Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 36 (1994)

Heft: 194

Artikel: Die Zäsur in der Sprache evoziert das Bild : der Filmemacher Carl Mayer (1894-1944)

Autor: Kasten, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867079

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

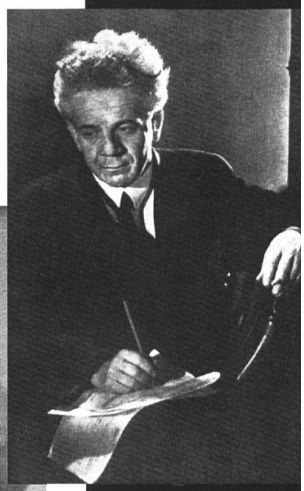
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Zäsur in der Sprache evoziert das Bild

Der Filmautor Carl Mayer
(1894 bis 1944)



Es gibt nur wenige Drehbuchautoren, die in der Filmgeschichte Erwähnung finden. Eine Ausnahme ist Carl Mayer, der wohl bekannteste Drehbuchautor des Stummfilms. Sein Werk ist verhältnismässig gut überliefert (zwei seiner Drehbücher sind publiziert, drei weitere hat Lotte H. Eisner für die Cinémathèque Française verwahrt, und erst kürzlich konnte die Stiftung Deutsche Kinemathek vier weitere aus dem Nachlass des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau erwerben). Trotzdem findet eine Auseinandersetzung mit seinem Werk auf der Ebene einer Analyse der erhaltenen Drehbücher klassischer deutscher und amerikanischer Stummfilme kaum statt. So ist denn auch die filmevozierende Wirkkraft dieser Drehbücher weder grundsätzlich noch für den spezifischen Fall untersucht worden. Dies mag ein wenig erklären warum Mayer, trotz der gerade auch international vorgenommenen Wertschätzung, über eine filmhistorische Nennung noch nicht hinausgekommen ist. Weit entfernt ist die Filmgeschichtsschreibung davon, ihn gleichberechtigt etwa neben Regisseuren wie *Friedrich Wilhelm Murnau*, für den er sieben Filme entworfen hat, zu stellen. Der verdiente Nachruhm, mit dem die visuelle Eleganz dieses Regisseurs gewürdigt wurde, verstellt noch immer den Blick auf den kongenialen Drehbuchautor Carl Mayer.

CALIGARI:
Nur ein Ausgangspunkt

Mayer wurde am 20. Februar 1894 in Graz geboren. Nach einer Reihe von Gelegenheitsarbeiten und harten, wenn nicht traumatischen sozialen und familiären Erfahrungen kam er 1917 nach Berlin. Hier konnte er erstmals eine feste Anstellung als Inspizient, Dramaturg und Regieassistent am drittklassigen, seichte Unterhaltungsstücke gebenden Residenz-

Theater erlangen. Nur einige Wochen später gründete er eine Filmgesellschaft. Doch die wohltönend angekündigte Star-Film-Comp. hat wohl wegen Zensurproblemen in den späten Kriegsjahren keine Produktion realisieren können. Die deutsche Filmindustrie befand sich in jenen Jahren ästhetisch wie produktionstechnisch im Umbruch. Besonders im Bereich der Stoffentwicklung war sie bereit, auch unerfahrenen Autoren, die visuelle Ideen zu formulieren in der Lage sind, eine Beschäftigungsmöglichkeit einzuräumen.

1919 debütiert Carl Mayer mit einem Drehbuch, auf dessen Grundlage ein Film entsteht, der bereits wenige Monate später Weltgeltung erlangen wird: DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Das legendenumwobene CALIGARI-Drehbuch ist beileibe noch kein Meisterwerk. Es erzählt in einem recht konventionellen novellenhaften Stil eine der um 1920 nicht ungewöhnlichen schauerromantisch-phantastischen Geschichten. Die dramaturgische Anlage einer Rahmenhandlung erlaubte der produzierenden Decla-Filmgesellschaft einen Eingriff in die Geschichte, der später von Mayer und seinem Co-Autor *Hans Janowitz* heftig kritisiert wurde. Dreissig Jahre später nahm ihn der Filmhistoriker *Siegfried Kracauer* sogar zum Anlass, in der motivischen Verkehrung der Rahmenhandlung eine psychologische Disposition von Produzenten und Zuschauern der Zeit zur Tyrannenakzeptanz zu entdecken. Im realisierten Film ist nicht mehr – wie im Drehbuch – der schizophrene Anstaltsdirektor verrückt, sondern der Erzähler, der in der Kerngeschichte dessen Greueltaten aufklärt.

Kracauers Einschätzung ist nach Kenntnis des wiederaufgefundenen Drehbuchs kaum nachzuvollziehen. Vielmehr führt die Veränderung der Rahmenhandlung, die ursprünglich ein konventionelles Happy-End vorbereitet, dazu, dem Film jene Unbestimmtheit eines merkwürdig vexierenden Schauerstücks zu geben, die entscheidend zum Erfolg des CALIGARI beigetragen hat. Carl Mayer scheint an dieser kunstvollen Verrätselung nur in der Formulierung der stofflichen und dramaturgischen Ausgangssituation beteiligt gewesen zu sein. Nur selten gelingen ihm so innovative Bildentwürfe, wie in der fulminanten, durch kurze Schnitte, durch Licht und Schatten indirekt aufzunehmenden Mordszene. Die ist im Drehbuch nur durch einen handschriftlich hingeworfenen Umriss vorgezeichnet, der jedoch Tempo, Ablauf und Stimmung genau skizziert:

> «Schwarze Bildfläche, aus der sich in den nächsten Augenblicken folgende Lichtzeichnungen entwickeln:
> a) ein grüner Lichtstrich (Mond)
> b) ein Stück Vorhang in der Transparenz des deutlicher werdenden Mondlichts
> c) schattenhafte Jagd hinter dem Vorhang:
> d) Licht und Schatten rasen durcheinander. Im Wirbel taucht ein in seiner Linie grell beleuchteter Arm mit einem reiflos blitzenden Dolch auf, dem sich in Abwehr ein Körper entgegenbäumt. Kampf !!!
> e) langsames abblenden in wieder schwarzer Bildfläche» (19. Bild)

Mayer wurde schnell bekannt durch Drehbücher, die ähnlich wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI obskure schauerromantische Momente in das Melodrama einweben und diesem damit fast tragödienhafte Züge verleihen. In vielen Ländern wird dieses Stoffgebiet bis heute als typisch deutsches Genre angesehen. Doch an einer solchen Kanonisierung war Mayer sicher nicht vorrangig interessiert. Vielmehr sorgte er mit DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN, GENUINE, GRAUSIGE NÄCHTE oder auch mit JOHANNES GOTH und dem nicht realisierten Drehbuch «Das Gespensterschiff» allein im Jahr 1920 für eine erzählerische, figurale und auch visuelle Konzentration innerhalb des bisher eher durch zentrifugale, ausschmückende Motive abgesteckten Genrerahmens.

