wird. Der gemalte Prospekt, die Kulisse und der wirkliche Tisch sollen durch einen bestimmten Abstand der Kamera, durch eine bestimmte Einstellung oder Beleuchtung zu einer Einheit zusammengesetzt werden.

Das Produktionsdrehbuch enthält also alle Details für die Dreharbeit. Alle technischen Handgriffe, die einen künstlerischen Effekt erzielen, sind darin verzeichnet. Die künstlerische Arbeit an jeder Einstellung ist sakrosankt und unabänderlich in diesem Buch festgelegt.

Da aber ebenso wichtig wie die Dreharbeit die künstlerische Vorbereitung eines Films ist, muß auch diese bis ins kleinste Detail festgelegt und planmäßig zu Papier gebracht werden. Der deutsche Regisseur Frank Wysbar hat den sogenannten „Papierfilm“ erfunden, ein Drehbuch für die Vorbereitungsarbeiten. Denn gedreht kann erst werden, wenn alle Vorbereitungen erfüllt sind. Viele Leute sind sogar der Ansicht, daß die Vorbereitung das wichtigste Stadium der Filmarbeit sei.

Auf einer Papierrolle sind Rubriken, die mit den verschiedenen Abteilungen der Produktionsarbeit korrespondieren. Die erste Rubrik links enthält die Regieanweisungen. Daneben für dieselbe Einstellung eine Rubrik mit den Anmerkungen für den Kameramann, mit dem Zusammensetzungsschema und den anderen technischen Anweisungen. Dann kommt daneben eine Rubrik für den Tonmeister, für den Filmbildner und dann Photos der Probeaufnahmen. Darunter dasselbe für die nächste Einstellung.

Die ganze Papierrolle ist das Skelett von Filmschnitten und ihrer Zusammenstellung in ungefährem Verhältnis ihrer Länge. Dieser Papierfilm, der alle Einstellungen enthält, ist ein Zwischending zwischen Produktionsdrehbuch und dem Tagesplan.

Dieses Drehbuch Wysbars hat nicht nur in Amerika, sondern auch in Rußland Nachahmung gefunden. Kulesko hat ein Drehbuch mit breiten Flächen entworfen, in dem jede Einstellung skizziert ist, der Stand der Kamera, der Beleuchtung und der Tonstellung.

Die Russen bauten Wysbars Papierfilm zu lineardimensionalen Drehbüchern aus mit genauen Beleuchtungs- und Tonschemen.

Ich habe diese komplizierten Papierungeheuer nicht etwa erwähnt, um den Filmdichter zu ermuntern, sich mit der Rabulistik der filmischen Geheimwissenschaft vertraut zu machen. Ganz im Gegenteil! Meiner Ansicht nach gehen die technischen Anweisungen des Produktionsdrehbuches den Dichter nicht das Geringste an. Ich wollte diesem nur zeigen, wie zwecklos es wäre, würde er sich einbilden, er müßte allein ein fix und fertiges Drehbuch schreiben können.

Das Aufgabengebiet des Drehbuchautors liegt lediglich auf dramaturgischem Gebiet. Dafür zu sorgen, daß die Handlung zusammenhängend sei, logisch bis ins kleinste Teilchen durchkonstruiert, immer sich steigernd, unerwartet und unbewußt vorgetrieben, das ist seine Aufgabe! Die Handlung muß ein Ganzes sein mit Anfang, Mitte und Ende. Der Anfang muß wie eine Bombe in die Exposition platzen, die Mitte muß der Höhepunkt sein und der Schluß eine Erlösung, die auf eine sich ins Unerträgliche verwirrende Bedrängnis folgt. Wenn in „Die Reise nach Tilsit“² am Anfang die junge Ehefrau allein im Bett liegt und ihr Mann von seiner Geliebten aus dem Hotel herausgelassen wird, wenn der Schwiegervater die Geliebte am Marktplatz mit der Hundepeitsche züchtigt und wenn nach all den Wirrnissen des beabsichtigten Mordes an seiner Frau, des Wiederzusammenfindens in Tilsit der schuldbeladene Gatte seine verloren geglaubte Frau nach dem Schiffbruch am Bett seines Kindes wiederfindet, da weiß man, wo Anfang, Mitte und Ende ist.

Diese dramaturgischen Gesetze, nach denen eine Filmhandlung gebaut sein muß, sind in den beiden Kapiteln „Technik des Dramas“ und „Dramaturgie des Films“ erörtert. Die Technik des Drehbuches hat das Drama des neunzehnten Jahrhunderts ausgebildet. Wer sich aber in den technischen Anweisungen des Produktionsdrehbuches verliert, wird den Überblick über die zusammenhängende Handlung verlieren und nicht mehr fähig sein, den dramaturgischen Gesichtspunkten gerecht zu werden. Wer aber am

² Spielleitung und Drehbuch von Veit Harlan, nach dem Roman von Hermann Sudermann.

Produktionsprozeß selbst beteiligt ist, wie der Spielleiter, der Produktionsleiter und der Kameramann, wird während der Arbeit und nach beendeter Arbeit nicht mehr imstande sein, die Handlung auf ihre Wirkung hin zu beurteilen. Nämlich aus einem einfachen Grunde: weil die Handlung ja nicht in ihrer Folgerichtigkeit gedreht wurde, sondern ganz willkürlich nach den Gesichtspunkten des Tagesplanes, der vom Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der Schauspieler und Komparsen eingeteilt wird.

Der einzige Mensch außer dem Autor, dessen Überblick nicht durch die technische Unordnung und Umordnung vom Standpunkt des Handlungsablaufes aus verwirrt wird, ist der Schnittmeister. Er sieht nur die fertigen Bilder und fügt sie vom Standpunkt des Drehbuches aus zusammen. Aus diesem Grunde sind schon viele Schnittmeister Drehbuchautoren geworden, doch noch niemals ein Kameramann.

Der Drehbuchautor soll also seine hervorragendste Aufgabe darin sehen, eine zusammenhängende, spannende Handlung nach dramatischen Gesichtspunkten zu bilden, wie sie in dem Kapitel „Technik des Dramas“ geschildert ist. Dazu muß bereits die Handlungslinie, das Exposé, den dramatischen Aufbau enthalten. In ihm muß die Handlung bereits nach dem erwähnten Gerüst aufgebaut sein: Exposition, Steigerungsstufen, Höhepunkt, Wendepunkt, Schlußhandlung mit neuen Verwicklungen, deren Minen schon vorweislich zu Anfang gelegt sind und die erst jetzt explodieren. Die Beherrschung der Theaterdramaturgie ist also die Voraussetzung, um ein Exposé zu schreiben. Aber darüber hinaus muß das Exposé nicht nur eine spannende Novelle von sieben bis zwanzig Seiten sein, die einen einwandfreien dramaturgischen Aufbau enthält, die Handlung muß optisch geschildert werden. Nichts darf aus dem Wort oder einer geistigen Beziehung abgeleitet werden! Alles muß so dargestellt werden, als ob man es mit zwei Augen sähe. Während im Drama wichtige Ereignisse durch Botenberichte erzählt werden, muß im Film alles sichtbar gezeigt werden. In der griechischen Tragödie wurde nur die Verwicklung auf der Bühne gezeigt, die Katastrophe selbst hinter die Szene verlegt. Da die Katastrophe meist in Mord, Selbstmord und grauenerregenden Taten bestand, begnügte sich der Dichter, diese in rhetorischer Weise erzählen zu lassen.

