

Regiefragen

Autor(en): **Zwicky, Viktor**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kinema**

Band (Jahr): **8 (1918)**

Heft 8

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-719176>

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.

Regiefragen.

Von Viktor Zwickl.

Ist das Buch ein Vermittler der vom Autor darin niedergeschriebenen Gedanken, so bedeutet der Film in noch viel höherem Maße einen Vermittler der ihm vom Autor, Regisseur und Darsteller einverleibten Ideen und Intentionen. Dabei ist der Film, wie dies schon oft dargestellt worden ist, ein viel anschaulicherer und getreuerer Interpret, als das Buch oder der Redner es sein können; er ist ein getreuer Spiegel aller äußerlichen Erscheinungen er hält selbst die nebensächlichsten Dinge mit der gleichen Gewissenhaftigkeit fest, wie er kapitale Vorgänge greifbar vor Augen rückt, er übersteht nichts, und ist in der rein gegenständlichen Schilderung nicht auf die begrenzte Phantasie des Schriftstellers oder Redner angewiesen. Alle diese Eigenschaften einer getreuen und eingehenden Berichterstattung machen den Film in erster Linie zum beruflichen Erzähler.

Wenn wir uns vor die Leinwand setzen, beginnt im Augenblick, da das Bild einsetzt, der Film mit seiner Erzählung. Hat man sich einmal mit dieser Tatsache befreundet, wird man sogleich einsehen, wie wichtig es ist, den Film nicht als ein totes, lediglich vermittelndes Medium zu betrachten, sondern als eine mit allen Merkmalen des Erzählers ausgerüstete Persönlichkeit. Dadurch fällt nämlich dem Regisseur eine ganz bestimmte Aufgabe zu, über die m. w. bisher noch nicht geschrieben worden ist und die zu ständig wiederkehrenden, zweifellos verkannten Regiefehlern Anlaß gibt.

Zunächst gilt es, zwei prinzipielle Unterscheidungen zu machen, einmal von jenen Fällen zu sprechen, in denen es sich um eine direkt geschilderte Begebenheit handelt, und zum andern jene Fälle ins Auge zu fassen, wo im Film eine Person als Erzähler auftritt. Bei der ersten Annahme tritt also der Film selbst als erzählende Persönlichkeit auf, und er hat alle Geschehnisse in der richtigen logischen Folge wiederzugeben, wie wenn er sie selber mitangeesehen hätte. Hauptforderung ist dabei — und damit komme ich zum Kern des Themas — daß die Aufnahme immer vom gleichen, mit den Ereignissen logisch vereinbarten Standpunkte aus gemacht werden. Es geht einfach nicht an, daß eine Szene bald von vorn, bald von hinten gefilmt wird, wenn nicht gleichzeitig die Struktur der Diktion beeinträchtigt wird. Fassen wir nun bestimmte Beispiele ins Auge:

Schicksal einer Frau wird erzählt. Es kommt eine Szene worin diese Frau nächtlicherweile daheim in ihrem Zimmer sitzt. Wir wissen, daß sie ängstlich auf ihren heimkehrenden Gatten wartet, weil sie von einem Dritten Unheil befürchtet. Plötzlich sieht man am Verandafenster eine dunkle Silhouette vorübergleiten; die Frau stürzt zur Türe und im selben Moment tritt ihr ihr Gatte entgegen. Beide eilen zu dem Fenster, öffnen die Türe, und man sieht durch den Rahmen einen Mann über die Brüstung schwingen. Das Haupterlebnis ist also auf den Eindruck