Der introspektive Blick

Mayer strich nach DAS CABINET DES DR. CALIGARI und GENUINE zunächst viel, ab Mitte 1920 fast alles vom exotischen, dämonischen oder irgendwie vordergründig spektakulären Stoffinventar. Schon früh wird sein Bemühen deutlich, das dramatische Geschehen zu konzentrieren und seine Bedeutungsdichte zu erhöhen. Nicht mehr Sensationshandlungen, spektakuläre Aktion und eine Vielzahl von möglichst interessanten Personen bestimmen seine Geschichten. Sondern er beschränkt sich auf eine einfache, unspektakuläre Handlung, auf wenige Figuren und fast karge Räume. Im Zentrum seiner Geschichten steht stets ein Mensch, der sein "Gewordensein" nicht mit den Anforderungen der Umwelt in Einklang bringen kann. Er wird daran zerbrechen oder irre werden. Häufig sind es Personen, durch die ein Riss geht, die gut sind und böse, oder umgekehrt. Um diesen den Erzähl- und den Blickwinkel diktierenden Riss geht es dem Drehbuchautor. Über ihn artikuliert Mayer so etwas wie eine introspektive Dramatik. Bemerkenswert dabei ist, dass der Autor die tragische Fallhöhe des Konflikts durch ganz einfache, ganz unspektakuläre Regungen der Figuren ausdeutet. Immer wieder formuliert er detaillierte Beschreibungen von Blicken, kleinen Gesten, mimischen Reaktionen und von stummer, in sich gekehrter Kommunikation.

Der Zürcher Autor *Fritz Güttinger*, der selbst noch die Erstaufführung von Filmen in den zwanziger Jahren miterlebte, hat Carl Mayer vorgeworfen, er habe den Stummfilm als Pantomime weidlich missverstanden. Denn er erteile seinen Figuren regelrecht ein Sprechverbot, was sie verkünstele und mimisch einseitig festlege. Güttinger hat die Funktion der Kommunikationsarmut Mayerscher Figuren kaum erkannt. In der Tat wird bei Mayer eine grosse Skepsis der Sprache gegenüber sichtbar. Er zeigt, dass sich Menschen selten verstehen. Je mehr sie sprechen – und dies kommt in vielen Situationen durchaus vor – desto weniger verstehen sie. SCHLOSS VOGELÖD (1921), einen populären Fortsetzungsroman der Berliner Illustrirten Zeitung, hat Mayer völlig auf die Kommunikationssituation abgestellt. Da erzählt eine Jagdgesellschaft viel über einen angeblichen Mörder. Doch es werden nur Vorurteile und falsche Verdächtigungen ausgesprochen. Die wirklichen Täter sind unter ihnen, und sie

1
Olga Tschechowa und Paul Bildt in SCHLOSS VOGELÖD
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

2
Werner Krauss und Conrad Veidt in DAS CABINET DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

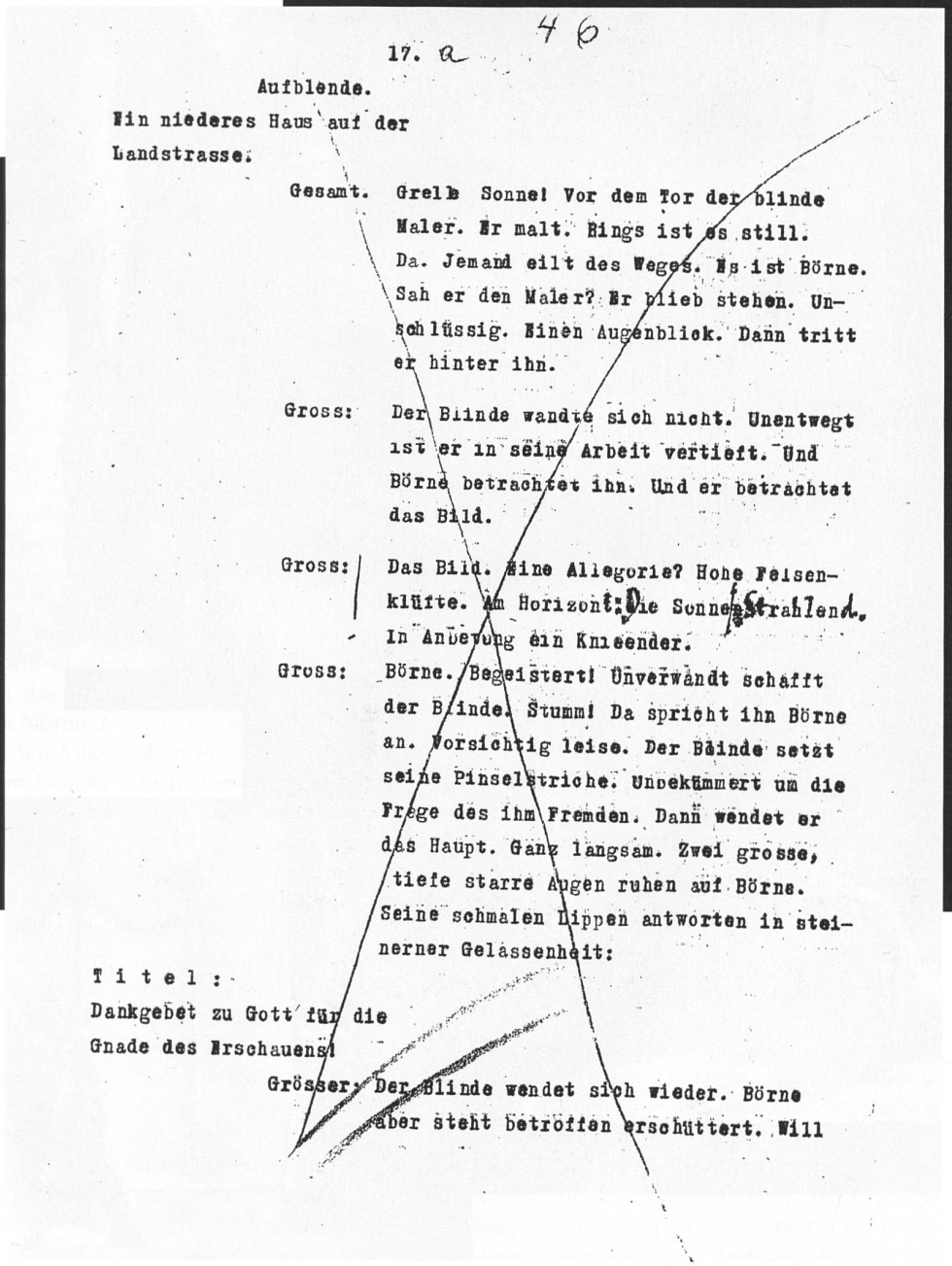
3
SYLVESTER
Regie: Lupu Pick

4
Aus dem Drehbuch zu DER GANG IN DIE NACHT
Regie: F. W. Murnau

1

2

3



17. a 46

Aufblende.

Ein niederes Haus auf der Landstrasse.