Aber auch andere, für den Fortgang der Handlung wichtige Szenen kann der Dramatiker auslassen und sich darauf beschränken, sie zu

erzählen: Schiller zeigt nicht, wie die Gräfin Eboli in König Philipp den Verdacht nährt, daß Don Carlos mit der Königin eine heimliche Liebe unterhält. Dies wird nachträglich erzählt. Hebbel zeigt nicht, wie Herzog Albrecht sich in Agnes Bernauer verliebt. Wir erfahren dies aus einem Gespräch nachträglich.

Das Wesentliche der Filmdichtung ist, daß sie nur in einer Zeitform, in der Gegenwartsform, abgefaßt werden kann und daß alles optisch gezeigt werden muß. Ein Schriftsteller, der sich einer Vergangenheitsform bedient und Vorgänge erzählt, statt sie darzustellen, ist für den Film unverwendbar. Er muß auf das Wort als Mitteilung vollkommen verzichten.

Ich habe in meinem Exposé zu dem Film „Bismarck“ die Aufgabe gehabt, bildlich darzustellen, daß die Kronprinzessin Viktoria bei ihrer Mutter, der Königin Viktoria von England, und den liberalen Kreisen in Deutschland gegen Bismarck intrigierte, und daß diese ihre Tätigkeit zu einem Zerwürfnis zwischen dem Kronprinzen Friedrich und Bismarck führte. In meinem Exposé heißt es:

„Traurig schreibt die Kronprinzessin an ihre Mutter, die Königin Viktoria von England, einen Brief. Dieser Brief wandert vom Schreibtisch der Queen auf den Lord Russels und von dort auf den Redaktionstisch der „Times“. Es erscheint in der Times ein Artikel über das Zerwürfnis des Kronprinzen mit dem König wegen Bismarck. Die „Times“ liegt auf dem Redaktionstisch von Gustav Freytag, um im „Grenzboten“ und in der „Süddeutschen Zeitung“ abgedruckt zu werden.“

Dieser Absatz und ein anderer, der die Wirkung des Zeitungsartikels auf Bismarck zeigt, ist im Drehbuch von Wolfgang Liebeneiner folgendermaßen durchgeführt worden:

25. Bild.

Großes Fenster und Schreibtisch der Kronprinzessin in Babelsberg.

170. Totale:

Die Kronprinzessin sitzt am Schreibtisch und beschreibt einen Briefumschlag:

„To Her Majesty the Queen Victoria of England, Empress of India“.

171. Die Kamera fährt näher:

und wir sehen eine Seite eines Briefes und lesen folgende Sätze:

„Der böse Mensch biegt noch so lange

an der Verfassung, bis sie bricht. Fritz sagt auch, daß er diesen Mann, der den armen König auf solche Wege führt, für den allerärgsten Ratgeber für die Krone und das Vaterland hält. Wie gut, daß es in unserem lieben England nie zu so einem Rückschritt kommen kann.“

Der Brief wird dann aus dem Bild genommen und in das Couvert geschoben.

172. Die Kamera erfaßt zuletzt

den kleinen zierlichen Schreibtisch und die Hände der Kronprinzessin, die, nachdem sie in niedlicher Weise den Umschlag beleckt hat, um ihn zu schließen, mit ihren Fäusten auf die Rückseite des Briefes haut, um ihn zuzukleben.

Überblendung!

173.

Der Schreibtisch verwandelt sich in den großen massiven Schreibtisch der Queen Victoria.

Wir sehen nur den Schreibtisch und die Hände der Queen, die eben das Ende des Briefes liest.

174. Die Kamera fährt zurück:

und man sieht die Queen, über ihre Schulter photographiert, einen Blau-
stift nehmen und die Stelle des Briefes, die wir schon am Anfang gelesen haben, unterstreichen.

Dann tut sie den Brief in eine Mappe, auf der man liest:

„Foreign Affairs Lord Russel“.

Der Schreibtisch der Queen verwandelt sich

Überblendung!

175.

in den Schreibtisch Lord Russels.

Der Lord hat die Mappe vor sich liegen, liest den Brief und gibt ihn seinem Sekretär, der neben ihm steht, wobei er sagt:

That may be of greatest interest for „The Times“ to help the Royal Princess against Prussian barbarism.

Überblendung!

176. Groß:

in das Titelblatt der „Times“ auf einem Redaktionsschreibtisch.

177. Die Kamera fährt zurück:

An dem Schreibtisch sitzt Gustav Freytag, der Redakteur des „Grenzboten“. Hinter ihm eine oben offene Glaswand mit einem Setzerraum (Rückprojektion).

Freytag zu einem anderen Redakteur, der neben ihm steht:

Da haben Sie es! Nicht einmal der Kronprinz ist mit der Politik Bismarcks einverstanden. —

Wir wollen den Brief der Kronprinzessin auf der ersten Seite veröffentlichen. Das gibt der Sache des Fortschritts neuen Wind in die Segel.

Überblendung!

178.

Der Schreibtisch Bismarcks in seinem Arbeitszimmer.

179. Groß:

Die Zeitung „Der Grenzbote“, darauf die Überschrift:

„Ein Brief der preußischen Kronprinzessin.“

Eine Faust schlägt auf die Zeitung.

180. Nah:

Es ist Bismarck, neben ihm Keudell. Bismarck hat zugeschlagen, jetzt sagt er:

Das ist der Gipfel! Jetzt fangen die gekrönten Weiberröcke auch schon an! Es ist ein unwürdiges Gewerbe, mit dem wir uns abzugeben haben — was Keudell?

Dieses englische Pony kann die preussische Disziplin nicht begreifen.

Wenn der König ein einfacher Bürger wäre, dann würde er seiner Schwiegertochter ein paar hinten drauf geben.

Er ist aufgesprungen und rennt wütend im Zimmer umher.

Keudell:

Daß der alte Herr sich nur nicht zu sehr aufregt! Die Kur in Baden-Baden strengt ihn immer so an! —

Während das Exposé die Handlungslinie im dramaturgischen Gerüst zeigt, bringt das Treatment den vollständigen Handlungsaufriß in einer kontinuierlichen Bildfolge. Das Exposé hat sich bemüht, vom optischen Standpunkt die Handlung in der Gegenwartsform zu erzählen. Das Treatment umschließt lückenlos den ganzen Ablauf in zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern. Weder im Exposé noch im Treatment dürfen Dialogstellen vorkommen, es sei denn zur Charakteristik und Stimmungsmalerei. Niemals aber darf sich die Handlung durch Worte entwickeln. Die Hauptsache ist, daß jedes Bild die zeitliche Fortsetzung des vorangegangenen ist. Wenn Zeitsprünge eintreten, muß man „Abblenden“ schreiben, was ungefähr einem Theatervorhang entspricht. Ein guter Autor wird aber nicht öfters als drei oder vier Mal abblenden, ebenso wie ein geübter Dramatiker nicht mehr als drei oder höchstens fünf Mal den Vorhang fallen lassen wird.

Ein Treatment umfaßt ungefähr achtzig Schreibmaschinenseiten. Da ein Drehbuch ungefähr sechzig bis hundert Bilder enthält, wird das Treatment ungefähr ebensoviele Bilder schildern. Es genügen aber auch weniger, weil ja erst im Drehbuch durch Gegenüberstellungen und Kontrastbilder der endgültige Rhythmus des Handlungsablaufes gefunden wird.

Da außer der Haupthandlung noch Kontrast- und Nebenhandlungen laufen, kann das Treatment außer dem kontinuierlichen Ablauf der Haupthandlungen zwischen aufeinanderfolgenden Bildern Kontrastbilder einschalten, die gleichzeitige Vorgänge zeigen.

