Zeitschrift: Schweizer Spiegel
Herausgeber: Guggenbühl und Huber
Band: 16 (1940-1941)
Heft: 7

Artikel: Wie ein Drehbuch entsteht
Autor: Guggenheim, Kurt
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1066961

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: 02.10.2025

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

WIE EIN DREHBUCH ENTSTEHT

VON KURT GUGGENHEIM

Kurt Guggenheim und Richard Schweizer
(Photo: Tuggener)

Ich habe — zusammen mit Richard Schweizer, der unser erfahrenster Drehbuch-Autor ist — an den Drehbüchern der Schweizerfilme « Wachtmeister Studer », « Fräulein Huser », « Die missbrauchten Liebesbriefe » und zuletzt an dem soeben herauskommenden Film « Gilberte de Courgenay » mitgearbeitet. Das Wort Arbeit erweckt bei manchen Berufstätigen ganz falsche Vorstellungen, denn die Herstellung eines Drehbuches vollzieht sich ganz unmethodisch. Oder vielleicht sage ich es besser so: Jedes Drehbuch verlangt seine besondere Methode, und herauszufinden, welche für den vorliegenden Film die beste sei, bildet schon einen Teil der Arbeit.

Am Anfang eines Filmes steht das Geschwätz. In den verschiedensten Varianten erzählen die Drehbuch-Autoren dem Produzenten und einem ganzen Tische voll Herren, die beigezogen wurden, die «Story» des in Aussicht genommenen Films. In unzähligen Konferenzen und Besprechungen tauchen immer wieder neue Personen auf, die zuhorchen, konsultiert werden, ihre Kritik, ihre Abänderungsvorschläge und ihre eigenen Varianten zum besten geben. Wer zum erstenmal etwas mit dem

Wie die Aufnahme zustande kommt:
(« Einstellung 43 », halbnah)
Der Schweizer Schauspieler Heinz Woester muss auf dem Pferd hinter dem Aufnahmewagen herreiten und seinen Text in das Mikrophon hineinsprechen. Auf dem Bilde sieht man das Messband, das ihm die Entfernung von der Kamera angibt. Es ist klar, dass alle diese Anforderungen nicht von einem Laien, sondern nur von einem erstklassigen Schauspieler erfüllt werden können, der zudem noch reiten kann.

— und wie es im Film aussieht:
(« Einstellung 43 », halbnah)
Hauptmann zum neben ihm reitenden Leutnant: « Was isch, Herr Lütnant Pfenninger: Sie möged allwäg au efäng öppis verlyde? »
Leutnant Pfenninger: « Hunger han i grad nüd, aber es butzt mi fascht vor Appetit. »

(Mit Genemigung der Präesens-Film AG., Zürich)

Film zu tun bekommt, dem scheint es völlig ausgeschlossen, dass aus diesem nicht enden wollenden Palaver je etwas Handgreifliches entstehe. Bis dann eines Tages das Wunder geschieht, dass zwei Herren im « Odeon » sitzen, eine Zigarette rauchen und miteinander plaudern. Langsam leert sich das Café, es geht gegen 2 Uhr, die beiden bleiben gemütlich zurück, ein Vorübergehender ruft ihnen noch zu: « So möchte ich es auch haben! », sie lächeln säuerlich und zerstreut, zucken die Achseln: Wie kann er wissen, dass sie im Schweisse ihres Angesichts mitten in ihrer Arbeit sind? Es sind die Drehbuch-Autoren. Vierzehn Tage, drei Wochen, einen Monat hocken sie so täglich beieinander und schwatzen, erzählen sich Witze, Anekdoten und nähern sich langsam einer Nikotinvergiftung. Nach einigen Wochen meint einer von ihnen: « Vielleicht könnten wir jetzt anfangen, etwas aufzuschreiben? »

« Jetzt schon? »

« In vierzehn Tagen ist der Termin, da müssen wir das Drehbuch abliefern. »

« Also gut, morgen fangen wir an zu diktieren. »

Debut

Mein Debut beim Film vollzog sich folgendermassen:

Vor mir sass in einem Klubfauteuil

ein Herr mit unbewegtem Gesicht, und ich erzählte ihm eine Geschichte. Es handelte sich in dieser Erzählung um einen Mann im fünften Jahrzehnt seines Lebens, der sich jener berühmten Krise nähert. Er blickt auf sein vergangenes Leben zurück und auf jenen Abschnitt, der voraussichtlich noch vor ihm liegt. Hat er richtig gelebt? Ist sein Leben schon abgeschlossen? Er ist vereinsamt, er ist ein Menschenfeind, ein Nörgeler geworden, er ist im Begriff zu verknöchern. Wird es so weiter gehen bis zum Ende, ohne eigentliche Schwierigkeiten, aber auch ohne Freude? Ich gab mir grosse Mühe, die ganze Tragik eines solchen älteren Junggesellen zu schildern, das Milieu, in dem er lebt, seine Zimmerwirtin, die Stimmung, die Atmosphäre.

Als ich geendet hatte, schwieg der Herr eine Zeitlang, dann sagte er: « Die Idee ist nicht schlecht. Ein Mann kommt in die Krise. Aber es fehlt eins: die Handlung. »

« Die Handlung », wandte ich ein, « aber ich erzählte Ihnen doch soeben die Handlung. Wissen Sie, der Mann verknöchert . . . »

« Wie wollen Sie das zeigen, dass der Mann verknöchert? Wollen Sie Knochen zeigen? Und angenommen, Sie zeigen viermal je zwanzig Meter lang, wie er verknöchert, was geschieht dann in den übrigen 2980 Metern des Films? »

Mein Debut war beendet.

Nicht jede Geschichte eignet sich zur Verfilmung

Eine der ersten Erfahrungen, die ein Schriftsteller macht, der zur Mitarbeit an einem Drehbuch beigezogen wird, ist die, dass sehr viele Geschichten und Erzählungen sich zur Verfilmung nicht eignen. Bei der epischen Darstellung liegt es in der Macht des Erzählers, kommentierend und erklärend einzugreifen. Er kann beispielsweise sagen: « Da erlosch jede Hoffnung in ihm », « Sie war in ihrem Stolze verletzt » usw. Im Film aber muss diese erlöschende Hoffnung, dieser verletzte Stolz bildhaft gezeigt werden. In seiner Novelle « Die missbrauchten Liebesbriefe » gibt Gottfried Keller vom Schulmeister Wilhelm das Charakteristikum, er sei « eine verliebte Natur » gewesen. Es hat sich nun bei der filmischen Bearbeitung als eine äusserst schwierige Aufgabe herausgestellt, diese Charaktereigenschaft bildhaft zu machen. Es mussten einige Einstellungen eigens dafür geschaffen werden, um zu zeigen, wie dieser Jüngling trotz seiner Schüchternheit sich für jedes weibliche Wesen heimlich lebhaft interessierte. Einmal muss er verstohlen den Kopf wenden, wenn ein Mädchen vorübergeht; im Gespräch mit dem Vorsteher muss er plötzlich zerstreut und unaufmerksam werden, wenn er durch das Fenster im Nachbargarten Gritli Störteler beim Wäscheaufhängen entdeckt.

Zur Zeit des stummen Films war es einfacher. Da hatte der Drehbuch-Autor die Möglichkeit, durch einen eingeschobenen Zwischentext in die Handlung einzugreifen. Er konnte zum Beispiel hinsetzen « Ein halbes Jahr später » oder « Sie glaubte dem Grafen nicht ». Der Tonfilm anerkennt ein solches Hilfsmittel nur noch ganz ausnahmsweise. Ihm ist die Forderung gestellt, alles sichtbar, bildhaft zu machen, denn er gibt vor, mit den gleichen Mitteln zu wirken, wie das Leben selbst. Die Wirklichkeit ist sein Ziel, alles soll Bild, bildhafte Handlung werden. Jede Erzählung, die für einen Film Verwendung finden soll, muss also zuerst in Bilder aufgelöst und dramatisiert werden. Nicht jede Erzählung eignet sich dazu.

Gilberte de Courgenay

Dann also eignet sich das Theaterstück besonders gut zur Verfilmung, könnte man denken, denn auf der Bühne ist ja die ganze Handlung bereits in Bilder aufgelöst. Als es sich darum handelte, das Stück « Gilberte de Courgenay » zu verfilmen, da hätte man also nur das Theaterstück, meinetwegen in Courgenay

selbst, zu spielen brauchen und es optisch und akustisch aufzunehmen, und man hätte den Film gehabt. Der Produzent hätte sich mit einer solchen Lösung grosse Kosten ersparen können. Nur wäre eben das Produkt einer solchen Unternehmung kein Film, sondern wiederum ein Theaterstück geworden, denn die Ausdrucksmittel von Film und Theater sind voneinander grundverschieden.

