



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Der deutsche Film**

**Deutscher Film-Autoren-Kongreß <1, 1947, Berlin, Ost>**

**Berlin, 1947**

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-72915](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-72915)

P  
11

# DER *deutsche* FILM

FRAGEN

FORDERUNGEN

AUSSICHTEN

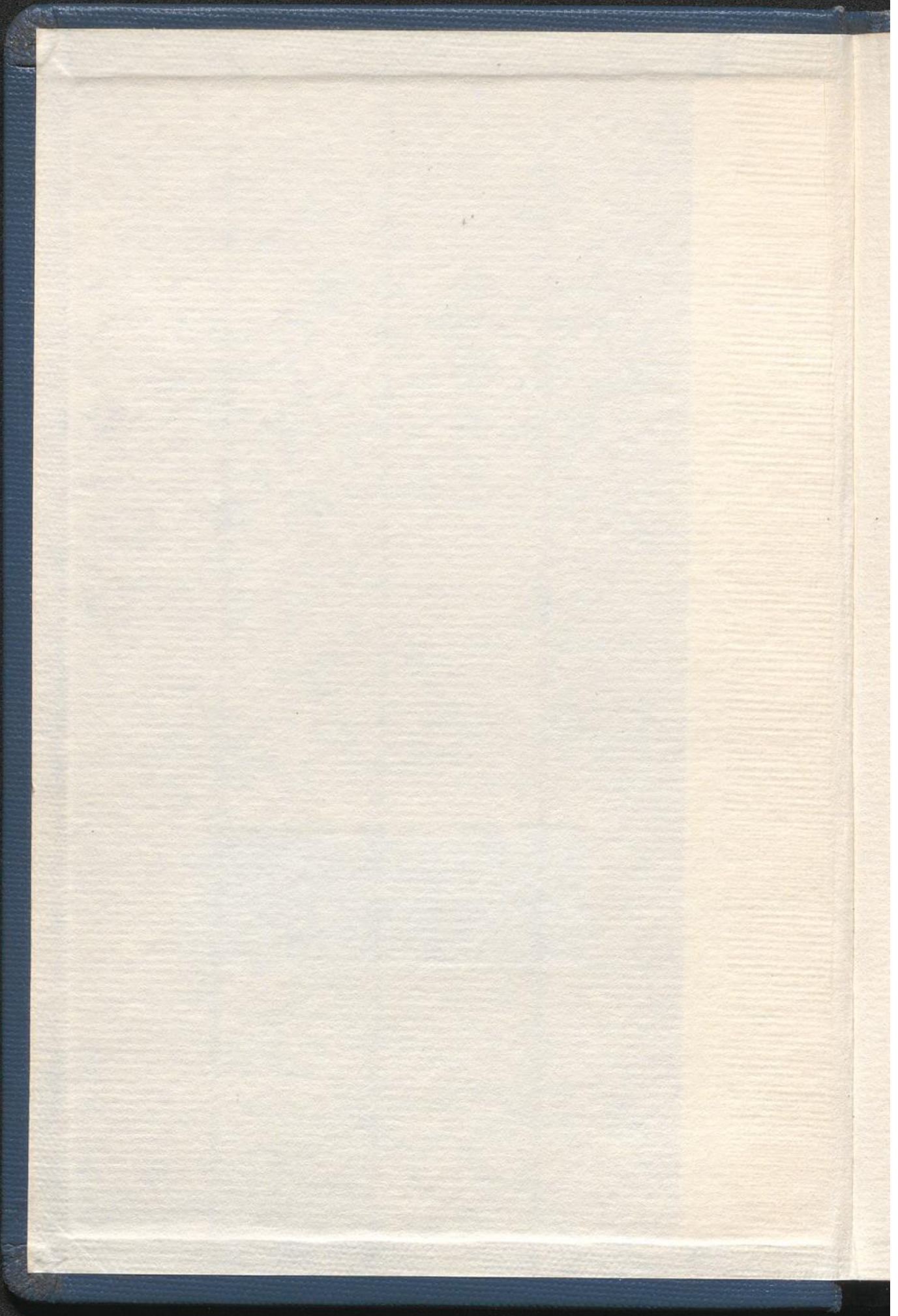


VERLAG  
BRUNO HENSCHEL UND SOHN  
BERLIN

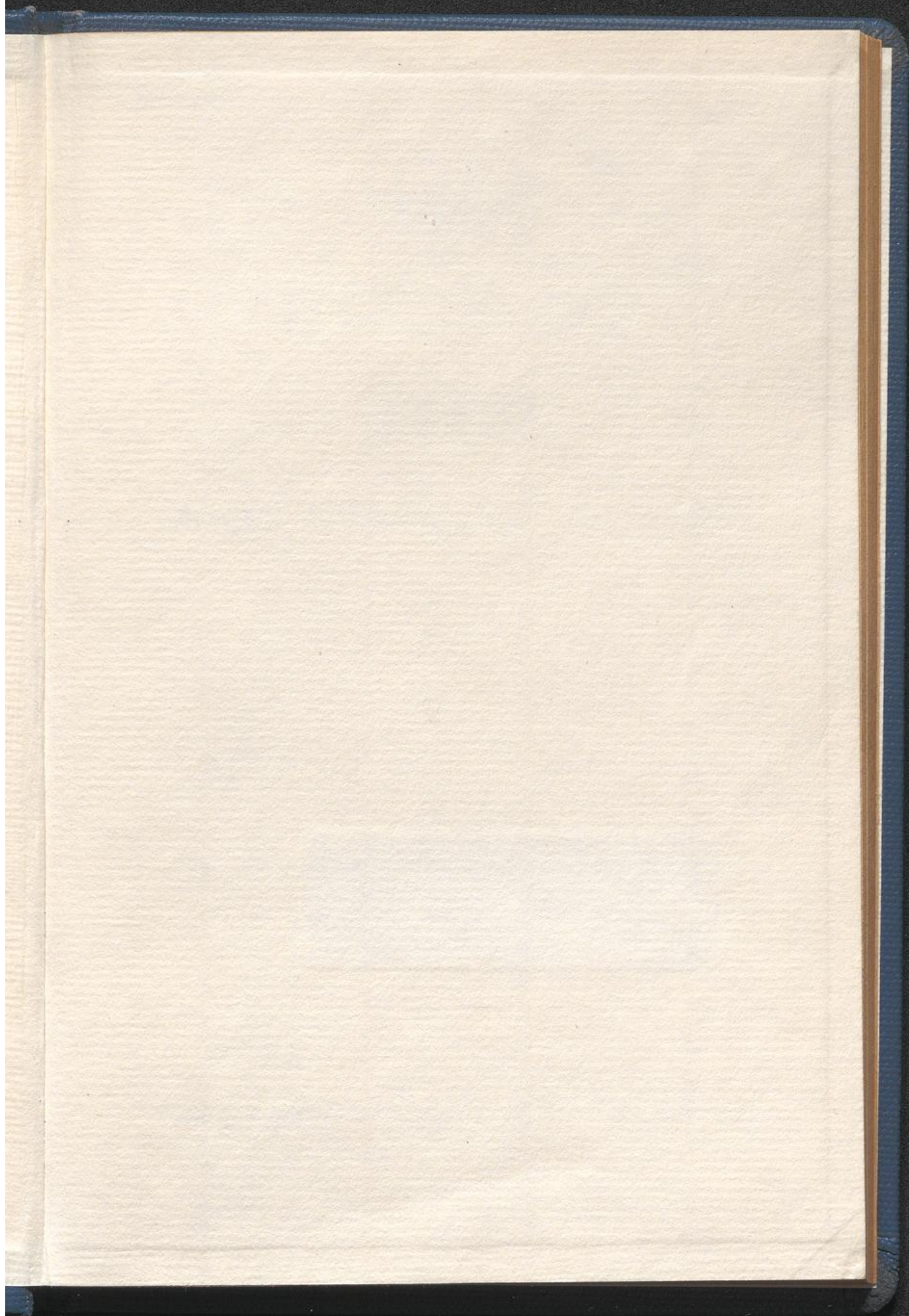
KNL  
1233

Der deutsche Film















Univ.-Bibliothek  
Paderborn

# DER DEUTSCHE FILM

FRAGEN · FORDERUNGEN · AUSSICHTEN

*Bericht*

*vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß*

*6.—9. Juni 1947 in Berlin*

VERLAG BRUNO HENSCHEL UND SOHN · BERLIN



Standort: P 11  
Signatur: KNL 1233  
Akz.-Nr.:  
Id.-Nr.: W1819096

29



77/11351



## INHALT

<b>Vorwort</b> . . . . .	5
<b>Die Lage des deutschen Films</b>	
Vortrag von Alfred Lindemann . . . . .	9
<b>Was erwartet der Film vom Autor?</b>	
Vortrag von Dr. Kurt Maetzig . . . . .	20
<b>Was erwartet der Autor vom Film?</b>	
Vortrag von Dr. Richard Riedel . . . . .	34
<b>Diskussion</b> der Vorträge von Dr. Kurt Maetzig und Dr. Richard Riedel . . . . .	44
<b>Die Vertrags-Vorschläge</b>	
Einleitende Worte von Dr. Wolff von Gordon . . . . .	58
Diskussion und Kommissionswahl . . . . .	61
Entwurf eines Filmrechte-Vertrages . . . . .	61
Entwurf eines Filmdrehbuch-Normalvertrages . . . . .	63
<b>Tantiemen-Beteiligung</b> . . . . .	65
<b>Rahmenveranstaltungen</b> . . . . .	68
<b>Der Sowjetfilm heute und morgen</b>	
Vortrag von Hans Klering . . . . .	69
<b>Nachwort</b> von Hans Dietrich Weiß . . . . .	79







## VORWORT

Vom 6. bis 10. Juni 1947 fand in Berlin auf Einladung der DEFA der **Erste Deutsche Filmautoren-Kongreß** statt. Die Tagung, deren Vorsitz Klaus Gysi führte, wurde mit einer ersten Zusammenkunft in den Räumen des Klubs des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands eröffnet.

Der erste Tag brachte eine Reihe von Begrüßungsansprachen, die Sinn und Zweck des Kongresses darlegten und gleichzeitig die in erster Linie zu behandelnden Probleme umrissen. Das Ziel war: Klärung der drängenden geistigen Probleme und der wirtschaftlichen Lage des neuen deutschen Films in allen Zonen.

Zunächst gab Direktor Bergmann von der DEFA, der neben den Vertretern der vier Besatzungsmächte mit besonderer Freude auch die anwesenden Gäste aus dem Westen begrüßte, der Hoffnung Ausdruck, daß das Ergebnis des Kongresses, der den Autoren Gelegenheit zur Aussprache über alle künstlerischen und wirtschaftlichen Probleme gebe, jedem einzelnen neue Anregungen und Hilfen für sein Schaffen vermitteln möge. Er umriß die Aufgaben des Autors mit der Forderung, daß dieser zu sich selbst zurückfinden müsse, womit das Zurückfinden zum Leben, den Erfahrungen und Erkenntnissen gemeint sei, frei von jedem geistigen Zwange und jeder Lenkung auf eine bestimmte Weltanschauung hin. Das Ziel, nämlich der lebendige Film, könne nur erreicht werden, wenn geistige und wirtschaftliche Klarheit bestehe.

Im Namen der Zentralverwaltung für Volksbildung unterstrich Herr Volkmann, daß die Bedeutung des Kongresses in seiner Absicht liege, die geistigen Voraussetzungen des kommenden deutschen Films zu klären. Nach den bisherigen Erfahrungen lägen hier die weitaus größeren Schwierigkeiten als im Bereich des Technischen. Die DEFA habe den Kongreß einberufen, um das größte Problem im deutschen Filmschaffen, den Mangel an Drehbüchern und geeigneten Autoren, die sich mit den Fragen des Alltags auseinanderzusetzen verstünden, zur Diskussion zu stellen. Dabei dürfe der Film sich nie mehr weder zu reaktionären und propagandistischen Zwecken mißbrauchen lassen noch nur das Erzeugnis einer Traumfabrik sein. Der Erfolg des Kongresses liege in wirklich fruchtbaren Diskussionen.

Dr. Roland Schacht ergänzte als Vertreter des Schutzverbandes Deutscher Autoren diese Worte dahin, daß dies fruchtbare Ergebnis nur möglich sei, wenn die Filmautoren enge Fühlungnahme und



regen Gedankenaustausch mit den anderen Autoren hätten. Um dies zu erreichen, plane er innerhalb des Schutzverbandes eine besondere Abteilung „Filmautoren“.

Der Vertreter des Magistrats Berlin, Dr. Kürschner, der während des Dritten Reiches wegen seiner offenen Kritik an der damaligen Filmproduktion zehn Jahre lang seiner Freiheit beraubt war, betonte über seinen dienstlichen Auftrag hinaus die persönliche Verbundenheit mit dem heutigen deutschen Filmschaffen. Zugleich wies er auf die Besonderheit der Stellung Berlins innerhalb Deutschlands und damit auch der Berliner Filmproduktion hin. In diesem Spiegel der Welt, „Berlin“, habe man Gelegenheit, das Filmschaffen der Welt zu sehen; und dies sei nicht nur ein Kennenlernen, sondern auch ein Lernen. Für den deutschen Film ergebe sich die Forderung und Verpflichtung, eine von hohem Idealismus getragene realistische Filmkunst ohne Übertreibungen und falsche Illusionen zu schaffen. „Wir wollen die wahre Kunst, die uns ein Recht gibt, wieder unseren alten Platz im Kulturleben der Menschheit einzunehmen!“

Der Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Erich Otto, stellte den Kongreß unter den Leitspruch: „Der Film ist das völkerverbindende Band des Friedens“. Die Autoren dürften nicht nur bestrebt sein, Unterhaltungsfilme zu schreiben, sondern sie müßten sich auch ganz bestimmten Aufgaben unterziehen, die ein Schritt auf dem Wege zur Verwirklichung dieses Leitgedankens seien. Die Bedeutung dieses Kongresses beruhe daher auf der Tatsache, daß sich die Autoren mit der Filmindustrie zu einer Aussprache zusammengefunden hätten.

Klaus Gysi, der auch als Vertreter des Kulturbundes das Wort ergriff, wies eindringlich auf die Schwierigkeit der Filmproduktion eines Volkes hin, das in seinem kulturellen Leben bewußt an einem neuen Anfang stehe. Im Suchen und Finden eines wirklich demokratischen, friedlich verantwortungsvollen kulturellen Lebens fielen dem Film ganz besondere und wichtige Aufgaben zu. Als realistische Kunst müsse der Film, dem das Experimentieren des Theaters nicht gegeben sei, menschliche Schicksale und das zeithistorische Geschehen wahr und echt gestalten.

Im Verlaufe des Kongresses hörten die Teilnehmer verschiedene Vorträge, an die sich z. T. sehr lebhaft Diskussionen anschlossen, wie an diejenigen von Dr. Maetzig und Dr. Riedel. Zur Auflockerung, Anregung und praktischen Unterstreichung der Probleme wurden verschiedene ausländische und deutsche Filme vorgeführt. Schließlich kam auch die wirtschaftliche Seite in ihrer ganzen Breite zur Sprache. Über den Filmrechte-Vertrag und den Filmdrehbuch-Normalvertrag fand, nach einleitenden Worten Dr. von Gordons, eine lebhaft Aussprache statt, nach der die Vertrags-Vorschläge mit Änderungen angenommen wurden.



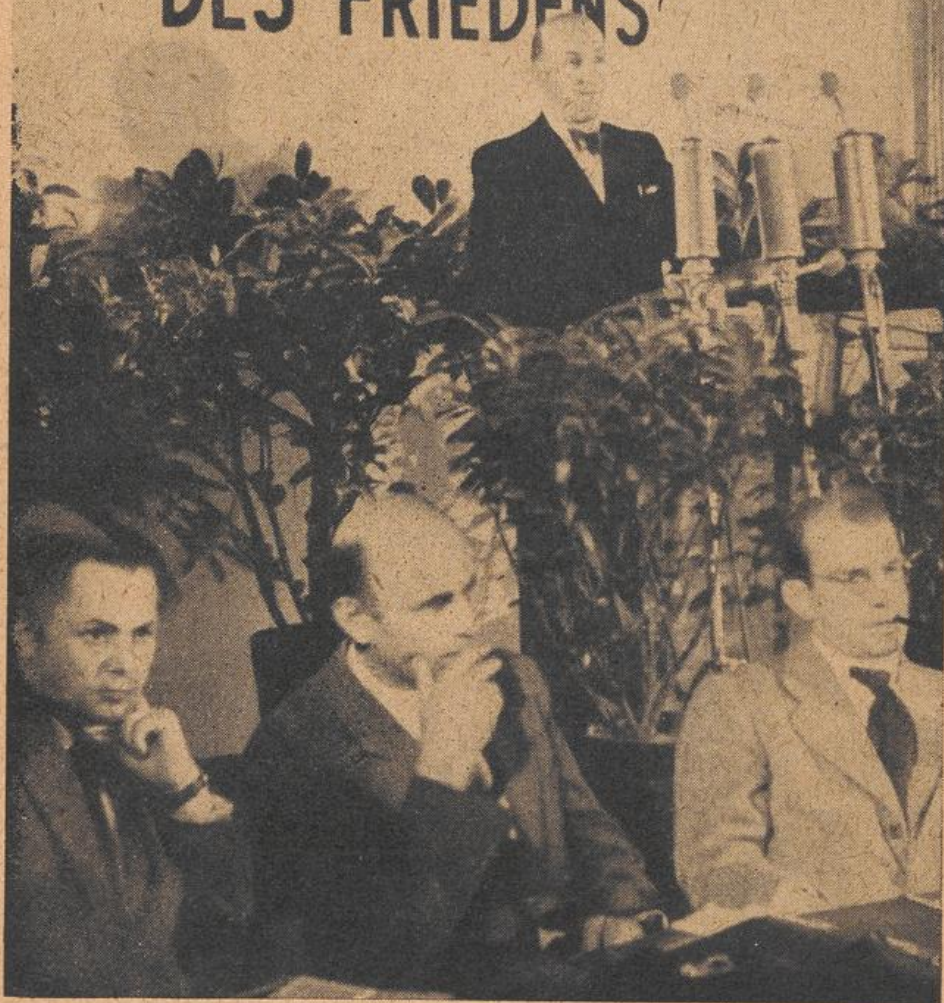
Auf der Schlußsitzung des Kongresses am 9. Juni im Klubhaus des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands fand im Namen der Autoren Johannes Tralow aus Gauting bei München herzliche Worte der Würdigung und des Dankes für die Veranstalter. Sie alle nahmen viele gute Eindrücke aus Berlin und interessante Anregungen von dem Kongreß mit nach Hause. Die Abschiedsworte Direktor Lindemanns betonten noch einmal die Absicht, die der Einladung zu dem Kongreß zugrunde gelegen habe: nicht Propaganda, sondern der Wille, ein Bindeglied zwischen Ost und West zu sein, da ja der Film immer international gewesen sei und es bleiben werde. Deshalb könne sich auch in Deutschland nicht irgendeine Filmgruppe abschließen. Er gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß der Erfolg dieses Kongresses bald sichtbar sein werde. In der Zwischenzeit solle hinter jeder Arbeit die Verpflichtung stehen, die Besprechungen einmal wirklich in die Tat umzusetzen.

Der Einladung waren zahlreiche Autoren aus den verschiedenen Zonen Deutschlands gefolgt; die DEFA konnte unter anderen als teilnehmende Gäste begrüßen: F. D. Andam, Joachim Barckhausen, Willi Bredel, Erika Beyfuß, Gerhard Born, Willi Clever, Frank Clifford, Wilhelm Ehlers, Friedrich Eisenlohr, Gerhard Grindel, Margarete Hackebeil, Ernst Hasselbach, Gerta Ital, Dr. Gustav Kampendonck, Dr. G. C. Klaren, H. F. Köllner, Jochen Kuhlmei, Arthur Kuhnert, Otto und Liselotte Linnekogel, Bobby Lüthge, Gerhard Menzel, Hans Neumann, Wolf Neumeister, Arthur Maria Rabenalt, Dr. Richard Riedel, Dr. Roland Schacht, R. A. Stemmle, Alf Teichs, Johannes Tralow, Günther Weisenborn, Tibor Yost, Werner P. Zibaso.

Als Beauftragte der Militärregierungen wohnten der Eröffnung des Kongresses bei: Herr Major Dymshitz, Herr Hauptmann Pereswijetoff, Herr Leutnant Nielsen, Mr. Winston, Mr. van Eyck, Mr. Durban, Mr. Martin, M. Béguin-Billecocq, M. Kot.



# DER FILM IST DAS ÖLKERVERBINDENDE BAND DES FRIEDENS



DEFA-Direktor Alfred Lindemann hielt das einleitende Referat.  
Am Präsidialtisch: K. H. Bergmann, Gustav von Wangenheim, Günther Weisenborn.



## Die Lage des deutschen Films.

Von Alfred Lindemann.

Meine Damen und Herren!

Um die Lage des deutschen Films von heute klarer erkennen zu können, ist es notwendig, daß ich einige Zahlen über die wirtschaftliche Bedeutung der deutschen Filmindustrie voranstelle:

Als sich der Film kurz vor der Jahrhundertwende der Öffentlichkeit vorstellte, ahnten nur wenige, welche gewaltige Bedeutung er einmal haben würde.

Im Frühjahr 1896, also vor reichlich 50 Jahren, fanden in verschiedenen deutschen Großstädten die ersten öffentlichen Filmvorführungen statt. Im gleichen Jahr wurde in Berlin — wenn auch nur vorübergehend — das erste ortsfeste Kino und in der Friedrichstraße das erste Filmkunstlichtatelier eingerichtet. Ein Jahr später erschien bereits der erste Filmkatalog, der 84 Filme aufwies.

Bis 1900 dominierten bei den Vorstellungen der Schausteller die Aktualitäten, dann bis etwa 1905 die Kurzfilme, meist mit Spielfilmhandlung. Es folgte die Zeit der Tonbilder, und erst 1913 begann man mit langen Spielfilmen. Der gewaltige Aufschwung der Industrie kam nach 1915; während des ersten Weltkrieges stieg die Zahl der Produzenten von 25 auf 130.

In den Stummfilmjahren bis 1929 wurden pro Jahr durchschnittlich 217 lange Spielfilme und rund 1500 Lehr-, Werbe-, Kultur- und Kurzspielfilme hergestellt. Nach der Umstellung auf den Tonfilm mit seinen höheren Ansprüchen an Drehdauer, Geld, Technik und Material sank der Durchschnitt in den nächsten fünf Jahren auf 133 lange Spielfilme im Jahr. In den letzten zehn Jahren schließlich konnte das Hundert nur noch zweimal überschritten werden; der Jahresdurchschnitt lag bei 86 Filmen, das Minimum bei 65 Filmen im Jahre 1944 mit nochmals der gleichen Zahl an unfertigen Filmen. 1945 ließ die Filmindustrie noch etwa 15 Spielfilme zensieren und wurde dann in den Sturz des Nationalsozialismus hineingerissen, um völlig zusammenzubrechen.