Es gibt noch eine andere Möglichkeit ein Treatment zu schreiben: Man teilt es in Handlungskomplexe ein: In einer aufeinanderfolgenden Bildfolge wird die Haupthandlung in drei bis fünf „Akten“ oder Komplexen erzählt, zwischen denen je eine Blende liegt. Die Nebenhandlungen und Kontrastmilieus werden gesondert erzählt. Das Drehbuch mischt dann alle Einzelelemente, rhythmisch aufeinander abgestimmt, in bunter Reihenfolge durcheinander.

Das Exposé wird mit dem Kopf geschrieben, das Treatment mit Zeitgefühl, das Drehbuch wird rhythmisch komponiert und mit den Augen geschrieben.

Die Wesenszüge des Drehbuchs sind: Rhythmik und Optik. Das Exposé gibt den gesamten Spannungsbogen, das Treatment führt ihn Stein auf Stein zu einem geschlossenen Handlungsgebäude, in dem die einzelnen Zeitkomplexe in Stockwerke eingeteilt sind. Das Drehbuch gibt die Einzelspannungen und Kontraste dazu, rüt-

telt den Bau durcheinander und führt ihn erneut, um vielfältige Details und unerwartete Schnörkel bereichert, wieder auf. War schon das Exposé und das Treatment mit den Augen geschrieben, indem nichts vorkam, was nicht sichtbar gemacht werden kann, so ist das Drehbuch mit dem Kameraauge geschrieben. Das Auge des Filmdichters versetzte sich an die Stelle der Kamera und sieht alles vom Kamerastandpunkt aus. Das Drehbuch wird eigentlich für den Kameramann geschrieben. Wenn es im Exposé heißt, in einem Kaffeehaus versucht ein junger Mann vergebens, sich einem jungen Mädchen zu nähern, wird es vielleicht im Treatment heißen:

In einem vollbesetzten Kaffeehaus verdreht ein junger Mann den Hals, um Blickfreiheit auf ein mehrere Tische entfernt sitzendes junges Mädchen zu bekommen. Sie zieht die Beine etwas hoch und tut, als ob sie nichts merkte. Als er auf sie zugeht, um sich eine Zeitung von ihr auszuborgen, vertieft sie sich geschwind in ein Buch, dessen Titel „Ratschläge für Brautleute“ sie schützend vor sich hält.

Im Drehbuch wird es heißen:

Totale, das heißt Gesamtansicht eines Kaffeehausraumes. Er sitzt auf der linken, sie an der rechten Wand. Die Kamera fährt auf den jungen Mann zu. Halbnah der junge Mann und das Mädchen. Halbtotale des jungen Mannes, das heißt etwa Brustbild von ihm, wie er nervös eine Zeitung verkehrt, nur zum Schein vor sich hält, um das Mädchen ungestört zu beobachten. Die Kamera schwenkt zu dem jungen Mädchen und zeigt in der Großaufnahme ihre Beine, die sie kokett anzieht. Wenn der junge Mann erwartungsvoll auf ihren Tisch zuschreitet, kann im Höhepunkt der Spannung eine Unterbrechung eintreten. Entweder er stößt mit einer Kellnerin zusammen, die ein Tablett fallen läßt, oder ein Zeitungsverkäufer ruft einen Zeitungsroman „Was fehlt mir zum Glück?“ aus. Zwei alte Damen unterhalten sich über den Film „Wie lerne ich sie kennen?“. In dem Moment, in dem der junge Mann an den Tisch tritt, sehen wir das gefällig, aber ängstlich blickende Gesicht des jungen Mädchens, in Großaufnahme, von oben gesehen, also vom Standpunkt des aufrecht stehenden jungen Mannes, der auf die Sitzende herabblickt. Sein enttäushtes Gesicht, nachdem er die Andeutung verstanden hat, daß sie verlobt ist, kann von unten gezeigt werden, so wie das junge Mädchen ihn von ihrem sitzenden Standpunkt aus sieht.

Das Drehbuch zerfällt in etwa 60 bis 100 Bilder und 400 bis 600 Einstellungen. Bild heißt ein Schauplatz, in dem ununterbrochen eine Handlung abläuft. Derselbe Schauplatz kann nach Unterbrechungen wieder vorkommen. Einstellung ist eine Einzelszene, solange sie vom selben Kamerastandpunkt aufgenommen wird. Das Bild hat als Bezeichnung den Schauplatz, also Schlafzimmer, oder Freies Feld, die Einstellung hat die Bezeichnung des Kamerastandpunktes, also Totale (Gesamt), Halbtotale, Großaufnahme, Weit, halbnah, nah, von oben, von unten, schwenkend, fahrende Kamera und so weiter und wird fortlaufend numeriert.

Das wichtigste ist, daß jede Einstellung örtlich die Fortsetzung der vorangegangenen ist. Es muß die Kamera wie ein wanderndes Auge eine Verbindung zwischen den Einstellungen herstellen. Man kann nicht aus einer Totale in eine Großaufnahme springen. Es muß ein halbnahes Bild dazwischen liegen. Die Aufeinanderfolge von verschiedenen Kameraeinstellungen muß in einem wechselvollen Rhythmus vor sich gehen, der die Ruhe oder Bewegtheit der ganzen Szene bestimmt.

Zwei Mittel, deren sich der Drehbuchautor zur Erzielung filmischer Wirkung bedienen kann, sind der filmische Raum und die filmische Zeit. Der filmische Raum ist der durch die Kameratechnik künstlich hergestellte Raum. Ein Schauspieler kann in einer Doppelrolle zwei Mal in ein und demselben Raum erscheinen. Die rechte und die linke Bildhälfte werden getrennt aufgenommen und gemeinsam kopiert. Ebenso können mehrere Bilder übereinander kopiert und verschiedene Bildteile getrennt aufgenommen werden. Mehrere, an verschiedenen Orten aufgenommene Einstellungen können zu einer Szene zusammengefügt werden, als ob alle Einstellungen am gleichen Ort gemeinsam gemacht worden wären.

Filmische Zeit ist der ins Bild übersetzte Zeiteindruck. Die Zeitdauer der Bilder braucht nicht mit der Dauer der dargestellten Zeit übereinstimmen. Das soll nicht nur heißen, daß der Spieldauer von zwei Stunden zwanzig Jahre der Handlung entsprechen können, sondern, daß auch Einzelszenen gedehnt und gedichtet werden können. Da im Film alles Überflüssige und nicht Typische ausgelassen werden kann, ist es möglich, bei einer Flucht die charakteristischen Stationen so schnell aufeinanderfolgen zu lassen, als es in Wirklichkeit garnicht möglich wäre. Im Gegensatz dazu kann man die Zeit dehnen. Während jemand zum Fenster hinauspringt und zur Erde fällt, kann man die entsetzten Gesichter der Umstehenden breit ausmalen und dazu längere Zeit beanspruchen, als das Unglück dauert.

Wenn ich gesagt habe, daß das Drehbuch für den Kameramann geschrieben wird, so muß ich hinzufügen, daß man auch die Arbeit des Schnittmeisters vorbereiten muß. Man muß ihm die Möglichkeit geben, durch Schnitte die Szenen zu beleben und die wichtigsten Schnitte, ihre Länge und den Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge anzudeuten. Jeder Drehbuchautor macht sich die filmische Zeit zunutze. Er kann Sprünge in der Zeit machen und jemanden, der soeben in seinem Zimmer gezeigt wurde, im nächsten Bild wo

ganz anders zeigen. Doch muß ein Zwischenschnitt, auch wenn er noch so kurz ist, dafür sorgen, daß eine Zeiteinheit zwischen den auseinanderliegenden Zeitpunkten liegt. Auch innerhalb eines Bildes können Zeitsprünge gemacht werden, doch muß auch da ein Zwischenschnitt eingefügt werden.