Gesamt. Grelle Sonne! Vor dem Tor der blinde Maler. Er malt. Rings ist es still. Da. Jemand eilt des Weges. Es ist Börne. Sah er den Maler? Er blieb stehen. Unschlüssig. Einen Augenblick. Dann tritt er hinter ihn.

Gross: Der Blinde wandte sich nicht. Unentwegt ist er in seine Arbeit vertieft. Und Börne betrachtet ihn. Und er betrachtet das Bild.

Gross: Das Bild. Eine Allegorie? Hohe Felsenklüfte. Am Horizont: Die Sonne strahlend. In Anbetung ein Knieender.

Gross: Börne. Begeistert! Unverwandt schafft der Blinde. Stumm! Da spricht ihn Börne an. Vorsichtig leise. Der Blinde setzt seine Pinselstriche. Unbekümmert um die Frage des ihm Fremden. Dann wendet er das Haupt. Ganz langsam. Zwei grosse, tiefe starre Augen ruhen auf Börne. Seine schmalen Lippen antworten in steinerner Gelassenheit:

T i t e l :
Dankgebet zu Gott für die Gnade des Erschauens!

Grösser: Der Blinde wendet sich wieder. Börne aber steht betroffen erschüttert. Will

4

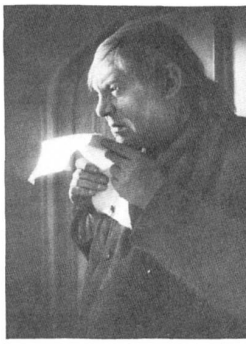
1
Henny Porten in
HINTERTREPPE
Regie: Leopold Jessner

2
Elisabeth Bergner in
ARIANE
Regie: Paul Czinner

3
Lil Dagover und Emil Jannings in
TARTÜFF
Regie: F. W. Murnau

1

2



3

sind stumm. Auch in ihrer Liebe zueinander sind sie verstummt, denn der Tat lag ein – durch direkte Rede zustandegekommenes – Missverständnis zugrunde. Mayer zeigt dann das Bekenntnis dazu in einer Beichte, und zwar in einer Rückblende als ungemein eindrückliches stummes Bild:

> «Ein ganz tiefer hoher
> Saal. Nachmittags.
> Gesamter:
> Antik. Karg. Möbel kaum.
> Nur Wände!
> Und! Die Baronin.
> Gepresst an eine Wand.
> Entsetzen erstarrt.
> Sich verschliessend
> einem Ruf.
> So steht sie da. Keuchend
> furchtbar.
> Und der Baron! Weit-
> stehend von ihr.
> Gepresst an die andere
> Wand. Sein Antlitz
> namenlos empor.
> So steht auch er.
> Reglos.
> (Zwischentitel, der die
> Rückblende schliesst:)
> "Da erkannte auch ich
> meine Schuld!"»

Die Entschlackung der Erzählung und der Bilder, die Mayers dramatische und sprachliche Kondensation mit sich bringt, ist kein Selbstzweck oder vorwiegend filmästhetisches Experiment. Mayer ist stets bemüht, den dramatischen Gebrauchswert zu erhöhen, vor allem, indem er die Figuren- und Konflikt-Psychologie vertieft. Was ihn mehr und mehr interessiert sind die von den Figuren verinnerlichten Normen und Zwänge, die individuellen Ausprägungen nur wenig Raum lassen. Zentrales Thema ist dieser Motivaspekt in der sogenannten Kammerspielfilm-Trilogie, in SCHERBEN, HINTERTREPPE (1921) und SYLVESTER (1923). Aufgrund der Wahl einer bisher im deutschen Film nur selten psychologisch betrachteten Personengruppe, nämlich den proletarisch-kleinbürgerlichen Figuren, der genauen sozialen Grundierung des Ortes und des Konflikts und der daraus resultierenden mikrokosmischen Betrachtungsweise bekommen diese Filme – trotz stilisierender Bildmittel – eine bis dato im deutschen Film weitgehend unbekannte realistische Tendenz. Wie unter einem Brennglas beleuchtet Mayer die Beziehungsverhältnisse der wenigen auftretenden Figuren und ihre zumeist familiär geprägten Konflikte.

Visuelle und dramatische Konzentration

Mayer versuchte nachhaltig, Figuren und Konflikten die idealisierende Ausschmückung, welche fast jedes Film-Genre diktiert, zu nehmen. Er ersetzt sie durch ein Bemühen um eine sich nicht im Äusseren erschöpfende Wahrheit, die eine soziale Aussage nicht scheut. Die stets angestrebte thematische Zuspitzung hat etwas Epigrammatisches. Dies korrespondiert mit der Einfachheit seiner Geschichten. Fast alle seine Plots lassen sich in einem oder wenigen Merksätzen zusammenfassen (so wie man es auch mit den Plots amerikanischer Erfolgsfilme tun kann). Stets steht im Zentrum ein grundlegendes, anrührendes, manchmal etwas archaisch anmutendes menschliches Problem, das Mayer jedoch mit ungeheurer Konsequenz im Fortgang der Ereignisse zu formulieren weiss.

Ein solches Bemühen prägt auch seine Bearbeitung von Stendhals Novelle «Vanina Vanini» zu dem "kinematografischen Ballett" VANINA (1922). Es ist frappierend, wie der Drehbuchautor den knappen Erzählvorrat der Novelle regelrecht eindampft und einen Extrakt daraus bildet, der selbst Stendhal verblüfft hätte. Und wie er diesen dramatischen Extrakt in stumme Szenen ballt. Die Ballade der reinen Liebe eines Rebellen und der Tochter des despotischen Gouverneurs von Torino auf dem Hintergrund eines Aufstandes ordnet er mit atemberaubender Stringenz zu einem tragischen Kammerspiel. Wie das knarrende überdimensionale Zahnrad, mit dem schliesslich der Galgen für den aus Liebe zum Verräter gewordenen Aufrüher aufgerichtet wird, so greifen Mayers Erzählsegmente ineinander. Seine Bildsprache ist von ungeheurer Wucht, dabei trotzdem darauf bedacht, das Gegenspiel der Verliebten und des Despoten minuziös zu beobachten und zu choreographieren. Die Flucht der beiden aus dem Gefängnis führt durch quälend lange Gänge. Und sie endet vor einem riesigen Tor – hinter dem sich der Galgen befindet. Mayer hat noch den Mut, die Frau dort einfach sterben zu lassen, als ihr Geliebter von den Schergen ihres Vaters zum Schafott geschleppt wird. Ihr Herz ist durch die Untat ihres Vaters, der Macht und Staatsraison brutal durchsetzt, zerbrochen. VANINA ist nicht nur eines der anrührendsten tragischen Melodramen des Stummfilms. Es ist dabei klar und durchsichtig mit einer brillanten Ökonomie und Überzeugungskraft erzählerischer wie visueller Mittel strukturiert.