Der Betrag, den die Filmherstellung alljährlich für die Durchführung ihres Programmes benötigte, schwankte in den Stummfilmjahren zwischen 30 und 40 Millionen Mark. Stumme Filme kosteten durchschnittlich 175 000 Mark, Tonfilme dagegen 250 000 bis 275 000 Mark im Jahresdurchschnitt. Nach 1934 setzte in immer schnellerem Tempo — gefördert durch die unablässigen Änderungswünsche des Propagandaministeriums — die allseits bekannte Verteuerung ein, die schließlich im Sommer 1944 zu einem Durchschnitt



von 1,4 Millionen Mark pro Spielfilm führte. Die Filmproduktion verbrauchte im Jahr weit mehr als 100 Millionen Mark.

Bis 1933 lag das Schwergewicht der Filmherstellung bei den mittleren und kleinen Firmen, von denen durchschnittlich 70 bis 90 pro Jahr ihre Filme an die Verleiher und Exporteure lieferten. Unter den Konzentrationsmaßnahmen des Propagandaministeriums sank dann die Zahl der aktiven Filmproduzenten von rund 50 im Jahre 1934 auf praktisch 7 im Jahre 1944. Alle diese Gesellschaften befanden sich fast restlos im Reichsbesitz und standen unter der direkten Leitung des Propagandaministeriums, also Goebbels'. Diese Firmen hatten einschließlich der Dachgesellschaft ein Gesellschaftskapital von 170 Millionen Mark, wovon allein auf die Ufa mit ihren Tochtergesellschaften fast 50 Millionen Mark entfielen.

Die deutsche Filmindustrie hat schon bald nach dem ersten Weltkrieg einen beachtlichen Anteil am internationalen Filmhandel gehabt. Filmaufführungslizenzen und Millionen von Metern an Negativen und Positiven gingen alljährlich in alle Welt. Andererseits zeigten die deutschen Filmtheater in erheblichem Ausmaß ausländische Filme; gegen eine allzu umfangreiche Einfuhr sollte die deutsche Filmproduktion durch Kompensations- und Kontingentbestimmungen geschützt werden. Bis 1929 gelang dies jedoch nur sehr unzureichend. In den deutschen Kinos liefen [bis zum Ende der Stummfilmzeit (1929)] durchschnittlich 275 ausländische Spielfilme jährlich, womit der ausländische Film — bei gleichzeitig 217 deutschen Filmen — mit 56 % dominierte. In den folgenden Jahren bis 1938 belegte der ausländische Spielfilm mit durchschnittlich 92 Filmen pro Jahr nur noch 44 % des Gesamtangebotes. In den Kriegsjahren waren von den durchschnittlich 104 langen Spielfilmen nur noch 24, das sind 23 %, ausländischen Ursprungs.

Deutschland hatte 1910 etwa 1000 Filmtheater gegenüber etwa 10 000 in Nordamerika. Bei Beendigung des ersten Weltkrieges besaßen wir bereits 2500 Kinos mit 860 000 Sitzplätzen. 1935 zählte man 4800 Filmtheater mit 1,8 Millionen Plätzen und 1943 6850 Kinos mit 2,6 Millionen Plätzen. Die Umstellung der Theater auf den Tonfilm in den Jahren 1930 bis 1934 erhöhte den effektiven Wert des deutschen Theaterparkes von schätzungsweise 250 Millionen auf 400 Millionen Mark; 1943 lag dieser Wert bei etwa einer halben Milliarde.

Die Besucherzahlen der deutschen Kinos schwankten in den guten Jahren des Stummfilms zwischen 300 und 350 Millionen. Nach einigen Krisenjahren in der ersten Zeit des Tonfilms mit einem Absinken auf 240 Millionen stieg die Besucherzahl dann stetig, vor allem im Kriege, bis auf 1117 Millionen im Jahre 1943. Die Bruttoeinnahmen der Filmtheater erreichten fast eine Milliarde Mark.

Es ist interessant, zu erkennen, daß der Film — nachdem er ursprünglich ein Unterhaltungsmittel war und als solches betrachtet





Vertreter der Besatzungsmächte als Gäste bei der Eröffnungssitzung des Kongresses.

wurde — sehr bald in ein Propagandainstrument gegen eine demokratische Entwicklung umgewandelt wurde. Die Produktion weniger Filme demokratischer Tendenz kann über diese Entwicklung nicht hinwegtäuschen.

Im ersten Weltkrieg forderte Ludendorff den Einsatz des Films für Kriegszwecke, ähnlich, wie dies bei den westlichen Alliierten bereits der Fall war. Damals — am 30. Januar 1917 — wurde das Bild- und Filmamt geschaffen, das nach dem Zusammenbruch 1918 seine Filmbestände an die mit Reichsbeteiligung arbeitende Ufa abgab. Es ist erstaunlich, daß nach der Niederlage des deutschen Militarismus niemand beachtete, daß hier ein wichtiges Propagandamittel noch bis 1921 in den Händen von Militärs blieb und daß 1927 die Regierung die Gelegenheit, die Ufa wieder unter Reichsbeteiligung zu nehmen, nicht wahrnahm. So konnte die Ufa nach Übernahme durch die Hugenberggruppe ihre politische Propaganda für den Militarismus und gegen die Demokratie aufnehmen, die schließlich in den Nationalsozialismus mündete und in dem durch ihn provozierten Krieg zum Zusammenbruch des Staatswesens führte. Es ist von besonderer Bedeutung, daß sich unter den 1600 Lehr-, Werbe- und Kulturfilmen, die durchschnittlich pro Jahr bis zum zweiten Weltkrieg hergestellt wurden, viele militaristische Filme befanden, wie „Unsere Marine“, „Unser Heer“, „Die Kavallerie“, und daß



diese Filme in den Schulen zur Vorführung kamen. Mit der harmlos erscheinenden Begründung der „Pflege der Tradition“, der „Wehrtüchtigung“ wurde so die junge Generation durch Glorifizierung der Militärkaste, des frisch-fröhlichen Soldatenlebens für den Angriffskrieg ideologisch reif gemacht.

In der Spielfilmproduktion fing es mit „Fridericus Rex“ an. Über „Westfront 1918“ (Nero, 1930), „Flötenkonzert von Sanssouci“ (Ufa, 1930) ging es zum „Horst-Westmar“-Film (Siegel, 1933), „SA-Mann Brand“ (Bavaria, 1933), „Achtung! Feind hört mit!“ (Terra, 1940), bis zum Schluß „Kolberg“ (Ufa, 1945) die Verherrlichung des totalen Krieges brachte.

Für uns ist es wichtig, zu erkennen, daß man die Entwicklung des deutschen Films nicht nur von der künstlerischen, sondern auch von der wirtschaftlichen und politischen Seite genau studieren und aus den Erfahrungen der Vergangenheit bestimmte Lehren ziehen muß. Der Nazismus, der in den Jahren 1933 bis 1936 wieder in Reden und Artikeln die sogenannte Freiheit der Kunst, die Freiheit der Persönlichkeit und des künstlerischen Schaffens proklamierte, hat sich nicht gescheut, mit äußerst brutaler Willkür das Gegenteil zu tun. Jeder Künstler, der sich erlaubte, Kritik an dem System zu üben, wurde — nachdem die Nazis ihre Zwangsorganisation, d. h. auf unserem Gebiet die Reichsfilm-, Theater-, Musik-, Schrifttumskammer geschaffen hatten — rücksichtslos aus diesen ausgeschlossen und damit seiner Existenz beraubt.

Von der sogenannten Freiheit der Kunst blieb nichts mehr übrig; denn die Herren des Propagandaministeriums und Dr. Goebbels persönlich redigierten die Drehbücher und zensierten die Filme. Der wahnsinnige Krieg des Faschismus räumte die letzten Illusionen der freien Künstler beiseite und zerstörte die gesamte deutsche Filmindustrie.

Die größten und schönsten Kinos waren zerstört, die Ateliers all ihrer Apparaturen usw. entblößt worden. Durch Verlagern von technischen Einrichtungen, Requisiten, Kostümfundus usw. in die Provinzen sind, gemessen an unseren heutigen tatsächlichen Anschaffungskosten, Milliardenwerte verschleudert und verschoben worden. Noch heute wird ein wesentlicher Teil des Schwarzen Marktes in ganz Deutschland von dem verlagerten Gut der reichsmittelbaren Betriebe genährt.

Wir standen vor dem Nichts, und es gehörte für die wenigen, die inmitten der Trümmer den neuen Aufbau pflanzen und durchführten, aller Optimismus und viel Mut dazu, ans Werk zu gehen. Es mußte von ganz unten unter den primitivsten Umständen angefangen werden. Die erste Zone, die mit tatkräftiger Unterstützung der Militärregierung daranging, war die russische. Die deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung beauftragte im November 1945



einige Filmfachleute mit der Untersuchung der damaligen Möglichkeiten für die Wiederingangsetzung der Filmindustrie und mit der Ausarbeitung von Vorschlägen für die Produktion. Wir gingen an diese Aufgabe ohne große Illusionen und kamen nach sehr kurzer Zeit zu dem Ergebnis, daß ein wirklicher Aufbau der Filmindustrie nur im konzentrierten Rahmen erfolgen konnte. Es fehlten Atelierräume, Apparaturen, Fundus, kurz alles, was zur Herstellung eines Films gebraucht wird. Hier nun sofort volle wirtschaftliche Freiheit zuzulassen, hätte zu schärfster Konkurrenz, zu einer Übersteigerung der Preise, zur Verzettlung der Kräfte und damit zu einer ersten Gefährdung des Aufbaues geführt. Die maßgebenden Stellen entschlossen sich, unter diesen Umständen zunächst nur eine Gesellschaft zu bilden, und es kam zur Gründung der DEFA.

Es ist allen bekannt, daß die DEFA primitiv angefangen hat. Die Geschichte des ersten „Augenzeugen“ ist schon fast zur Sage geworden, die Geschichte der sechs Männer eine Historie. Die DEFA existiert heute als eins der größten Unternehmen in ganz Deutschland, sie beschäftigt augenblicklich

21 Regisseure

20 Kameramänner

einen beachtlichen Stab von fest verpflichteten Schauspielern

1500 technische und kaufmännische Angestellte.

Sie hat langfristig gepachtet die Ateliers Johannisthal (ehem. Tobis) und Babelsberg (ehem. Althoff-Atelier). Wir streben jetzt die Pachtung der alten Ufa-Betriebe in Babelsberg und einiger Kopieranstalten an.

An Produktionen hat die DEFA bisher herausgebracht:

5 Spielfilme

16 Kultur- und Lehrfilme

56 Wochenschauen

50 Kurzfilme

9 Synchronisationen von Spielfilmen,

in Arbeit befinden sich

2 Spielfilme

eine Reihe von Kulturfilmen und

die laufende Produktion der wöchentlich erscheinenden Wochenschau.

Wir planen, im Produktionsjahr 1947/48 20 Spielfilme herzustellen. Das kann im Augenblick nur erreicht werden eben durch schärfste Zusammenfassung, und fragen Sie unsere Künstler, ob nicht hier eine wirklich positive Freiheit des Schaffens herrscht oder ob sie zu irgendeinem Zeitpunkt in den letzten zwei Jahren unter einem politischen oder wirtschaftlichen Druck bei ihrer Arbeit gestanden haben. In den anderen Zonen sind die einzelnen Firmen bzw. Produzenten lizenziert, die Organisationsform steht dort meist im



Gegensatz zu dem Prinzip der Zusammenfassung der Kräfte in der sowjetischen Zone. Diese Firmen machen jetzt ihre eigenen Erfahrungen und erleben die Schwierigkeiten in verstärktem Maße. Die englisch lizenzierte Firma „Studio 45“ hat bisher zwei Filme hergestellt, während die französisch lizenzierte Firma mit einem Film fertig ist. In der amerikanischen Zone hat die Filmproduktion vor einigen Wochen begonnen, und in einiger Zeit sind auch hier die ersten Filme zu erwarten. In den letzten Monaten hat es sich bereits herausgestellt, daß all diese Firmen mehr oder weniger aufeinander angewiesen sind und es tatsächlich nur durch gegenseitige Unterstützung zu einem wirklichen Aufbau in der deutschen Filmindustrie kommen kann.

Zur Zeit sind etwa 40 Lizenzen für die Filmproduktion durch die einzelnen alliierten Mächte in Deutschland erteilt worden. Leider hat es sich auch auf unserem Arbeitsgebiet herausgestellt, wie hemmend sich die Aufteilung Deutschlands in vier Besatzungszonen mit verschiedenen politischen Entwicklungstendenzen auswirkt. So ist es trotz dringender Notwendigkeit noch nicht gelungen, zu einer wirklichen Aussprache und damit zu einer wirklichen Abstimmung der Produktion in ganz Deutschland zu kommen.

Es wird für uns nicht leicht sein, uns zu behaupten. Wir müssen uns klar darüber sein, daß die über 10 Jahre dauernde Abschließung vom Ausland zu einer Aufspeicherung der ausländischen Filme geführt hat, die in absehbarer Zeit auf den deutschen Markt geworfen werden. Welche Gefahren das in sich birgt, zeigt das Beispiel einer ausländischen Filmproduktion. Im Zeitraum von wenig mehr als einem Jahr hat 1946 die amerikanische Filmindustrie 60 % dieser fremden Filmkapazität aufgekauft, so daß diese Filmindustrie heute nur unter Schwierigkeiten ihre Filme im eigenen Lande amortisieren kann. Ein glattes kapitalistisches Geschäft, formal sicher einwandfrei; aber eine der besten Industrien der Welt ist an den Rand des Ruins gebracht worden. Im Augenblick genießen wir noch den Schutz der Militärregierungen, aber wir müssen schon jetzt damit rechnen, daß unser Markt eines Tages frei sein wird. Und wenn wir dann noch nicht einig sind, kann uns das gleiche Schicksal bereitet werden wie der eben erwähnten fremden Filmindustrie. Daher ist es von großer Wichtigkeit, daß soviel deutsche Filme wie nur möglich produziert werden.

Wirtschaftliche Erwägungen sind hier nicht einmal in erster Linie entscheidend, maßgeblich ist die große Bedeutung des Films für die demokratische Erneuerung des deutschen Volkes. Jeder gute ausländische Film, der uns bei der geistigen Fundierung der Demokratie in Deutschland hilft, ist uns willkommen. Aber wenn auch die Welt noch so viele künstlerische demokratische Filme herstellt, die wirksamste Erziehungstätigkeit kann nur von uns Deutschen selbst geleistet werden. Wir, die wir in den KZs und in den Gefängnissen



saßen und in der Zeit der brutalsten Unterdrückung in Deutschland gelebt haben, die wir alle Schwierigkeiten des Aufbaues und die Nöte jedes einzelnen kennen, wir werden mit jedem Film, den wir herstellen, viel stärker eine Sprache sprechen, die in diesem Deutschland verstanden werden kann. Aus diesem Grunde fühlen wir uns verpflichtet, jedem deutschen Produzenten die kameradschaftliche Hilfe zu geben, die er für seinen Film braucht, vorausgesetzt, daß sein Film künstlerisch fundiert ist und diesem großen Zwecke der Demokratisierung dient. Es ist in unserer Situation nicht zu verantworten, mit seichten Machwerken die deutsche Produktion zu belasten. Außerdem müssen wir klar erkennen, daß das Ausland Filme, deren Wert bestenfalls in der Ausstattung, in der Schau liegen kann, mit einem viel größeren Aufwand und einer viel besseren Technik herstellen kann. Ist es in der Zeit der größten Prosperität sehr selten gelungen, einen ausländischen Erzeugnissen auch nur ebenbürtigen Revuefilm herzustellen, so soll man sich jetzt in der Zeit der Materialknappheit davor doppelt hüten. Es ist bedauerlich, wenn solche Versuche jetzt überhaupt gemacht werden. Das Ergebnis zeigt ja jetzt einer der in der letzten Zeit fertiggestellten Filme. Rohfilm, Energie, die wochenlange Nachtarbeit der Künstler und Techniker sind mißbraucht worden.

Ich denke besonders an die Menschen, denn ihre Fähigkeiten und ihre Arbeitskraft sind augenblicklich das Kostbarste, was wir besitzen. Die erbarmungslose Verfolgung der fortschrittlichsten Kräfte der deutschen Intelligenz durch die Hitlerdiktatur, die Verbrehen der Konzentrationslager und das große Verbrechen des Krieges haben große Lücken in unsere Reihen gerissen und besonders die Jugend Deutschlands dezimiert. Noch schlimmer sind für uns die Folgen der geistigen Versklavung im Dritten Reich. Überall im Journalismus, in der Literatur und auch im Film, bei den Schauspielern, bei den Regisseuren — überall herrscht stärkster Mangel an guten Kräften. So stand der deutsche Film nicht nur heute, sondern schon seit Jahren vor dem Problem des Nachwuchses. Da helfen keine Akademien und keine „lehrplanmäßig“ herangezogenen Zöglinge. Das Nachwuchsproblem kann nur gelöst werden, wenn man ohne Rücksicht auf eventuelle Verluste endlich die Jugend heranläßt an die praktische Arbeit. Wir haben danach gehandelt, im letzten Produktionsjahr übertrugen wir etwa 14 Schauspielern und Schauspielerinnen — die damit erstmalig spielten — mehr oder minder wichtige Rollen, außerdem betrauten wir drei Nachwuchsregisseure mit drei Spielfilmen der DEFA. Ebenso wie wir an das Problem der Filmkünstler herangingen, handhabten wir auch das technische Nachwuchsproblem, und wir können heute bereits gute Erfolge verzeichnen. Ein noch nicht bezwungenes Nachwuchsproblem ist jedoch das der Autoren. Wir haben eine Reihe guter Autoren für die DEFA verpflichtet; aber es ist für



viele von ihnen nicht leicht, die Tradition der alten Filmfirmen zu überwinden. Wir wissen, daß diese Autoren anfangs nur zögernd zu uns kamen, glaubten sie doch, daß sie nun nur noch Stoffe eindeutig politischer Färbung bearbeiten sollten. Erst nach langen Diskussionen und wochenlangen Auseinandersetzungen über Stoffe und Drehbücher fühlten sie sich in die wirklichen Aufgaben von heute ein, und wir begrüßen in ihnen wertvolle Mitarbeiter. Hier genügt es aber nicht, einen festen Autorenstab zu haben, diese Basis wäre für die Filmindustrie viel zu eng. Wir müssen das Autorennachwuchsproblem in großzügiger Weise lösen, und wir erhoffen gerade von Ihnen Vorschläge und Ihre Mitarbeit. Ich möchte ausdrücklich erklären, daß wir dieses Problem nicht vom egoistischen Standpunkt einer Firma — nämlich dem der DEFA — lösen wollen, sondern wir glauben, damit einen wesentlichen Beitrag für die gesamte deutsche Produktion leisten zu können. Wir denken in erster Linie an die Errichtung eines Autorenheimes, wo die Möglichkeit zu ungestörter, intensiver Arbeit gegeben ist und wo in Auseinandersetzungen mit Freunden, Künstlern, Wirtschaftlern, Wissenschaftlern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens der Autor Gelegenheit hat, mit den Problemen der heutigen Zeit in Berührung zu kommen. Wir denken uns weiterhin, daß wir jungen Autoren Drehbuchaufträge geben, ohne die augenblickliche Realisierung des Manuskriptes in den Vordergrund zu stellen. Für dringend notwendig halten wir es aber, daß jeder Autor bei den entscheidenden Aufnahmen seines Films im Atelier erscheinen muß oder, besser noch, als Regie-Assistent oder in einer anderen Funktion im Stab seines Films mitarbeitet. Denn nur, wenn sich Theorie und Praxis ergänzen, kann hier eine gute Lösung gefunden werden.

Das ist unsere vordringlichste Sorge, die Sorge um die Menschen, mit denen wir arbeiten können, aber es ist nicht die einzige. Wie das ganze deutsche Volk unerträgliche Entbehrungen durch die Schuld seiner Verführer auf sich nehmen muß, so müssen wir im Film mit einer dem Laien kaum vorstellbaren Materialknappheit kämpfen. Wir wissen — wie ich bereits zu Anfang sagte —, daß wesentliche Filmgüter sich in unrechtmäßigem Besitz von Privatleuten befinden. Wir wissen, daß sogenannte Verleihfirmen dieses Material zu übersteigerten Wucherpreisen den Filmproduzenten anbieten, und haben dagegen den schärfsten Kampf aufgenommen. Aber wir sind machtlos, wenn unsere Kollegen uns nicht in diesem Kampf unterstützen, sondern aus egoistischen Motiven heraus diesen Wucher sogar fördern.

Diese Schwarzmarkterscheinungen bedrohen die wirtschaftliche Existenz der deutschen Filmindustrie. Wir wollen die gegenseitige Hilfsaktion, wir erstreben ein Abkommen aller Produzenten mit den mittelbar oder unmittelbar beteiligten Firmen, um zu einer gesunden Wirtschaftsweise zu kommen. In unseren Diskussionen wurde uns



immer wieder entgegengehalten, daß der Film heute im allgemeinen ein sicheres Geschäft ist und daher diese Summen keine Rolle spielen. Aber bitte bedenken Sie, daß der Film ja nicht eine Eintagserscheinung ist, sondern unser heutiger Neuaufbau die Fundamente für die Zukunft legen soll. Wir haben angestrebt, und es ist uns auch gelungen, die Anerkennung des Films bei allen Wirtschaftsstellen als Industrie zu erlangen. Genau so wie die Lebensmittelindustrie, die Kohlenindustrie, die Metallindustrie ihre Kontingente erhält, genau so haben wir zum mindesten in der russischen Zone seit kurzer Zeit diese Kontingente bewilligt erhalten. Wir hoffen, daß auch in den anderen Zonen eine gleiche Regelung getroffen wird. Diese Kontingenzuteilung sichert uns die Arbeit, verpflichtet uns aber andererseits zu sparsamster Wirtschaft.