Der Wechsel der Einstellungen, die verschiedenen Kamerastandpunkte geben den ersten Anlaß zu einer schöpferischen Schneidearbeit. Während eine Szene von verschiedenen Standorten gedreht wird, kann der Schnittmeister verschiedene Einstellungen mischen, während nur der Ton gleichartig fortläuft. Die verschiedenen Einstellungen des Drehbuches, das bei einem Zwiegespräch einmal beide Gesamt, dann einen Sprecher in Großaufnahme vorschreibt, gibt dem Schnittmeister Gelegenheit, die Bilder zu mischen. Oder wenn es im Drehbuch heißt, daß ein Reiter immer näher herankommt, ist es gut, zwischen der Totale und Nahaufnahme eine Zwischeneinstellung zu schalten, bei der die galoppierenden Hufe zu sehen sind. So kann der Schnittmeister einen größeren Sprung von weit zu nah machen, indem er die rasend bewegten Hufe zwischenschneidet. Wenn es kein aufgeregter Ritt ist, der kurze Schnitte erfordert und vielleicht ängstlich davonfliehende Hunde in einer Gegeneinstellung zeigt, kann er lange Schnitte machen und idyllisch bei heranziehenden Wolken und im Wind sich bewegenden Baumwipfeln verweilen. Je mehr eine Szene gegliedert wird, um so lebendiger wirkt sie.

Das Drehbuch schreibt aber nicht bloß das Bild, sondern auch den Ton vor. Nicht nur das gesprochene Wort, jedes Geräusch und die Musik, sofern sie in die Handlung eingreift, müssen in Zusammenhang mit dem Bild gebracht werden. Wenn ein Film am Schluß in eine feierliche Musik ausklingt, müssen viel Bewegung, Menschenansammlungen, fahrende Schiffe oder ziehende Wolken im Bild sein. Beim Bismarckfilm wurden in einem Moment, den die Handlung garnicht erfordert, Fahnen präsentiert, weil hier die Musik in feierlicher Weise einsetzte. Die Szenen während des Festes in Biarritz wurden genau nach der Länge der vorgeführten Ballettszenen entworfen, die Dialoge nach der Länge der sie begleitenden Musikstücke geschrieben und mit der Stoppuhr in der Hand rhythmisch aneinandergereiht.

Ein Bild wird also durch die verschiedenen Einstellungen gegliedert. Über den Wechsel des Kamerastandpunktes, der eine Szene erfaßt, Gesamt und im Detail zeigt, gibt es noch Gegeneinstellungen, die

Kontrastbilder zeigen. Ich will als Beispiel Ausschnitte aus dem 10. Bild des Filmes „Frau nach Maß“ zeigen, den Helmut Käutner nach dem Lustspiel von Eberhard Förster geschrieben und inszeniert hat. Am Polterabend Christian Bauers und Annemaries geht es in Christians Atelierwohnung sehr laut zu, bis beide zu streiten anfangen. Das Getöse der Gäste, das sich auch auf den offenen Balkon ausdehnt, stört Herrn Schmott, der am gegenüberliegenden Balkon aus Gesundheitsrücksichten im Freien schläft. Wie nun diese beiden Kontrastmilieus in rhythmischer Weise abwechseln, wie die ganze Szene optisch und akustisch in Gegensätze aufgelöst und mit Tempo abwechslungsreich gestaltet ist, scheint mir ein eindringliches Beispiel, wie man ein Bild gliedern soll.

In Christian Bauers Atelier.
(Der Polterabend hat bereits begonnen.)

69.

Alle treten lachend und albernd auf den Dachgarten heraus.

Überblendung!

— Klaviertakte setzen schon während der Überblendung ein, quasi 1 Stunde später —

70.

Wie in einer improvisierten Parkettreihe sehen die Gesichter, ins Atelier gewandt, (vom Atelier aus gesehen), Julius, Gärtner, Buchmann, Annemarie und Christian zeigen Aufmerksamkeit,

— an der Kamera vorbei — aus dem Bild.

— Klaviermusik, Einleitende Takte der Musik No. 2 —

71. Gegeneinstellung.

An der gegenüberliegenden Wand ist ein Moritat-Plakat befestigt.

Hermine steht mit einem Besen in der Hand daneben.

Am Flügel hat der Kapellmeister Platz genommen.

Sie beginnt ihre Moritat.

— Die Moritat schildert in 6—9 Stationen die Vorgeschichte von Annemarie's und Christians Verlobung, in betont drastischer und übertrieben bürgerlicher Manier in der Art der üblichen Hochzeitscherze, mit Klapperstorchscherzen und dergl. —

72—82. Moritat.

Einstellungsschema.

Jede Strophe ist vierzeilig. Während der ersten beiden Zeilen sieht man jeweils ausschließlich Hermine und den Kapellmeister, bei den letzten beiden Zeilen das betreffende Bild der Moritat in Detail-Einstellung, die letzte Zeile wird wiederholt, dabei sieht man die Zuhörer, die ab der 2. Strophe diese

wiederholte Zeile jeweils mitsingen.

Zwischendurch eingeschnitten:

83.

Auf dem Nachbar-Dachgarten wird ein schlichtes, fahrbares Messingbett aus dem Schlafzimmer heraus auf den Dachgarten gefahren.

Herr Schmott schickt sich an, im Freien zu übernachten. Er steigt ins Bett und horcht ärgerlich auf den Nebendachgarten herüber, aus dem die Moritat und das Klavierspiel herausdringen.

Nach Beendigung des Liedes —

84. Totale:

Alle applaudieren.

(Inzwischen ist die Gesellschaft sehr laut geworden und das Brautpaar liegt sich bereits streitend in den Haaren.)

94.

Paul ist besorgt den Vorgängen gefolgt. Er sagt einlenkend:

Christian's Stimme, unbeirrt:

95.

Annemarie, schon leise und ironisch:

Campe, einlenkend:

Hermine wiegt bedauernd den Kopf.

Bauer, aufgebracht:

Na, dann wollen wir mal wieder einschenken.

Ich will keine Schauspielerin zur Frau, ich will eine Frau zur Frau!

Die treusorgende Gattin am elektrischen Herd!

Bei mir ist es gerade umgekehrt: wenn ich mit meiner Frau zu Hause nicht übers Theater quasseln könnte, dann wüßte ich gar nicht, was ich mit ihr machen sollte.

Kaum hat das Fräulein ein bißchen Theaterluft geschnuppert, setzt sie sich auf die Hosen und will Schauspielerin werden, nur weil ihr Mann beim Theater ist. Das ist ja lachhaft!

Annemarie will hochfahren,
Paul faßt sie besänftigend am Arm.

— Stimme Christians: —

Ich jedenfalls denke nicht daran,
meinerseits mitzuhelfen, Dilettantis-
mus zu züchten, zum Donnerwetter
nochmal!

96.

Dr. Gärtner liest,
ohne etwas von dem Streit zu merken,
in einem Manuskript.

97.

Herr Schmott hat offenbar nicht
schlafen können.
Er schaut über die trennende Glas-
wand vom Nachbargarten herüber und
sagt flehend und sehr sanft:

Dürfte ich die verehrten Herrschaften
bitten, sich vielleicht etwas leiser zu
streiten? Ich pflege nämlich aus ge-
sundheitlichen Rücksichten in mond-
hellen Nächten auf der Veranda zu
nächtigen.

98. Gegeneinstellung:

Alle blicken verblüfft auf die nächt-
liche Erscheinung.

Christian, aus dem Konzept gebracht,
sagt grob:

Ja, was denn, das ist doch nicht unsere
Schuld!