konzentriert, den die Frau von dieser Erscheinung erhält. Kaum haben die beiden die Türe durchschritten, wechselt die Scene, und man sieht das Haus von außen aufgenommen, erblickt die Veranda und eine Gestalt, die sich längs der Mauer in den Garten hinunterläßt. Dieser Szenenwechsel ist für mein Empfinden genau so deplaziert, als wenn der Schriftsteller, der bisher den Zustand der wartenden Frau im einsamen Zimmer schilderte, unvermittelt von einem andern Schauplatz, nämlich dem nächtlichen Garten berichten würde, von dem aus „Man“ eine Gestalt das Haus hinuntergleiten gesehen habe. Es ist dies eine fremde, anorganische, mit der laufenden Handlung unvereinbare Episode, die nicht nur den Fluß der Erzählung stört, sondern auch das Miterleben des Zuschauers unterbindet. Wie sollte also gefilmt werden? Ganz einfach so, daß im Bilde die auf die Veranda eilenden Gatten erscheinen und der Zuschauer mit ihnen von der Veranda herunter die geheimnisvolle Gestalt entfliehen sieht. Das ist logisch und stößt den mitlebenden Zuschauer nicht vor den Kopf. Solche Beispiele lassen sich natürlich dutzendweise anführen. Handelt es sich um Szenen die spannend sein sollen, so kann diese Praxis nicht ausgiebig genug betrachtet werden, und zwar wird besonders, so scheint mir, bei Verfolgungsszenen gesündigt: zwei Flüchtlinge, von langer Reise erschöpft, wollen zu Schiff die wttende Grenze erreichen. Wir wissen, daß in geringer Entfernung die Gendarmen sie verfolgen. Sie finden ein Motorboot und fahren in den See hinaus; gleich darauf tun die Gendarmen das Gleiche. Nun bemüht sich der Operateur, diese Verfolgung zu Wasser von einem dritten Fahrzeug aus möglichst flott aufzunehmen. Die Distanz zwischen den Booten wird immer kleiner, die Flüchtlinge benehmen sich sehr aufgeregt usw. Dieser Aufnahmehodus hat zwei gewichtige Nachteile; einmal wird dem Zuschauer wiederum nicht das Erlebnis der Flüchtlinge, von denen doch der Film berichten will, übermittelt, sondern der Bericht eines neutralen Dritten, der, sagen wir zufällig, auch auf jenem See weilte; zum andern aber läßt sich die Mimik der im entfliehenden Boot Sitzenden bei dieser Fernaufnahme nicht deutlich genug wiedergeben, womit wiederum der Eindruck eines Erlebnisses geschwächt wird. Plaziert sich dagegen der Operateur, sobald die Flüchtlinge eingestiegen sind, auf das Boot selber, sodas der Zuschauer vor sich die handelnden Personen und im Hintergrund die Verfolger und hernach das sich langsam nähernde Verfolgerboot sieht, dann gewinnt das Ganze an Spannung, der Zuschauer kann miterleben, er sitzt im Boot und erkennt an dem nahegerückten Mienenspiel der Flüchtlinge ihre Angst; kurz, das, was der Autor in Wirklichkeit gemeint hat, kommt sinngemäß zum Ausdruck. Ohne solche Beispiele zu vermehren, läßt sich zusammen mit dem Eingangs Gesagten, etwa folgende Norm aufstellen:

Scenen, welcher Dichtungsgattung sie immer seien,

sollen so aufgenommen werden, daß der Zuschauer räumlich mit jenen Personen gleichgestellt wird, denen das Haupterlebnis zukommt.

Nur noch ein Wort zum zweiten Fall, wo eine Person als in die Handlung gesetzter Erzähler auftritt. Hier beobachtet ich zuweilen grobe Verstöße gegen die Logik. Der Erzähler sitzt (im Bilde) mit seinen Freunden zusammen, und es erscheint zunächst als Text: „Ich schlich sorgfältig bis ans Haus heran und gewährte durch das niedrige Fenster des Zimmers einen Mann, der sich am Schreibtisch zu schaffen machte“. Gut. Nun denkt sich also der Zuschauer diesen Erzählenden, wie er an das Haus heranschleicht und durch das niedrige Fenster späht, nein, genauer gesagt: der Zuschauer schleicht sich selber an das Haus und späht durchs Fenster. Was aber zeigt der Film? Ein Zimmer, im Vordergrund ein Mann, der sich an einem Schreibtisch zu schaffen macht, im Hintergrund das Fenster, durch das der Erzähler herein späht. Das ist ja vollkommen unrichtig, das stimmt mit dem Text gar nicht überein, und was viel wichtiger ist: das stößt das ganze Erlebnis über den Haufen. Der Zuschauer ist um eine kleine Ueberraschung gebracht, denn er darf nicht als geheimer Späher diesen rätselhaften Mann am Schreibtisch beobachten, sondern wird, bei Gott! selber beobachtet. Zugleich lügt der Film der Zuschauer sieht an diesem im Vordergrund hantierenden Mann Einzelheiten, die der Späher am Fenster nicht gesehen haben kann. Solche Schnitzer müßten schleunigst verschwinden, wenn sich die Regie nicht den Mangel an