Das Problem der Mitarbeiter im Film hat aber auch noch eine andere, eine wirtschaftliche Seite. Die materielle Lage, die riesigen Steuerabzüge und der Mangel an Menschen führt zu einer großen Gefahr. Wenn man in den Zeitungen liest, daß ausländische Filmgesellschaften Hunderttausende von Mark für Drehbuchrechte, einzelne Regiehonoreare und einzelne Schauspielergagen ausgeben, so zeigt das nur den Zerfall der auf rein egoistischen Interessen aufgebauten Filmproduktion, und auch bei uns macht sich eine ungesunde, steigende Tendenz stark bemerkbar. Hier kann man nur



Aufmerksame und kritische Zuhörer.  
Unter ihnen R. A. Stemmle, Georg Wiff, Wilhelm Ehlers.



raten und vorschlagen, zu einer gesunden Wirtschaftsweise zurückzufinden. Wir wissen, Sie haben es sehr schwer. Wir verstehen die Sorgen von vielen Menschen, die augenblicklich am Film arbeiten. Es ist doch praktisch so, daß heute ein Verdienst von 2000 RM im Monat nur noch für die Steuer interessant ist. Wir wissen, daß durch das Mittel des Schwarzen Geldes ein Ausgleich für den einzelnen geschaffen wird, aber solange 50 Millionen Menschen mit den gegebenen Verhältnissen auskommen müssen, solange ist es unmöglich, Gagen von 1000 RM pro Tag zu zahlen. Es ist leider so, daß der sogenannte freie Künstler der bürgerlichen Gesellschaft den Wert seiner Freiheit an dem Werte seiner Bezahlung mißt und sich und seine Kunst an den Meistbietenden verkauft oder verkaufen muß. Seine Freiheit ist also nur ein Schemen, das sinnbildlich ist für den Freiheitsbegriff einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung überhaupt. Die wirkliche Freiheit des Künstlers ist nur in einer sozialistischen Welt gesichert. Wir leben heute noch nicht in einem sozialistischen Staate, wir können jedoch als bewußte Menschen die Grundlagen für diese Zukunft schaffen.

Wir sagen den Künstlern von heute, wer ernsthaft mit am Aufbau des Films tätig ist und wer heute mitschafft, dem können wir eine gute Existenzgrundlage garantieren, dem werden wir helfen, seine eigene wirtschaftliche Not zu überwinden. Aber wir lehnen es ab, ihn auf Kosten der Allgemeinheit zum Millionär zu machen. Jetzt können wir das auch gar nicht, und wenn wir es einmal könnten, dann wünschen wir, daß der Ertrag unserer Arbeit nicht einzelnen Großverdienern, sondern der Allgemeinheit zugute kommt. Wir müssen abgehen von dem Einzelstar zum Ensemblespiel, von dem Schwerverdiener zum Normalverdiener. Wir sind überzeugt von der Notwendigkeit und Richtigkeit dieser Forderung und sind überzeugt von der wirklichen inneren Zustimmung der Künstler, an denen uns liegt, so daß wir unserer Entwicklung in Ruhe entgegensehen.

Als Endziel müssen wir erstreben, daß der Autor, der Regisseur und der Schauspieler am Gewinn in Form von Tantiemen am Film beteiligt werden. Damit wird ein starker Anreiz und ein gerechter Ausgleich gegeben, und wir glauben, auch damit zur Gesundung der deutschen Filmindustrie beizutragen.

Wir stehen in einer schweren Zeit und müssen erkennen, daß wir nicht an ihren großen Problemen vorübergehen dürfen. In der Kunst, in der Literatur und auch im Film spielen diese Auseinandersetzungen eine Rolle. Schließen wir uns als Filmschaffende von diesem großen Strom der Zeit aus, dann begeben wir uns der größten und dankbarsten Wirkungsmöglichkeiten. Die Bequemen und die Großverdiener versuchen, eine Weltanschauung aufrechtzuerhalten, die der Vergangenheit angehört. Sie haben in der deutschen Filmindustrie 30 Jahre lang am deutschen Volke sündigen können, und sie wollen heute mit ihrer alten Phraseologie ihren unheilvollen Weg



fortsetzen. Sie proklamieren wieder Freiheit der Persönlichkeit, sie machen sich wieder zum Vertreter des gehalt- und gehirnlosen Unterhaltungsfilmes und lassen die progressiven Elemente der Welt. Wir wissen, daß sie Feinde des Volkes und unsere Feinde sind. Wir scheuen die Auseinandersetzung mit ihnen nicht, und wir freuen uns über jeden, der mit uns kämpfen will. Wir begrüßen jeden einzelnen, der mit seiner Idee, mit seiner Regie und mit seiner Schauspielkunst, ganz gleich in welcher Zone, der neuen wirklichen Demokratie helfen will. Wir hoffen, daß dieser Kongreß ein Auftakt zu vielen Aussprachen zur Fundamentierung des deutschen Filmes sein wird, Aussprachen, die nicht an die Zonengrenzen gebunden sein sollen.

Wir erstreben deshalb die Schaffung eines interzonalen Ausschusses für die deutschen Filmfragen, der sich insbesondere mit folgenden Fragen beschäftigt:

1. Anmeldung und damit Sicherung der Rechte an Filmstoffen,
2. Abstimmung der Produktionsvorhaben,
3. Regelung von Honoraren, Gagen, Tantiemen mit den Berufsverbänden, Förderung des Nachwuchses (durch Verpflichtung der Produktionsfirmen, einen bestimmten Prozentsatz von jungen Schauspielern, Autoren und Regisseuren in ihrem Produktionsprogramm zu berücksichtigen),
4. Gründung eines Nachwuchsheimes, in dem durch Vorführung von Filmen aller Nationen und in Diskussionen der Nachwuchs geschult wird,
5. Gründung eines Komitees für Vertriebs- und Filmtheaterfragen.

Von den vielseitigen Aufgaben dieses Ausschusses seien als besonders wichtig und vordringlich erwähnt:

Schaffung eines Schutzes für die deutsche Filmproduktion durch Kontingentierung des Auslandsfilmes,  
Verwaltungsmäßige Vereinfachung des Exportes und Importes von Filmen aller Art,  
Aktivierung der Filmwerbung in den Theatern,  
Filmmieten-, Eintrittspreis- und Vergnügungssteuerfragen.

Ich habe betont, daß das wichtigste Problem für den deutschen Film heute der Autor ist. Wir glauben, daß Sie, meine Damen und Herren, ehrlich bemüht sind, mit neuem Geist an die Arbeit zu gehen. Wenn dieser stattfindende Kongreß dazu beitragen kann, die Probleme der Lösung entgegenzuführen, dann wird Ihre und unsere Arbeit nicht vergeblich gewesen sein.



## Was erwartet der Film vom Autor?

Von Dr. Kurt Maetzig

Die hauptsächlichlichen Schwierigkeiten der heutigen Filmproduktion liegen weniger im Technischen oder Finanziellen als im Geistigen. Es ist der Mangel an guten Drehbüchern, und es ist eine der Aufgaben dieses Kongresses, die Gründe hierfür zu klären und Mittel zur Überwindung dieses Zustandes zu finden. Zweifellos ist dieser Mangel in anderen Ländern ebenfalls vorhanden, und unbestreitbar ist, daß die Dezimierung der fortschrittlichen Dichter und Autoren durch das Naziregime sich heute bitter auswirkt. Und doch zeugen die Namen und die Zahl der auf diesem Kongreß Erschienenen davon, daß es noch genug geistige Kräfte gibt, die zusammen mit dem Nachwuchs sich der großen Aufgabe einer Erneuerung unserer Filmkunst widmen wollen.

Worin aber wird diese Filmkunst bestehen? Soll sie auf alten Bahnen des Illusionsfilms aus der Traumfabrik weiterschreiten, oder soll sie durch Erneuerung der Form oder des Inhalts neue Wege gehen? Dieser Streit ist keineswegs entschieden, und wir stellen diese Frage vor diesem Kongreß zur Diskussion. Er wird sowohl in filmkünstlerischen Kreisen unter dem Stichwort „Politischer Film oder nicht?“ und in literarischen Kreisen unter dem Stichwort „Isolation oder Weltoffenheit des Künstlers“ geführt. Als ein Beispiel für diese Kontroverse führe ich die Worte Wolfdietrich Schnurres in der Zeitschrift „Horizont“ an: „Der Künstler hat nur einen Freund, und das ist die Einsamkeit. Und er hat nur einen Feind, und das ist die Masse.“

Ihm antwortete Walter Kolbenhoff aus einem deutschen Kriegsgefangenenlager in USA:

„Wie kann sich Schnurre vermessen, jedes ‚Lauschen nach außen‘ als Verrat an der Kunst zu bezeichnen? Wie kann er sagen, der Künstler habe nur einen Feind, und das sei die Masse? Walt Whitman hat sehr eifrig nach außen gelauscht, und er hat die Masse leidenschaftlich geliebt. Gerade das aber hat ihn zu dem Dichter gemacht, der er ist. Wie steht es mit Schriftstellern wie Andersen-Nexö, Silone, Romain Rolland, Heinrich Mann, Maxim Gorki, Malraux, Traven, Garcia Lorca, John Steinbeck und hunderten anderer? Wen von den ‚Nach-innen-Lauschern‘ hat Schnurre diesen Künstlern entgegenzuhalten?“

Es ist die Tragik eines großen Teils unserer begabten Autoren, daß sie in den vergangenen Jahren glaubten, sich von der Politik fernhalten zu können, indem sie unpolitische Themen wählten. Sie haben dabei aber in verhängnisvoller Weise übersehen, daß jedes drama-



tische und filmische Kunstwerk den Menschen in Beziehungen zu seinen Mitmenschen und damit zum Gesellschaftlichen zeigt und daß aus dem Kunstwerk die innere Einstellung des Autors zu diesen Verhältnissen deutlich wird, nämlich, indem er sie kommentarlos oder wohlwollend hinnimmt oder kritisch angreift.

Hat nicht selbst ein scheinbar unverbindlich an der Oberfläche dahinplätschernder Schwank — natürlich keine politische Absicht — wohl aber eine politische Wirkung? Einer der Filme neuer deutscher Produktion zeichnete die Welt des demoralisierten Luxus und der nichtstuerischen Eleganz mit unverhohlener Sympathie und suggerierte sie dadurch dem Zuschauer als ideal und wünschenswert. Ein Publikum, das diesen Film bejaht und einen anderen, der die Wirklichkeit zeigt, ablehnt, hat damit tatsächlich nicht mehr eine ästhetische, sondern, wenn auch vielleicht unbewußt, eine durchaus politische Entscheidung getroffen.

Die Fernhaltung von sogenannten politischen Themen hilft also dem Künstler nichts, und es ist für ihn nichts gefährlicher als die Flucht vor der Wirklichkeit in die Isolation. Nicht nur, weil sie ihn dem Desinteressement an den Aufgaben und Nöten seiner Zeit und damit dem Nihilismus in die Arme treibt, sondern weil sie ihn nicht von seiner Verantwortung gegenüber seinem Publikum frei machen kann, das ihm unter Umständen auf seinem falschen Wege folgt.

Die Kunst der Szene und des Films ist nicht durch ihre Thematik, sondern durch ihre Wirkung politisch. Man kann wohl also aus einem unpolitischen Film, wie dem geschilderten Lustspiel, mit Sicherheit auf die zumindest konservative Einstellung des Autors schließen, und man wird andererseits mit Recht von einem progressiv gesinnten Künstler erwarten können, daß jedes Kunstwerk, das er schafft, Kritik an den Zuständen, die er schildert, in sich birgt und daß diese Kritik keine rückschrittliche, sondern eine in die Zukunft weisende fortschrittliche Kritik ist. Gerade die sogenannte unpolitische, das heißt kritiklose Schilderung der damaligen Gegenwart in den pseudorealistischen Filmen der Nazizeit belastet manche unserer Autoren moralisch schwer, denn sie haben hierdurch, ob bewußt oder unbewußt, dazu beigetragen, daß sich die Meinung von der Unwandelbarkeit und



LUDWIG

Dr. Kurt Maetzig



Richtigkeit der Naziwelt bei dem deutschen Kinobesucher vertieft hat, und das gerade war der politische Zweck des damaligen Propagandaministeriums. Auf diese verhängnisvolle Weise wurden manche begabten Autoren unbewußt zu Förderern und Mitläufern des damaligen Regimes.

Deshalb hat es der Künstler heute, wie jeder geistig Schaffende, verstanden, daß er persönlich für seine Werke und seine positive oder negative Mitwirkung an der Gestaltung seiner Zeit verantwortlich gemacht wird, und es ist ihm klargeworden, daß gerade der unpolitische Mensch am leichtesten Spielball der düsteren Macht der Vergangenheit geworden ist und oft aus Unkenntnis sich als ihr Werkzeug mißbrauchen ließ. Jedes seiner Stücke und jeder seiner Filme, mögen sie politische Themen behandeln oder nicht, werden politische Wirkung haben, und es liegt an ihm, ob dieses eine fortschrittliche oder eine rückschrittliche Wirkung sein wird. Der politisch indifferente Autor bringt mit dieser Haltung seine Kunst in Gefahr.

Zum Wesen einer progressiven dramatischen Kunst und auch der Filmkunst aber gehört es, daß der Künstler mit heißem Herzen und klarem Verstand Partei ergreift für das Gute und gegen das Böse ankämpft und daß er bereit ist, seine mahnende Stimme für Recht und Freiheit stets und unter allen Umständen auch unter persönlicher Gefahr erschallen zu lassen. Die fortschrittlichen Künstler sind ihrer Zeit immer vorausgeschritten, es kann in unserer Zeit nicht anders sein.

Die Erkenntnis dieser Tatsache führt den Filmautor zum Realismus. Der Realismus ist, wie es A. Dym-schitz einmal ausdrückte, keine Schule, er ist kein Dogma, und man kann ihn nicht mit einer Ästhetik, die auf normativen Prinzipien aufgebaut ist, gleichsetzen. Er ist vielmehr eine Methode des Suchens und Forschens nach der Wahrheit — eine neue künstlerische Haltung, die ohne Vorurteile das Leben in seiner Gesamtheit darstellt und gestaltet.

Diese Darstellung des Lebens in seiner Gesamtheit, also nicht nur des menschlichen Charakters und seiner Konflikte, hat der Film gemein mit den epischen literarischen Kunstformen, und neben der Erfindung von Originalstoffen wird meiner Meinung nach die Verfilmung gewisser epischer literarischer Vorbilder für eine Filmpro-



Günther Schwenn





Dr. Wolff von Gordon

duktion auf breiter Grundlage immer unentbehrlich sein.

Ich möchte auf die Verwandtschaft des Films mit den epischen Kunstformen hier nur kurz eingehen.

Wir wählen als Ausgangspunkt dieser Untersuchung die Rolle der Kulisse im Theater und im Film. Die Theaterkulisse ist nichts anderes als eine symbolische Milieuandeutung; das einzige Thema des Dramas ist das Menschen-schicksal und der menschliche Konflikt. Niemand erstaunt darüber, niemand nimmt es übel und niemand wird dadurch gestört, daß er bei einer Theateraufführung des „Faust“ bemerkt, daß Marthes Garten nur durch ein niedriges Geländer und eine Bank dargestellt wird.

Ganz anders ist es dagegen beim Film: Hier ist Realistik des Requisites und der Dekoration wesentlich. Der Zuschauer wird empfindlich in seiner Illusion gestört, wenn er sieht, daß die Mauern einer Burg aus Gips statt aus Quadersteinen gebaut sind, daß das Liebespaar auf einem Rasen aus künstlichem Gras Platz nimmt oder daß der Bart Heinrichs VIII. angeklebt ist. Diese Beobachtung gibt zu denken, und sie führt uns bei näherer Überlegung zur Erkenntnis eines der wichtigsten Wesensgesetze des Films. Beim Film spielen nämlich Requisit und Dekoration und damit Milieu, Umwelt und Zeit stets in ganz besonders starkem Maße selbst mit, man könnte auch sagen: das Milieu wirkt im Film neben den Personen als selbständiger Faktor mit.

Damit aber rückt der Film an das Gebiet der Epik heran und entfernt sich ganz deutlich von der Dramatik. Da das Textbuch des Films nicht in gebundener Rede, sondern in Prosa abgefaßt wird, so liegt es nahe, den Film in Parallele zum Roman zu setzen, und hier ist tatsächlich eine ganz nahe Verwandtschaft festzustellen. Die minutiöse Umweltschilderung, das Hereinspielen des Zeitkolorits in die menschliche Handlung oder gar die Entwicklung eines Charakters als Funktion von Zeit und Umwelt sind echt romanhafte Züge. Lediglich der Umfang des Romans zeigt im Vergleich zum Film von eineinhalb Stunden Dauer, daß der Film noch näher an die Kurzform des Romans, nämlich an die Novelle, erinnert, deren Inhalt eine einzige „unerhörte Begebenheit“ ist. Im Roman sind die dramatischen



Höhepunkte verteilt. Sie finden sich nicht wie im Drama in einer konzentrierten Anhäufung vereinigt. Selbst wenn man als Filmvorwurf ein dramatisches Bühnenstück verwendet, so muß dieses gewaltsam seiner theatralischen Eigenschaften beraubt werden. Die Handlung wird aufgelockert und durch Nebenhandlungen ergänzt, sie wird auf mehrere Schauplätze verteilt. Die Landschaft spielt hinein, und wir verfolgen — nicht ohne Grund — die handelnden Personen in Passagen, auf Treppen und Straßen, zu Schiff und zu Wagen. Mit der Auflösung der Handlung und der Vergegenständlichung des Requisits tun wir nichts anderes, als daß wir der Umwelt den Eintritt in unser Stück gestatten. Damit aber haben wir dem Bühnenstück zunächst romanhafte Züge verliehen und gehen erst jetzt daran, das Drehbuch zu verfassen.

Es wird also offenbar, daß die Verfilmung von Bühnenstücken etwas sehr Unzweckmäßiges ist. Die vollendete künstlerische Form muß zerstört werden, und übrig bleibt eine Fabel, die auf einen der verhältnismäßig wenigen Standardkonflikte zurückgeht. Diese Fabel muß nun erst wieder ausgeschmückt und verzweigt werden, bevor sie — allenfalls noch mit einigen Dialogteilen aus dem Bühnenstück versehen — ihre filmische Form findet. Wenn man schon an Stelle der Originalidee für den Film die Verfilmung von Werken der Literatur unternimmt, dann sollte man sich an Roman und Novelle halten.

Um das Wesen einer Sache zu ergründen, muß man nicht nur die Ähnlichkeit, die sie mit anderen gemeinsam hat, beachten, sondern auch die Verschiedenheiten. Gerade bei der Betrachtung der Verschiedenheiten von Film und Drama müssen wir zu der Erkenntnis kommen, daß der Film der epischen Kunst näher verwandt ist als der dramatischen.

Eine praktische Folgerung hieraus ist, daß der Film in stärkerem Maße als das Drama geeignet ist, Zeitstücke darzustellen. Die Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt und das Menschenschicksal als Produkt gesellschaftlicher Zustände und ihrer Veränderungen, das ist in Wahrheit der Stoff für den Roman und den Film. Der Film ist für die Schilderung von Schicksalen der Gegenwart auch dem Roman noch teilweise überlegen. Als Zeitstück knüpft er an die eigenen Erlebnisse der Zeitgenossen an. Diese sind „Augenzeugen“, das heißt, sie bewahren die Erinnerung an ihre Erlebnisse in bildhafter Form und fühlen sich in stärkster Weise durch eine Kunst angesprochen, die das optische Erlebnis in ihnen durch optische Mittel wieder zum Anklingen bringt. Deshalb sind zum Beispiel die Ruinen des zerstörten Berlins, unserer Meinung nach als Kulisse für ein Drama ohne Bedeutung, ein guter Hintergrund für einen Roman und der erschütterndste, in die Handlung selbst eingreifende Schauplatz eines Films.

Wenn wir die künstlerische Diskussion und die Filmproduktion in verschiedenen Ländern vergleichen, so stellen wir heute überall einen Aufschwung des Realismus fest. Nicht nur das Publikum, sondern auch



die künstlerischen Gremien der internationalen Filmwettbewerbe haben realistischen Filmen den Preis zugesprochen und nicht den Illusionsfilmen aus der Traumfabrik. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den sowjetischen Film „Gorkis Kindheit“ des Regisseurs Donskoij, den englischen Film „Brief encounter“ (Begegnung) des Regisseurs David Lean, den italienischen Film „Roma città aperta“ (Rom, offene Stadt) des Regisseurs Rossellini, den Schweizer Film „Die letzte Chance“ des Regisseurs Lindtberg, den französischen Film „Bataille du rail“ des Regisseurs René Clement, und auch die DEFA bemühte sich, mit ihrer Produktion diesen Weg einzuschlagen.

Der Aufschwung des Realismus erklärt sich zu einem erheblichen Teil schon daraus, daß in früheren Zeiten große Teile unseres Filmpublikums von Leid, Schrecken und Entsetzen, aber auch vom höchsten Glück oft nur wie von einem fernen Märchen hörten. Jetzt sind diese gleichen Menschen durch eine finstere Hölle hindurchgegangen und haben das Leid des Todes geliebter Menschen, den Terror um sich, den Verlust der Habe und der Existenz und oft der Heimat, aber auch das Glück der Befreiung und des Wiederfindens durchlebt und die größte Spannung menschlicher Gefühle selbst durchschritten. Dieses Publikum läßt sich nicht mehr von Flittergold blenden. Es verlangt echte Münze und die Lüftung des letzten Schleiers.

Es wendet sich von dem Illusionsfilm aus der Traumfabrik mehr und mehr ab und einer Kunst zu, die die Wahrheit sucht und künstlerisch gestaltet. Es handelt sich beim Realismus nicht etwa um eine Frage der Themenwahl, sondern um eine Frage des Inhalts unserer Filme.

Der Realismus ist, wie Gerhard Lamprecht sagte, die objektive Grundlage subjektiven künstlerischen Schaffens. Die Themen drängen sich dem Autor in erdrückender Fülle auf, und aus dem neuen Inhalt, zusammen mit der Wahl des Themas, werden sich neue Stile und Formen entwickeln, denn eine Erneuerung der Kunst erwarten wir nicht vom Formalen, sondern vom Inhaltlichen.

Deshalb erwartet der deutsche Film heute vom Autor, daß er sich Klarheit über die Kräfte, Möglichkeiten und Zustände seiner Zeit und ihrer Entwicklungstendenzen verschafft, denn der Realismus verlangt vom Autor nicht Verschwommenheit im Gefühl und im Geistigen, sondern Klarheit, denn ohne Klarheit gibt es keine Freiheit und ohne Freiheit keine Kunst. Die Freiheit künstlerischen Schaffens entsteht nie aus der Isolation, aus der Flucht vor den Menschen und vor der Wirklichkeit in eine romantische Entrückung, sondern sie entsteht aus der geistigen Durchdringung der Widersprüche, in denen sich das Leben bewegt, in der klaren Erkenntnis der Vergangenheit und einer Vorstellung des Weges in die Zukunft.

Der Film erwartet nicht unbedingt zeitnahe Stoffe, bestimmt aber zeitnahe Autoren.

Mitunter wird die Befürchtung ausgesprochen, der Realismus könnte den Filmen die Grazie, die Leichtigkeit und den Schwung nehmen.