99.

Herr Schmott, weiter sanftmütig:

Gewiß nicht, schuld daran ist wohl
nur meine Konstitution!

100. Aus Schmott's Blick:

Hermine drängt alle Gäste und das
Brautpaar ins Atelier und schließt
einen Flügel der Ateliertür,
indem sie sagt:

Der Herr im Nachthemd hat voll-
kommen recht, wir können uns auch
leiser streiten!

Campe:

Müßt Ihr auch das ausgerechnet zwölf
Stunden vor der Hochzeit klarstellen.

Für die Länge eines Bildes gibt es keine Vorschrift. Ein kurzes Bild
besteht aus einer Einstellung, ein langes Bild, wie das 10. aus „Frau
nach Maß“, das allerdings den ganzen Wohnkomplex Bauer zeigt,
aus fünfzig Einstellungen. Die Einstellungen werden fortlaufend

nummeriert. Das genannte Bild beginnt mit der 50. und endet mit der 104. Einstellung.

Das Wichtigste bei der Aufeinanderfolge der Bilder sind die Übergänge. Denn entweder muß das folgende Bild handlungsmäßig die Fortsetzung des vorangegangenen sein oder es muß ein Übergang gefunden werden. Dies ist der Fall, wenn zwei Bilder Kontraste sind, oder wenn ein Sprung in der Handlung eintritt. Wenn man keinen Übergang findet, muß man abblenden. Eine Blende soll man aber nur wie den Vorhang im Theater verwenden, als Cäsus, um durch eine Pause die Handlung aktmäßig einzuteilen.

Keinen Übergang braucht man, wenn ein Bild im Fortfließen der Handlung die logische Folge des vorangegangenen ist. Wenn ein Mann telefoniert und im nächsten Bild die angerufene Frau erscheint. Die rhythmische Gliederung eines Drehbuches erfordert aber oft, daß Bilder, die in gar keinem Zusammenhang stehen, aufeinanderfolgen. Da muß ein Übergang gefunden werden.

Es gibt Wortübergänge, Bildübergänge und Tonübergänge. Wir sehen eine Frau, die Äpfel verkauft und im nächsten Bild ihren Sohn, der Soldat in der Stadt ist. Wie kann man den Apfelstand mit der Kaserne verbinden? Ein Wortübergang wäre: Eine Käuferin fragt die Frau nach dem Befinden ihres Sohnes. Darauf sagt diese, der ist Soldat. Nun erwarten wir bereits im nächsten Bild ihn zu sehen.

Ein Bildübergang: Die Frau vergißt, die Äpfel zu wiegen, weil sie wie verückt auf die Uniform eines vorbeigehenden Soldaten blickt, oder auf ein Bild ihres Sohnes. Im nächsten Bild verwandelt sich der Soldat oder das Bild in ihren Sohn, der in der Stadt exerziert. Dabei genügt es, den Übergang nur an einem Teil der Uniform zu zeigen. Sie blickt nur auf das Seitengewehr. Das Seitengewehr in Großaufnahme. In der nächsten Totale erscheint bereits der Sohn, der auch ein Seitengewehr trägt.

Ein Tonübergang: Die Frau hält inne, um eine vorbeimarschierende oder aus dem Radio kommende Militärmusik zu hören. Zu derselben Musik marschiert ihr Sohn im nächsten Bild in der Stadt.

Eine Überblendung nennt man, wenn ein Bild langsam verschwindet und das nächste Bild, zuerst undeutlich über das verschwindende Bild überkopiert, langsam Gestalt annimmt. Wenn sich also ein Bild in das folgende verwandelt. Bild- und Tonübergänge

können in dieser Weise durchgeblendet werden. Wenn nicht ein gleicher Gegenstand, wie das Seitengewehr, oder ein gleicher Ton, wie die Militärmusik, das Verbindungsmittel herstellt, kann auf ähnliche Bilder oder Gegenstände übergeblendet werden. Der Rauch einer Zigarette wird immer dichter und verwandelt sich in den Rauch einer Lokomotive. Das Pfeifen der Lokomotive verwandelt sich in das Pfeifen eines Sportschiedsrichter. Dabei kann eine Ton- und Bildüberblendung gekoppelt werden. Das Ventil der Lokomotive, das das Pfeifgeräusch ausstößt, kann sich in die Pfeife des Schiedsrichter zu gleicher Zeit verwandeln.

Außer den sinngemäßen Übergängen gibt es auch **Kontrastübergänge**. Ein Bild schließt mit der Feststellung, daß das größte Glück das Eheleben darstelle. Im nächsten Bild verprügeln sich zwei Eheleute. Ein Landesfürst sitzt an einer üppigen Tafel. Nur ein Stück trocken Brot bleibt übrig, um im nächsten Bild die einzige Mahlzeit für einen seiner ärmlichen Untertanen zu bilden. Auf die holde Harmonie eines Geigenspiels folgt schreckliches Krächzen. Der Geigenvirtuose wird im nächsten Bild von einem schreienden Kind abgelöst.

Auch ein und derselbe Gegenstand kann eine Überblendung erfahren: Ein neuer Hut wird schmutzig und alt. Wahrscheinlich ist der Träger in Not geraten. Ein Frühlingsbaum verwandelt sich in einen schneebedeckten und zeigt das Verstreichen der Zeit an. Eine Frau trägt ärmliche Kleider, die sich in elegante verwandeln.

Besonders bei letzteren Beispielen kann die **Wischblende** angewendet werden. Der Baum oder das Kleid blenden nicht in die Verwandlung über, sondern das neue Bild schiebt sich von oben, von einer Ecke oder von der Seite langsam das andere verdrängend vor, sodaß zuerst nur die Krone des Baums, die Schultern der Frau winterlich oder elegant sind, und der andere Teil noch dem vorigen Bild angehört. Langsam schiebt das neue Bild das andere weg. Eine andere Art der Wischblende ist, daß das neue Bild in die Mitte inkopiert wird und langsam sich vom Mittelpunkt her verbreitet. Bei der **Fächerblende** öffnet sich das neue Bild fächerförmig, in dem die hellen Teile des Fächers anfangs dem alten Bild, die Schattenstreifen des Fächers dem neuen Bild angehören, bis sich diese beim Öffnen des Fächers über das ganze Bild verbreiten.

Bei der **Simultanaufnahme** ist ein geistiges Bild, das sich jemand vorstellt, über das wirkliche Bild kopiert. Einem Mann, der an einem Bankschalter steht, erscheint der Bankier, dem er die

Zinsen zahlt, als Geier. Während der Bankier ganz friedlich das Geld in Empfang nimmt, droht der Geier den armen Mann zu erwürgen. Der Mann wird immer kleiner, bis er neben der wirklichen Erscheinung zusammenschrumpft.

Selbstverständlich muß der Drehbuchautor die Möglichkeiten der *T r i c k a u f n a h m e n* kennen, um seinen Stoff filmisch zu entwickeln. Unterdrehen, Rückwärtsdrehen, Doppeltbelichten ermöglichen die Wiedergabe seelischer Vorgänge, die nur der Film bildlich darstellen kann.

Ton und Bild stehen noch die Möglichkeit der *R ü c k b l e n d e* zur Verfügung. Ein zurückliegender Vorgang taucht in der Erinnerung als Bild oder Ton wieder auf. Damit kann ein dramaturgischer Kniff verbunden werden: Wenn einem sich streitenden Ehepaar die Liebesschwüre, die sie sich ehemals gegeben haben, unterlegt werden, ist das von spannendem Reiz. Es kann aber auch in der Rekonstruktion eines vergangenen Vorganges eine Aufklärung liegen: Am Anfang eines Filmes sahen wir zwei Menschen über eine Felswand abstürzen. Am Schluß des Filmes zeigt die Rückblende viel deutlicher als am Anfang, daß beide miteinander gerungen haben und der eine den anderen in den Abgrund gestoßen hat.