Das Stück « Gilberte de Courgenay » besteht aus zehn Bildern oder Szenen, der Gilberte-Film aber hat über hundert Szenen und mehr als 700 « Einstellungen ». Was eine Einstellung ist, wird einem sofort klar, wenn man daran denkt, dass im Theater der Zuschauer die Handlung auf der Bühne immer vom selben Standpunkt aus (mit derselben Einstellung) betrachtet. Im Film jedoch umkreist die Kamera — und mit ihr der Zuschauer — den oder die Schauspieler fortwährend.
Wenn man die erste Seite des Theaterstückes mit den zwei ersten Seiten des Drehbuches vergleicht, so erkennt man sofort den Unterschied, der zwischen einem Stück und einem Film besteht. Im Theaterstück ist das wichtigste das Wort, die Stimme. Handlung und Dekoration sind stilisiert (man kann ja Theaterstücke auch vor blossen Vorhängen aufführen), beim Film aber ist das wichtigste das naturwahre Bild. Wie soll man auf der Bühne die Begegnung zweier militärischer Einheiten, einer Infanteriekolonne und einer Feldbatterie zeigen? Man kann sie nur durch den Gesang und eine kleine Gruppe von Leuten und Kindern, die in die Kulissen hineinwinken, andeuten. Im Film aber muss man diese Begegnung zeigen, indem man die Strasse aufnimmt, auf der sich die beiden Kolonnen wirklich kreuzen, und es gibt daraus ein interessantes Bild, das sogleich mitten in die Handlung hineinführt.

Möglichkeiten des Filmes

Dem Drehbuch-Autor eröffnet sich also ein unabsehbares Feld von Möglichkeiten; denn alles, was das Auge erblickt, liegt auch im Bereich der Kamera. Alle Dinge, die im Theater nicht mehr darzustellen sind, ein tropfender Schüttstein, eine Feuersbrunst, eine Träne, ein defekter Zahn, Spinnweben, ein Automobilunglück, all das kann auf der Leinwand erscheinen. Die ganze Natur steht ihm zur Verfügung, Regen, betaute Blätter, Schnee, das Meer, die Berge — alles kann Requisit werden, die ganze Wirklichkeit. Ja, noch mehr als die Wirklichkeit. Durch den Zeitraffer kann man das Aufblühen einer Blume zeigen, durch die Zeitlupe einen Sturz vom Pferde langsam analysieren.

Wo die Wirklichkeit sich den Anforderungen nicht fügt, tritt das Atelier in die Lücke. In den « Missbrauchten Liebesbriefen » spielt eine grosse Szene in einem Rebhäuschen. Diese Szene wurde im Atelier aufgenommen. Man könnte sich nun fragen, warum im Atelier? Es hat doch bei uns reizende Rebhäuschen genug! Ihrer Bestimmung gemäss liegen sie aber sehr abseits, und die Installation der elektrischen Leitungen für die Scheinwerfer wäre sehr umständlich. Aber es gibt noch einen andern Grund. Der Raum in einem solchen Rebhäuschen ist sehr klein, und es bliebe nach Aufstellung der ganzen Apparatur nur ein sehr kleiner Spielraum. So war es einfacher, das Innere des Rebhäuschens in zwei voneinander unabhängigen Dekorationen im Atelier aufzubauen, wodurch genügend Raum sowohl für den Spieler als auch für die Fahrbahn des Kamerawagens entstand. Auf der Leinwand wirken dann beide Spielplätze wie zwei verschiedene Ecken desselben Raumes.

Im «Füsilier Wipf» wurde im Studio des Geschäftshauses Sihlporte oben im 6. Stockwerk ein echter Stall aufgebaut, und zwei Kühe samt Knecht verbrachten dort einige Tage und Nächte; sie waren mit dem Lift heraufgekommen. Es war immer noch einfacher und weniger kostspielig, als wenn man mit der ganzen Apparatur und dem ganzen Tross einen wirklichen Kuhstall hätte heimsuchen wollen.

