

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 30

Artikel: Ein Regisseur spricht über das Publikum
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964054>

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: 13.01.2026

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

Affektbewegungen von Liebe, Trauer, Abscheu der Frau mehr dem modischen Zeitgeschmack unterworfen zu sein, als die der Männer. Oder ist dies auch dadurch zu erklären, daß speziell die männlichen Rollen von großen Künstlern von Rang gespielt wurden? Nein, auch eine Pola Negri, die mit ihren schwarzumrandeten Augen ihre Zeitgenossen begeisterte, kann uns Heutige nicht unmittelbar ansprechen, wie es etwa Fritz Kortner, Emil Jannings, Paul Wegener, Conrad Veit zu tun vermögen.

Was uns wohl am meisten bei den gezeigten Filmen von damals berührt, ist die Meisterschaft, mit der das Irrationale, Uebersinnliche einbezogen wird. Wegener, der in dem Student von Prag (Stellan Rye, 1912) den Studenten und sein eigenes Spiegelbild spielt, um dessen Preis er seinen unermeßlichen Reichtum erwarb — ist ein unvergeß-



Aus dem alten deutschen Stummfilm «Der letzte Mann». Der frühere Hotelportier mußte seine Glanzuniform abgeben und niederste Arbeit verrichten, eine Glanzleistung von Jannings.

licher Eindruck. Auch «Der müde Tod» (Fritz Lang, 1921) ist ein zeitloser Film. Der Tod, der die Seele heimführt, wenn die Kerze abgebrannt ist, und der der jungen Witwe, die absolut ihren Mann zurückfordert, die Aufgabe stellt, in dreifacher Verwandlung einen Menschen vor dem sicheren Tode zu bewahren. Wobei in dreifacher Variation die Unentrinnbarkeit des Schicksals auf eine noble Weise symbolisiert wird. Bildauffassung und Lichteffekte haben z. T. Bühnencharakter. Aber wir spüren die Ausdruckskraft der expressionistischen Malerei, die ihren Einfluß ausstrahlt. Vor allem auch in «Orlacs Hände» (Robert Wiene, 1925). Es ist die Geschichte eines Pianisten, der bei einem Eisenbahnunglück beide Hände verlor und dem ein Chirurg (so unwahrscheinlich es sein mag) die Hände eines anderen ansetzt, wird von der Wahnvorstellung verfolgt, daß dieser andere ein Mörder gewesen und daß der Fluch den Händen anhafte. Ein Schurke nutzt diese fixe Idee aus und verstrickt Orlac in eine Mordaffäre. Der Betrug wird aufgedeckt. Dem Beschauer bleibt das unheimliche Erlebnis der stummen Verzweiflung des Besessenen, der seine eigenen Hände vor sich her trägt, wie böse Fremdkörper. Gewiß, die Mimik wirkt auf uns übertrieben, exaltiert. Trotzdem kann man sich ihrer Suggestion nicht entziehen.

Auf einer anderen Ebene «Die Puppe» (Ernst Lubitsch, 1922), der Schwank von der Puppe, die keine Puppe ist, und die es fertigbringt, den Frauenverächter zu bekehren, eine beachtliche filmische Trickleistung. Gewürzt mit dem Humor des Berliner Schusterjungen und einem guten Schuß Ironie. «Der letzte Mann» (F. W. Murnau, 1924) in seiner unübertrefflichen Darstellung von Emil Jannings, ist nicht nur eine erstklassige realistische Milieuschilderung des Berliner Arbeiter Viertels und der Luxushotel-Atmosphäre jener Tage, sondern eine humane Tragödie eines alternden Mannes, der seine stolze Portiersuniform ablegen muß und zum Abortwärter degradiert wird, worüber er nahezu zusammenbricht. Ein schwankhaftes, überflüssiges Nachspiel läßt dem «Letzten Mann» eine Millionenerbschaft in den Schoß fallen. Woraufhin er in dem feinen Hotel tafelt, Trinkgelder ausschüttet und vor allem den «letzten Mann» königlich bedenkt.

Es wurden Stimmen in Venedig laut, die enttäuscht von der ersten Woche des Festivals erklärten: Nicht nur der deutsche Film habe die Höhe von damals nie wieder erreicht, sondern die gesamten Streifen

der gezeigten beredten und farbigen Weltproduktion könnten mit diesen stummen Kostproben der Vergangenheit nicht Schritt halten.

Aber zu Venedigs Ehrenrettung sei gesagt: die Preisträger liefen ausnahmslos in der zweiten Woche.