Hans Klering

Aber das ist gänzlich unbegründet. Der Realismus hat nichts mit dem Naturalismus zu tun, der sich in der Schilderung der Schatten-seiten des Lebens erging. Dem Realismus stehen alle Formen und Stile offen. Und er kann sich auch aller Themen, die ihm geeignet erscheinen, bemächtigen. Ihm stehen die Komödie und die Satire ebenso wie die Utopie oder die Groteske, die Revue oder das musikalische Lustspiel in gleicher Weise zur Verfügung wie die ernstesten Formen des Films. Denn es kommt ja keineswegs darauf an, daß sich das Thema in realistischer Gegenständlichkeit bewegt, sondern daß die wesentliche Aussage des ganzen Kunstwerks einen Schritt zur Wahrheit bedeutet.

Der Realismus ist keine Tagesforderung, er ist kein Novum der Filmproduktion, sondern seit den ersten Tagen des Films waren die großen bleibenden Meisterwerke der Filmkunst realistische Filme.

Schon in den Kindertagen der Kinematographie gab es neben den Trick- und Märchenfilmen Kolportagen auf realistischer Grundlage. Aber gerade diese Kolportagen verloren immer mehr an Wahrheitsgehalt, je mehr man versuchte, ausgefallene Situationen und Stories zu erdenken. Die Sucht nach dem Exzeptionellen einerseits und der Wunsch, den Blick des Publikums von seinen Sorgen abzulenken, anstatt ihm zu helfen, diese Sorgen zu überwinden, führten schon bald zum Illusionsfilm, dessen Kennzeichen also nicht etwa eine märchenhafte oder stilistisch überhöhte Inszenierung ist, sondern sein geringer Wahrheitsgehalt, das Fehlen des ernstesten Bemühens, die Filmkunst zur Übermittlung echter, wahrer Erkenntnisse zu benutzen.

Der erste, entscheidende Vorstoß, die sogenannten Gegenwartsfilme auf ein höheres Niveau zu heben, ging von Dänemark aus. Es war insbesondere der Regisseur Urban Gad, der mit der Schauspielerin Asta Nielsen zuerst in Dänemark und ab 1912 in Deutschland eine Reihe von Filmen herstellte, die er als Filme aus dem Leben bezeichnete. Sein Film „Abgründe“ ist hierfür bezeichnend. Seinen Bemühungen schlossen sich die dänischen Regisseure Dinesen, Blom und Sandberg an.

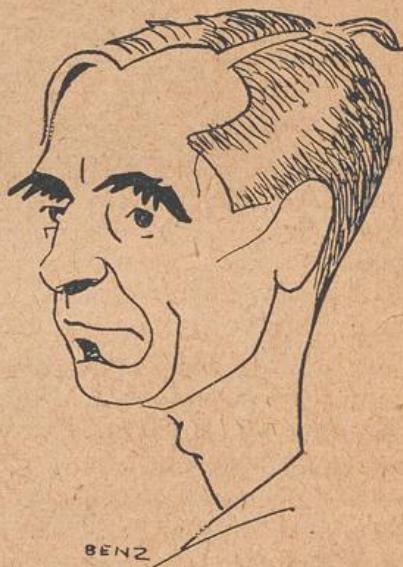
In Deutschland nahm man diese Bemühungen auf und führte sie weiter. Es entstanden ab 1912 nicht nur die heute noch oft zitierten



Filme mit Paul Wegener, Moissi und anderen wie „Student von Prag“ und „Golem“, sondern überwiegend „Filme aus dem Leben“, wie man sich gewöhnt hatte, die realistischen Filme zu bezeichnen. Und man versuchte, eine weitere Vertiefung durch Heranziehung namhafter Autoren, bzw. durch Literaturverfilmungen zu erreichen. Als Beispiel hierfür möchte ich den Bassermann-Film „Der Andere“ nach dem Buch von Paul Lindau nennen.

In der Periode von 1920 bis 1925 traten zuerst die Schweden auf den Plan, die neben einer realistischen Zeichnung des Milieus durch Anlehnung an beste Literatur ein beachtliches Niveau erreichten. Die Lagerlöf-Filme von Sjöström und die Filme von Mauritz Stiller, dem Entdecker der Garbo, wie zum Beispiel sein Gösta-Berling-Film, gingen damals um die ganze Welt und bildeten ein bedeutendes Gegengewicht gegen die Flut der platten Kolportage-, Reportage- und Phantasie-Filme.

In Deutschland fügten zu dieser Zeit Regisseure wie Murnau und Lupu Pick Bausteine zu dem wachsenden Bau des realistischen Films. Das große Ereignis dieser Epoche ist aber das Auftreten Charlie Chaplins. Er tritt den Beweis an, daß der Realismus sich nicht im Gegenständlichen zu erschöpfen braucht, daß es neben dem szenischen Filmrealismus einen psychologischen Realismus gibt und daß dem Realismus auf dem Gebiete des Films jede nur denkbare Inszenierungsform offensteht. Chaplin schuf nach einer Reihe kürzerer Grotesken schon 1920 durch seinen Film „The Kid“ die Form der filmischen Tragigroteske, der er treu geblieben ist. Es ist ihm gelungen, durch den grotesken Typ, den er schuf, so viel Wahrheit und Weisheit auszudrücken und den Menschen in aller Welt, den Zuschauern aller Bildungsstufen gleichermaßen zugänglich zu machen, daß ihm der Ehrenplatz unter den größten Realisten des Films gebührt. Sein Film „The Kid“ war mein erstes Filmerlebnis, und ich erinnere mich noch heute vieler Einzelheiten, während ich viele Filme, die ich später sah, vollständig vergessen habe. Nach „The Kid“ folgten „Der Pilgrim“ und „Goldrausch“, und ich möchte bei dieser Gelegenheit aus einer späteren Schaffensperiode die Filme „Circus“



Friedrich Eisenlohr



(1927/28) und „Modern Times“ (1935) nennen, in welchen er die Schwächen des Kapitalismus und das Elend der von ihm Abhängigen schlagender schildert, als es der düsterste Naturalismus je fertigbrächte.

In der Periode, die man roh durch die Jahreszahlen 1925 bis 1930 umreißen kann, erhält der filmische Realismus seinen entscheidenden und gewaltig mitreißenden Antrieb durch Rußland. Die Regisseure Eisenstein und Pudowkin schufen den, wenn man es so ausdrücken darf, marxistischen filmischen Realismus, der den Menschen stärker, als es bisher geschah, als Teil seiner Gesellschaftsordnung zeichnete, der nicht mehr das exzeptionelle Schicksal, sondern das typische und damit das Massenschicksal in den Vordergrund stellte. Diese Regisseure, die ihre große Kunst dem Sozialismus widmeten, schufen Filme, wie Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ und Pudowkins „Die Mutter“ nach Gorkis Roman, die in dem Bestreben, die Kraft und den Schwung der Revolution künstlerisch zu gestalten, neue Stilformen, wie den Kurzschnitt und die Montage, entwickelten. Diese Filme bilden einen Beweis für unsere These, daß neue Inhalte sich die ihnen gemäßen Formen schaffen, und bestärken uns in der Meinung, daß auch in unserer Zeit mit der Erneuerung des Inhalts sich neue Stilformen bilden werden.

Die beiden genannten Filme hatten die Welt auf die sowjetische Filmproduktion aufmerksam gemacht, und es folgten tatsächlich Filme, die dieses großen Anfangs würdig waren und sowohl an szenischem wie an psychologischem und sozialem Realismus den ersten Filmen nicht nachstanden. Ich erinnere an Eisensteins „Zehn Tage, die die Welt erschütterten“, Pudowkins „Sturm über Asien“, an den Film „Menschenarsenal“ von Romm und den „Blauen Express“ von Trauberg. Diese Filme waren voller Leben und erfüllt von einem intensiven und zurückhaltenden, einfachen und darum stark wirkenden Realismus und doch ganz unterschiedlich im Stil.

Der Film „Die Erde“ von Dowschenko zum Beispiel war in einer ganz zarten, man möchte sagen impressionistischen Manier gehalten.

Es ist kein Zufall, daß in anderen Ländern diese Filme zwar bewundert wurden, jedoch keine Nachfolge fanden. Es fehlte die breite Basis einer sozialistischen Gesellschaft. Und so wurden nur die neuen Formen, jedoch nicht die neuen Inhalte übernommen.

So drehte zum Beispiel, kurze Zeit nachdem die eindrucksvollen Großaufnahmen der russischen Filme die Zuschauer begeistert hatten, der dänische Regisseur Dreyer einen Jeanne d'Arc-Film ausschließlich aus Großaufnahmen.

In Deutschland entwickelten sich in diesen Jahren zwei Formen realistischer Filme. Zunächst die fein-psychologischen Filme, wie zum Beispiel die Bergner-Filme des Regisseurs Czinner, der,



selbst von französischen literarischen Vorbildern beeinflusst, durch seine Filme der französischen Filmkunst einen starken Antrieb gegeben hat. „Nju“ nach Dymow, „Fräulein Else“ nach Schnitzler und „Ariane“ nach Claude Anet sind Beispiele für diese Richtung, die heute besonders in Frankreich zu höchster Vollkommenheit entwickelt ist, in Deutschland aber teils zur Dekadenz absank und in manchen Fällen während der Hitlerzeit ihre formal hohen künstlerischen Qualitäten in den Dienst einer verwerflichen Politik stellte.

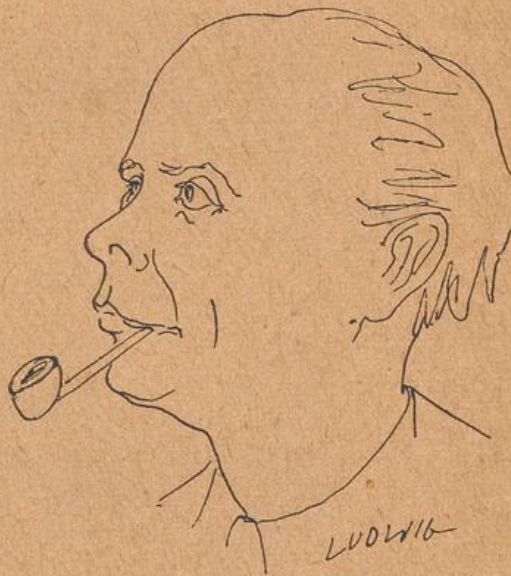
Der Liebeneiner-Film „Ich klage an“ gehört in diese Kategorie. Trotz seines unbestreitbar hohen Niveaus diente er der ideologischen Vorbereitung eines der schrecklichsten Verbrechen gegen die Menschlichkeit und wurde speziell zu diesem Zweck hergestellt, wie jetzt im Nürnberger Ärzteprozeß enthüllt wurde.

Aber kehren wir zu unserer Betrachtung zurück. Ich sagte, daß in der Produktionsperiode 1925 bis 1930 sich in Deutschland zwei Formen realistischer Filme entwickelten, und möchte nach den fein-psychologischen Filmen nun auf die sozial-realistischen Filme zu sprechen kommen.

Es ist kein Zufall, daß sie nicht den großen optimistischen Zug der russischen Filme aufweisen, denn sie entstanden in einer Umwelt der sozialen Zerrüttung, aber es ist ihr Verdienst, sich mit Ernst und tiefem sozialen Verständnis in ihren Themen derjenigen angenommen zu haben, deren Schicksal in dieser Zeit am elendesten war.

Daß diese realistischen Filme einen stark naturalistischen Zug aufwiesen, ist in diesem Falle eine ganz selbstverständliche Begleiterscheinung.

Ich möchte Sie dabei besonders an die Filme von Phil Jutzi „Mutter Krauses Fahrt ins Glück“ und „Berlin-Alexanderplatz“ nach dem Roman von Döblin erinnern, der allerdings erst 1931 erschien. Ferner an die Gerhard-



Ernst Hasselbach



Lamprecht-Filme „Die Verrufenen“, den Zille-Film von 1925 und „Dirnentragödie“.

Sicher erinnern Sie sich noch an die „Freudlose Gasse“ des Regisseurs Pabst, der auch den Film „Die Liebe der Jeanne Ney“ nach dem Roman von Ilja Ehrenburg schuf.

Es war typisch, daß zu dieser Zeit auch Gerhart Hauptmanns „Weber“ von Friedrich Zelnick verfilmt wurden.

An dieser Stelle möchte ich schließlich noch Slatan Dudows „Kuhle Wampe“ nennen, obwohl er erst aus dem Jahre 1932 stammt; er fiel durch die Einfachheit seines Themas und die realistische Stärke seiner Gestaltung auf und wird noch heute oft zitiert.

In der Zeit etwa ab 1929 brachte der realistische Film Höhepunkte, wie den „Blauen Engel“ des Regisseurs Sternberg, hervor, und ich erinnere Sie in diesem Zusammenhang an einige bekannte amerikanische Beispiele: den Generationenfilm „Cavalcade“ des Regisseurs Lloyd, den Film der Geschichte des Erdbebens von „San Francisco“ von Dykes, den Film des Brandes von „Chicago“ des Regisseurs King. Als Beispiel der großen realistisch-biographischen Filme möchte ich den „Pasteur“-Film Wilhelm Dieterles anführen.

Auch die Franzosen haben diesem ersten realistischen Genre bedeutende Werke hinzugefügt. Renoir schuf das Meisterwerk „La grande Illusion“ und Benoit-Lévy den unvergeßlichen Film „La Maternelle“, der in einem Kinderhort spielte.

Einen weiteren bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des realistischen Films aber leisteten die französischen Filmschöpfer, als ihnen die Erfüllung der heiteren Stilformen mit realistischem Geist gelang. Schon René Clairs Groteske „Der Florentinerhut“ eröffnete diese Reihe, die er selber dann in „Sous les toits de Paris“ und „A nous la liberté“ fortsetzte. Und Jacques Feyder schuf mit seinen „Nouveaux Messieurs“ eine bezaubernde sozialkritische Komödie voller Charme und Leichtigkeit. Sacha Guitry bewies uns mit seinen „Perles de la Couronne“, daß dem realistischen Film auch das Genre der satirischen Revue offensteht.

Diese Beispiele sollen zeigen, daß in allen Perioden des Filmschaffens der realistische Film führend war. Die Forderung nach Realismus ist nicht identisch mit dem Ruf nach dem zeitnahen Film, er bedeutet nichts anderes als den Ruf nach Wahrheit und Vertiefung. Diese Beispiele sollen aber auch die Tatsache nicht verschleiern, daß diese Filmwerke stets in der Minderzahl waren. In der Mehrzahl waren stets die sogenannten „reinen Unterhaltungsfilme“. Welch dumme Bezeichnung! Als ob der realistische Film langweilig wäre! Nein, die Hersteller dieser sogenannten reinen Unterhaltungsfilme wollen mit dieser Bezeichnung verdecken, daß sie entweder nicht den Geist oder die Absicht haben, die Wahrheit zu sagen, und daß sie es vorziehen, das Publikum in eine Welt der Illusionen zu versetzen, aus der der





Dr. Roland Schacht

Fall in die Wirklichkeit um so schmerzhafter ist.

Die neuen Filme russischer Herkunft, die wir nach Kriegsende sahen, sind in der Mehrzahl von Realismus erfüllt. Während jedoch einzelne von ihnen, wie zum Beispiel das Meisterwerk der Regisseure Sarchi und Cheifitz „Stürmischer Lebensabend“, in welchem der 29jährige Schauspieler Tscherkassow die Rolle des 70jährigen Professors Polejaew spielt, oder der bezaubernde Film „Maxim Gorkis Kindheit“, an die Traditionen der vorhin erwähnten klassischen russischen Filmkunst anknüpfen, lernten wir in Filmen, wie zum Beispiel dem Film „Der Schwur“ des Regisseurs Tschiaureli, dem Film des wirtschaftlichen Aufbaus des Sowjet-

staates, ein neues Genre kennen. Hier vereint sich der Realismus mit einer gewissen pathetischen Romantik. Daß die Verbindung von Realismus und Romantik keinen Widerspruch bedeutet, daß dem Realismus vielmehr auch der romantische Stil offensteht, hat Alexander Dymshitz bereits überzeugend nachgewiesen. Wir Deutschen jedoch, die während der Hitlerzeit eine hohl-pathetische und pseudo-realistische Neo-Romantik über uns ergehen lassen mußten, müssen uns erst wieder daran erinnern, daß es neben dem hohlen Pathos der Hitlerzeit auch ein herrliches blutvolles Schillersches Pathos gegeben hat und daß es in der Romantik nicht nur die reaktionäre Sehnsucht nach der „blauen Blume“ des Rittertums, sondern auch die in die Zukunft weisenden Träume und die ironische Zeitsatire eines Heinrich Heine gab.

Allerdings muß der deutsche Filmautor von heute unsere besondere Situation berücksichtigen, und man muß von ihm erwarten, daß er mit feinem Ohr auf das Publikum lauscht und bei der Entwicklung seiner Drehbücher Takt und psychologisches Feingefühl walten läßt. Es gibt in der deutschen Sprache kaum noch Begriffe, und mögen sie das Edelste und Schönste ausdrücken, die nicht durch die 12 Jahre der Barbarei in ihr Gegenteil verkehrt und ihres hohen Sinnes beraubt worden sind. Und es gibt Formen der Kunst, die durch die Anfüllung mit einem widerlichen Inhalt so diskreditiert sind, daß man sie auf lange Zeit hinaus nicht mehr benutzen kann. Es genügt nicht, neue Melodien zu spielen, das heißt einen neuen Inhalt zu verkünden, sondern es ist notwendig, auch die Instrumente zu wechseln und



solche Instrumente, das heißt Kunstformen, zu vermeiden, deren Klang allein schon Abwehrreaktionen beim Zuschauer hervorruft.

Aus diesem Grunde sind zum Beispiel gewisse ausgezeichnete realistische Filme, die aus dem Auslande zu uns kommen, für unser Publikum nicht geeignet, und es bleibt die Aufgabe der neuen deutschen Filmproduktion, die Filme zu schaffen, die unser Publikum braucht.

So wie es in der Kunst zu einer Diskreditierung gewisser Formen gekommen ist, so ist das Politische in der Kunst schlechthin diskreditiert worden. Man ist nur zu leicht geneigt, sofern man ein politisches Thema vermutet, von Tendenzfilmen zu sprechen, und man verbindet mit dem Wort „Tendenz“ ganz zu Unrecht eo ipso etwas Schlechtes. In Wirklichkeit scheint es mir richtig zu sein, daß, wenn es keinen Film ohne Politik, so erst recht keinen ohne Tendenz gibt, denn dieses Wort bedeutet nichts weiter als Haltung oder Richtung, und ein Film kann eine unterhaltende, politische oder religiöse, kann eine falsche oder verlogene Tendenz haben, aber eine Tendenz hat er jedenfalls, ebenso wie jedes Theaterstück eine Tendenz nicht nur aufweist, sondern aufweisen muß und aufweisen soll. Auch bei diesem Wort muß es darum gehen, diskriminierte Begriffe zu reinigen und mit dem ihnen ursprünglich zukommenden Inhalt erneut zu füllen. Das, was jedoch mit Recht vom Kritiker und Publikum in unseren sogenannten zeitnahen Filmen oft abgelehnt wird, ist gar nicht die Tendenz, sondern eine unkünstlerische, oberflächliche Behandlung des Themas, welche den handelnden Personen Leitartikel in den Mund legt, die den Inhalt des Filmes bilden, anstatt diesen Sinn aus der Handlung selbst zu entwickeln und es dem Zuschauer zu überlassen, seine Lehren und Folgerungen aus der vor ihm ablaufenden Handlung zu ziehen. Dieser Fehler kehrt in allen Variationen wieder, und er erklärt sich zum Teil aus der Tatsache, daß junge und fortschrittliche Kräfte unter den Autoren die dramaturgisch handwerklichen Mittel noch nicht genügend beherrschen.

Deshalb erscheint es mir zweckmäßig, daß die jungen Autoren sich mit den erfahrenen Alten zu Autorenpaaren zusammenfinden. Die Routiniers müssen verstehen, daß die jungen aufstrebenden Kräfte etwas Wesentliches zu sagen haben, und diese wieder müssen



Bobby E. Lüthge



erkennen, daß sie von den geübten Filmautoren das dramaturgische Rüstzeug erwerben können. Ich kann mir vorstellen, daß manche solcher Schriftstellereien sich fortsetzt, auch nachdem die Lehrzeit beendet ist.

Wir bitten jedenfalls die Autoren auch um Stellungnahme zu diesem Vorschlag und ganz besonders darum, daß sie nun nicht länger in abwartender Haltung verweilen, sondern der Filmproduktion neue, interessante Drehbücher schreiben.

Leider glauben noch manche Autoren, daß sie auf Anweisungen oder Richtlinien von oben herab warten müssen, und horchen ängstlich darauf, welche Filme wohl jetzt „erwünscht“ und welche „unerwünscht“ wären. Sie tun daran Unrecht, denn dem Künstler, der innerlich frei ist, das heißt der die Vergangenheit überwunden hat, sind heute keine Schranken in seinem künstlerischen Schaffen gesetzt. Die Drehbücher werden heute im Kreise der Produktion einer lebhaften und interessierten Diskussion unterworfen, aber nicht, um auf diese Weise eine Zensur auszuüben, sondern um in gemeinsamer Arbeit Fehler der dramaturgischen Konstruktion zu erkennen und aus ihnen zu lernen. Die Regisseure und Autoren, die gleich bei Beginn unserer Tätigkeit zu uns gestoßen sind, wie Staudte und Lamprecht, Deppe, Klingler und Klaren, können davon berichten, in welcher Form die Produktion heutzutage organisiert ist und wie die Freiheit künstlerischen Schaffens gewährleistet ist. Mir scheint, daß diese Freiheit von den Organisatoren der neuen Filmproduktion am besten geschützt wird, denn sie hatten während der vergangenen Zeit unter unbarmherziger Unterdrückung zu leiden, und diese hat in ihnen den leidenschaftlichen Wunsch wachgerufen, es nie wieder zu einer solchen Bedrückung des Geistes kommen zu lassen. Sache der Autoren jedoch ist es, diese Freiheit auch zu benutzen, mit Ernst und Verantwortungsfreudigkeit, aber auch mit Freude und Begeisterung die wiedergewonnenen Möglichkeiten der Filmproduktion zu ergreifen und zu einer Erneuerung unserer Filmkunst beizutragen. Einer Erneuerung, die nicht aus Formspielereien, sondern aus einer Erneuerung des Inhalts kommt. Und so möchte ich meine Ausführungen mit einigen Versen von Christian Morgenstern beschließen, der dies schöner ausgedrückt hat, als ich es vermöchte:

Wer vom Ziel nichts weiß, kann den Weg nicht haben  
Wird im selben Kreis all sein Leben traben  
Kommt am Ende hin, wo er hergerückt  
Hat der Menge Sinn nur noch mehr zerstückt.

Wer vom Ziel nichts kennt, kann's doch heut erfahren  
Wenn es ihm nur brennt nach dem göttlich Wahren  
Wer nicht suchen kann, wie nur je ein Freier  
Bleibt im Trugesbann siebenfacher Schleier.