Kaum ein Regisseur hat mit einer vergleichbaren Innovationshaltung auf die sich schnell verändernden erzählerischen, bildgestalterischen und filmtechnischen Neuerungen der Jahre 1920 bis 1926 reagiert und dabei doch stets seinen persönlichen Stil und sein spezifisches Darstellungsinteresse bewahrt. Weder die schauerromantischen Melodramen noch die realistischen Kammerspiele und Tragödien waren für ihn ein Ziel. Was ihn vielmehr stets interessierte, war die perfekte Formulierung eines in purer Visualität gestaltbaren Menschenschicksals. Das Interesse für den Menschen, seine Wünsche, Zwänge und verzweifelten Anstrengungen überlagern auch Mayers thematische Zuspitzung in den stetig wiederkehrenden Konfliktfeldern: dem Triebleben (heute würde man wohl eher sagen: der Sexualität), dem Umgang mit Aussenseitern oder aussenseiterischen (das heisst nicht der sozialen Norm entsprechenden) Wünschen, ihre Auswirkung in die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie seine manchmal zarte, meist jedoch beharrliche Kritik am (klein-) bürgerlichen Familiarismus.

Erzählen in Bildern und mit der Kamera

Carl Mayer entwirft seine Geschichten in Bildern. In seinen Drehbüchern ist das Bild erkennbar als Erzähleinheit strukturiert und entsprechend numeriert. Ab Mitte 1920 gliedert er sie durch die Angabe von Einstellungsgrössen zunehmend auch filmtechnisch, ab 1923 treten Angaben zu Kamerabewegungen und Perspektiven hinzu. In gleichem Masse, wie er sich um eine Vereinfachung der Geschichten bemüht, erhöht sich sein Interesse für die filmsprachliche Formulierung. Mayer arbeitet kaum mit den auch im unterhaltenden Stumm-

film dominierenden dialogischen Situationen. Sondern er erzählt zunächst vor allem in komprimierten Einzelbildern, die ähnlich wie im Bildausschnitt eines Stillebens Dinge, Personen und ihre Beziehungen fokussieren. Besonders deutlich wird dies in SCHERBEN, wo das schroff abgegrenzte Einzelbild dominiert. Die Vereinzelung der Figuren wird so überdeutlich. Sie bestimmt Dramatik, Rhythmus und Stil des Films. Bis etwa 1922 arbeitet er weiter daran, die dramatische Wucht in der immer knapper und dichter werdenden sprachlichen Formulierung von Bildausschnitt und -inhalt zu erhöhen. Endpunkt dieser Entwicklung ist VANINA. Mit dem Drehbuch zu SYLVESTER erkennt Mayer eine andere Möglichkeit der erzählerischen Verknüpfung von Bildern: Er entdeckt die Bewegungsmöglichkeiten der bis dato im europäischen Film weitgehend noch statischen Kamera. Und er interessiert sich zunehmend für Verklammerungsmöglichkeiten von Bildern, die er etwa im Symbolbild, in der genauen Tempobestimmung der Blenden und im rhythmischen Bezug von Bildern aufeinander findet.

In SYLVESTER durchsetzt Mayer die in ihrer Konfliktballung und figuralen Statik archaisch anmutenden Bilder eines familiären Eifersuchtsdramas kontrapunktisch mit Aufnahmen vom teilnahmslosen Amüsierbetrieb der Grossstadt und Symbolaufnahmen der Natur. Er gestaltet rhythmische Verschiebungen, wenn die bewegte Kamera das Drama anhält. Sie gleitet aus dem Hinterzimmer, wo der Personenkonflikt stattfindet, durch eine Konditorei auf eine belebte Grossstadtstrasse zur riesigen Drehtür eines Luxushotels und zurück. Diese handlungslogisch unmotivierten Bewegungen des Apparates geben dem Film einen merkwürdig delirierenden Rhythmus. Und dieser ist im Drehbuch so präzis formuliert, dass ihn der Regisseur *Lupu Pick* vom Blatt inszenieren konnte. Wo er dies nicht tut und Veränderungen einfügt, büsst SYLVESTER die rhythmische Balance häufig ein. Dies ist in der vor zwei Jahren in einer japanischen Privatsammlung wiederentdeckten einzigen vollständigen Kopie des Films spürbar. Das erkannten bereits einige Kritiker der Uraufführung. Sie konnten dies feststellen, weil das Drehbuch zur Premiere des Films als erster und einziger Band einer Buchedition von Filmmanuskripten erschienen war.[1]

In SYLVESTER fährt die Kamera bis zu der Drehtür eines Luxushotels. In DER LETZTE MANN (1924) schreckt sie vor solchen Hindernissen nicht mehr zurück. Sie wird regelrecht "entfesselt". Zwar ist die bewegte Kamera seit Beginn der Filmgeschichte bekannt, dramatisch entfesselt, das heisst konsequent zur Figurenzeichnung und zur Enthüllung eines menschlichen Schicksals eingesetzt hat sie der Drehbuchautor von DER LETZTE MANN. Den Film eröffnet Mayer, indem er fordert, dass die Kamera aus dem zum Stillstand gekommenen Fahrstuhl herausfährt, die Hotelhalle erkundet und zu einer grossen Drehtür gelangt. Hier ist der Arbeitsbereich des Helden, des Portiers. Und hier ist der Ausgangspunkt für seinen sozialen Abstieg. Mayer hat sich zur Visualisierung der Befindlichkeit des schliesslich zum Toilettenwächter herabgestuften Portiers eine Reihe von filmtechnischen Neuerungen, vor allem mit der bewegten Kamera, einfallen lassen. Dessen Flucht mit der gestohlenen Uniform, die ihm allein die soziale Anerkennung sichert, gestaltet er durch verschiedene Bewegungstempi der Figur und der Kamera. Er ermöglicht so unterschiedliche Blick- und Wahrnehmungsrichtungen, so dass der Vorgang einerseits real, für den Portier aber als aus der Realität erwachsender Alptraum erscheint:

> «Während der Apparat vor
> ihm herläuft: Rennt er.
> Krampfend umklammernd
> die Livree.
> Und -
> Da der Apparat schneller
> rennt als er:
> Wird bald mehr vom
> nächtlichen Hotel
> rückwärts sichtbar.
> Nach dem er im Laufen
> sich wendet.
> [...] Das Hotel?!
> Wächst es höher und
> höher??!
> Und - während er da
> keuchender rennt:
> Züngelt es nach ihm??!!
> Gar sich legend wollend
> über seinen Rücken???!!!
> Ihn zu zermalmen???!!!»[2]

Nach intensiver Konsultation und Absprache mit dem Kameramann *Karl Freund* schlägt Mayer weiter vor, einen Ton durch eine artistische Kamerafahrt zu visualisieren. Eine kleine Musikkapelle spielt im Hinterhof, während der Portier einen Ton hört und die reale Musik in seinen Traum einbezieht. Um diese Verbindung aufzuzeigen, wollte Mayer eine direkte Beziehung zwischen den beiden Aufnahmen in der Aufnahmeart selbst deutlich machen. Die kühne Kamerafahrt vom Inneren einer Trompete zum Fenster, hinter dem die Hauptfigur träumt, die 1924 sicher noch ungewöhnlicher und artistischer anmutete, als sie es noch heute ist, formuliert Mayer so:

> «Gross: Schon bläst er
> los. Gar blähenden Ge-
> sichts. Weil empor sein
> Horn ragt. Dessen
> Trichter tief hinein
> sich zeichnet.
> Und da:
> (Als flöge der Apparat in
> des Portiers Richtung
> schräg empor:)
> Zeichnet sich vogelper-
> spektivischer immer der
> Hornist.
> (Dessen Ton so bildhaft
> gleichsam emporfliegt).
> Und da!
> (Schnittbild.) Wohnstu-
> be.
> Grösser: Der Portier:
> Die Pfeife zwischen den
> Lippe noch. So lauscht
> er hinab.
> Wohlig erstarrt.
> Mit sich öffnendem Mund.
> Wodurch die Pfeife ihm
> jetzt entsinkt.
> Was ihm nichts tut.
> Denn: Seligen Taktes
> wiegt er sich leise.
> Wie zu der Trompete
> Klang.
> Denn:
> (Schnittbild.) Im Hof.
> (Eingestellt von oben.
> Gleichsam aus des
> Portiers Gehör.)
> Etwas verschwommen
> zwar: Doch! Es zeichnen
> sich heraus: Jene Zwei.
> Mit dem Horn empor.»[3]

1
Carl Mayer: Sylvester. Ein Lichtspiel. Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924

2
Drehbuchauszug der Szene «Vor dem nächtlichen Hotel» in: Pudowkin, Wsewolod: Filmregie und Filmmanuskript. Berlin 1928, S. 207/208

3
Szenenfolge aus «Der letzte Mann» in: Dupont, E. A./Podehl, Fritz: Wie ein Film geschrieben wird. Berlin 1926, S. 91. Weitere Szenen dieses Drehbuchs sind abgedruckt in: Das Tage-Buch 51/1924 und bei: Mühsam, Kurt: Film und Kino. Dessau, 1927

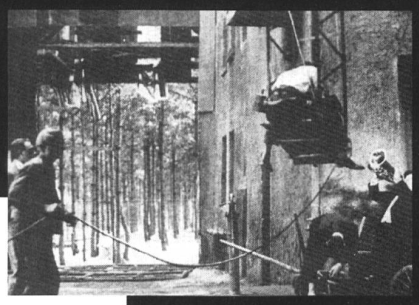
1
Emil Jannings in DER LETZTE MANN
Regie: F. W. Murnau

2
"Entfesselte" Kamera bei den Dreharbeiten zu DER LETZTE MANN

3
Werner Krauss in DAS CABINET DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

4
Elisabeth Bergner in DREAMING LIPS
Regie: Paul Czinner, Lee Garmes

1



2

3

4

Bei DER LETZTE MANN kam es zu einem von Mayer selten gescheuten Konflikt zwischen der produzierenden Gesellschaft und dem in seiner Arbeit stets konsequenten Drehbuchautor. Der Produzent *Erich Pommer* berichtete, dass es zehn Sitzungen bedurft hätte, um den Autor zu überreden, den Film harmonisch ausklingen zu lassen. Ob dies wirklich so war, erscheint zweifelhaft. Doch was für ein "Happy-End" schrieb Mayer!? Im einzigen Zwischentitel des Films thematisiert er quasi die Funktion des Autors, der einen freundlichen Schluss zu schreiben hat, weil es Publikum und Geldgeber so möchten. Und er bekennt sich dazu, dass er, der Autor, selbst Mitleid mit der von ihm erfundenen Figur bekommen hat. In diesem Zwischentitel heisst es: «Hier sollte der Film eigentlich enden. Im wirklichen Leben würde der unglückliche alte Mann noch kaum etwas anderes zu erwarten haben als den Tod. Doch der Drehbuchautor hatte Mitleid mit ihm und sah ein fast unwahrscheinliches Nachspiel vor.» Genau ein solches, ironisch und burlesk, wurde in der Tat realisiert, wenn der Toilettenwärter ebendort durch eine Erbschaft Millionär wird.

Filmischer Rhythmus: Fluss und Unterströmungen

TARTÜFF (1925) ist Mayers letztes realisiertes Drehbuch für die Ufa. Es ist fast zu ausführlich gehalten. Mayer ist hier regelrecht verliebt in Fahrten der Kamera, die Treppen hinabgleitet und Figuren belauscht. Murnau ist in TARTÜFF zurückhaltender im Einsatz der bewegten Kamera. Er bevorzugt statt dessen Auf- und Untersichten sowie einen ungemein flüssigen Wechsel der Kamerastandpunkte. Und er perfektioniert seinen Hang zu malerischen Bildkompositionen, für die ihm Mayer mit der Vorgabe einer "watteauhaften" Ausgestaltung der Kernhandlung den stilistischen Grundriss an die Hand gab. Durch die Hinzufügung einer ganz anders aufzunehmenden Rahmenhandlung, die in der Jetztzeit spielt, gibt Mayer ihm zudem die Möglichkeit, der Gefahr eines zu prätentiösen Rokoko-Gehalts von Fabel und Bildern entgegenzuwirken. TARTÜFF war eine meisterliche Stilübung, sowohl für den Drehbuchautor wie für den Regisseur. Den Nerv des Publikums traf er mit diesem bereits 1923 mit der Drehbucherstellung begonnenen Film bei der späten deutschen Premiere im Januar 1926 jedoch nicht mehr.

Zweiter Höhepunkt der sich fruchtbar ergänzenden, in wesentlichen Aspekten der Bildauffassung und der Motivgestaltung konform gehenden, vor allem aber Schwächen und Manieriertheiten des anderen wunderbar kompensierenden Zusammenarbeit von Mayer und Murnau ist SUNRISE (1926/27). Der Film ist völlig auf Bildstimmung und Rhythmus aufgebaut. Um letzteres ging es Carl Mayer bereits bei der Anlage seines Drehbuchs, ist doch dessen balladenhafter Grundton nichts anderes als der Rhythmus des aufzunehmenden Films. Bereits der Titel des Drehbuchs, «Lied von zwei Menschen» (der dann zum Untertitel des Films wurde), deutet darauf. Der Filmtheoretiker und Drehbuchautor *Béla Balázs* hat 1930 die poetisch-technische Formulierung eines solchen atmosphärischen Grundtons als «"liedhaften" Charakter» eines Films gekennzeichnet, in welchem wir «dem unruhigen, zappeligen Hin und Her der Bilddiktion entgehen und in einem weichen Legato der Erzählung unseren Helden durch ihr Schicksal folgen» können. Für Balázs war «Das Liedhafte» eines Films, ausgedrückt etwa in dem besonderen Einsatz von weichen, langgezogenen Kamerafahrten und Überblendungen, verknüpft mit der Innovation durch den Drehbuchautor Carl Mayer. Das Drehbuch zu SUNRISE soll lange Jahre in den Fox-Studios als Anschauungsmaterial dessen gegolten haben, was ein Autor zu formulieren in der Lage ist. Es ist 1971 in einer faksimilierten, inzwischen leider vergriffenen Ausgabe veröffentlicht worden.[4]