Der Drehbuchautor muß auch die einfachen Möglichkeiten der *K a m e r a t e c h n i k* beherrschen. Er muß wissen, daß die Stimmung eines Bildes hervorgezaubert wird, indem der Kameramann ein Bild hart oder weich aufnimmt. Ob er einen Weichzeichner oder ein gewöhnliches Objektiv einschraubt, ob er mit hellem Filter oder mit Gazeschleier, mit dreifachem Gazeschleier oder mit eingefettetem hellen Filter arbeitet. Dieselbe Landschaft kann mit diesen Mitteln morgendlich, abendlich, im Sonnenschein, bewölkt, im Sturm oder im Regen erscheinen. Der Drehbuchautor muß daher auch immer die Atmosphäre vorschreiben. Morgens, wenn eine nüchterne Stimmung herrscht, abends, wenn weiche Bilder verlangt werden.

Die technischen Mittel sind nur dazu da, um die vom Filmdichter vorgeschriebene Symbolik der Bilder zu verwirklichen. Vor allem aber muß der Drehbuchautor wissen, wie das Objektiv die von ihm vorgeschriebenen Bilder sieht. Er muß sozusagen in Bildausschnitten sehen. Er muß wissen, daß bei einer langen Brennweite die Menschen in einem freundlichen Verhältnis zum Hintergrund erscheinen, daß der Hintergrund bei kleiner Brennweite zusammenschrumpft und die Bewegungen härter werden. Er muß in einem vertrauten

Verhältnis zu allen Objektivarten stehen und geradezu eine Leidenschaft für Beleuchtungseffekte haben. Schatten werfen Sorgen auf die Gesichter, Sonne Frohmut. Aber es muß immer Kontraste geben und vor allem muß das Licht plastisch modellieren. Wenn der Drehbuchautor vorschreibt, daß ein Paar, das eine aufgeregte Auseinandersetzung hat, durch eine Pergola schreitet, die von Weinlaub umspannt ist, dann beabsichtigt er eben, daß der Kameramann geheimnisvolle Lichteffekte, die durch den partiellen Schatten der Blätter hervorgerufen werden, hervorzaubert. Wenn er für eine Unterredung ein Kellerlokal vorschreibt, dann will er eben durch geheimnisvolles Helldunkel eine obskure Stimmung schaffen. Jede Vorschrift des Drehbuches muß einen symbolischen Sinn haben und muß durch filmische Mittel ausbaufähig sein.

Eine Bereicherung jedes Filmes sind die sogenannten Gags. Ein Gag ist ein filmischer Witz. Es gibt inhaltliche, optische und akustische Gags. Der vollendete Gag wird alle drei Eigenschaften vereinigen. Der inhaltliche Gag ist ein netter Einfall, der mit der Handlung im Zusammenhang steht: Ein junger Mann, der sich nur sehr schwer einem Mädchen nähern kann, erhält von einem Hund ein Kuvert mit der Anschrift des Mädchens apportiert, das diese verloren hat. Ein optischer Gag: Ein Mann wirft in der Wut einen harten Gegenstand an eine alte Standuhr. Ihr Gehäuse öffnet sich durch den Anprall und es rollen Billardkugeln heraus. Ein akustischer Gag: Die alte Uhr fängt durch die Erschütterung zu schlagen oder gar zu spielen an. Ein inhaltlicher, optischer und akustischer Gag zusammen wäre es, wenn der Mann aus Wut, weil er die Billardkugeln nicht gefunden hat, sinnlos auf die Uhr schlägt und es in dem Film eine gewisse Rolle gespielt hat, daß die Uhr nicht geht oder nur um viel Geld zu reparieren wäre, und wenn die Uhr zu gleicher Zeit die Kugeln herausfallen läßt und zu spielen beginnt. Dann gibt es noch Gags, die auf Trickaufnahmen beruhen. Die bekanntesten sind, wenn der Film zurückgedreht wird, ein Sprung in verkehrter Richtung gezeigt wird, das Geschloß in den Kanonenlauf wieder zurückfährt oder marschierende Soldaten auf einmal nach rückwärts gehen. Jede gelungene Trickaufnahme ist eigentlich ein Gag.

Die Hauptaufgabe des Drehbuchautors ist es, alle Vorgänge bildlich zu zeigen. Es darf nicht von jemandem gesagt werden, er sei arm. Man muß an seiner Kleidung oder dem vergebliehen Suchen in seiner Börse nach Geld sehen, daß

er arm ist. Es darf nicht gesagt werden, der Vater hat die Rechnung bereits bezahlt, sondern man muß diesen Vorgang oder die Quittung zeigen. Auch ein Tonfilm muß so bilderbuchmäßig verständlich sein, daß ein Ausländer, der kein Wort des Dialoges versteht, die Handlung verfolgen kann. Der Film hat etwas von der *biblia pauporum* oder den Moritatensängern, die alles im Bilde zeigten. Das Sichtbarmachen bezieht sich auch auf Stimmungen. Eine Auseinandersetzung, in der die reinsten menschlichen Gefühle zutage treten, wird auf Bergeshöh oder in einem Schulzimmer stattfinden, eine Unterredung voll menschlicher Gemeinheit in düsterem Nachtmilieu. Regen und Sonnenschein sind solche Stimmungsfaktoren. Wenn dem Helden zum Weinen ist, regnet es meistens mit Scheffeln. Das Wesen des Films ist Bewegung. *Kίνημα* heißt Bewegung. Die Aufgabe des Drehbuchautors ist, die Grundlage zur wechselnden Bilderfolge zu geben, die dann durch den Schnittmeister im endgültigen Rhythmus festgelegt wird. Die beste Schule für den Drehbuchautor ist die des Schnittmeisters. Dort lernt er das Tempo, mit dem kurze Szenen aufeinanderfolgen müssen, das Verweilen beim Detail bei beruhigterem Handlungsablauf. Der Rhythmus des Szenenwechsels, das Nebeneinander der Überblendung, die an eine Fuge gemahnt, das Ineinandergreifen und Sich-Unterbrechen von Kontrastmilieus, das Fortführen der Stimme in eine folgende Szene erinnert an die Technik einer Partitur, bei der die Takte Einstellungen, die Töne Bilder sind. Während der Grundrhythmus des menschlichen Aufnahmevermögens ein hell und ein dumpf klingendes bam-bam ist, in dessen verschiedene Schattierung wir die Folge vollkommen gleicher Glockenschläge zweiteilen, besteht auch beim Rhythmus der Bildfolge die Tendenz, auf ein helles, freudiges Bild ein dunkles, trauriges folgen zu lassen. Oder besser gesagt, das folgende Bild soll inhaltlich die Erwartung des vorangegangenen umkehren. Die Überraschung, daß immer etwas anderes kommt, als man gerade erwartet, ist der beste Motor im Vorwärtsjagen der Handlung. Deswegen wird ein geschickter Drehbuchautor die Spannung damit nähren, daß er nicht nur die Schauplätze wechselt, sondern auch die Stimmung des Inhalts dauernd wechselt. Der Vorgang, daß ein Mann eine Frau küßt, kann in zehn verschiedenen Einstellungen dramatisch gesteigert werden, bei denen jede eine andere Stimmung als die gerade erwartete zwischen Schüchternheit, Ungestüm, Hingabe und Sichwehren zeigen kann. Vollständig unfilmisch wäre es, wenn die Umgebung dieses Kusses immer dieselbe bliebe. Das Liebespaar kann gehen, aus der Schüchternheit des Zim-

mers über die Gefahr einer Treppe durch die offizielle Haltung eines Ganges, in die verschwiegene Möglichkeit einer Nische bis in die Freiheit eines Balkons. Daß dann während des Kusses der Mond scheint, das Meer rauscht und eine Palme im Winde weht, ist eine selbstverständliche Zugabe. Das Wesen des Kinos ist und bleibt eben die Bewegung. Der beste Ausdruck dafür ist die wandernde Kamera. Zwei Straßensänger, die mit ihrer Drehorgel in einem Hofe stehen, sind unfilmisch. Es sei denn, daß die Kamera wandert und sich öffnende Fenster, fallende Geldstücke und herumspringende Kinder zeigt. Am besten ist es wohl, wenn die Drehorgelmänner eine Straße hinunterfahren und ein wechselndes Bild als Hintergrund haben.