Ueberlegung nachsagen lassen will. Noch ein weiterer, sehr häufiger Regiefehler ergibt sich beim Eintreten des Erzählenden in einen Raum. Der Text sagt: „Ich trat ein und gewarte, . . .“ Hier gibt es nur eine logische Aufnahme, nämlich den durch die Tür Eintretenden von rückwärts zu filmen, mit dem Apparat selbst dann unter der Tür zu stehen und die Vorgänge in diesem Raum aufzunehmen. Statt dessen sieht der Zuschauer in 90 von 100 Fällen den Erzähler durch die Tür hereinkommen, und dann ergibt sich natürlich jene Schwierigkeit, das Erstaunen auf seinem Gesicht, gleichzeitig aber auch den Grund dafür, zu zeigen; sagen wir eine junge Dame sitzt gemütlich und ebenso unerwartet im Lehnstuhl. Ritzige Frage: soll jetzt zuerst das Minenspiel des Staunens auf dem Gesicht des Eintretenden oder aber diese junge Dame dem Zuschauer gezeigt werden? Es wird in keinem Fall die Interpretation des Erlebnisses des Erzählers sein. Also ist auch in diesem zweiten Fall der Grundsatz aufzustellen, daß der Zuschauer mit der Person des Erzählenden räumlich genau identifiziert wird.

Zum Schluß möchte ich doch noch kurz die Bilanz dieser Ausführungen ziehen: verfolgt die Regie das hier skizzierte Prinzip nicht, sondern läßt alles bühnenmäßig von vorne filmen, dann hat sie das feinste Mittel, das der Kinetographie zu Gebote steht: ein lebendiges Erlebnis wiederzugeben, vernachlässigt, hat sie einen wesentlichen Faktor der Filmregie verkannt.

Kinematographische Aufnahmen vom Flugzeug aus.

Die technische Seite der Kinematographie wird von Tag zu Tag interessanter und nicht nur Laien, dem Kinopublikum, sondern manchen Fachleuten ist noch gar nicht vieles bekannt. Der Krieg hat seinerseits auch dazu beigetragen viele Errungenschaften zu vervollkommen, unter anderem hat er auch die kinematographischen Aufnahmen aus der Vogelschau einer höchsten Entwicklung entgegengeführt. Walter Thielemann schreibt über dieses Thema in der in Wilna erscheinenden Zeitung der deutschen 10. Armee folgendes:

Kinematographische Aufnahmen des Kriegsschauplatzes aus der Höhe der Wolken gehören heute bei allen Armeen zu den eifrigst gebrauchten Mitteln der militärischen Aufklärung. Einmal stellt das von einem Ballon aus aufgenommene Kinetogramm die vollkommenste und vollständigste Abbildung dar, an deren Genauigkeit auch die besten und sorgsamst ausgeführten Landkarten in gleichem Maßstabe nicht entfernt heranreichen. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie mühsam die Anfertigung einer Landkarte durch Vermessungen des Terrains ist, und welche Herstellungskosten eine solche Karte verschlingt, so wird der hohe Wert der Ballonkinematographie aufs augenscheinlichste erwiesen. Da allerdings die Erdoberfläche nirgends völlig eben ist, kann es vorkommen, daß die Filme unvoll-

kommen sind; man hat jedoch bereits Verfahren ausgearbeitet, die es ermöglichen, selbst aus unvollkommenen Aufnahmen brauchbare Landkarten herzustellen. Auf alle Fälle aber bietet ein vom Ballon aus aufgenommener Kinofilm eine äußerst wertvolle Ergänzung der Landkarte und der Ballonphotographie, da durch den verhältnismäßig raschen Wechsel des Standortes und der Höhenlage die einzelnen Teilbildchen bei Vergleichung oft erst an kleinen Unterschieden Schlüsse auf das aufgenommene Terrain zulassen.

Da uns das Kinogramm die Möglichkeit gewährt, weit schneller und treuer als unser nur zu leicht getäuschtes Auge Vorgänge und Erscheinungen festzuhalten und zu vermitteln, die sich unserer Wahrnehmung ganz oder doch teilweise entziehen, sind weiterhin ballonkinematographische Aufnahmen nicht nur für Heer und Marine, sondern auch für die Wissenschaft und den wissenschaftlichen Unterricht, für Kulturtechnik und Forstwesen, Hoch- und Tiefbau, Handel und Verkehr, kurz für alle Betätigungen des öffentlichen Lebens, die für ihre Zwecke genauere Karten bedürfen, von unschätzbarem Werte. Die höchst wertvollen Situationspläne, die an Genauigkeit, Schärfe und Feinheit die gewöhnlichen, sonst mit der Hand gefertigten Grundrisse übertreffen, machen die Ballonphotographie