ANFANG
DES THEATERSTÜCKES
« Gilberte de Courgenay »

Erste Szene

Kleiner Platz in der Nähe des Hotels de la Gare, kühl-graue Stimmung zwischen Winter und Vorfrühling 1915, gegen Abend.

Im Hintergrund (unsichtbar) abmarschierendes Militär.

Gesang: « Roulez tambours. » Von Zeit zu Zeit Rufe : « Adieu, Gilberte. » « Au revoir, Gilberte. »

Auf der Bühne, erhöht, oder hinter einem Zaun eine kleine Gruppe Zivilbevölkerung mit Kindern, die den abziehenden Soldaten nachwinken. Hinter ihnen die Kanoniere Hasler, Hanhart, Helbling und Wiesendanger. Im Vordergrund Fahrer Luzi, der gelangweilt ins Leere schaut.

Fahrer Gubler schlendert von den übrigen her zu ihm.

Gubler: Die händ's lang schön, die chönd jetzt hei, go wohne.

ANFANG DES DREHBUCHES

Gilberte de Courgenay

Dorfausgang Courgenay (gegen Abend)

Aufblendung

BILD:	TON:
1. Halbtotale von erhöhtem Standpunkt hinunter auf Strasse. Eine Kompagnie Infanterie zieht durchs Bildfeld, in Viererkolonne, Freimarsch. (Alte Uniformen, Käppis mit Ueberzügen.) Die Soldaten winken ein paar Leuten, die am Strassenrand und unter einer Haustüre stehen, zu. Fröhliche Stimmung bei der Truppe, die darauf deutet, dass sie sich auf dem Heimmarsch befindet. Die Soldaten singen: Einzelne Rufe:	*Ein welschschweizerisches Soldatenlied.* Au revoir, adieu usw.
Kamera schwenkt höher: erfasst die Perspektive der Strasse: Der von der Kamera wegziehenden Infanterie begegnet eine aus entgegengesetzter Richtung kommende Feldbatterie im Schritt. (Ebenfalls alte Uniformen.) Die berittenen Hauptleute beider Einheiten grüssen mit dem Säbel.	
2. Nah *Vom Strassenrand aus:* Die Infanterie im Vordergrund. Fröhliche Gesichter, fröhliche Zurufe zur Batterie hinüber.	*Lied hinübergezogen.*
3. Nah Von der andern Seite der Strasse aus: Die Batterie im Vordergrund. Traurige Gesichter. Mannschaft und Tiere scheinen einen langen Marsch hinter sich zu haben. Sie sind müde.	*Lied hinübergezogen.*
Luzi, hinüberrufend: Gubler ebenso: dem Handpferd einen leichten Schlag versetzend: Gengenbach auf der Protze, zu Hasler: Im Hintergrund zieht der Schwanz der Infanterie durchs Bild.	Männerchor Tipplige! Mir sind hüt scho gnueg agsunge worde! « Singe, wem Gesang gegeben!» — Mir isch keine geh. *Lied hinübergezogen.*
4. Halbtotale wie 1 Die Batterie und der Schwanz der Infanteriekolonne von oben. *Kamera schwenkt:* In der Richtung der ziehenden Batterie, erfasst die Dorfstrasse und im Hintergrund die Kirche von Courgenay.	*Lied verhallt.*

Fred Stauffer — Zebras, Lithographie

Einschränkungen für den Autor

Trotzdem kann der Drehbuch-Autor von all diesen theoretischen Möglichkeiten nicht Gebrauch machen, wie er will. Es sind ihm Beschränkungen auferlegt, auf die er bei der Abfassung des Drehbuches Rücksicht nehmen muss. Beispielsweise muss er sich überlegen, in welcher Jahreszeit der Film gedreht werden wird. Natürlich kann man in der Schweiz auch im Hochsommer schlittelnde Kinder zur Darstellung bringen. Aufnahmeleiter, Kameramann, Beleuchter, Regisseur, Darsteller usw. brauchen nur auf das Jungfrau-Joch hinaufzufahren. Selbstverständlich käme das für eine einzelne Szene viel zu teuer zu stehen.