## Was erwartet der Autor vom Film?

Von Dr. Richard Riedel

Herr Dr. Maetzig hat das Verhältnis der Filmindustrie zum Autor grundsätzlich, historisch und filmästhetisch in interessanter Weise untersucht. Ich möchte deshalb in dem mir gestellten Thema so weit wie möglich das Historische und Ästhetische ausschalten und meine Überlegungen im praktischen Bereich verankern. Da wir uns über die Bedeutung des Drehbuches für das gesamte Filmkunstwerk ebenso einig sind wie in dem Bewußtsein, daß das allgemeine Niveau des deutschen Films, das wesentlich von der Qualität der Drehbücher abhängig ist, nicht immer auf der erwarteten Höhe liegt, so stellt sich die Frage: woran liegt das, und weshalb werden nicht mehr gute Drehbücher geschrieben?

Seit es den Tonfilm gibt, wiederholt sich zwischen Filmindustrie und Schriftsteller das Wechselspiel des Anziehens und Abstoßens. Es kommt deshalb darauf an, den Anforderungen derjenigen dichterischen Begabungen gerecht zu werden, von denen sich der Film eine Bereicherung verspricht, damit diese als liebevolle und begeisterte Mitarbeiter gewonnen werden.

In den vorangegangenen Referaten wurde vom Autor Lebensnähe verlangt, d. h. Abkehr von der Konfektionsmethode und ihren Begleiterscheinungen, den unwirklichen Menschen mit ihren unwirklichen Berufen und ihren der Wirklichkeit hohnsprechenden Milieus. Ich stelle gerade diese Forderung an den Anfang, denn sie deckt sich im Grunde mit derjenigen, die die anspruchsvollen Autoren an den Film stellen. Gerade der Mangel an realistischer Phantasie in Filmen, die real zu sein vorgeben, gerade dieser Mangel ist es ja, der so manchen Schriftsteller abseitsstehen läßt.

Nun bekundet heute die Filmproduktion erfreulicherweise einen verstärkten Willen zur realistischen Ehrlichkeit. Freilich kann man entgegen, daß diesen Willen auch die Filmindustrie in den Anfängen des Tonfilms schon gezeigt hat; doch entstand wenig, was heute noch Gültigkeit besitzt. Die Absicht, einen realistischen Film zu machen, setzt nämlich eines voraus: eine realistische Gestaltungsbegabung, d. h. zweierlei: unbestechliche Beobachtungsfähigkeit und diejenige Gabe, die wir eben die dichterische nennen, nämlich die Gabe der Verdichtung mit dem Mut zur realistischen Konsequenz — und zwar nicht nur im Milieu, sondern vor allen Dingen auch in der Darstellung der Charaktere, die in ihrer individuellen Durchführung und in ihrem Verhältnis zueinander wahr sein müssen. Diese realistische Gestaltungsbegabung ist



sehr selten; fehlt sie, dann gießt sich der Filmhandwerker auch heute noch sein Klischee aus demselben Brei, aus dem er seinerzeit das Klischee für das kinogerechte Proletarier- und Bürgermilieu gegossen hat. Die Traumfabrik, meine Herren, ist eine alte mächtige Firma mit einer langen Tradition. Sie übt auch heute noch eine hypnotische Macht aus auf alle, die ihr nicht eine ausgeprägte realistische Vorstellungskraft, Schreibbegabung und Schreiberfahrung entgegenzusetzen haben. Wenn sich jemand in Unkenntnis dessen leichtsinnig an die Filmschriftstellerei wagt, so kann es ihm passieren, daß er trotz besten Willens zur Wahrheit des heutigen Lebens und trotz avantgardistischer Ambitionen, trotz politischen Kampfeswillens der Hypnose erliegt und aus Mangel an Gestaltungsvermögen seine beabsichtigten Wirkungen mit sentimental oder anderen Mitteln der Schwarzweiß-Malerei übertreibt. Der Spiegel, in dem er die Geschehnisse einfängt, ist dann eben nicht der Spiegel des wirklichen Lebens, sondern ein Hohlspiegel aus der Traumfabrik, wobei daran erinnert sei, daß es böse und düstere Träume gibt. Im übrigen soll damit beileibe nichts gegen Träume gesagt sein; einer der schönsten Filme, die ich je gesehen habe, ist ein Traumfilm.

Man besitzt die Fähigkeit zur realistischen Gestaltung noch nicht, wenn man eine begeisterungsfähige Seele hat und die Gabe einer originalen Bildvorstellung. Man kreidet es mit Recht dem Schriftsteller als Anmaßung an, wenn er glaubt, Regie führen zu können, ohne als Regisseur sein Handwerk zu verstehen. Andererseits muß man aber leider feststellen, daß der Filmregisseur die gleiche Achtung, die er von seinem Autor verlangt, nicht immer vor dem Handwerk und dem Können des Autors aufbringt. Es kommt sogar vor, daß ein Filmregisseur an einer anspruchsvollen literarischen Halbbildung krankt, die er mit einem recht gefährlichen Hochmut kompensiert, und daraus entwickelt sich dann ein ganz eigener und schiefer Begriff von Literatur, die eine besondere Neigung zu falscher Symbolik aufweist. Daraus entstehen so unsinnige Gebilde wie Wysbars sterbender Tod — welch ein Widersinn, den Tod im Moor ertrinken zu lassen! — oder aus jüngster Zeit ein Film wie „La Belle et la Bête“, der vorgibt, das Tier im Menschen und seine Erlösung sinnbildlich darzustellen, der aber in Wirklichkeit das Tier im Menschen überhaupt nicht zeigt: Welch ein Aufwand an bester Technik, an hervorragendem schauspielerischem Können ward hier vertan! Und zwar unnötig, denn das Thema, das der Autor am Schluß des Filmes erklären muß, weil man es sonst vergeblich gesucht hätte, dieses Thema hätte sich in der Handlung des Filmes gestalten lassen. Deshalb möchte ich warnen vor dieser und jeder Art verschwiegelter Scheinliteratur und daran erinnern, daß Goethes alte Weisheit: „Nichts ist groß als das Natürliche“ als Leitsatz vor jedem Filmatelier stehen sollte.



Der Deutsche hat nun einmal eine gefährliche Eigenschaft: den Hang zum Spießbürgerlichen; kratze den Deutschen aller Schichten, und es kommt auf irgendeiner Seite immer wieder ein Stückchen Spießbürgertum zutage, und dieses Spießbürgertum übt in seinem Wesen eine tyrannische Gewalt aus. Es überzieht das Elend mit einer billigen Goldbronze; es fordert das happy end da, wo es der Wirklichkeit ins Gesicht schlägt; es lügt uns „Wandlungen“ vor, die dem Wesen des dargestellten Menschen widerspricht; es sonnt sich in falschem Optimismus. Es belohnt die standesamtlichen Tugenden; es löst die sozialen Fragen wie das alte Österreich die politischen — durch Heirat. Es malt den Bösen schwarz, damit das Weiß des Guten um so heller glänzt. Es fürchtet die Entladung einer revolutionären Atmosphäre und läßt sie sanft in utopische Träumereien ausklingen. Deshalb soll hier die Bitte des Autors an die Filmindustrie ausgesprochen werden: schützt euch und den Autor vor der Gewalt des Spießbürgerlichen und Engen! Wenn Sie, wie dies gestern versprochen wurde, dem Schriftsteller, der mit offenen Augen durch die Welt geht, die Freiheit geben, die Menschen so zu schildern, wie sie wirklich sind; wenn Sie ihm keine Scheuklappen anlegen, ihm das schöne Bewußtsein der Souveränität im Gestalten filmischer Handlungen geben, die Freude an der Heiterkeit des Spieles und die Überzeugung, im Ernst auch wirklich eine ernste Sache zu betreiben, dann werden Sie seinem Enthusiasmus gewaltigen Auftrieb geben.

Selbstverständlich gibt es große Gesichtspunkte, die uns in dem einen oder anderen Falle Grenzen setzen. Es ist natürlich, daß ein Autor, der oft aus einer ganz anderen Arbeitswelt kommt, von diesen Grenzen überzeugt sein will. Hier hat die Filmdramaturgie ihre wichtige Aufgabe der Mittlerschaft.

Man muß sich ja auch in anderer Beziehung immer vergegenwärtigen, daß ein Autor, ein Romanschriftsteller z. B., ganz anders eingestellt ist als der Filmexperte, nämlich auf Breite, auf erzählende Abschweifung, auf geistige Betrachtungen — auf alles das, was einen Roman interessant und vielseitig macht. Demgegenüber verlangt der Film Konzentration und Bilddynamik. Er duldet bei aller Unbeschränktheit keine Weitschweifigkeit. Für den Romanautor gilt die Sprache als das alleinige Gesetz seines künstlerischen Ausdrucks, während sie im Film dem Bildvorgang nebengeordnet ist. Jetzt soll sich der Romanschriftsteller plötzlich auf eine ganz andere Denk- und Phantasiearbeit umstellen, neben der womöglich seine Romantätigkeit weiterläuft! Oder es stößt ein Theaterautor zum Film: er ist gewöhnt an die ungehemmte Breite eines womöglich gehobenen Dialoges, an eine Arbeitsmethode, in der die äußere Handlung oft nur die Aufgabe hat, die Menschen zusammenzuführen, damit die innere Handlung im Dialog vor sich gehen kann. Es ist schlechterdings nicht zu erwarten, daß solche Autoren den Hebel





Die Kamera des „Augenzeugen“ war dabei.  
Hier fand sie Ernst Hasselbach und Karl Böse unter den Kongreßteilnehmern.



bloß umzuschalten brauchen, damit ein filmgerechtes Buch entsteht, bei dem ja nach alten und berechtigten Forderungen eine anschauliche Bildvorstellung bis in die Grundkonzeption des Themas hineinreichen soll!

Nun, es gelingt diese Umstellung in den meisten Fällen nicht. Und das ist der Grund, aus dem dann auf der einen Seite der enttäuschte Autor sich abwendet, während auf der anderen Seite die Ansicht resultiert, es gäbe keine Brücke vom Film zur Literatur, und die größten Dichter lieferten die schlechtesten Filmmanuskripte. Demgegenüber betonen wir: es gibt eine solche Brücke zur Literatur, und diese Brücke ist — richtig eingesetzt — die Autoren-Arbeitsgemeinschaft. Sie ist die dringend notwendige Ergänzung zu dem empfindlichen Mangel an Einzelautoren. Wohl gemerkt: Ergänzung! Also eigentlich ein Notausgang — der aber schon mehr als einmal auf ein vorbildlich gut bestelltes Feld hinausführte. Sofern ein Autor die Gabe besitzt, ein Filmdrehbuch mit eigenen Mitteln der schriftstellerischen Begabung und der filmischen Sachkenntnis allein zu schreiben, braucht dieser Ausweg nicht benutzt zu werden. Ob ein Autor an sich selbst Genüge findet oder ob er den Drang verspürt, sich durch einen anderen Autor ergänzen zu lassen, das richtet sich nicht zuletzt auch nach dem Anspruch, den der Betreffende an den Film stellt. Es ist auch vom jeweiligen Stoff abhängig und davon, ob der Autor seine Grenzen kennt. Die Erfahrung beweist es immer wieder, daß nicht jeder Filmautor über das ausreichende Maß an Selbstkritik verfügt. Dann entsteht eben ein halbgekonntes Buch, das entweder den Wunsch nach der ganz unorganischen „Dialogverbesserung“ erweckt oder das von einem filmfremden Autor zu romanhafter Breite ausgewalzt oder sonst mit unfilmischen Mitteln geschrieben wurde. Es kommt dann also nachträglich zu einer Flickarbeit mit Kräften, die — von Anfang an gemeinsam angesetzt — etwas Ganzes hätten schaffen können. Es ist durch eine solch gemeinsame Arbeit schon manche dichterische Begabung für den Film nutzbar gemacht worden, die auf andere Weise nicht gewonnen werden konnte.

Von höchster Wichtigkeit ist es, daß eine solche Arbeitsgemeinschaft von Anfang an besteht, dann nämlich, wenn ein Stoff in Angriff genommen wird; oder daß zum mindesten der eine von beiden Teilen von Anfang an weiß, auf welche Art eine eventuelle Vorarbeit der Ergänzung durch den in Aussicht genommenen Mitarbeiter bedarf, damit eine gegenseitige Kritik frühzeitig fruchtbar wird.

Ein Autor, der gewohnt ist, allein zu schreiben, entgegnete mir auf diesen Gedanken einmal, daß er einen zweiten Autor nur als eine Krücke empfinde, die ihn am Laufen hindere. Das ist ein falsches Bild. Es ist ein großer Unterschied, ob ich mit einer Krücke laufe oder ob ich mit einem zweiten, gleichgestimmten Menschen gemeinsam mich orientiere, Wege suche und Schwierig-



keiten überwinde. Diese Orientierungsfähigkeit hat eben doch in vielen Fällen ein einzelner nicht im gleichen Maße.

Es liegt auch bisweilen eine falsche Vorstellung von der Umwandlung eines als Roman, Novelle oder Theaterstück vorhandenen Stoffes zum Film vor, eine Umwandlung, die meist viel leichter erscheint, als sie ist. Das verleitet nun wieder den anderen Typ, den geübten Filmautor, bisweilen, eine Arbeit auf sich allein zu nehmen, deren Schwierigkeiten er unterschätzt. Und auf seiten der Dramaturgen schleicht sich ebenso leicht der Irrtum ein, daß in einem solchen Falle eigentlich alles schon da sei, man brauche nur einmal den erfahrenen Herrn X. daranzusetzen und dann nötigenfalls die Dialoge überarbeiten zu lassen, — dann könne ja mit dem Buch gar nichts mehr passieren. Aber gerade daraus resultieren so viele Fehlschläge. Warum?

Nun, bei der Umstellung von einem Roman, einer Novelle oder einem Theaterstück auf den Film muß stets bedacht werden, daß die dem Stoff eigentümliche Form fortfällt und daß oft nur ein Rohmaterial übrigbleibt.

Ein krasses Beispiel ist Othello: man ziehe Shakespeare ab, und übrig bleibt eine Kolportagegeschichte.

Immer wieder ist es notwendig, den Kern eines Stoffes zu erkennen, und immer wieder steht der Autor vor der Aufgabe, die Roman- oder Theaterform eines Stoffes zu vergessen und die filmische Gestaltung eines Stoffes aus dem Kern heraus zu beginnen, d. h. immer wieder wird eine schöpferische Leistung verlangt.

Herr Dr. Maetzig sprach von der Überschätzung der Form und konstatierte, daß neue Inhalte sich selbst neue Formen schaffen. Das ist, in dieser Weise ausgedrückt, doch wohl mißverständlich. Der Stoff ist für sich allein oft nur ein Samenkorn, das taub oder entwicklungsfähig sein kann. Und dieses Samenkorn braucht einen Boden, in dem es sich entfalten kann. Dieser Boden ist der Autor. Hat er das Samenkorn, diesen Stoffkern, richtig erkannt und in sich aufgenommen, nun — dann freilich ist die Sache ganz einfach: er braucht den Kern nur seiner Natur gemäß sich entwickeln lassen, und die Form bildet sich aus dem Kern heraus ganz „von selbst“ — aber eben, „da, da liegt's!“ Wenn diese Voraussetzung gegeben ist, ist die Frage nach dem Stil: ob realistisch, romantisch oder beides, sekundär. Ganz und gar verdorben aber wird auf diese Weise die ursprüngliche dichterische Gestalt durch die konventionelle Forderung des happy end —, meine Herren, ich komme hier noch einmal auf diese Untugend des Konfektionsfilmes zurück: seien Sie barmherzig mit der Forderung des happy end! Ich spreche noch einmal darüber, weil dieses happy end ein sehr wichtiger Punkt ist. Da ja ein realer Vorgang noch





Gespräch in der Ecke: Gustav von Wangenheim, Dr. Heinz Liffen.

keine Tragik enthält, weil Tragik sich in den geistigen Regionen abspielt, während der Vorgang an sich — bitte denken Sie wieder an Othello — nur traurig ist, und weil ein bloß trauriger Schluß keine gesunde Forderung für einen Film darstellt, erweist sich in vielen Fällen ein glücklicher Ausgang der filmischen Begebenheit als befriedigender als der traurige, der das Publikum nur belastet.

Aber dieses happy end muß aus der Grundbeschaffenheit der Charaktere, aus dem Gesetz, nach dem sie angetreten, sich genau so zwangsläufig ergeben wie in der zugrunde liegenden Novelle der tragische Ausgang. Das heißt also: der Charakter und sein Schicksal müssen neu konzipiert werden. Das aber ist ein schöpferischer Vorgang, der leider nur sehr selten befriedigend gelingt.

Die Frage nun, ob ein solches happy end entgegen dem vorhandenen Stoff richtiger ist oder ob man den Dingen ihren natürlichen Lauf lassen und das Versöhnliche aus der Art wirksam werden lassen soll, wie die Menschen ihr Schicksal ertragen oder auf das schwere Schicksal anderer reagieren: das ist oft gar nicht von vornherein zu entscheiden und bleibt am besten der Autorenarbeit überlassen.

Gefährlich ist es, eine solche schwer zu beantwortende Frage, die womöglich mehrwöchige Arbeit verlangt, in einer kurzen Diskussion zu lösen und den Autor mit gebundener Marschroute auf den Weg



zu schicken. Es gibt dann leider immer wieder Beweggründe, aus denen dieser gegen seine bessere Überzeugung nachgibt — und der Erfolg ist der Konfektionsfilm. Das Gesetz, nach dem die Menschen antreten, stimmt dann nicht überein mit dem Gesetz, nach dem sie, im Film, abtreten.

Und da ist dann keineswegs geholfen, wenn man einen anderen Autor beauftragt, die „Dialoge zu verbessern“. Auch solche Aufträge beruhen auf einem Grundirrtum:

Der Stummfilm schrieb sich seine Manuskriptunterlagen selbst; er brauchte die Literatur nicht. Der Tonfilm brauchte sie in seinen Anfängen auch noch nicht oder glaubte das wenigstens; er schuf sich die Theorie von der Nebensächlichkeit des Wortes; aber die Erfahrung belehrte ihn: Bild- und Wortvorgang ergeben sich und entwickeln sich auseinander, und eins bedingt das andere. Der Mensch äußert ja sein geistiges Wesen durch die Sprache; seine Sprache ist wesensbildend und somit handlungsbildend. Eine Filmhandlung wächst organisch aus Wort und Begebenheit. Bild- und Wortausdruck können nur „richtig“, d. h. dem dargestellten Menschen eigentümlich sein, wenn sie mit einander und aus einander wachsen.

Deshalb ist ein umgeschriebener („verbesserter“) Dialog wie eine schlechte Synchronisation; er deckt sich nicht mit dem vorgestellten Menschen. In den meisten Fällen entdeckt ja auch der Autor, der mit einer solchen Dialogverbesserung beauftragt wird, daß nicht nur der Dialog, sondern der ganze Film umgeschrieben werden muß; wie denn überhaupt bei dem von-Hand-zu-Hand-geben eines Manuskriptes selten etwas Gutes herausgekommen ist. Der endgültige Autor, bzw. die Autorengemeinschaft hat dann immer den Film von Grund auf neu schreiben müssen; wobei die Vorarbeiten manche Anregung im einzelnen geben können, sich im ganzen aber als unbrauchbar erweisen.

Mit der Methode der Standardisierung, wie sie in Amerika ausgebildet ist, wo der Stoff manchmal am laufenden Band von Autor zu Autor wandert, haben wir in Deutschland kein Glück. Es kommt auch nichts Gutes heraus, wenn wir sie nachahmen. Die Wirkungen, die dem amerikanischen Film mit dieser Methode gelingen, werden bei uns peinliche Verlegenheiten.

Welche Arbeitsgemeinschaften sind nun für den Autor befriedigend und für die Filmindustrie erfolversprechend?

Wenn wir davon ausgehen, daß ein Film die organische Verbindung von Buch und Regie, von Autor und Regisseur darstellt, dann ist das — theoretisch! — zweifellos der Regisseur, der zugleich Schriftsteller ist. Das ist aber praktisch ein seltener Ausnahmefall, und es wäre unbillig, diese Identität in einer Person zu erwarten. Ein Film ist ein zu kompliziertes Wesen und rein arbeitstechnisch ein zu ausgedehntes Feld, als daß es in der Regel von einem einzigen



beherrscht und bearbeitet werden könnte — es sei denn, daß eine besondere Doppelbegabung sich für alle Teile ihrer Arbeit auch die entsprechende Zeit läßt. Schon daran scheitert die Personalunion in den meisten Fällen.

So käme man praktisch zu der nächsten Konsequenz, daß Autor und Regisseur, diese beiden auf Gedeih und Verderb verbundenen Arbeitskameraden, gemeinsam schreiben und gemeinsam inszenieren, und ich finde es eigentlich bedauerlich, daß wir für eine solche Kombination nur wenig Erfahrung gesammelt haben. Auch dieser Fall wird eine Ausnahme bleiben, weil (die Verträglichkeit der beiden einmal vorausgesetzt) der mitarbeitende Schriftsteller in den seltensten Fällen nur für den Film arbeitet, so daß er auch die Zeit hätte, sich in das Atelier zu stellen.

Ist die Übereinstimmung von Filmpraxis und Literatur durch eine Identität von Autor und Regisseur nicht zu lösen, so bleibt eben die dritte Möglichkeit: eine Gemeinschaft zweier Autoren, die Filmpraxis und Literatur auf gesunde Weise miteinander verbinden. Auch das ist etwas Seltenes, und die Zusammenkoppelung der Autoren ist jedesmal für die Filmdramaturgie eine schwere Aufgabe. Diese Verkoppelung hat schon manchen guten Autor wieder abgedrängt, weil eine Arbeitsharmonie nicht zustande kam. Ich verstehe hier unter Harmonie nicht die Gleichförmigkeit aus Mangel an Gegensätzen, sondern die unsichtbare Harmonie Heraklits, die aus dem fruchtbaren Ausgleich von Gegensätzen und Spannungen entsteht. Aber bitte Vorsicht in der Wahl dieser Gegensätze! Wenn Sie nämlich einen vorwiegend intuitiv arbeitenden Menschen zusammenbringen mit einem ausgesprochenen Dialektiker, so werden Sie böse Erfahrungen machen.