SUNRISE ist eine Komposition aus dem Urgestein des Films, motivisch aus Liebe und Verführung, rhythmisch aus Bewegung und Ruhe, visuell aus Licht und Schatten. Siegfried Kracauer hat in seiner «Theorie des Films» (1960) für den filmischen Film gefordert, dass er sich im Material an einem ebenso subtil beobachteten wie ausdrucksstarken visuellen Vorgang wie dem «Zittern der vom Wind erregten Blätter» orientieren sollte. Mayer gestaltet dies 1926 in SUNRISE auf seine Weise. Das «Lied von zwei Menschen», das er in abgetönten Bildern und weichen Verbindungen anstimmt, konnte nur mit einem bei ihm ganz seltenen Happy-End enden. In SUNRISE entdeckt ein Bauer die Liebe zu seiner Frau wieder, und zwar, als er bereit ist, sie zu ermorden. Im vorletzten Bild verlässt der Vamp aus der Stadt das Dorf, wo er den Bauern verführt und seiner Frau entfremdet hat. Diese regelrecht triumphierende Szene zeigt einen «Anhöhhafte(n) Weg», auf dem der Vamp in der abfahrenden Kutsche zu sehen ist. Sie ist komponiert aus Ruhe und Bewegung der Natur und aus dem einfachen Entstehen und Vergehen von Licht und Dunkel:

> «Ruhe wieder.
> Nur Wind im Morgengrau.
> Die Büsche leise bewegt.
> Sekunden.
> Jetzt: Über dem See:
> Licht rückwärts?
> Wie von werdender Sonne.
> Aufschimmernder immer?
> Und jetzt!
> Leuchtend steigt die
> Sonne empor.
> Entflammend allen See.
> Während's grau noch hier
> oben.»

In der Deformation der Sprache entstehen die Bilder

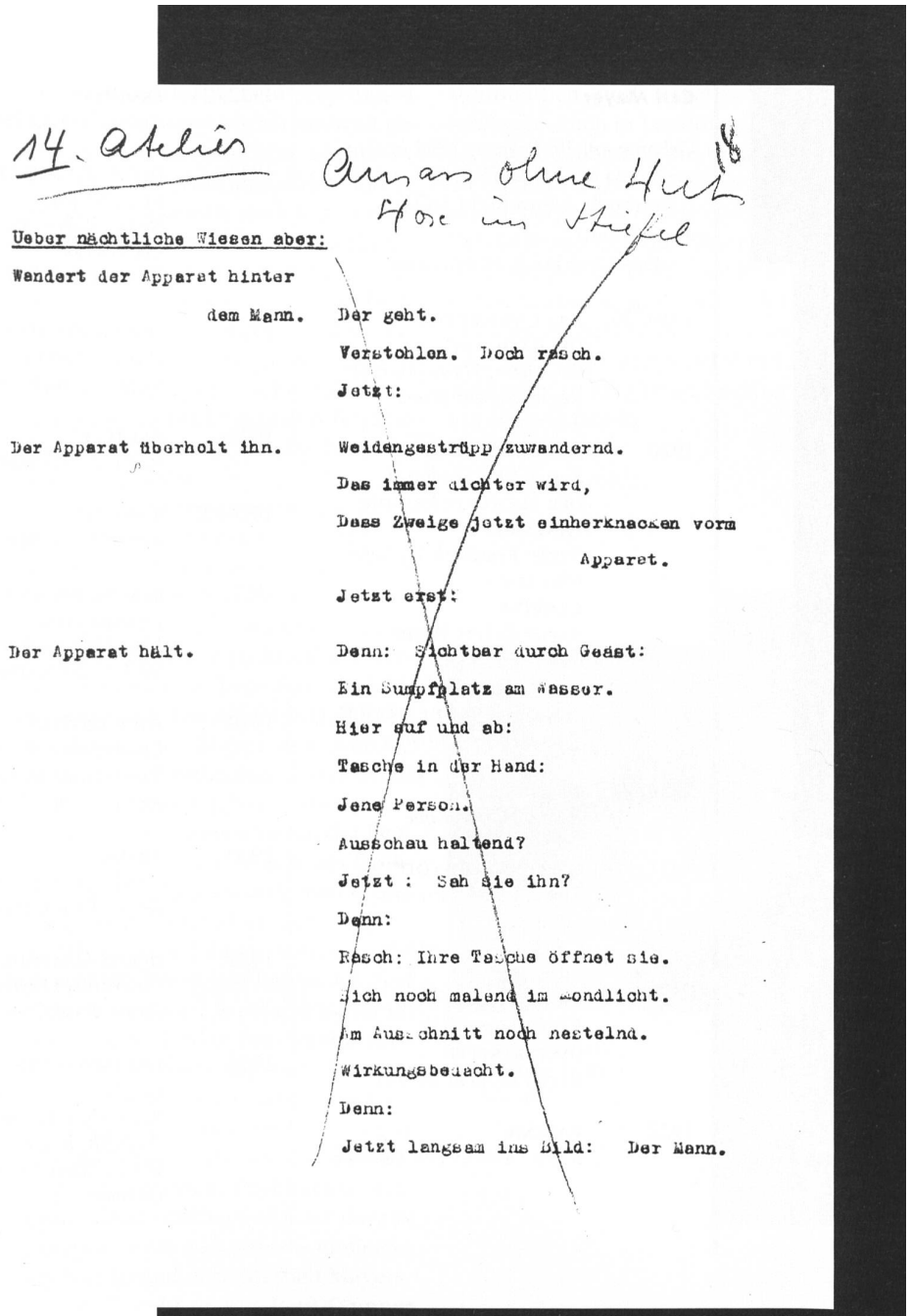
Nicht nur Erzählweise, Dramaturgie und Bildmetaphorik sind in Mayers Drehbüchern eigenwillig. Auch Interpunktion, Satzbau, Wortwahl und die Einbeziehung technischer Realisierungsangaben in die Erzählung erscheinen aussergewöhnlich. Auffällig sind die Inversionen des Satzbaus, vor allem die Betonung und Umstellung des Verbes, die Häufung von Partizipialkonstruktionen und Adjektiven. All dies führt zu einer ungeheuren Verkürzung des Satzes. Jedes Wort ist mit Bedeutung aufgeladen, scheint manchmal regelrecht darunter zu bersten. Der Autor ballt das Geschehen in Halbsätze, ja in einzelne Worte. Dies ist jedoch kein deskriptiver Telegrammstil, wie viele Drehbücher der frühen zehner Jahre. Sondern in Wortwahl, Wortstellung, durch Satzzäsuren und Interpunktion gibt er Hinweise auf den Blickwinkel, die Betonung bestimmter Bild- oder Handlungselemente, auf Tempo und Stimmung.