Oder denkt sich der Drehbuch-Autor zum Beispiel eine hübsche Szene aus, wie Hegetschweiler im Bahnhof Zürich ankommt, über den Perron wandert und von seinen Verwandten empfangen wird, so wendet der Produzent mit Recht ein: « Diese Szene könnte man nur nach Mitternacht spielen, wenn keine Züge mehr einlaufen, dann müssten wir den ganzen Bahnhof ausleuchten, alle Passagiere müssten natürlich auch Schauspieler sein. Man müsste also den Bahnhof geradezu für einige Stunden mieten. So ist es dann schon besser, Sie lassen Hegetschweiler mit einem Koffer in der Hand in der Wohnung seiner Verwandten ankommen.»

Etwas anderes, worauf der Drehbuch-Autor in der Stoffwahl und in der Abfassung seines Drehbuches Rücksicht nehmen muss, sind die Schauspieler, mit denen er rechnen kann. Die Schweiz verfügt heute noch über sehr wenig beruflich ausgebildete Dialektschauspieler. Vieles, was heute am schweizerischen Film noch mangelhaft erscheint, ist darauf zurückzuführen, dass es für gewisse Chargen überhaupt noch keine Schauspieler gibt. Man überlege sich

Photo: Theo Frey

nur einmal im Geiste die Rollen der letzten zehn Schweizerfilme, und man wird finden, dass alte Frauen, gütige weisshaarige Mütter, darin gar nicht vorkommen. Ganz einfach darum, weil dafür die Schauspielerinnen fehlen. Leider muss auch darauf der Drehbuch-Autor Rücksicht nehmen.

Früher stellte ich mir vor, dass man für den Dialektfilm bei den zahlreichen dramatischen Vereinen nur so aus dem Vollen schöpfen könne. Aber wie beim Theater, so erweist sich auch beim Film der Laienspieler als eine Illusion. Um dicht unter einer Batterie von Scheinwerfern, geschminkt, frisiert und kostümiert ein hauchzartes Liebeswort sprechen oder einen innigen Augenaufschlag produzieren zu können, nachdem man dieselbe Szene schon zehnmal hintereinander einstudiert hat, dazu braucht es Leute vom Metier, mit eisernen Nerven. Gerade weil der Film mit so realistischen Mitteln arbeitet und nichts improvisiert und dem Zufall überlassen werden kann, ist der best ausgebildete und talentierteste Schauspieler auch für eine Nebenrolle gerade noch gut genug.

Wenn es sich darum handeln würde, eine Szene an einem Schützenfest spielen zu lassen, so müsste man diese Szene ins Atelier verlegen, und alle Statisten müssten Schauspieler sein, obschon in der Schweiz an echten Schützenfesten und Schützen kein Mangel ist. Warum das? Würde ein Schauspieler, sagen wir Heinrich Gretler, unter echten Schützen eine Rolle zu spielen haben, so käme es auf der Leinwand so heraus, dass Gretler natürlich, die echten Schützen aber unnatürlich und farblos wirken würden, ganz einfach deshalb, weil Gretler ein Schauspieler, die Schützen aber keine sind.

Damit der schweizerische Film vorwärts kommt, sind vor allem schweizerische Schauspieler notwendig, und da kann nur eine schweizerische Schauspielschule helfen, an der der Dialekt als Hauptfach gelehrt wird. Zwar winkt dem schweizerischen Filmschauspieler keine Hollywood-Gage und keine Starvergötterung (auch in dieser Beziehung geht unser Publikum

DENKSPORT

Die hier abgebildeten Bilder sind Illustrationen zu den Erzählungen eines berühmten Schweizer Dichters. Von welchem?

Das obere Bild ist eine Illustration zu Gotthelfs « Wie Joggeli eine Frau sucht », die zweite zur Erzählung « Der Besuch auf dem Lande ».

Die Geschichten sind soeben unter dem Titel « Fröhliche Brautfahrt » bei Ferdinand Schöningh in Paderborn erschienen. « Die eindrucksvollen Holzschnitte Waldemar Malleks machen das Buch auch äusserlich zu einer festlichen Gabe », schreibt der Verlag.

Wir freuen uns, wenn Gotthelf und die Gesinnung Gotthelfs auch in Deutschland Erfolg haben, ist doch der grosse Berner ein Dichter von europäischem Format. Aber es würde sich sicher empfehlen, solche Ausgaben durch Künstler illustrieren zu lassen, denen die Welt Gotthelfs vertrauter ist als Herrn Waldemar Mallek.

Photo: Schuh

seine eigenen Wege), aber er findet einen Broterwerb, und er hat die Befriedigung an einer kulturellen Aufgabe mitzuarbeiten.