Der dialektisch Begabte hat nämlich immer im Augenblick recht, weil er rascher denkt und im Moment brilliert; aber seine Vorstellung ist selten tief genug begründet. Der Dialektiker ist in der Diskussion immer voran, aber er konstruiert, und der Mitautor läßt sich wohl im Moment blenden, wird dann jedoch bei ruhiger Arbeit immer wieder feststellen, daß die langen Diskussionsgespräche im Grunde unfruchtbar sind. Er bildet sich deshalb ein, allein viel weiter zu kommen, was ihm nun wieder wegen seiner ganz anderen Einstellung — als Roman- oder Theaterautor — nicht gelingt. Deshalb möchte ich warnen vor den Diskussionsblendern! Die Kombination der Autoren verlangt immer wieder und in jedem einzelnen Falle eine völlig schablonenfreie Entscheidung. Es gibt bei der Frage: „Wer kann mit wem?“ keine Regeln — und doch hängt von ihr in hohem Maße die Qualität der Filmproduktion ab, denn das gute Buch ist, wie Herr Lindemann in seiner Eingangsrede betonte, erste Voraussetzung für einen guten Film. Daneben steht (nicht dahinter) die Arbeit des Regisseurs, von dem dann alles Weitere abhängig ist: die richtige Besetzung auch der kleinen Rollen, die richtige Musik, die dem Stoff



gemäß Bildvision usw., alle diese Ingredienzien, die die Arbeit des Autors zur Erfüllung bringen — oder verderben können.

Und nun noch ein Wort zu der beliebten Forderung nach Aktualität. Es gibt eine gute und eine schlechte Aktualität. Die gute merkt man erst hinterher, genau wie die gute Tendenz. Ich schlage vor, daß man sich in dem heißumstrittenen Punkte auf folgende Formulierung einigt: „Keine Tendenzfilme — aber kein Film ohne Tendenz!“ So wie Buch und Inszenierung einheitlich sein müssen, sollen auch Inhalt und Form sich gegenseitig bedingen; im anderen Falle kommt das zustande, was man als aufgetragene Propaganda zur Genüge kennt. Jeder unkünstlerische Ausdruck einer noch so großen und reinen Idee wirkt verkleinernd. Es sollen ja doch Filme angestrebt werden, die dem Zuschauer etwas zu sagen haben, ohne ihm fertige Meinungen lehrhaft vorzutragen. Der Zuschauer soll den Film aufgewühlt oder nachdenklich oder heiter bewegt oder zur Diskussion angestachelt verlassen. Im Laufe jeder Handlung, auch im Laufe eines Kriminalfilms oder eines Lustspiels, ergeben sich aus dem Milieu oder aus der Zusammensetzung der Charaktere immer wieder Gelegenheiten, Tagesprobleme anzuschneiden und eine bestimmte politische oder geistig sittliche Haltung einzusetzen — je unauffälliger, desto besser.

Diese Haltung des Autors und sein waches Gegenwartsbewußtsein sind mindestens so gute Garantien für die Aktualität eines Stoffes, auch wenn dieser in der Vergangenheit spielt, wie der Stoff selbst.

Drehbücher sollen Erkenntnisse und Absichten in Handlung einkleiden, die von Menschen aus Fleisch und Blut getragen wird, sie aber nicht nackt und bloß zur Schau stellen. Der Unterschied zwischen Exposé und Drehbuch, also zwischen Stoff und Form, soll dabei abschließend noch einmal betont werden. Es gibt Stoffe, die für einen ganzen Film tragfähig sind und deren Kern eine herrliche Ausstrahlungskraft besitzt. In vielen Fällen ist die „Idee“ jedoch — hier liegt die Quelle vieler Enttäuschungen in der Filmindustrie — zunächst nur Urstoff, nur eine Möglichkeit und ein Versprechen, dessen Einlösung eine Frage des produktiven Niveaus bleibt.



## Diskussion der Vorträge

Im Anschluß an die Vorträge von Dr. Kurt Maetzig und Dr. Richard Riedel fand eine lebhafte Diskussion statt, die im folgenden auszugsweise wiedergegeben wird.

Hans Neumann:

Es ist nur ein einziger Punkt, zu dem ich das Wort ergreifen möchte. Ich bin seit 1911 in der Filmindustrie tätig und verfüge über gewisse Erfahrungen. Die deutsche Kunst ist mit eins der wenigen Dinge, die wir ungehindert exportieren können und für die uns die Rohstoffe in stärkerem Ausmaße zur Verfügung stehen. Als nach Beendigung des ersten Weltkrieges die ersten deutschen Filme in Amerika anliefen, war es erstaunlich, mit welcher Begeisterung die damaligen Filme aufgenommen wurden. Darum betone ich: was Deutschland an Weltprestige verloren hat, können wir durch die Filme wieder aufholen, wenn sie das Niveau erreichen, das die Herren heute auf dem Kongreß zu produzieren versprechen.

Gerhard Grindel:

Zu den Fragen „Was erwartet der deutsche Autor vom Film?“ und umgekehrt: „Was erwartet der deutsche Film vom Autor?“ muß ich folgendes sagen:

1. In den vergangenen Zeiten hatte der Autor die materiellen Erleichterungen, die ihm ein geistiges Schaffen ohne weiteres ermöglichten. Das ist heute nicht mehr der Fall. Er hat die gleichen Sorgen des Alltags zu überstehen wie jeder andere, und zum Teil sogar bei Lebensmittelparte III. Diese bedrückenden Umstände behindern seine schöpferischen Aufgaben. Darum gilt die erste Bitte an die Filmindustrie, die Arbeit der Autoren durch materielle Hilfe zu erleichtern.

2. Künstlerische Gestaltung. — Durch schulische Verfahren eine Autorengilde heranzuziehen, ist nicht fruchtbar, denn jeder Dichter ist seinem Schaffen gegenüber selbst verantwortlich. Besitzt er nicht dieses Verantwortungsbewußtsein, so kann er sich nicht als Dichter bezeichnen.

3. Realistisch soll der Dichter sein. — Der Dichter sollte die Wahrscheinlichkeit einhalten. Es ist die merkwürdige Koppelung von Wahr und Schein darin enthalten. Was er daraus macht, ist gleichgültig, denn die Erfüllung kommt von innen und kann nicht erzwungen werden.

4. Unterhaltungsfilme. — Unterhaltungsfilme sollen nicht unterschätzt werden. In Deutschland herrschte in den letzten 12 Jahren



eine völlige Humorlosigkeit. Wenn nun solche Filme geschaffen werden, die den Menschen aus seiner Starrheit und Verkrampfung erlösen, dann ist vieles gewonnen, und er hat auch gleichzeitig eine erzieherische Aufgabe gefunden. Ferner hat der Autor die Möglichkeit, alles selbst zu gestalten, so daß der Vorschlag über die Bildung einer Arbeitsgemeinschaft in einer anderen Form gelöst werden muß.

5. Vertrag. — Die Filmgesellschaft kann beliebig das Buch umschreiben lassen und auch verwerten. Dagegen wendet sich der Autor. Kunst ist letzten Endes etwas, was man nicht wie Ware hin und her werfen kann, und warum soll sich die Filmindustrie eine Sonderstellung schaffen?

Ich fasse noch einmal kurz zusammen: 1. Bessere materielle Unterstützung des Autors für seine Arbeit. 2. Freiheit seines Schaffens ohne Einspruch der „alten Filmhasen“. 3. Freiheit des Buches, d. h. die Filmindustrie soll (so gut wie möglich) das fertiggestellte Buch des Dichters verfilmen, wie er es selbst geschrieben hat.

Frau Dr. Damrow-Roth:

In Anlehnung an die Ausführungen von Herrn Dr. Maetzig über das Verhalten des Publikums möchte ich einen Brief vorlesen, der an den Rundfunk gerichtet war. Eine Hörerin schreibt folgendes: „Warum will man den deutschen Film nicht wieder so aufbauen, wie er war? Das hat doch gar nichts mit der früheren Zeit zu



In der Diskussion: Alf Teichs.





Der Satz war wichtig — er wird notiert. Willi Schiller und Hans Klering am Tisch der Kongreßleitung während der Diskussion.

tun. Unsere Filme sowie Schauspieler waren gut (z. B. „Träumerei“ oder „Es war eine rauschende Ballnacht“). Sie bilden heute noch den Anziehungspunkt in den immer ausverkauften Lichtspielhäusern, und warum? Sie bringen Freude und Entspannung. Wir wollen keine zeitpolitischen Filme sehen, die uns noch mehr an unsere Alltagssorgen erinnern.“ — Hierzu möchte ich sagen, daß man an Stelle des Falschen doch etwas Neues, das aber in der gleichen Linie liegt, wie es das Publikum zu sehen liebt, geben soll. Wie wäre es z. B. mit einer Hoffmannschen Novelle oder „Pole Poppenspüler“, die Entspannung und doch Zeitnähe bringen? Auch die jungen Autoren würden so am besten in die neue Welt der Filme eingeführt werden und haben die Möglichkeit, sich an die zukünftige Form des Buches zu halten.

#### Fritz Maurischat:

Um den Autor, wenn er ins Atelier kommt und sieht, daß etwas ganz anderes gedreht wird, als er es in seinem Buch geschrieben hat, die Enttäuschung zu ersparen, ist es ratsam, ihn bei Beginn eines neuen Films als Regie-Assistenten heranzuziehen oder gegebenenfalls ihm die Möglichkeit zu geben, in irgendeiner Form mit dem Regisseur zusammenzuarbeiten. Ob aber die Zusammenarbeit zweier Autoren sich als segensreich erweist, hängt von dem gegenseitigen Verständnis ab.



Günther Wollschläger:

Ich möchte als Vertreter des jüngsten Autorennachwuchses zu den Ausführungen des Herrn Grindel bezüglich der Ablehnung einer schulischen Heranbildung der Autoren sagen, daß gerade uns jungen Nachwuchskräften noch außerordentlich die dramaturgischen Fähigkeiten fehlen, die wir nur durch eine schulische Gemeinschaft erlernen können.

Alfred Lindemann:

Wir arbeiten fast zwei Jahre und bekommen unzählige Einsendungen von Exposés — darunter auch sehr viele gute —, aber es ist bis jetzt der DEFA noch nicht gelungen, daß Filmautoren diese guten Exposés in gute Filmentwürfe übertragen. Warum? Es ist in den letzten 20 Jahren etwas verlorengegangen: der Autor hat seine Ursprünglichkeit verloren. Dem Verlangen von Herrn Grindel, das Drehbuch unbedingt so, wie es abgegeben wurde, durchzuführen, kann nicht entsprochen werden, denn jede Firma wird sich scheuen, das Risiko zu übernehmen. Es entsteht wieder die alte Streitfrage, wer denn nun eigentlich der führende Mann bei der Entstehung des Films ist: der Autor, der Regisseur oder der Geldmann? Dieser Streit währt so lange, bis man einsieht, daß ihm nur durch eine kollektivistische Einheit ein Ende bereitet werden kann. Weiter wurde das Honorarproblem des Autors berührt, und man ist bemüht, neue Formen zur Zufriedenheit des Autors zu suchen. Er soll mit am Film beteiligt werden. Es ist keinesfalls möglich, daß Einzelpersonen 21 % des Reingewinns erhalten, sondern es ist nur gerecht, wenn alle Beteiligten am Film in geldlicher Hinsicht gleichgestellt werden. Ferner übergibt man dem Autor eine große Verantwortung und verlangt von ihm, daß er mit im Atelier stehen soll. Auch sollen die Autoren die Grundlagen des Films kennenlernen sowie Schnitt, Musik und Synchronisation.

Alf Teichs:

Der Brief, der uns von Frau Dr. Damrow-Roth vorgelesen wurde, zeigt uns, in welchem Dilemma sich die Filmindustrie mit dem Publikum befindet. Es ist entsetzlich zu hören, was das Publikum zum Teil erwartet und wie es sich äußert. Es ist nicht möglich, einfache billige Unterhaltungsfilme zu drehen, um dem Publikum hundertprozentig entgegenzukommen. Im Gegenteil, man darf vor dem Geschmack des Publikums nicht zurückweichen, muß aber versuchen, es auf eine andere Form zu bringen; denn das Publikum ist sich selbst noch nicht bewußt, was sich in Deutschland abgespielt hat. Es ist lediglich die Frage zu stellen, ob der Zeitfilm nicht so gedreht werden kann, daß durch ihn das Publikum wieder zu sich selbst und zu der Freude am Film zurückfindet. Ist dieses möglich, so ist man einen großen Schritt weitergekommen. Die Unsicherheit, die beim Publikum und auch bei den Autoren und Filmschaffenden



besteht, muß ein Ende nehmen durch neue Gedankengänge bei den Autoren. Trotzdem dürfen wir eines nicht vergessen: daß die Menschen, die Filme drehen bzw. die Drehbücher dazu schreiben, während der ganzen Zeit hier in Deutschland gelebt haben, so daß sie auch erst neue Gedankengänge aufbauen müssen.

Besonders wichtig ist das Problem des Nachwuchses. Wir müssen alle Kräfte heranziehen und fördern. Die Filmkonvention muß abgelegt und etwas anderes Neues aufgebaut werden. Der deutsche Film hat seine Welt durch die Romantik erobert, denn dem Darstellen des täglichen Lebens, wie es die Russen oder Franzosen tun, sind wir nicht gewachsen. Man muß eben versuchen, das Romantische der Zeitprobleme auf eine höhere Basis zu stellen und mit einem neuen Stil an die Zeitprobleme herangehen.

Selbstverständlich ist es notwendig, die Freiheit des Autors nach Möglichkeit zu bewahren. Er muß seine Idee selbst finden, auf Anregung allein zustande bringen und niederschreiben. Auch muß er sich für die Verwirklichung seiner Idee einsetzen können. Zum Schluß betone ich, daß wir alle umzulernen haben, um das Vergangene wieder zu vergessen.

Helmuth Brandis:

1. Die Feststellung Dr. Maetzig's über die Tendenz im Film ist so grundsätzlich gesagt, daß sie nicht besser ausgeführt werden kann. Dennoch ist eine kleine Verbesserung notwendig zu der Frage, warum es heute noch so oft mißlang, Tendenz so zu bringen, daß das Publikum gepackt ist und vergißt, daß es eine Tendenz ist. Die Autoren hätten nicht die richtigen Erfahrungen, sagte Dr. Maetzig. Nun, es mag eine Mentalitätsschwäche sein, denn wir sind für jede Sache zu schnell begeistert, und zum Schluß ist von all dem nichts mehr übriggeblieben als die nüchterne Tendenz. Wir müssen versuchen, die gegensätzlichen Standpunkte im Film untereinander abzustimmen. Jeder Film hat seine Tendenz, auch der ausländische. Aber wir wollen nicht mit dem „Zeigefinger“ arbeiten. Von allen Zeigefingern der Welt ist der erhobene der häßlichste.

2. Frage des Nachwuchses. — Man soll keine Schulen oder Akademien ins Leben rufen, sondern man soll den jungen Autoren die Gelegenheit geben, alles allein zu erfassen und kennenzulernen. Dem jungen Autor kann wohl durch die Erfahrenen eine kleine Hilfe gegeben werden, aber das Wesentliche muß er sich aus seinem eigenen Können schaffen. Was der junge Autor unbedingt braucht, ist nicht die Krücke, sondern das Ställchen, darin er wie das kleine Kind läuft. Er muß sich mit dem Dramaturgen zusammensetzen, der ihm das weitere zeigt. Die Zusammensetzung mit einem alten Autor verspricht nicht viel. Jeder hat seine eigenen Ideen und möchte sie verwenden, und die Koppelung erbringt am Schluß ein Nichts. Man soll den jungen Autor schreiben lassen, wie er denkt und fühlt, und



zum Schluß erweist sich als verständnisvoller Mann der Dramaturg, der entweder sein Werk ablehnt oder anerkennt. In erster Linie muß aber immer wieder betont werden, daß nur Besessenheit und allerbestes Können dazu befähigen, am Film mitzuschaffen.

3. Drehbuch und Publikumsgeschmack. — Vorurteile soll man nicht ernst nehmen, denn ein Drehbuch ist meistens Geschmacksache. Wir müssen erreichen, daß das eigentliche Leben so atemraubend und packend im Film gezeigt wird, daß die Leute gar nicht die Schwere ihrer heutigen Zeit und Umgebung merken.



Auch die Presse hat Interesse: hier der bekannte Berliner Filmkritiker Werner Fiedler.

Werner P. Zibaso:

Aus der bisherigen Diskussion haben sich sehr viele Anregungen ergeben, aber eine Lösung, wie der Autor zu arbeiten hat, hat sich nicht gefunden. Eine Verschmelzung mit einem Regisseur oder einem anderen Autor ist nicht möglich, sondern jeder Autor muß individuell handeln. Es ist nicht richtig, daß die Filmindustrie selbst, d. h. die Produktion, einfach Menschen zusammenkoppelt, die möglicherweise gar nicht zueinander passen. Ferner wird dem Autor viel zu wenig Zeit für die Herstellung seines Buches gelassen, im Gegenteil: er muß meistens so schnell arbeiten, daß das Gelingen des Buches oftmals in Frage gestellt wird. Es ist absolut notwendig, daß sich der Regisseur vor Beginn der Dreharbeiten mit dem Autor zusammensetzt, um gemeinsam erst einmal das Drehbuch durchzustudieren. Wenn diese Forderung seitens der Produktionsfirma er-



füllt wird, entsteht auch alles andere in fruchtbarer Zusammenarbeit. Darum sehe ich gar nicht ein, wozu dann der Autor mit ins Atelier gehen soll, um bei der Verfilmung seines Buches dabei zu sein, denn die Zeit des Autors ist viel zu knapp.

Johannes Tralow:

Um dem Ausspruch: „Der Film ist das völkerverbindende Band des Friedens“ näherzukommen, muß man in erster Linie das Publikum gewinnen, und es ist Tatsache, daß 90 Prozent der Meinung sind, wie sie Frau Dr. Damrow-Roth aus dem Brief vorgelesen hat. Man kann dem Publikum nicht so bewußt den Spiegel vor die Nase halten und muß versuchen, ihm auf andere Art und Weise näherzukommen. Was will eigentlich die große Masse? Die Flucht aus der Gegenwart. Man kann fliehen wollen und braucht deshalb nicht gleich in eine Lüge zu flüchten, die niemals gleichgültig bleibt, denn sie wirkt sich politisch meistens in einem negativen Sinne aus. Es gibt eine Möglichkeit, Filme zu drehen, die auch von der Masse des Publikums akzeptiert werden: es sind Dichterfilme, die immer Zeitfilme waren. Wir müssen versuchen, solche Drehbücher zu schreiben, gleichgültig, ob der Stoff in die Gegenwart oder Vergangenheit führt. So kommen wir dem Publikum wieder näher.

Frau Luise Komoll:

Als Frau muß ich mich zu der Arbeitsgemeinschaft der Autoren bekennen. Ich habe lange Jahre mit drei Autoren in Harmonie



Der Nachwuchsautor Günther Wollschläger am Diskussionspult.



und gegenseitigem Verständnis zusammengearbeitet, und wir haben auch gemeinsam gute Erfolge zu verzeichnen gehabt. Darum sollen die Autoren, wenn sie die Möglichkeit haben, mit einer Frau eine Arbeitsgemeinschaft bilden; die Frau steht mit ihrem Empfinden der Publikumspsychologie näher als Männer.

Ernst Hasselbach:

Die DEFA hat nach dem Kriege den ersten Autorenkongreß zusammengerufen, und dies kann nicht genug begrüßt werden. Ebenso wie Herr Brandis möchte ich etwas über den jungen Autor sprechen. Ich kann ebenfalls sagen, daß man auch ohne jegliche Beziehungen und nur mit eigener Kraft und Besessenheit zum Film kommen kann. Gewiß ist jeder Anfang sehr hart. Die Filmentwicklung ist aber zu schnell vorangegangen und zu sehr auf den Tag abgestimmt, um zu lange Experimente mit Nachwuchskräften zu unternehmen. Alle diese Dinge entstanden nicht erst heute, sie waren schon immer da und werden auch immer bestehenbleiben.

Es wurde über den Unterhaltungsfilm bzw. Tendenzfilm gesprochen, und ich möchte den Autoren sagen: wir wollen uns hüten, ausländische Spitzenfilme mit unseren Unterhaltungs- bzw. Tendenzfilmen zu vergleichen. Wir wollen nicht vergessen, daß gerade in den anderen Ländern deren eigene Filme oft nicht anerkannt werden. Darum Vorsicht vor allgemeinen Formulierungen, mit denen wir nicht zu Rande kommen! Weiter möchte ich ausführen, daß durch die heutige Weltsituation in Deutschland ein Zustand herbeigeführt wurde, der als ungesund zu bezeichnen ist. Hier ist einmal die DEFA, die schon ein ziemlich beträchtliches Unternehmen ist (natürlich meine ich nicht damit, daß sie der Art der früheren Konzerne entspricht), und hier die Westzonen, wo man wieder den Weg gegangen ist wie vor 1933, und zwar in der Gründung kleinerer Filmfirmen, um sie auf eigene Initiative zu stellen. Eine solche Filmfirma dreht im Jahre höchstens zwei bis vier Filme. Natürlich kann sie sich mit Fragen wie Autorennachwuchs und -pflege usw. nicht befassen, denn dazu hat sie zu wenig Bewegungsfreiheit im Verhältnis zur DEFA, die diese Dinge großzügig behandeln kann. Zum Beispiel hat die DEFA nach ihren Angaben einen Angestelltenstand von ungefähr 1500, während das englisch lizenzierte „Studio 45“ nur eine Zahl von sechs Angestellten aufweist. Daraus sehen Sie aber schon die Möglichkeiten, die auf einer solchen Konzentration von Kräften dort und einem kleinen, aber ich hoffe lebendigen Apparat unsererseits liegen. Auch die Amerikaner haben die Lizenz nach der früheren Art einer Reihe kleinerer Firmen übertragen, und ich finde diesen Weg sehr begrüßenswert und annehmbar.

Dem Unterhaltungsfilm soll hiermit eine Lanze gebrochen werden. Übereinkommend mit Dr. von Gordon werden wir den Studio-45-Film „Sag die Wahrheit“ zeigen, und Sie werden sehen, daß wir in diesem Film auch die vergangene Zeit nicht vergessen haben. Als die Lizen-



zierung im vergangenen Jahre erfolgte, standen wir vor der Tatsache, schnell zu handeln, und uns war die Arbeit zu wichtig, um erst lange nach einem Stoff zu suchen. So haben wir nach einem Drehbuch gegriffen, das schon geschrieben war. Selbstverständlich war das ein Risiko für uns, da kein Verleih vorhanden war (der kam erst einige Wochen später). Auch der zweite Film des „Studio 45“ wurde ohne Belastung durch die Trümmer und die tägliche Misere gedreht, und wir sind fest überzeugt, daß wir dem Publikum einen Stoff gegeben haben, der als reine Unterhaltung angesehen werden kann. Sicher müssen wir wieder dahin kommen, daß unsere Filme erschütternd werden; das kann aber nicht auf den ersten Anhieb hin erreicht werden. Es muß der Eindruck vermieden werden, die Filme seien nur nach einer Richtung gedreht. Wir sehen eine Verpflichtung darin, nicht zu normen, sondern in einem Produktionsprogramm von drei oder vier Filmen eine Auswahl zu treffen, die für alle Beteiligten Freude bringt.