4 *Carl Mayer: Sunrise (mit Anmerkungen von F. W. Murnau). Wiesbaden, Deutsches Institut für Filmkunde, 1971*

Mayer arbeitet gern mit Inversionen, das heisst, er zieht das Verb, das die Aktion beschreibt, an den Satzanfang, um die Bedeutung des Vorgangs zu erhöhen. Auch seine ungewöhnlich häufige Verwendung von Partizipien (statt vollständiger Verbformen) hat einen ähnlichen Grund. Das Partizip bezeichnet einen Vorgang, der noch nicht abgeschlossen ist. Mayer betont also die Ablaufform, die im nächsten Bild, sei es als andauernde Aktion, sei es als Reaktion, sei es als nachklingende Stimmung, aufzunehmen ist. Ungewöhnlich ist auch, wie Mayer das Subjekt eines Satzes heraushebt, in seiner Textgestaltung vereinzelt und damit wie in einer Nahaufnahme in den Blickpunkt rückt. Mayer liebt es, mit Konjunktionen, die den Charakter eines Zeigewortes annehmen, etwa «Und da!», «Jetzt!», «Doch», «Denn» oder «Dann», durch die temporale, kausale, neben- oder unterordnende Bedeutung dieser Binde-Wörter die Bildelemente zu strukturieren und in aussergewöhnlich abgestufter Weise zu verknüpfen. In diesen unscheinbar anmutenden, vielgebrauchten Bindewörtern teilt Mayer mit, wie Bilder und szenische Abläufe verknüpft werden können, ob sie hart gegeneinander stehen, oder ob sie sanft verwehen, um im nächsten Bild nachzuklingen.

Scharf einschneidende Ausrufe, feingliedrige Konjunktionen und der forcierte Einsatz von betonenden Satzzeichen geben den Drehbüchern etwas ungemein Lebendiges, das fast einen mündlichen Vortrag nahelegt. Doch Mayer verwendet sie nicht aus diesem Grund, obwohl der Regisseur und Schauspieler Lupu Pick 1920 sein Drehbuch DER DUMMKOPF mit grossem Erfolg noch vor der Realisierung in einer Lesung vorgestellt hat. Er nutzt Ausrufe, Zeigeworte, Frage- und Ausrufezeichen, um den bildmusikalischen Sinn seiner Erzählung zu schärfen, um Bilder zu verbinden oder abzugrenzen, um rhythmische Beziehungen anzudeuten.

Ziel seiner aussergewöhnlichen Satzgestaltung ist, die visuellen Konstruktionsprinzipien transparent zu machen. Dazu zerlegt Mayer den Satz, betont Satzteile und das Einzelwort, das er satzwertig benutzt. Er wählt für seine Bildbeschreibungen eine freie Satzgestalt, die sich ab 1921 immer weniger an der geläufigen Syn-



14. Atelier

Ueber nächtliche Wiesen aber:

Wendert der Apparat hinter dem Mann. Der geht.
Verstohlen. Doch rasch.
Jetzt:

Der Apparat überholt ihn. Weidengestrüpp zuwandernd.
Das immer dichter wird,
Dass Zweige jetzt einherknacken vorm Apparat.
Jetzt erst:

Der Apparat hält. Denn: Sichtbar durch Geäst:
Ein Sumpfplatz am Wasser.
Hier auf und ab:
Tasche in der Hand:
Jene Person.
Ausschau haltend?
Jetzt : Sah sie ihn?
Denn:
Rasch: Ihre Tasche öffnet sie.
Sich noch malend im Mondlicht.
Am Ausschnitt noch nestelnd.
Wirkungsbedacht.
Denn:
Jetzt langsam ins Bild: Der Mann.

Auszug aus dem Drehbuch zu SUNRISE

Janet Gaynor in SUNRISE *Regie: F. W. Murnau*

Carl Mayer

Geboren am 20. Februar 1894 in Graz, gestorben am 1. Juli 1944 in London
(Drehbuch, wenn nicht anders angegeben)
* = Das Drehbuch ist erhalten

1919/20 **DAS CABINET DES DR. CALIGARI***
Co-Autor: Hans Janowitz; Regie: Robert Wiene

1920 **JOHANNES GOTH**
Regie: Karl Gerhardt
DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN*
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
GENUINE
Regie: Robert Wiene
DER DUMMKOPF
Regie: Lupu Pick
DER GANG IN DIE NACHT*
Regie: F. W. Murnau

1920/21 **TORGUS**
Regie: Hanns Kobe

1921 **SCHLOSS VOGELÖD***
Regie: F. W. Murnau
SCHERBEN
Co-Autor u. Regie: Lupu Pick
GRAUSIGE NÄCHTE
Regie: Lupu Pick
HINTERTREPPE
Regie: Leopold Jessner

1922 **VANINA**
Regie: Arthur von Gerlach

1922/23 **ERDGEIST**
Regie: Leopold Jessner

1923 **DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING**
Regie: Robert Wiene
SYLVESTER*
Regie: Lupu Pick

1924 **DER LETZTE MANN***
(Einzelszenen)
Regie: F. W. Murnau

1925 **TARTÜFF***
Regie: F. W. Murnau

1926/27 **SUNRISE***
Regie: F. W. Murnau

1927 **BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT**
Idee, Drehbuch und Regie: Walter Ruttmann

1928 **FOUR DEVILS***
Co-Autoren: Berthold Viertel und Marion Orth; Regie: F. W. Murnau

1930 **ARIANE**
Co-Autor, Drehbuch und Regie: Paul Czinner

1932 **DER TRÄUMENDE MUND***
Co-Autor, Drehbuch und Regie: Paul Czinner

1936 **DREAMING LIPS**
Co-Autorinnen: Margaret Kennedy und Cynthia Asquith; Regie: Paul Czinner, Lee Garmes

Dramaturgische Leitung oder Beratung:

1929 **FRÄULEIN ELSE**
Drehbuch: und Regie: Paul Czinner

1929/30 **DIE LETZTE KOMPAGNIE**
Drehbuch: Ludwig Wohl, Heinz Goldberg, Hans Wilhelm, Hermann Kosterlitz; Regie: Kurt Bernhardt

1930 **DER MANN, DER DEN MORD BEGING**
Drehbuch: Hans Goldberg, Hermann Kosterlitz, Harry Kahn; Regie: Kurt Bernhardt
STÜRME ÜBER DEM MONT BLANC
Drehbuch und Regie: Arnold Fanck

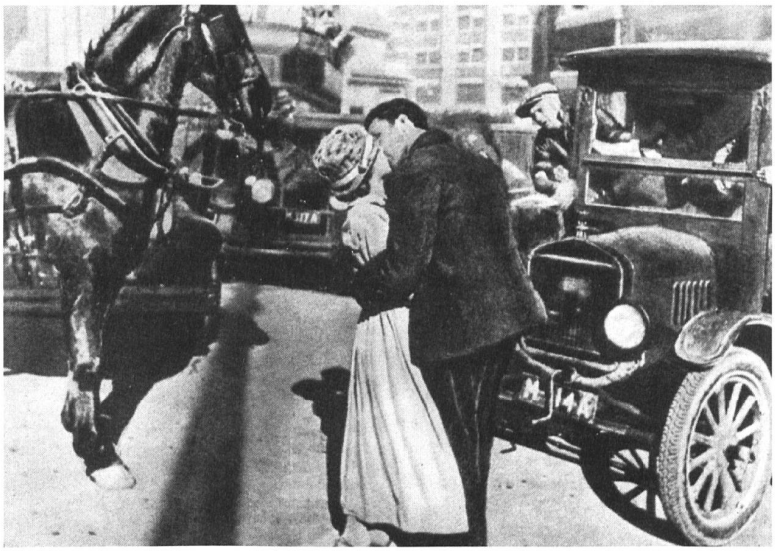
1931 **EMIL UND DIE DETEKTIVE**
Drehbuch: Billy Wilder; Regie: Gerhard Lamprecht