Viel wichtiger als die Beherrschung der technischen Weisungen, wie Totale, Wischbilder und wandernde Kamera, die jedermann in kürzester Zeit erlernen wird, ist die angeborene Fähigkeit, alle Handlungsvorgänge optisch zu sehen. Nur ein Augenschmied kann ein Drehbuchautor sein. Zu jedem Stimmungswert müssen ihm hunderte von Phantasiebildern einfallen. Der ideale Drehbuchschreiber ist ein Schnellmaler, der in seiner Vorstellungswelt für jeden Vorgang ein konkretes Bild in Gedanken sieht. Das Gegenteil eines Drehbuchschreibers ist ein Dialogdichter, der die Vorgänge mit Worten erzählt. Dem idealen Drehbuchschreiber muß der Stummfilm das höchste Ideal sein, der ihn zwingt, alles optisch zu zeigen. Man wird keinen Tonfilm ohne Dialoge machen, ebensowenig wie ohne Musik. Aber die Dialoge sollen nicht mehr als eine Zugabe sein. Die Handlung darf niemals nur im Wort verankert sein. Ein schlechtes Drehbuch erkennt man an langen Dialogen, ebenso wie man ein schlechtes Theaterstück an übermäßiger Verwendung von Lyrik erkennt. Der geborene Dramatiker wird die Handlung nicht in Gedichte, sondern in *scènes à faire* auflösen, das sind Szenen, in denen etwas sichtbar geschieht. Er wird Requisiten verwenden, um besonders augenfällig das Geschehen zu demonstrieren. Ein Degen wird gezogen, ein Brief wird entwendet, oder eine Banknote wandert von einer Hand in die andere. So wie der Dramatiker die Lyrik, muß der Drehbuchdichter die Dialoge nur zusätzlich verwenden. Seine Hauptaufgabe muß sein, für jeden Stimmungswert ein typisches Bild zu finden. Er muß in Einstellungen denken und das beherrschen, was man im Stummfilm die Montage und heute den Schnitt nennt. Voraussetzung dazu ist ein filmisches Sehen, das alle Vorgänge in bewegten Bildern sichtbar macht.

Unfilmisch ist es, wenn ein Gelehrter vor einem Mikroskop sitzt und verschiedene Reagenzflächen betrachtet, bis er die richtige findet. Die leblose Nebeneinanderstellung der verschiedenen Bilder, die er durch das Mikroskop sieht und der bewegte Ausdruck seines Mienenspiels sind für das Theater geeignet, wo sie durch das Wort erläutert werden können. Im Film muß man eine einzige Reagenzfläche sehen, die sich unter verschiedenen Flüssigkeiten verändert. Filmisch ist es, wenn zu den Worten, die einen Caisson erklären, ein Wasserglas umgestülpt wird, das einen luftfreien Raum unter der Wasserschicht frei läßt, oder wenn die langsame Gewöhnung der Lunge eines Arbeiters in dem luftverdünnten Raum, die bei plötzlichem Eintritt platzt, mit einer Papiertüte demonstriert wird, die bei langsamem Vollpusten hält, bei plötzlichem zerreißt.

Es gibt noch eine andere dramatische Steigerung des filmischen Sehens. In einem amerikanischen Film gerät ein Dampfer mit einer wichtigen Goldladung in Seenot. Die brandenden Wogen genügen nicht dem Filmdichter. Eine Dampfwalze, in der das Gold verborgen ist, löst sich durch den Sturm von ihren Ketten und, von einer Schiffsseite zur anderen rollend, droht sie die Holzwände zu durchbrechen und ins Wasser zu stürzen. Dieser dramatische Vorgang wird im Schiffssalon, in dem alle Passagiere angsterfüllt verharren, von einem Klavier wiederholt, das von einer Seite zur anderen rollt und die Menschen zu zerdrücken droht.

Unfilmisch ist es, wenn es dem Filmdichter nicht gelingt, das Geschehen in Bilder aufzulösen, sondern wenn er es erzählen läßt. Mit einem Wort, wenn er eine unsichtbare Handlung gibt. Es sei vorweg gesagt, daß dies der Fehler der meisten schlechten deutschen Filme ist. Die Gefahr des Deutschen, der kein Augen- und Tatsachenmensch, sondern ein Gedankenmensch ist, liegt in seiner literarischen Einstellung, mit der er an alle Dinge des Lebens, auch an den Film, herangeht. Der Fehler des deutschen Films ist es, daß er Handlungsvorgänge in den Dialog legt. Auch die Amerikaner reden viel im Film. Aber es sind nur lustige Pointen, Witze als Draufgabe. Niemals wird die Handlung durch Worte erzählt.

Zusammenfassend möchte ich eine Definition des Wortes filmisch geben: Filmisch ist die Sichtbarmachung wechselnder Bilder, bei denen jede Bewegung in ursächlichem Zusammenhang zur Handlung steht. Nicht nur die Handlung muß optisch erfassbar sein, auch alle Requisiten, das Milieu, die Architektur, die musikalische Begleitung und die kleinsten sichtbaren Details

müssen eine dramatische Bedeutung haben. Diese dramatische Bedeutung muß ein Spannungsmoment enthalten, zum Beispiel das der Überraschung: Ein Mann zieht in das Haus der geliebten Frau und findet dort die größte Unordnung vor. Ein zerbrochenes Küchengeschirr kann eine dramatische Bedeutung annehmen. Ferner muß im Filmischen eine symbolische Bedeutung liegen, eine typisierende, verallgemeinernde Sichtbarmachung vieler unsichtbarer seelischer Regungen. Ein mit Liebe gedeckter Frühstückstisch oder ein überlaufender Milcheimer können mit einem Bild Verhältnisse schildern, zu denen der Epiker mehrere Romanseiten verwenden würde. Der Filmdichter muß soweit typisieren, daß er überhaupt nur Bilder zeigt, die, allein, eine ganze dramatische Situation voll auf veranschaulichen. Seine Bilder dürfen keine Einzelphotographien des Lebens sein, sondern jede Einstellung muß aus den Einzelercheinungen das Allgemeingültige, Typische und Ewige abstrahieren und wie ein Gleichnis erscheinen. Damit ist Schillers ästhetische Forderung erfüllt, die Rolf Lauckner³ folgendermaßen formuliert: „Kunst entsteht erst, wenn ein schöpferischer Geist einen gestalteten Lebensgehalt über das Sinnbild in eine rein geistige Ebene führt, vom Leben ab, in den verdichteten, gefühlten und bewußten Vergleich mit dem Leben.“

Diese sinnbildliche Gestaltung des Lebens mittels symbolischer Bilder kannte bereits die Montage des stummen Films als „An-gleichung“. Während sich ein Mädchen opferte, wurde ein Lamm geschlachtet. Aber im Tonfilm muß die Symbolik innerhalb des realen Bildkreises bleiben. Ein Film, in dem jedes Bild von einer symbolischen Bedeutung ist, war „Die blonde Venus“.