Ich muß noch, da Käutner einmal als Vorbild für den Nachwuchs hingestellt wurde, folgendes erwähnen: Sein erstes Drehbuch schrieb er 1937, und da es in den Autorenkreisen als interessant erschien, wurde er mit Arbeiten in Autorengemeinschaft beauftragt. Den dritten Film schrieb er allein und war gleichzeitig auch sein eigener Regisseur bei diesem Film. Eine Betätigung auf gemeinsamer Basis ist also, wenn gegenseitiges Interesse vorhanden ist, nicht so sehr von der Hand zu weisen.

Erich Freund:

Im Verlaufe der heutigen Diskussion ist schon viel Wesentliches gesagt worden, aber ich möchte doch noch ein Wort über die Zusammenarbeit zwischen Autor und Regisseur hinzufügen. Der Film hat, wie hier schon erwähnt wurde, ganz anders gelagerte Verhältnisse als das Theater, und darum glaube ich, daß gerade hier die Zusammenarbeit zwischen zwei Filmautoren oder zwischen Autor und Regisseur sehr ersprießlich sein kann. Nicht jeder Filmautor ist ein Dichter, nicht jeder Film Literatur. Gerade durch die Zusammenarbeit kann sich etwas sehr Gedeihliches entwickeln, und durch die Anregung eines Dritten, nämlich des Schauspielers, kann noch mehr geschaffen werden. Wie wir hörten, ist durch die Zusammenarbeit mit drei Filmautoren ein sehr schönes Drehbuch entstanden.

Ferner ist häufig in der Diskussion das Wort „Traumfabrik“ gefallen, und wir wissen alle, was damit gemeint ist. Ich möchte darauf hinweisen, daß wir alle gegen Träume sind; aber wenn es uns gelingen sollte, dennoch einen Traum in die Wirklichkeit umzusetzen, dann brauchen wir ihn wohl nicht mehr so abzulehnen.

Der Humor hat in Deutschland keinen Platz mehr, doch gerade in ihm liegt ein sehr wichtiger Faktor für das deutsche Volk. Der alte Berliner Humor ist völlig ausgestorben, und was man jetzt so hört,





Die Zeichnerin fand reiche Möglichkeiten: hier wird Gerhard Lamprecht porträtiert.

ist kein Berliner Humor mehr, sondern Ironie oder Galgenhumor. Man muß auf die Suche nach einem neuen Humor gehen, und wenn wir uns nach humoristischen Stoffen umsehen, können wir ruhig auch in die Vergangenheit zurückgreifen, und zwar in die Berliner Vergangenheit, und ich denke dabei an den Dichter Georg Hermann.

Heinz Rein:

Ich möchte nur sagen, daß der junge Autor nicht verzweifelt zu sein braucht, sondern daß ihm jeder gern Hilfe zuteil werden läßt, wenn er ihrer bedarf. Ferner wird die Frage aufgeworfen, warum sich so wenig Autoren bei den Filmfirmen melden. Das hat seinen Grund darin, daß oftmals ihre Ideen nicht filmgerecht gedreht werden. Es wird die Forderung gestellt, die Idee des Autors nicht unter den Tisch fallen zu lassen. Der Vorschlag, den Autor mit ins Atelier zu nehmen, ist vortrefflich. Was den Geschmack des Publikums anbetrifft, so ist zu sagen, daß man entweder ganz oder gar nicht nachgeben soll. Ich bin dafür, hart zu bleiben und nicht dem Geschmack des Publikums nachzugeben.

Dr. Wolff von Gordon:

Wir leben in einer Zeit der Verwirrung der Begriffe, und es ist auf vielen Gebieten notwendig, daß wir diese Verwirrung gründlich beseitigen. Die heutigen Diskussionen haben ein sehr merkwürdiges Resultat ergeben. Wir sind uns alle in dem Ziel einig, wissen aber



nicht, wie dieses Ziel erreicht werden soll. Ich möchte an einem ganz bestimmten Punkt versuchen, in diese Verwirrung der Begriffe Klarheit zu bringen. Herr Grindel hat vorher die Forderung erhoben, daß ein Autor, der ein Drehbuch geschrieben hat, eigentlich doch das Recht besitzt, zu verlangen, daß das Drehbuch auch so gedreht werden muß. Das klingt bestechend und beruht dennoch auf einer falschen Voraussetzung vom Werden eines Films. Am Anfang der Film-entstehung steht der Produzent oder der Dramaturg, der auf einen Stoff aufmerksam wird. Es kann ein Drama, ein Roman, eine Idee, eine Kurzerzählung oder auch eine Novelle sein, denn es ist ganz selten, daß man uns ein fertiges Drehbuch ins Haus bringt. Was liegt dann eigentlich vor? Offenbar doch nur die Geschichte, die dem Drama oder der Novelle oder dem Roman zugrunde liegt. Das nennen wir den Stoff des Films, dessen Figuren in einer bestimmten Konstellation zueinander stehen, die nicht beliebig zu verändern ist. Um diesen Stoff verfilmen zu können, muß der Produzent oder der Dramaturg erst einmal eine Form dafür finden. Jeder Stoff läßt sich erzählen, als Novelle oder Ballade, aber nicht jeder Stoff läßt sich verfilmen. Daher kann nur die Filmfirma, die das Risiko übernimmt, entscheiden, wie sie diesen Stoff zu verfilmen wünscht, welche Änderungen ihr notwendig erscheinen und welchen Herstellungsbedingungen (Regisseur, Darsteller, Dekorationsaufwand) das Buch entsprechen muß. Denn was ist ein Drehbuch? Es ist eine Unterlage, nach der der Regisseur den Film drehen soll, es ist der Plan, den der Regisseur in die Wirklichkeit umzusetzen hat. Haben wir erst einmal ein Drehbuch, so muß der Regisseur bestimmt werden, der ihm die filmische Form zu geben hat. Es ist daher unmöglich, daß ein Autor kommt und sagt: „Hier ist mein Drehbuch, und es muß ohne Änderungen so gedreht werden.“ Nein, so geht das nicht. Es gehören zur Verfilmung eines Drehbuches wichtige Voraussetzungen, die nur der Produzent bestimmen kann: vor allem der mit dem Drehbuch beauftragte Regisseur und seine Eigenart und die jeweiligen Hauptdarsteller. Ein guter Film muß „nach Maß“ gefertigt sein. Ein Drehbuch, das fertig abgeliefert wird und dann von irgendeinem Regisseur gedreht werden soll, dürfte bestimmt kein gutes Drehbuch sein.

Publikum und Film. — Hier ist man nicht optimistisch genug und weiß nicht genug von der Magie des Films. Ob wir Unterhaltungsfilme oder Abenteuerfilme drehen, ist uninteressant; interessant ist für das Publikum nur eines: daß die Filme nicht langweilig sind. Filme müssen packen; wenn sie es nicht tun, sind sie schlecht. Das kann am Thema, am Autor und am Regisseur liegen. Es kann auch am Publikum liegen, denn Filme haben ihre Zeit. Wir wandeln uns alle, und auch das Publikum wandelt sich. Manche Stoffe dürfen nicht zu früh gedreht werden. So wurde der DEFA-Film „Die Mörder sind unter uns“ bei seinem Erscheinen mit ganz anderen Gefühlen aufgenommen und gewertet als heute nach einem dreiviertel Jahr. Wir müssen daher



eine verständige Themenwahl treffen und müssen uns alle Mühe geben, die Filme so zu drehen, daß sie interessant und packend sind. Dies wissen die alten Filmhasen unter uns am besten. Darum wiederhole ich: was einmal gut im Film während seiner Uraufführung war, ist vielleicht in einem halben Jahr schlechter geworden, und umgekehrt: was einmal schlecht im Film war, ist später besser geworden. Liegt das nur am Film? Nein, sondern der Geschmack des Publikums hat sich geändert. Wenn die Menschen heute in Filmträume flüchten wollen, dann müssen diese bestimmt anders aussehen als die, die in den Jahren 1928 bis 1933 gedreht wurden. Man kommt nicht über die Trümmer, die ja auch in uns sind, über die Misere des Alltags hinweg, aber der Film kann so gedreht sein, daß er für das Publikum nicht noch belastender wird, und da kommt es auf die Begabung des Autors an, ein Buch zu schreiben, das wirklich packend ist, das das Publikum in eine andere Welt entrückt. Wir wissen aber auch, daß dazu Lebensbedingungen für die Autoren geschaffen werden müssen, die ihrer schöpferischen Kraft die Möglichkeit zur freien Entfaltung geben. Der Autor muß während seiner Arbeit frei sein von den Nöten und Sorgen des Alltags. Man kann ihn nicht mit knurrendem Magen ein Lustspiel schreiben lassen. Das würde höchstens galgenhumorig werden, und damit ist dem Publikum nicht geholfen. Es ist daher unbedingt notwendig, den Autor zu entlasten, und die DEFA ist deshalb bei der Steuerverwaltung schon vorstellig geworden, um für die Autoren eine Steuererleichterung zu erwirken. Auch besteht die Möglichkeit, ihn im Gästehaus in Babelsberg unterzubringen, wo er in gewisser Bequemlichkeit, Ruhe und Loslösung von den Sorgen des Alltagsdaseins schaffen kann. Das sind kleine Vorzüge einer großen Firma.

Zum Schluß möchte ich mich noch einmal an die Autoren wenden mit der großen Bitte:

Kommt zu uns, wartet nicht mehr lange mit der Arbeit. Oft genug habe ich hören müssen, daß viele die gute Absicht haben, wieder mit der Betätigung zu beginnen, aber sich im Augenblick noch abwartend verhalten, um erst einmal zu sehen, wie der Hase läuft. Allzulange warten aber ist auch nicht gut, es macht bequem, bringt Abstand und ruft Skepsis hervor, und damit können wir nichts anfangen. Wir brauchen Besessene, denn nur mit Besessenen kann man gute Filme machen.

Klaus Gysi:

Immer wieder taucht der Gegensatz zwischen Tendenz- und Unterhaltungsfilm auf, der auch vom Publikum akzeptiert wird. Es trifft diejenigen ein Vorwurf, die es nicht verstehen, gute Unterhaltungsfilme zu drehen.



Es ist der Satz gefallen: Wir wollen keine Tendenzfilme, aber auch keine Filme ohne Tendenz. Warum fällt uns eigentlich die Tendenz so schwer, hat einer der Herren gefragt. Antwort: Die Tendenz fällt uns deshalb so schwer, weil wir sie nicht haben. Man kann nicht verlangen, daß wir nach den vergangenen zwölf Jahren eine positive Tendenz in unserem Volk haben.



Hinterher wird die Diskussion diskutiert. Robert A. Stemmle, Dr. Gustav Kampendonk und Georg Hurdalek im Gespräch.

Dr. Kurt Maetzig:

Ich möchte zum Schluß allen Diskussionsrednern danken für die vielen Anregungen, und auch ich habe den Wunsch, zu verschiedenen Punkten, die während der Sitzung berührt wurden, einiges hinzuzufügen. Ich möchte feststellen, daß es doch sehr wichtig war, den Kongreß einzuberufen, damit die künstlerisch Schaffenden Gelegenheit haben, sich zusammenzufinden in Verbindung mit den wirtschaftlich Schaffenden, denn nach dem Beschluß ausländischer Verleiher ist der Antrag gestellt worden, für zehn, nein, sogar für zwanzig Jahre keine deutschen Filme mehr auf den Weltmarkt zu bringen. Also ist die deutsche Kunst doch nicht frei für uns, wie Herr Neumann meinte, der sagte, daß Kunst und Filmkunst zu den wenigen Artikeln in Deutschland gehören, die uns frei zum Export zur Verfügung stehen.

Zu den Gedanken des Herrn Grindel bezüglich der Bezahlung möchte ich sagen, daß ich es für sehr richtig hielt, auch diese Frage



einmal anzuschneiden, und es ist ein sehr schöner und von fortschrittlichem Geist zeugender Vorschlag von Herrn Lindemann, die Autoren in Form von Tantiemen mit zu beteiligen. Ist der Film gut verlaufen, bekommen alle etwas von dem Gewinn ab, fällt er jedoch schlecht aus, kann niemand etwas erwarten. Ferner muß ich aber Herrn Grindels Äußerung widersprechen, daß es beim Film auf die Wahrscheinlichkeit ankomme. Es ist falsch, mit billigen Mitteln etwas Wahrscheinliches im Film zu machen. Gerade das ist es, was wir den Nazis vorzuwerfen haben: eine Wahrscheinlichmachung der an sich nicht vorhandenen Tatbestände. Worauf es ankommt, ist, wie bei jeder Kunst, die Wahrheit, nichts als die Wahrheit. — Bezüglich der Tendenzfilme, die unser alltägliches Leben wiedergeben und von den meisten Zuschauern deswegen angeblich abgelehnt werden, muß ich feststellen, daß den Film „Die Mörder sind unter uns“ in der sowjetischen Besatzungszone nahezu 500 000 Leute gesehen haben, ohne Zwang und ohne daß sie Angst zu haben brauchten, ihnen würden andernfalls die Lebensmittelkarten entzogen.

Ferner möchte ich sagen, daß Herr Brandis sehr viel Sympathie und Hoffnung hinsichtlich einer eventuellen Zusammenarbeit der Autoren erweckt hat. Zu den Ausführungen von Herrn Hasselbach möchte ich hinzufügen, daß wir nicht gewillt sind, zu der Organisation von vor 1933 zurückzukehren, sondern gern in die Zukunft schauen wollen. Die DEFA ist kein Instrument einer Bank oder der Schwerindustrie. Selbstverständlich ist es leichter, in einer kleineren Firma den lebendigeren Geist zu erhalten, und wir haben dieses Problem sehr deutlich auch in der DEFA erkannt und sind bemüht, ihn ebenfalls bei uns zu erhalten, obwohl ja unser Organisationsprojekt sich noch nicht voll entwickelt hat. Wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß jeder die DEFA in ihrer Arbeit unterstützt.



## Die Vertrags-Vorschläge

Die Besprechung der den versammelten Autoren vorgelegten Vertrags-Vorschläge wurde am 9. Juni von Dr. Wolff von Gordon mit folgenden Worten eingeleitet:

Liebe Kolleginnen! Liebe Kollegen!

Wenn wir heute versuchen, eine Diskussion über wirtschaftliche Fragen des Autors in Gang zu bringen, so hat das einen ganz besonderen Grund und geschieht zu einer ganz besonderen Zeit. Die Stoffkrise in aller Welt hat eine einfache Wahrheit wieder zu Ehren gebracht, die Wahrheit, daß ohne eine gute Geschichte kein guter Film entstehen kann. Am Anfang des Filmes steht der Autor. (Wir wissen natürlich, daß ganz am Anfang der Produzent steht. Aber ohne eine Geschichte, die er verfilmen will, kann er auch nicht produzieren.) Jeder von uns weiß, daß es Stoffideen zu Tausenden gibt. Jeder von uns hat aber schon die Erfahrung gemacht, daß die schönste und großartigste Idee praktisch weniger wert ist als eine kleine, aber brauchbare Geschichte. Die beste Idee ist solange kaum etwas nütze, als sie nicht in eine gute Geschichte umgesetzt ist. Darum ertönt gerade jetzt allüberall im Film der Ruf nach dem Autor, dem Erzähler, dem Geschichtenschreiber — ja, nach dem Dichter, dem Verdichter lebendigen Geschehens. Diese Situation wollen wir nutzen, nicht nur um der Öffentlichkeit die überragende Wichtigkeit des Autors darzutun, sondern um ihn und seine Stellung in der Filmproduktion zu festigen. Es wird Sie vielleicht wundern, daß gerade ich, ein Dramaturg, diese Forderungen erhebe. Denn gemeinhin gilt ja der Dramaturg als der Erzfeind des Autors. Aber gerade das halte ich für grundfalsch: der Dramaturg soll ja Anwalt des Autors sein, der Vermittler zwischen Autor und Realisierung. Er soll den künstlerischen Menschen abschirmen gegen die andere Lebenswelt, die in Technik und Zahlen denkt. Und ein guter Dramaturg ist sich bei seiner Arbeit stets der Tatsache bewußt, daß der Film den Autor ebenso braucht wie der Autor den Film. Es ist sogar eine unbestreitbare Tatsache, daß ein guter Romanautor oder ein Dramatiker den Film gar nicht braucht. Der Film aber hat einen Stoffhunger und kann es sich gar nicht leisten, an guten und geeigneten Stoffen vorbeizugehen. Der Film muß sogar, um seinen Stoffhunger zu befriedigen, noch weiter gehen. Er muß versuchen, Stoffe aus Ideen zu entwickeln, also Stoff-erfindungen in Auftrag zu geben. Denn es gibt gar nicht genug Geschichten, die sich zur Verfilmung eignen, um etwa jährlich 300 bis 400 Filme herzustellen, wie dies in Amerika tatsächlich geschieht. Diese Zwangslage hat den Klischeefilm erzeugt, der übliche „tod-sichere“ Ideen nach üblichem „todsicherem“ Schema gestalten läßt. Das muß beim Autor zu leerer Routine, zum Rezeptfilm führen.



Warum ich dies hier alles anführe, was Ihnen selber sicher klar ist, werden Sie gleich hören. Ich möchte nämlich versuchen, bezüglich der Verträge aus einem alten Dilemma herauszukommen. — Sie werden sich alle noch der früheren Verträge entsinnen. Sie waren sehr umfangreich und sehr unmoralisch. Ich habe mich so sehr geschämt, sie anzuwenden, daß ich in der Terra eigene Briefverträge eingeführt hatte, um meinen Autoren ehrlich in die Augen sehen zu können. Ich habe mit diesen klaren, einfachen Verträgen die besten Erfahrungen gemacht. Was ich tat, war das einfachste, das Ei des Kolumbus: ich machte einen gesonderten Vertrag für die Verfilmungsrechte und einen anderen für das Drehbuch. Die alten Ufa-Verträge vermengten diesen Rechte-Vertrag und den Werkvertrag miteinander und waren daher sehr unklar, ganz abgesehen davon, daß sie „unfair“ waren. Sie unterschieden die Stoffrechte nicht, warfen die Rechte des Urstoffes mit denen der Bearbeiter zusammen, kümmerten sich nicht um den tatsächlichen, ursächlichen Verlauf der Filmentstehung, sondern taten so, als ob das Drehbuch etwas Ursächlich-Einheitliches wäre. Das dies nicht so ist, wissen wir alle nur zu gut. Ich glaube, die Verfasser der alten Ufa-Verträge wußten es natürlich auch, aber ihnen lag wohl daran, eine größtmögliche Unklarheit darüber zu schaffen, in möglichst umfassender Weise alle möglichen Rechte, die zum Teil mit der Verfilmung gar nichts zu tun hatten, wie z. B. Romanrechte, Dramatisierungsrechte, Rechte für Schallplattenverwendung, Verwendung in der Wochenschau und in Kurzfilmen zu erfassen, und das zu einem möglichst niedrigen Pauschalpreise. Derartige üble Manipulationen wollen wir beseitigen. Wer solchen Verträgen heute noch das Wort redet, der sollte auch öffentlich von uns dafür gebrandmarkt werden. Recht kann nur aus der klaren Erkenntnis der Tatsachen kommen. Und die Tatsachen sind folgende: Das Drehbuch ist nur eine beliebige Darstellungsform einer Geschichte. Jede Geschichte aber besteht aus einer unverwechselbaren Konstellation von Figuren und deren Konflikten, die man nicht beliebig verändern kann. Man kann aber jede Geschichte in verschiedenster Art im Drehbuch erzählen. Derselbe Lustspielstoff, für Käutner etwa geschrieben, sieht anders aus, als wenn das Drehbuch etwa von Karl Boese verfilmt werden sollte. Und ein Rabenalt würde den Stoff wieder anders erzählen wollen. Dann möchte ich auf einen entscheidenden Punkt hinweisen: Das Drehbuch ist ein Auftrag einer Filmfirma, es ist kein aus frei schaltender Phantasie entstehendes Werk, sondern ein zweckbedingtes. Denn eine gute Firma und ein guter Dramaturg werden darauf achten, daß das Drehbuch möglichst gleich für und mit dem Regisseur entwickelt wird, möglichst sogar für die wichtigsten Hauptdarsteller. Das Drehbuch soll die Unterlage für die Verfilmung durch den Regisseur bilden. Das ist Sinn und Zweck eines Drehbuches.



Einen Eigenwert im Sinne eines literarischen Werkes, eines Dramas etwa, besitzt es nicht unbedingt. (Und diese Tatsache ist es auch, die dem Film und der ganzen Drehbucharbeit das Mißtrauen und die Feindschaft der Wortdichter eingetragen hat. Diese sind an die Endgültigkeit ihrer Wortschöpfung, ihrer Formulierung gewöhnt. Wer wollte einen Satz eines großen Dichters verändern? Der Film tut es. Er verbessert zwar nicht immer — er verwässert sogar leider häufig —, aber er verändert, weil Regisseur oder Darsteller dem Ausdruck oder Ausdrucksmittel des Autors nicht zu folgen vermögen. Dann lieber einen Umweg als etwas Schlechtes.) Wie dem auch sei — das Drehbuch ist ein Auftrag einer bestimmten Filmfirma für bestimmte Regisseure und Darsteller. Der Stoff oder die Geschichte ist eine freie Erfindung, eine unverwechselbare Konstellation von bestimmten Figuren und deren Konflikten.

Diesen Tatsachen haben wir nun in diesen beiden Ihnen vorliegenden Entwürfen Rechnung getragen. Wir — das sind Dr. G. C. Klaren und ich; die wir in der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehörigen die Filmautoren in Tarifausschüssen vorläufig vertreten haben. Und diese unterschiedlichen Tatsachen bitte ich auch bei der Beurteilung der einzelnen Paragraphen sehr zu beachten. Ich möchte hier gleich noch etwas einschalten: Ich erwarte aus Ihrer Mitte nachher die Frage, warum wir nicht gleich versucht haben, die prozentuale Beteiligung durchzuführen. Auf diese Frage möchte ich hier noch nicht antworten. Aber ich bitte Sie, diese explosive Debattenfrage ja nicht zu vergessen.

