

"Verfilmung" von literarischen Werken. 2. Teil, Unterschiede zwischen Buch, Bühne und Film, Das "Wie?"

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz.
Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz**

Band (Jahr): **7 (1941-1942)**

Heft 115

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-735147>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Da nach dem amtlichen Wortlaut der Erlaß «bis auf weiteres» gültig ist, es sich also um ein Provisorium handelt, hoffen wir mit der «Hotelrevue», daß diesem Provisorium im Gegensatz zu vielen andern Provisorien keine allzulange Lebensdauer beschieden sei. Wir befinden uns in der nämlichen Lage wie das Gastgewerbe, das von katastrophalen Folgen der frühen Verdunkelung spricht und sobald als nur denkbar eine Lockerung der Verfügung erwartet.

Daran kann auch der vorverlegte Beginn der Nachtvorstellungen wenig ändern. Die städtischen Lichtspieltheater haben dazu noch eine besondere Sorge, die ihnen aus der Vorschrift zur Schließung der Theater an einem Tag der Arbeitswoche erwachsen ist. Ueber eine bezügliche Sitzung des Zürcher Lichtspieltheaterverbandes berichtete der «Tagesanzeiger»:

«In dieser Versammlung wurde auch über die vorgeschriebene Schließung der Lichtspieltheater an einem Tag der Woche gesprochen und festgestellt, daß hier eine Maßnahme vorliege, die hinsichtlich der Einsparung von Heizmaterial ihren Zweck in keiner Weise

erfülle, abgesehen davon, daß von den mehr als 300 Kinotheatern der Schweiz nur etwa 60 unter diese Verordnung fallen, während alle übrigen während sieben Abenden in der Woche offenbleiben dürfen. Die Kinos wünschen unter jene Verordnung gereicht zu werden, die den Lokalinhabern die freie Verfügung über ihre Räume gestattet unter Anpassung der Heizung an die vorhandenen Brennstoffvorräte. Den Kinos *Schließung* vorzuschreiben, während sie gleichzeitig *gar nicht geheizt werden dürfen* — die Erlaubnis zum Heizen soll erst später erteilt werden — wird als untragbar bezeichnet.»

Man kann sich tatsächlich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Behörden das schweizerische Lichtspielgewerbe, das im Sektor der Arbeitsbeschaffung einen wichtigen Platz einnimmt, als Freiwild behandeln und keine Gelegenheit vorübergehen lassen, an diesem Gewerbe einen wirtschaftlichen Aderlaß vorzunehmen. Das Kinogewerbe wird sich dagegen ebenso geschlossen wie entschieden zur Wehr setzen müssen, denn schließlich ist es nicht dazu da, auf seinem Rücken alle möglichen Experimente austragen zu lassen. *

«Verfilmung» von literarischen Werken

II. Unterschiede zwischen Buch, Bühne und Film

II. Das «Wie?»

Die Ueberbewertung von literarischen Stoffen gegenüber filmischen Originalstoffen beruht auf einer fundamentalen Verkennung und Unterschätzung der filmkünstlerischen Gestaltung als eines völlig selbständigen und eigenwertigen Gestaltungsaktes. Nur solche Verkennung kann zur verhängnisvollen Annahme führen, daß es nur noch der technischen Kunstfertigkeit eines geübten Drehbuchautors bedürfe, um einen literarischen Stoff drehreif zu machen. Und aus diesem Irrtum wird wieder erklärlich, warum aus so vielen guten literarischen Sujets unzulängliche Filme entstanden sind und das Publikum von solchen «Verfilmungen» so oft enttäuscht ist.

Daß im Bereich des Films überhaupt Begriffe wie «verfilmen» und «Verfilmung» üblich werden konnten, weist auf falsche Gedankengänge hin. «Bei der gattungsmäßigen Verschiedenheit des Films gegenüber allen andern Künsten ist es selbstverständlich, daß das Werk einer andern Kunstgattung nicht «verfilmt», das heißt, nicht auf den Film «übertragen» werden kann. Eine Uebertragung setzt eine zwar andersartige, der Gattung nach aber gleiche Sprache voraus. Man kann ein literarisches Werk in fremde Sprachen übertragen, ohne seinen Bau umzustürzen . . . , *man kann aber nicht ein wortsprachliches Werk in Bildsprache übersetzen, ohne seinen Inhalt, seine Form, seine Struktur und seine Architektur gänzlich zu ändern* . . . Das Neue wäre sonst weder mehr das eine noch das andere, weil es die gattungsgemäße Einheit verloren hätte . . . Der Bilddichter, der das Werk einer andern Kunstgattung gestalten will,

darf dessen Inhalt nur in ähnlicher Weise in sich aufnehmen, wie irgend ein persönliches Erlebnis (Erfahrung) oder nur als einen allgemeinen, noch gattungslosen dichterischen Stoff empfinden, der, aller früheren, gattungsmäßigen Inhalte und Formen entkleidet, nun den neuen und ähnlichen schöpferischen Weg einschlägt, wie jeder andere dichterische Stoff». (Aus «Wesen und Dramaturgie des Films».)