Amerikanische Studenten ziehen in den deutschen Wald. Ihre saloppe Kleidung, Botanisierbüchsen und Rucksäcke charakterisieren ihre romantische Einstellung. Sie belauschen nackt badende Schauspielerinnen des Nachbarstädtchens, die ihnen wie Nymphen erscheinen. Im nächsten Bild schon sitzt der eine der Studenten in Amerika in seiner Wohnung mit der von Marlene Dietrich dargestellten Schauspielerin, die er geheiratet hat. Unordnung in der Wohnung zeigt, daß er krank ist und kein Geld hat. Deutsche Lieder, die sie an der Wiege des gemeinsamen Kindes zu einer Spieluhr singt, zeigen ihr Heimweh nach Deutschland und den früheren Verhältnissen. Die Erinnerung an ihre Bekanntschaft wird jetzt und am Schluß bei ihrer Wiedervereinigung als Leitmotiv gezeigt. Keine Wiederholung des Bildstreifens nach Art des stummen Films, sondern das Kind verlangt vor dem Einschlafen, daß beide das Märchen vorspielen, bei dem der Vater eine Nymphe im deutschen Wald gefunden hat. Selbst der brummige Taxichauffeur, der auf die Mädchen wartete, erhält als Cerberus eine symbolische Bedeutung. Sie tritt wieder als Sän-

³ in einem Aufsatz im „Film-Kurier“ 1939.

gerin auf und verschafft sich heimlich von einem Millionär das Geld, das ihr Mann für eine Kur in Deutschland braucht. Sie lebt mit dem Millionär im Luxus. Das sieht man nur darin, daß sie in einem Reitdreß an einen Baum gelehnt steht. Die glückliche Zeit mit dem Millionär ist durch folgendes symbolische Bild veranschaulicht: Beide fahren, vom Sturm aneinandergedrängt, in einem rasenden Motorboot. Die Wellen schlagen hinter ihnen brandend zusammen und das grandiose Panorama New Yorks wölbt sich über ihnen. Als der rückkehrende Mann ihren Treubruch erfährt, will er ihr das Kind nehmen. Sie flieht mit dem Kind von Stadt zu Stadt vor seiner Verfolgung. Wenn sie als Vamp auftritt, ist sie in ein Raubtierfell gehüllt, dem sie als glitzernde Schlange entsteigt. Je mehr sie moralisch und seelisch herunterkommt, um so mehr sind ihre Kleider zerrissen, um so mehr gleichen die Lokale und Unterkünfte Hühnerställen, bis das Leitmotiv, die Spieluhr, sie mit ihrem Mann wieder zusammenführt.

Aber nicht nur für das Auge muß der Filmdichter den Rahmen der Einstellung schaffen, auch für die Musik muß er ein Bett bauen, in dem diese nach dramatischen Steigerungsmöglichkeiten steigen und fallen, sich verbergen und ausweiten, fluten und ebbend kann. In der „Mississippi-Melodie“ will der Großvater diese bei der Vereinigung der Brautleute spielen. Da diese aber bis zum Schluß des Films durch abenteuerliche Vorkommnisse hinausgeschoben wird, wird er immer wieder unterbrochen, bis er am Schluß endlich die langerwartete Melodie spielt.

Wenn die berühmte Eselserenade aus „Tarantella“ auf dem Trab eines Esels basiert, oder die „Geschichten aus dem Wienerwald“ aus der Vereinigung eines Vogelgezwitschers mit dem Trab eines Fiakers entstehen, ist das tonfilmisch gesehen und gehört. Es ist auch dramatisch, wenn eine bestimmte Melodie als Leitmotiv bei ähnlichen Situationen wiederkehrt. Richard Wagner hat in dieser Beziehung dem Tonfilm das beste Beispiel gegeben. Der Filmdichter muß die Voraussetzung geben, daß eine Melodie einmal auf einer Grammophonplatte, einmal von wenigen Instrumenten, dann einmal von großem Orchester und ein anderes Mal nur gesummt wird. Falsch wäre es, einfach zweitausend Meter Musik von einem Orchester zu bestellen, die dann dem Bildstreifen unterlegt werden. So muß auch die Musik eine symbolische Bedeutung bekommen und in dramatische Phasen vom Filmdichter zergliedert werden. Erst der Umstand, daß die einzelne Einstellung von einer symbolischen und allgemeingültigen Bedeutung ist, macht den Spielfilm im Zusammenhang mit einer logisch konstruierten dramatischen Handlung zu einem Kunstwerk.

Am Schluß sei noch die Frage aufgeworfen, inwieweit die Mon-

tagemethoden des Stummfilms⁴ für den Tonfilm ausreichen? Der Stummfilm bedurfte keines so straffen dramatischen Aufbaues, weil er mehr Bilder zur Illustrierung einer Handlung brachte, die er in Titeln erzählen konnte. Seine Dramatik beschränkte sich mehr auf einen abwechslungsreichen Schnitt. Sein Hauptmittel war der Kontrast! Auch heute gibt es keine Filmhandlung ohne Kontrastmilieu. Die Methode der „Parallelität“ führte zwei Nebenhandlungen aus den beiden Kontrastmilieus ineinander und wog sie gegeneinander ab. Auch darin hat sich heute nichts geändert. Die „Angleichung“, daß man durch symbolische Bilder reale Handlungen andeutet, wird nicht mehr angewandt. Aber in dem Film „Extase“ brachte die Geburt eines Pferdes der jungen Ehefrau die Kinderlosigkeit ihrer Ehe zum Bewußtsein. Als sie nackt vor einem wilden Pferde flieht, stürzt sie, gleichsam mit fliehenden Mähnen, ihrem Retter in die Arme. Es ist dies eine Art Angleichung.

Wenn man eine Szene, zum Beispiel einen Boxschlag, nicht zeigen, sondern nur andeuten will, kann man die Auflösung in einzelne Szenen, die Vergangenheit oder Zukunft gegenwärtig machen, oder die Umschreibung, die statt des Geschehens seine Wirkung zeigt, anwenden. Das Anlegen eines Boxhandschuhs deutet auf Zukünftiges, das Anlegen eines Verbandes auf Vergangenes, die entsetzten Gesichter der Umstehenden, ein Schmerzensschrei oder das Fallen eines Körpers machen die Wirkung gegenwärtig.

So sieht man, daß die Montagethoden des Stummfilms auch heute noch beim Schnitt und seiner Voraussetzung, dem Drehbuch des Tonfilms, Geltung haben. Sie reichen aber nicht aus. Denn der gesprochene und gesungene, von fester Musik begleitete Tonfilm ist ein dramatisches Kunstwerk, das nur dem Drama vergleichbar ist. Daher muß der Filmdichter neben dem Schnitt des stummen Films für den dramatischen Aufbau der durch keine Titel und Aktschlüsse geteilten durchgehenden Handlung die Dramaturgie des Theaterstückes beherrschen. Das filmische Detail des Drehbuches wird er aber erst beherrschen, wenn er in der Lage ist, neben der Dramatik der Handlung, jeder einzelnen Einstellung eine symbolische Bildwirkung von allgemeiner Gültigkeit zu verleihen. Erst dieser mit den Augen dichtende Mensch, der alles in Bildergleichnissen sieht, kann ein Filmdichter genannt werden.

⁴ ausführlich besprochen in W. Pudowkin: „Filmregie und Manuskript“ (Berlin 1928).