1932 **DAS BLAUE LICHT**
Drehbuch: Béla Balázs; Regie: Leni Riefensthal

1940 **THE FOURTH ESTATE**
Drehbuch und Regie: Paul Rotha

Nicht realisierte Drehbücher von Carl Mayer:

1920 «Das Gespensterschiff»*
1938 «East End and the Salvation Army»*



SUNRISE
Regie: F. W. Murnau

tax des Normalstils orientiert. Seine sprachliche Gestaltung zielt jedoch keineswegs auf eine "Gedichtform", sondern ist funktional darauf abgestellt, einen Vorgang in seiner Visualität nur mit den dafür unbedingt nötigen Worten zu beschreiben. Dass Mayer dabei seinen Text rhythmisiert, so dass er im Fluss des Gelesenen etwas vom Rhythmus der Bildfolgen mitteilt, dient ebenfalls dazu, den Rezipienten des Drehbuchs Hinweise für die filmische Realisierung zu geben.

Mayers Drehbücher erscheinen in ihrer formalen Struktur als eigenständige literarische Texte. Einige wohlmeinende, die Funktion von Drehbüchern wohl eher fehleinschätzende Literaturwissenschaftler glaubten wegen der Äusserlichkeit des zuweilen versähnlichen Zeilenumbruchs filmische Gedichte in ihnen zu erkennen. Doch sind sie vom Autor selbst nicht als solche konzipiert. Gerade in seiner stilistischen Eigenwilligkeit ist er darauf bedacht, den Beteiligten des späteren Realisierungsprozesses sowohl eine präzise Beschreibung als auch eine durch eigene Phantasie einzulösende Vorstellung des Aufzunehmenden zu geben. Mayer fügt bewusst Zäsuren in den Text, in denen er Schauspieler und Regisseur ebenso anspricht wie den Kameramann und den Cutter. Sein Ziel war es, diesen Rezipienten des Drehbuchs den jeweiligen Vorgang, sein Tempo und seine Stimmung mit suggestiver Eindringlichkeit nahezubringen.

Kampf mit der Industrie und Emigration

Carl Mayer hat Mitte der zwanziger Jahre zunehmend länger an Drehbüchern gearbeitet und nur gelungene Arbeiten aus der Hand gegeben. Dieser Anspruch des Autors musste natürlich mit den Stoffentwicklungs-Anforderungen eines Geschichten und Bilder industriell erzeugenden Grosskonzerns kollidieren. Die Ufa überzog den Autor daraufhin mit Mahnbescheiden und Prozessen, um die Vorschüsse, die bereits gezahlt waren, zurückzufordern. Nach Vorstandsprotokollen des Konzerns war auch daran gedacht, Mayers Honorare eventueller Arbeiten für andere Firmen zu pfänden. Auch dieser Umstand dürfte dazu beigetragen haben, dass Mayers Schaffenskraft als Drehbuchautor um 1928 nachlässt. Die Legende vom angeblich plötzlichen Verstummen, nachdem er PANZERKREUZER POTEMKIN gesehen habe, die Karl Freund in die Welt gesetzt hat, trifft jedoch keineswegs zu. Dem Ruf nach Hollywood, der Murnau ereilte, folgte er nicht. Mayer blieb in Deutschland, übersiedelte 1926 in ein uckermärkisches Dorf und vollendete hier das Drehbuch für die Fox-Produktion SUNRISE.

Für Murnaus zweiten amerikanischen Film FOUR DEVILS schreibt Mayer das Treatment, am dritten ist er nur noch in der Vorplanung beteiligt. Da er für OUR DAILY BREAD die Treatmentfertigstellung nicht auf die Termin-Vorstellung von Fox abstellt, sondern auf den eigenen Qualitätsmassstab, gibt Mayer den Auftrag zurück und returniert kurzerhand den Honorarvorschuss. Fortan betätigt er sich in einem Beruf, der heute mehr gefragt ist denn je: als Drehbuchberater (heute würde man sagen: Scriptdoctor). Er ist an der Stoffentwicklung von Filmen beteiligt, die *Arnold Fanck* und *Leni Riefenstahl*, *Paul Czinner* und *Kurt Bernhardt* inszenieren werden. Und er hat, wovon auch der Autor nach eigener Aussage nichts wusste, am Drehbuch von EMIL UND DIE DETEKTIVE gefeilt. Der Autor war *Billy Wilder*, der es als eines seiner schlechtesten Drehbücher einstuft. Erstaunlicherweise ist daraus ein guter Film geworden – vielleicht auch aufgrund der Mitarbeit Mayers.

1932 geht er mit Paul Czinner und *Elisabeth Bergner* nach Paris, um DER TRÄUMENDE MUND zu realisieren, an dessen Drehbucherstellung er beteiligt war. Ob er noch einmal nach Deutschland zurückkehrt, ist zweifelhaft. Ende 1933 geht er nach Prag. Die Ufa malträtiert ihn nach wie vor mit Rückzahlungsforderungen, obwohl Mayer dem Konzern die Tonfilmrechte mehrerer seiner Filme einräumt, die erheblich mehr wert sind als der geschuldete Betrag. Was Mayer nicht weiss ist, dass die Ufa hinter seinem Rücken mit diesen Rechten arbeitet, zum Teil Stoffrechte weiterverkauft, ohne auch nur einen Pfennig von der Forderung nachzulassen. 1935 emigriert er nach London, auch hier von Mahnbescheiden der Ufa verfolgt. Mayer ist weitgehend mittellos, gesundheitlich und psychisch angeschlagen. Auch in London arbeitet er als Drehbuchberater (unter anderem an Filmen von Paul Czinner und Elisabeth Bergner, an Produktionen von *Gabriel Pascal* und des Dokumentaristen *Paul Rotha*). 1938 schreibt er sein letztes vollständiges Drehbuch «East End and the Salvation Army», das jedoch nicht realisiert wird. Am 1. Juli 1944 stirbt er in London im Alter von nur fünfzig Jahren.

Jürgen Kasten

Carl Mayer und Friedrich Wilhelm Murnau

Vom 9. bis 12. November wird in Graz, der Geburtsstadt Carl Mayers, ein internationales Symposion zu Leben und Werk dieses bedeutenden Drehbuchautors stattfinden.

Jürgen Kasten hat jüngst eine umfangreiche Monographie zum Werk Carl Mayers fertiggestellt. Das Buch «Carl Mayer – Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte» erscheint im Vistas-Verlag, Berlin.