Die echte filmdichterische Konzeption, die in solcher Weise aus dem Erlebnis eines literarischen Stoffes entsteht, wird also nicht eine sklavische Nachbildung der vorliegenden Handlung sein können, sondern in der Regel vom Aufbau, ja von der Handlung des literarischen Werkes abweichen, weil die Gesetzmäßigkeit und die psychologischen Auswirkungen der filmischen Bildsprache in vielen Fällen andere und zum Teil neue Handlungselemente verlangen. Aus diesen Gründen dürfen solche Abweichungen einen literarischen Autor oder die Gemeinde eines Dichters, auch wenn er Weltruhm genießt, nicht dazu veranlassen, dem Filmautor Untreue gegenüber dem literarischen Vorbild vorzuwerfen, *sofern* dieser dem ideelichen, also dem substanziellen Gehalt treu geblieben ist und in der umgeformten Handlung die wesentlichsten thematischen und ideelichen Elemente enthalten sind.

Die sklavische Nachbildung eines literarischen Vorbilds müßte, ganz abgesehen von dem andersartigen filmischen Aufbau, in der Regel auch zu einer falschen, zumindest unzugänglichen psychologischen Handlungsgestaltung führen, da der Film andern psychologischen

Gesetzen folgt, als alle literarische Dichtung. Kann beispielsweise in einem Theaterstück oder einem Roman die an sich unwahrscheinliche Tat eines Menschen durch eine mehr oder weniger lose gefügte Kette von psychologischen Erwägungen und Begründungen noch als denkbar dargestellt werden, weil dem Leser und dem Zuschauer vor der Bühne genügend Zeit zu Ueberlegung und eigener Phantasieergänzung gegeben ist, so würde in einem Film dieselbe Tat als unglaublich erscheinen und das Publikum irritieren. *Die Psychologie im Film muß von zwingender, bildhafter Klarheit und Strenge sein*, weil der rasche Bilderflug keine Zeit zu Ueberlegungen und eigener, breiter Phantasietätigkeit läßt.

Ein anderes Beispiel: Die visuelle Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit der Bildsprache im Film bewirkt, daß dieselben krassen Vorgänge und Handlungen und dieselben brutalen Charaktere dem Zuschauer vor der Leinwand tausendmal krasser und brutaler erscheinen als dem Zuschauer vor der Bühne oder gar dem Leser eines Romans. Der Eindruck solcher Vorgänge und Charaktere, der bei der Lektüre nur als Phantasievorstellung und daher gedämpfter erlebt wird, kann vor den visuellen Erscheinungen der Leinwand so bedrückend und abstoßend werden, daß sich der Zuschauer verletzt fühlt und jeder Genuß am Film als Ganzem verloren geht.

Aus analogen Gründen kann es nötig werden, daß das sogenannte unhappy end eines Dramas oder Romans im

Film zu einem happy end geführt oder wenigstens stark gemildert werden muß, falls sich der Vorgang, der im Drama oder Roman zum tragischen Ende führt, nicht absolut zwingend aus der natürlichen psychologischen Vorgangskette oder aus der ideellen Problemstellung ergibt. Der Tod als *Lösung* des Konflikts zwischen zwei Menschen, die durch abgrundtiefe Mißverständnisse in diesen Konflikt geraten sind, ist im Film nur dann berechtigt und für das Publikum erträglich, *wenn er das logisch oder psychologisch überzeugende Endglied der Konfliktsentwicklung darstellt* und zugleich auch, positiv oder negativ, die ideelle Lösung herbeiführt, das heißt die vom Thema aufgeworfene Frage *beantwortet*. Läßt der Tod diese Frage offen, so wird der Zuschauer unbefriedigt bleiben und das Kino mit dem Gefühl tiefster Enttäuschung verlassen. Die Eindringlichkeit der Bildsprache macht die Willkür eines solchen Endes deutlicher und bewirkt anstelle von Erhebung oder Erschütterung nur ausweglose Bedrängnis. Bei der Lektüre des Romans, dem dieser Schluß nachgebildet wurde, wird der Leser sich einem kurzen Bedauern, vielleicht auch einem gewissen Aerger über die vergeblich erhoffte Antwort auf eine brennende Daseinsfrage überlassen und den Roman ein zweites Mal nicht mehr lesen wollen. Wenn zwei dasselbe tun, so ist es nicht dasselbe — diese alte Wahrheit gilt auch für die filmische Gestaltung von literarischen Werken . . .

er.