Ein Regisseur spricht über das Publikum

ZS. Wenn ein erfolgreicher Regisseur vom Format von Alex. Mackendrick («Whisky Galore», «Mandy», «Mann im weißen Anzug» u. a.) im englischen Radio das Wort über seine Arbeit ergreift, kann er des spontanen Interesses der Filmfreunde gewiß sein. Schade, daß er seine mit subtiler Ueberlegung und stiller Ironie gewürzten Ausführungen nicht in Buchform herausgibt; das gesprochene Radio-Wort verweht allzu rasch. Wir können hier nur einige Gedanken festhalten, die uns bedeutsam schienen.

Der Dichter, der Maler, der Bildhauer und der Komponist besitzen alle ein Vorrecht, das dem Filmregisseur abgeht: sie arbeiten als individuelle Persönlichkeiten. Sie können erklären: «Was ich geschaffen habe, ist mein eigenes, alleiniges Werk.» Wer sich aber des Zelluloids bedient, um sich auszudrücken, kann es nur als Teil einer Gruppe. Wer sich persönlich und individuell im Film selbst ausdrücken will, der ist gründlich am falschen Ort. Der Drehbuchautor z. B. ist nur einer aus einem Team. Er arbeitet gewöhnlich unter dem Produzenten, häufig eng mit dem Regisseur zusammen. Für das Publikum und die Filmkritik ist es meist unmöglich, in gerechter Weise zu beurteilen, wer für was verantwortlich ist. Die Ausnahmen bestätigen nur die Regel, etwa Chaplin, der selbst produziert, schreibt, Regie führt, spielt und die Musik komponiert. Auch Cocteau und Orson Welles sind in geringerem Grade dazu fähig. Solche Filme bilden dann Ausdruck einer einzigen Persönlichkeit. Aber diese Männer sind die wilden, unzählbaren Elefanten des Films, die außerhalb des Films als einer Industrie stehen. Ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten gestatten ihnen das. Für die nur Talentierten besteht wenig Hoffnung, dem Grundsatz «L'art pour l'art» nachzuleben und sich frei ausdrücken zu können. Eine materielle und alltägliche Welt wird hier immer einen Druck auf sie ausüben. Verglichen mit dem Theater, der Dichtung oder der Malerei ist der Film ein Kind, und zwar einer heutigen, industrialisierten, standardisierten Welt. Er ist im Zeitalter des Materialismus geboren worden, der von den andern Künsten bekämpft wurde. Er hat sich an diesen verkauft und wird sich nicht so bald wieder frei machen können. Denn was ihn außer der Eigenschaft eines Gruppenwerkes noch von den andern Künsten unterscheidet, ist das Geld. Bevor ein Produzent weiß, was er dafür bekommt, muß er die gesamten Produktionskosten ausgeben, die in die Millionen gehen können. Diese Summen hat er zu leihen, und zwar von Leuten, denen er keine oder nur sehr geringe Sicherheiten zu geben vermag, und deren Wagnis somit groß ist. Während er auf der einen Seite pures Gold in die Mühle hineinwirft, kommen auf der andern Seite einige Blechbüchsen mit Celluloid heraus, von denen kein Mensch weiß, ob sie auch nur die geopfert Gelder wieder einbringen. Der Produzent kann niemals nur künstlerischen Interessen dienen, er muß auch als halber Industrieller mit der andern Hand das wirtschaftliche Geschick einer Fabrik mit Hunderten von Technikern berücksichtigen.

Aber andererseits muß die große und komplizierte Filmherstellungsmaschine mit einer schöpferischen Idee gefüttert werden. Das Wort «schöpferisch» ist geeignet, bei den Filmschaffenden schweres Stirnrunzeln hervorzurufen. Es tönt leicht unanständig; man kann nicht künstlerische Fahren vor einem Menschen schwingen, der große Summen riskiert. Da wir Regisseure mit dem Gelde von gutmütigen Verleihern arbeiten, müssen wir zum mindesten den Anschein erwecken, als ob wir vernünftige und vertrauenswürdige Charaktere wären, und nicht unsichere, unberechenbare Künstler. Wir spielen die gesetzten, gediegenen Könner, die Waren von Standard-Qualität hervorbringen, welche man überall verkaufen kann. Innerlich wissen wir allerdings, daß es keine Sicherheit für das gibt, was wir herstellen: die Unterhaltung, von Kunst nicht zu reden. Der schöpferische Mensch fühlt sich deshalb einsam bei uns. Das Bataillon von Technikern und die Geschäftsleute, mit denen er arbeitet, wollen nichts wissen von der Ungewißheit, dem Vagen, dem Gefühlsmäßigen, dem Phantasieren, das jeder künstlerischen Schöpfung vorausgeht. Wir stellen mit Massenproduktionsmethoden ein Massenprodukt für ein Massenpublikum her. Da liegt das Geld. Es ist praktisch ausgeschlossen, Gelder für Filme aufzutreiben, die nicht dafür geschaffen werden.

Die Schwierigkeiten werden aber noch größer, weil das Publikum nicht immer das gleiche bleibt. Doch davon das nächste Mal.