Schweizerischer Filmstil

Gibt es überhaupt einen schweizerischen Filmstil? Selbstverständlich, doch er ist, wie jeder Stil, schwer zu umschreiben. Aber jeder Verstoss dagegen wird, und zwar nicht nur von Fachleuten, sondern von jedem Zuschauer, sofort empfunden.

Das schweizerische Filmpublikum hat ein ausserordentlich feines Sensorium für das, was nicht schweizerisch ist. Ja, der schweizerische Zuschauer merkt sogar an stummen Naturaufnahmen in Beiprogrammfilmen, die in der Schweiz aufgenommen wurden, ob sie von Schweizern gedreht wurden oder nicht. Woran das liegt, ist schwer zu sagen. Ich vermute, es hängt damit zusammen, dass der Schweizer ein anderes Verhältnis zu seiner Natur hat als der Ausländer. Er sieht seine Alpen nicht pathetisch und nicht sentimental. Vor den sogenannten idyllischen Aufnahmen (zum Beispiel Schwäne im Teich) muss er den Kopf schütteln, weil ihm solche Aufnahmen für die Schweiz nicht typisch, sondern zufällig vorkommen. Das gleiche gilt auch von den Schussfahrten fackeltragender Skiläufer, wie man sie etwa in Trenkerschen Filmen sehen kann.

Der Dialekt verbürgt das Schweizerische in einem Filme durchaus nicht. Wie einer ins Zimmer tritt, den Hut abzieht und sich niedersetzt, genügt für unsern Zuschauer vollständig, um zu wissen, ob es sich um einen Schweizer handelt oder nicht. Wenn er einen Stumpen anzündet, ist der letzte Zweifel behoben. Er braucht den Mund gar nicht aufzutun.

Um so sorgfältiger natürlich muss mit dem Dialekt umgegangen werden. Ich erinnere mich immer wieder an die Uraufführung des Filmes «Fräulein Huser». Dort sagte ein Schauspieler zu der Hauptdarstellerin: « Du weinscht? » Rings um mich herum schauten sich die Leute betroffen an, und es entstand ein Gemurmel. Natürlich sollte es heissen: «brieggischt?» oder « schreischt? ». Es handelte sich um eine Eigenmächtigkeit des Schauspielers, und der Lapsus war vom Regisseur übersehen worden.

Die Mitarbeit des schweizerischen Schriftstellers

Es mag manchem schweizerischen Schriftsteller nach all dem, was ich da erzählte, schwer oder unmöglich erscheinen, am Film mitzuarbeiten. Und doch ist seine Mitarbeit die wichtigste — nämlich die geistige — Vorbedingung, dass der Schweizerfilm lebt. Kein Zweifel, der Film ist vor allem ein kaufmännisches Unternehmen, der Schriftsteller übernimmt einen Auftrag und muss ihn ausführen; weder Ruhm, noch Ehre sind zu ernten. Es verhält sich ähnlich wie mit Aufträgen auf dem Gebiet der angewandten Kunst. Der Drehbuch-Autor muss sich fast anonym in eine Equipe einordnen und eine dienende Rolle übernehmen. Er muss auf die Erfordernisse des Films Rücksicht nehmen, auch auf die kommerziellen. Es herrscht im Filmbetrieb eine barsche, unsentimentale Atmosphäre, die Zartbesaitete leicht abschreckt. Aber wieso kann aus dem Film, trotzdem er auf kommerzieller Grundlage ruht, trotz der vielen finanziellen Faktoren, die sein Werden beeinflussen, trotz der kalt ausgetüftelten Berechnung aller seiner Wirkungen ein Kunstwerk entstehen? Deshalb: weil Regisseur, Schauspieler, Spielleiter, Komponist und Autoren in ihrem Teilgebiet und im Zusammenspiel ernsthafte künstlerische Arbeit leisten können. Je homogener diese künstlerische Equipe wird, um so besser werden die Filme. Gute Filme tragen immer den Keim noch besserer Filme in sich, weil es auf diesem Wege — und vielleicht nur auf diesem Wege — möglich ist, rein kaufmännische Einstellungen der Produzenten zu überrumpeln und sie davon zu überzeugen, dass schliesslich nur der künstlerisch wertvolle Film das gute Geschäft ist.