Filmkritik und Atelierbetrieb

Die Lehren aus unserer Rundfrage

Wir haben in unseren «Schweizer Film Suisse»-Heften vom Juni/Juli, August und September dieses Jahres die Antworten auf unsere Rundfrage «Muß der Filmkritiker den Atelierbetrieb kennen?» veröffentlicht und im Anschluß an diese interessanten Meinungsäußerungen von Mitarbeitern am Film eine zusammenfassende Betrachtung der eingegangenen Antworten in Aussicht gestellt. Im nachfolgenden bringen wir einen solchen, die Schlußfolgerungen aus dem Ergebnis ziehenden Ueberblick.

Von den Verfassern der neun veröffentlichten Antworten waren: vier Journalisten und eine Journalistin, welche Filmgespräche innerhalb ihres allgemeinen Arbeitsgebietes besorgen; ein Schriftsteller, der Literatur-, Theater- und Filmkritiken verfaßt; ein Lokalredaktor einer Tageszeitung, dem auch der Filmteil untersteht; ein ausgesprochener Filmfachredaktor einer Tageszeitung, die eine Filmbeilage führt und der Vertreter einer Volksbildungskommission.

Gemeinsam war allen Antworten die Forderung nach einer wohlfundierten, seriösen

Filmkritik auf Grund eines eigenen Urteils. Inwieweit dieses Urteil sich auf spezielle filmtechnische Atelierkenntnisse zu stützen habe, darüber wichen die Meinungen im Einzelnen von einander ab, doch überwog die Zahl jener Antworten, welche filmtechnische Kenntnisse für den Filmkritiker als unerläßlich bezeichneten. Der Fachredaktor einer Filmbeilage gab auf die Kernfrage unserer Enquête mit dem lapidaren Satz Antwort: «Wer Filmkritiken schreibt, ohne den Atelierbetrieb, die Aufnahmetechnik aus eigener Anschauung zu kennen, bleibt ein Pfuscher, der die Eigenheiten und Charakteristika des Films nie einschätzen und erkennen wird.»

Halten wir dieser kompromißlosen Beurteilung des Problems die Auffassung entgegen, die der Literatur-, Theater- und Filmkritiker vertrat: «Ich halte es nicht für notwendig, aber wünschenswert, daß der Filmkritiker von der Herstellung eines Films technische Kenntnisse besitzt, weil sie es ihm erleichtern, die Leistungen der Filmproduzenten gerecht zu beurteilen.»

Trotz der Einschränkung, welche diese Antwort hinsichtlich der Forderung nach Atelierkenntnissen enthält, erkennt man doch, daß dieser Kritiker sie für wünschenswert erachtet, selbst wenn, wie er fortfährt, die Gefahr besteht, daß sich dann eine Großzahl als sogenannte «Fachmänner» aufspielt und das Publikum mit ihrer angelegten Weisheit zu düpierten versucht.»

Man wird diesen Nachsatz, der von einem alten Praktiker in Fragen der Kritik geschrieben hat, nicht übersehen dürfen. Auf den ersten Blick scheint er in direktem Gegensatz zur Forderung des Fachredaktors zu stehen; man findet jedoch bei näherem Zusehen, daß er sich auf ein ganz anderes Gebiet bezieht als auf das unserer Rundfrage über Atelierkenntnisse und Filmkritik. Es betrifft die allgemeine Qualifikation der Filmkritiker, oder besser noch der Zeitungskritiker schlechthin. Sich als Fachmann aufzuspielen, ist eine menschliche Untugend überhaupt, die jedoch bei einem Kritiker, der womöglich daneben des gesunden Urteils ermangelt, besonders peinlich wirkt.

In der gleichen Antwort wird die Forderung, der Kritiker müsse über die technische Arbeit jedes Films informiert werden, mit Recht verneint; es kann dies nie-