Ich stelle heute, in vollem Bewußtsein dessen, daß wir später einmal zu einer Tantiemenlösung auch beim Film kommen müssen, diese beiden Entwürfe zur Diskussion, die wesentliche Verbesserungen gegen die alten Verträge darstellen und doch keine Unmöglichkeiten oder Utopien enthalten. Sie sind nach meiner festen Überzeugung die einzig mögliche Form für diese schweren Zeiten, die den jetzt durchführbaren Interessen der Autoren entsprechen und die doch vernünftige Produktionsbedingungen für die Produzenten schaffen. Wir wollen die Gelegenheit dieses Kongresses benutzen, um diese Vertragsentwürfe zu diskutieren und möglichst in der hier besprochenen Form zu legalisieren, so daß wir sie den Produzenten als Vorschläge und Forderungen der Autorenschaft präsentieren können. Um keinen Irrtum aufkommen zu lassen: es handelt sich hierbei um unsere Normalverträge, die unsere Mindestforderungen festlegen. Es bleibt jedem unbenommen, bessere Bedingungen auszuhandeln. Aber Verschlechterungen dieses Normalvertrages müssen rechtsunwirksam sein. Das ist unser Ziel, das wir durch Verhandlungen mit den Produzenten und ihren eventuellen Verbänden erreichen müssen.



## Diskussion und Kommissionswahl

Im Anschluß an die Ausführungen Dr. von Gordons wurden die den Kongreßteilnehmern vorgelegten Entwürfe für einen Filmrechte-Vertrag und einen Filmdrehbuch-Normalvertrag von den anwesenden Autoren diskutiert. Es kam dabei zu lebhaften Debatten über einzelne Punkte der vorgeschlagenen Texte, die schließlich zu umfangreichen Änderungen führten.

Nach zweitägiger Diskussion wurden dann die beiden Entwürfe in der hier veröffentlichten Form von den Teilnehmern des Kongresses angenommen.

Diese beiden Entwürfe bilden nun die Grundlage für Verhandlungen zwischen der auf dem Kongreß gewählten Autorenkommission und den in Frage kommenden Organisationen der Autoren und der Produzenten. Die Kommission, in die die Herren H. F. Köllner, Dr. Werner Schendell, Tibor Yost, Dr. Wolff von Gordon, Dr. G. C. Klaren, Gerhard Grindel und Dr. Roland Schacht gewählt wurden, wird in diesen Verhandlungen versuchen, die beiden Entwürfe zu Normalverträgen zu entwickeln, die die Zustimmung aller interessierten Organisationen finden.

### Entwurf eines Filmrechte-Vertrages

Zwischen Herrn / Frau / Fräulein\*) .....  
wohnhaft .....  
als Autor einerseits — im folgenden „Verfasser“ genannt — und der Filmfirma  
andererseits — im folgenden „Filmfirma“ genannt — wird folgender Vertrag  
geschlossen:

#### § 1

##### Umfang der Rechte

(1) Der Verfasser übergibt die Filmrechte seines Romans, seiner Novelle, seines Bühnenstückes und Entwurfes\*) mit dem Titel ..... der Filmfirma zum Zwecke der Verfilmung. Die Filmfirma erwirbt von dem Verfasser das Recht der einmaligen Verfilmung ohne inhaltliche oder sprachliche Beschränkung für alle bekannten oder noch unbekannten Arten, Systeme und Verfahren der Filmherstellung und Filmverwertung einschließlich der Wiedergabe des Films durch Rundfunk zum Zwecke der Werbung oder Television mit dem Recht der freien Bearbeitung und unter Ausschluß des Verfilmungszwanges.

(2) Das Recht der Verfilmung ist übertragen für folgende Länder: .....

Die Filmfirma ist befugt, den von ihr hergestellten Film mit fremdsprachigen Titeln

\*) Nichtzutreffendes durchstreichen.



zu versehen, den Film fremdsprachig zu synchronisieren und fremdsprachige Versionen herzustellen.

(3) Rechte am Titel, soweit sie dem Verfasser zustehen, werden der Filmfirma mit-übertragen. Die Filmfirma ist berechtigt, ihren Film unter einem anderen Titel als dem Originaltitel des Vertragsobjektes zu vertreiben. Sie ist aber nicht berechtigt, ohne Zustimmung des Autors den Originaltitel für einen anderen Film zu verwenden.

(4) Die Filmfirma hat das Recht, kurze Inhaltsangaben ihres Films in allen Sprachen für die Werbung, Presse, Rundfunk und Programme anzufertigen.

## § 2

### Bestand der Rechte

(1) Der Verfasser steht dafür ein, daß das von ihm als Vertragsobjekt zur Verfilmung übergebene Werk — insbesondere auch der von ihm gewählte Titel — nicht das Urheberrecht oder sonstige Rechte Dritter beeinträchtigt. Sollte der Verfasser das geistige Eigentum eines Dritten zur Ausgestaltung seines Werkes verwandt haben, so obliegt es ihm, die Ansprüche dieses Dritten zu befriedigen.

(2) Der Verfasser wird die Filmfirma bei der Geltendmachung der ihr übertragenen Rechte in jeder von der Filmfirma gewünschten, in seiner Macht liegenden Weise unterstützen (z. B. im Falle urheberrechtlicher Ansprüche eines Dritten).

(3) Der Verfasser wird diejenigen Maßnahmen, die in den einzelnen Ländern zur Erwirkung des Schutzes notwendig sind (wie z. B. in den Vereinigten Staaten von Nordamerika die Anmeldung des Copyrights) oder die in den einzelnen Ländern zur Verlängerung der Schutzfrist getroffen werden müssen, auf Verlangen und auf Kosten der Filmfirma durchführen.

## § 3

### Verfilmung

(1) Wenn die Filmfirma den Film hergestellt hat, so beginnt mit dem Tage der Uraufführung eine Auswertungsfrist für den Film von zehn Jahren zu laufen, doch darf diese Auswertungsfrist nicht über zwölf Jahre seit Abschluß des Vertrages hinausreichen.

(2) Spätestens ein Jahr vor Ablauf der Auswertungsfrist kann die Filmfirma dem Verfasser erklären, ob sie den Film über die Frist hinaus noch auswerten oder eine Wiederverfilmung durchführen will. Mit Zugang einer solchen Erklärung verlängert sich die Dauer der Rechtsübertragung um einmalig zehn weitere Jahre, vom Tage des Ablaufs des Vertrages gerechnet. In beiden Fällen ist die unter § 6 vereinbarte Vergütung noch einmal zu zahlen.

(3) Der Verfasser überträgt der Filmfirma das Recht zur einmaligen Verfilmung mit der Maßgabe, daß die Verfilmung innerhalb einer Frist von zwei Jahren begonnen werden muß, d. h., daß der Film innerhalb dieser Frist seinen ersten Drehtag haben muß, andernfalls die Rechte an den Verfasser ohne Entschädigung zurückfallen.

## § 4

### Übertragung der Rechte und Wiederverfilmung

Die Filmfirma ist berechtigt, die ihr übertragenen Rechte ganz oder teilweise an einen in- oder ausländischen Erwerber zu übertragen, jedoch nur mit Zustimmung des Verfassers.

## § 5

### Namensnennung

Die Filmfirma ist verpflichtet, den Verfasser im Filmvorspann und in der von ihr veranlaßten Filmwerbung gut sichtbar zu nennen.

## § 6

### Vergütung

Als Gegenwert für die durch diesen Vertrag übergebenen Rechte und übernommenen Pflichten erhält der Verfasser von der Filmfirma ..... RM (in Worten .....), zahlbar nach Vertragsabschluß. Die Zahlung ist an folgende Adresse ..... (Bank, Postscheck usw.) zu leisten.



## § 7

### Besondere Vereinbarungen

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

## § 8

Nebenabreden sind nicht getroffen. Alle Änderungen und Ergänzungen des Vertrages bedürfen zur Gültigkeit der schriftlichen Form. Gegenseitige briefliche Bestätigung genügt. Für die Auslegung des Vertrages gilt deutsches Recht. Als Gerichtsstand gilt der handelsgerichtlich eingetragene Sitz der Filmfirma.

## Entwurf eines Filmdrehbuch-Normalvertrages

Zwischen Herrn / Frau / Fräulein\*) .....  
als Drehbuchverfasser/Drehbuchmitarbeiter\*) einerseits — im folgenden „Verfasser“  
genannt — und der Filmherstellungsfirma .....  
andererseits — im folgenden „Filmfirma“ genannt — wird folgender Vertrag geschlossen:

## § 1

### Das Drehbuch

(1) Der Verfasser verpflichtet sich zur Ausarbeitung eines drehreifen Manuskriptes (im folgenden „Drehbuch“ genannt) nach dem Roman / der Novelle / dem Bühnenstück\*)

dem Entwurf vom Verfasser oder von (hier ist der Name des etwaigen Verfassers des Originalentwurfes einzusetzen)

Die Ablieferung des Drehbuches erfolgt in .....facher Ausfertigung.

(2) Nach Ablieferung des Drehbuches kann die Filmfirma den Verfasser ohne besondere Vergütung mit Änderungen, Verbesserungen oder mit der Umgestaltung des Drehbuches beauftragen. Einen Anspruch darauf, diese Nachbesserung oder Umgestaltung des Drehbuches selbst auszuführen, hat der Verfasser nicht. Die Filmfirma kann einen Dritten mit den von ihr gewünschten Änderungen beauftragen.

(3) Der Zeitpunkt, zu dem die Abänderung, Verbesserung oder Umgestaltung des Drehbuches durchgeführt werden soll, muß spätestens 14 Tage nach Ablieferung des Drehbuches bestimmt werden.

(4) Beabsichtigt der Verfasser, einen oder mehrere Mitarbeiter zu seiner Drehbucharbeit hinzuzuziehen, so bedarf es hierzu einer vorherigen schriftlichen Vereinbarung zwischen ihm und der Filmfirma.

## § 2

### Übertragung der Rechte

(1) Mit der Ablieferung des Drehbuches durch den Verfasser und der Zahlung der in diesem Vertrag vereinbarten Vergütung durch die Filmfirma gehen alle Verfilmungsrechte, die durch die Arbeit des Drehbuchverfassers entstanden sind, an die Filmfirma über ohne inhaltliche, zeitliche, örtliche oder sprachliche Beschränkung. Die Filmfirma ist demgemäß befugt, den von ihr nach dem Drehbuch hergestellten Film mit fremdsprachigen Titeln zu versehen, den Film fremdsprachig zu synchronisieren und fremdsprachige Versionen herzustellen.

\*) Nichtzutreffendes durchstreichen.



Sollten fremdsprachige Versionen durch andere Firmen als die vertragschließende Filmfirma durchgeführt werden, so muß mit dem Drehbuchautor über eine entsprechende Entschädigung verhandelt werden.

Über die Verfilmungsrechte eines etwaigen Original- oder Drehbuchentwurfes muß ein besonderer Vertrag geschlossen werden.

(2) Die Rechtsübertragung erstreckt sich auf alle bekannten und noch unbekannten Arten, Systeme und Verfahren der Kinematographie einschließlich der Wiedergabe des Films durch Rundfunk zu Werbezwecken oder Television.

(3) Rechte am Titel, soweit sie dem Verfasser zustehen, werden der Filmfirma mit-übertragen.

(4) Die Filmfirma hat das Recht, kurze Inhaltsangaben des Drehbuches in allen Sprachen für die Werbung, Presse, Rundfunk und Programme anzufertigen.

(5) Der Verfasser kann, wenn die Filmfirma damit einverstanden ist, das Drehbuch veröffentlichen. Es steht ihm jedoch frei, das Drehbuch anderweitig schriftstellerisch zu verwerfen (z. B. als Roman, Theaterstück oder Erzählung) unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die Urheberrechte des Originalstoffes gewahrt werden.

(6) Die Filmfirma ist verpflichtet, bei Verkauf oder Weiterübertragung der durch diesen Vertrag erworbenen Rechte den Verfasser zu benachrichtigen.

### § 3

#### Bestand der Rechte

(1) Der Verfasser steht dafür ein, daß das von ihm hergestellte Drehbuch — insbesondere auch der von ihm gewählte Titel — nicht gegen das Urheberrecht oder gegen sonstige Rechte Dritter verstößt.

Sollte der Drehbuchverfasser geistiges Eigentum eines Dritten zur Ausgestaltung des Drehbuches verwandt haben, ohne daß die Filmfirma davon Kenntnis hatte, so obliegt es ihm, die Ansprüche dieses Dritten zu befriedigen.

(2) Der Verfasser wird die Filmfirma bei der Geltendmachung der ihr übertragenen Rechte in jeder von der Filmfirma gewünschten, in seiner Macht liegenden Weise unterstützen (z. B. im Falle urheberrechtlicher Ansprüche eines Dritten).

(3) Der Verfasser wird diejenigen Maßnahmen, die in den einzelnen Ländern zur Erwirkung des Schutzes notwendig sind (wie z. B. in den Vereinigten Staaten von Nordamerika die Anmeldung des Copyrights) oder die in den einzelnen Ländern zur Verlängerung der Schutzfrist getroffen werden müssen, auf Verlangen und auf Kosten der Filmfirma durchführen.

### § 4

#### Verfilmung

(1) Es unterliegt dem freien Ermessen der Filmfirma, ob und wann sie diesen Film herstellen oder ob und mit welchen Änderungen oder Umgestaltung an Form und Inhalt sie das Drehbuch hierbei benutzen will.

(2) Die Filmfirma verpflichtet sich, den Namen des Verfassers im Vorspann und in der für den Film veranstalteten Werbung gut sichtbar zu nennen. Die Nennung muß jedoch dem Grundsatz der Wahrheit der Urheberbezeichnung entsprechen.

(3) Bei weitgehenden Änderungen des Drehbuches durch die Filmfirma ist der Verfasser berechtigt, in Schriftform zu erklären, daß die Nennung seines Namens im Vorspann und in der von der Filmfirma für den Film veranstalteten Werbung zu unterbleiben hat.

(4) Geht der Filmfirma eine solche schriftliche Erklärung zu, wonach der Verfasser die Nennung seines Namens zu unterlassen verlangt, so gilt die bisherige Filmwerbung sowie die Weiterverwendung des bereits vorliegenden Werbematerials als zugelassen.

(5) Wenn die Filmfirma, nachdem das Drehbuch einmal von ihr oder ihren Rechtsnachfolgern verfilmt worden ist, die durch diesen Vertrag erworbenen Rechte im In- oder Auslande zur weiteren Verfilmung verkauft, so steht dem Autor des Drehbuches die nochmalige Zahlung der Hälfte der in § 5 dieses Vertrages ausgemachten Vergütung zu.

### § 5

#### Vergütung

(1) Die Vergütung für die Drehbucharbeit des Verfassers einschließlich der von der Filmfirma gewünschten Änderungen oder Umgestaltungen und für alle vom Verfasser übertragenen Rechte und übernommenen Pflichten beträgt



RM .....

(in Zahlen und Worten)

und ist wie folgt zu zahlen:

- $\frac{1}{3}$  drei Tage nach beiderseitiger Unterschrift des Vertrages,
- $\frac{1}{3}$  drei Tage nach Ablieferung des Drehbuches,
- $\frac{1}{3}$  nach endgültiger Abnahme des Drehbuches resp. nach der Erklärung der Arbeitsbeendigung durch die Filmfirma.

(2) Wird die Durchführung der gewünschten Änderungen nicht 14 Tage nach Ablieferung des Drehbuches in Angriff genommen, sondern ein späterer Termin vereinbart, so ist an den Verfasser die Hälfte des letzten Drittels auszuführen.

(3) Lehnt der Verfasser nach § 1 Abs. 3 die Durchführung der von der Filmfirma gewünschten Änderungen im Drehbuch ab, so entfällt die Auszahlung des letzten Drittels.

(4) Die Filmfirma muß die Beendigung der Arbeit oder die Abnahme des Drehbuches schriftlich erklären.

(5) Die Zahlungen erfolgen in folgender Form:

.....  
.....

## § 6

### Besondere Vereinbarungen

.....  
.....  
.....  
.....

## § 7

### Allgemeine Bestimmungen

Es sind keinerlei Vereinbarungen getroffen worden außer denen, die in diesem Vertrag schriftlich festgelegt sind.

Alle Änderungen und Ergänzungen des Vertrages bedürfen zu ihrer Gültigkeit der beiderseitigen schriftlichen Bestätigung. Das gleiche gilt für die Aufhebung des Vertrages.

Für die Auslegung des Vertrages gilt deutsches Recht. Als Gerichtsstand gilt der handelsgerichtlich eingetragene Sitz der Filmfirma .....  
....., den ..... 19....., den ..... 19.....  
(Unterschrift des Verfassers) (Unterschrift der Filmfirma)

## Tantiemen-Beteiligung

In einer internen Aussprache über die Tantiemen-Beteiligung las Dr. von Gordon folgende Notiz vor:

„Ein kurioser Autorenvertrag wurde von MGM getätigt: Für seine Novelle 'Command Decision' erhält William Wister Haines 100 000 Dollar Anzahlung. Dieser Preis wird bis zu einer Höchstgrenze von 300 000 Dollar gesteigert. Diese Summe wird durch eine 15prozentige Beteiligung aus dem Gros der Wochen-Einnahme des Films erreicht. Clark Gable wird die Hauptrolle spielen, Robert Taylor die zweite Männerrolle. Die Aufnahmen werden 1948 stattfinden, und der Film wird am 1. Oktober 1949 in Verleih gehen. Dann also wird der Autor seine Anteile ein-kassieren können.“ MGM hatte bisher von solchen prozentualen Beteiligungen nichts wissen wollen. Doch ist der Autor ein Protégé des allgewaltigen Gable. Die Novelle wird auch als Bühnenstück verarbeitet.“



Hierauf folgte eine lebhafteste Diskussion, in der sich verschiedene Autoren zum Wort meldeten und in der folgendes gesagt wurde:

**Köllner:** Vorschlag, die Tantiemen aus den Sitzplätzen zu berechnen. **Boese:** Die Tantieme auf Bevorschussung gehen zu lassen. Auf die Frage des Verhältnisses schlug **Gürtler** die Beteiligung verschiedener Mitarbeiter vor, wobei auch der Anteil des Hauptdarstellers (Vorschlag Boese) miteinbegriffen werden muß. Dazu meinte Dr. **von Gordon**, daß auf dem Umweg über die Tantiemen-Beteiligung sich ein Anspruch auf Einspruch und Mitbestimmung ergeben könne, der sich sehr leicht unkünstlerisch auswirken werde. Dagegen sagte **Hasselbach**, daß bei einem Regisseur die Tantiemen-Beteiligung sehr einfach sei, dagegen beim Autor sehr schwer. Der Regisseur kann für sich allein den Gewinn einstecken, während ihn der Autor sich mit mehreren teilen muß, wie Regisseur, Dramaturg usw. **Helmut Weiß** meinte dazu, das sei allerdings eine sehr einfache Sache, wenn Autor und Regisseur ein und dieselbe Person seien.

Daraufhin machte Dr. **Riedel** einen Vorschlag, der einstimmigen Beifall fand, und zwar lautet dieser:

Beteiligung der Autoren mit Tantieme, Gewinnbeteiligung für Regisseur und Darsteller.

**Ernst Hasselbach** machte einen anderen Vorschlag:

Spielt der Film seine Herstellungskosten noch einmal ein, so kann oder müßte ein Schlüssel gefunden werden, der unter Zugrundelegung der früheren Verträge dem Autor einen Teil seiner gesamten Unkosten deckt.

H. F. **Köllner** meinte, daß ein Autor im Verhältnis zu seiner Leistung nie gut bezahlt worden ist. Daraufhin erwiderte **Carls**, daß ein Autor nicht immer alles haben kann, was er verlangt; ein Theaterautor kann auch nicht immer seine Wünsche erfüllt bekommen.

Dagegen schlug A. **Kuhnert** vor, daß man dasselbe wie beim Verlagswesen erreichen müsse. Erst ein Honorar als Vorschuß, dann die Tantieme, auf die der Vorschuß verrechnet wird.

Man einigte sich auf folgenden Vorschlag von Dr. **Riedel** für die kommenden Verhandlungen:

Es solle über zwei verschiedene Beteiligungsformen verhandelt werden, erstens über eine Tantieme, also Abgabe von der unmittelbaren Einnahme, und zweitens über eine Gewinnbeteiligung, bei der eine Gruppe der Mitwirkenden an dem Gewinn beteiligt sein soll. Der Autor solle Tantieme bekommen, also einen kleinen bestimmten Prozentsatz von dem Platzpreis. Dazu gehört auch der Vorschlag von H. F. **Köllner**, daß diese Tantieme-Einnahme bis zu einer vorher vertraglich festgesetzten Höhe bevorschußt werden solle.

Jetzt erfolgte der zweite Vorschlag von **Ernst Hasselbach** in folgendem Wortlaut:

Das Honorar wird gezahlt für die Einnahme in der Höhe der Gesteuungskosten. Wenn der Film das Mehrfache seiner Gesteuungskosten einbringt oder eine Einnahme in Höhe der Gesteuungskosten erreicht wird, so muß der Autor sein Drehbuchhonorar noch einmal erhalten, jedesmal wenn eine Verdoppelung, Verdreifachung, Vervielfachung usw. der Gesteuungskosten eingetreten ist. Der Bruchteil ist prozentual zu errechnen.

Dr. **von Gordon** schlug vor, der Kommission, die jetzt zu verhandeln hat, neben den beiden Vertrags-Entwürfen auch diese beiden Vorschläge als Marschroute mitzugeben. Es soll versucht werden, einen dieser beiden Punkte durchzusetzen. Damit haben wohl das erstemal in der Filmgeschichte die Autoren die Möglichkeit erhalten, ihre Forderungen selbst zu formulieren, zu vertreten und in Verhandlungen mit der Produktion durchzusetzen.



Zum Schluß wurde folgende Resolution, die H. F. **Köllner** vorschlug, angenommen:

Die auf der Autorentagung der DEFA aus allen Zonen versammelten Autoren sind sich einig darin, daß das Ziel aller Besprechungen zur Schaffung des neuen Filmautoren-Vertrages die Einführung der Tantieme oder Gewinnbeteiligung sein muß.

---



## **Rahmenveranstaltungen des Kongresses**

Im Zusammenhang mit dem Ersten Deutschen Filmautoren-Kongreß fand eine Reihe von Rahmenveranstaltungen statt, unter denen die Vorführungen neuer, bisher nicht gezeigter ausländischer Filme einen wesentlichen Raum einnahmen.

Die deutschen Filmautoren hatten Gelegenheit, der von der amerikanischen Film-Section veranstalteten Vorführung des nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Thornton Wilder gedrehten Films „Our Town“ beizuwohnen. Die englische Film-Branch zeigte den James-Mason-Film „Odd man out“, und der französische Filmbeauftragte hatte „Martin Roumagnac“ mit Marlene Dietrich und Jean Gabin zur Verfügung gestellt. Auf einem Empfang der Sowjetischen Militär-Administration begrüßten Major Dymschitz und Major Poltawzew die Kongreßteilnehmer im „Haus der Kultur der Sowjetunion“. Im Anschluß an einen Vortrag von Direktor Hans Klering (DEFA) über den „Sowjetfilm heute und morgen“, den wir nachstehend im Wortlaut wiedergeben, sahen die Filmautoren den aus der Maxim-Trilogie stammenden interessanten sowjetischen Film „Die Jugend Maxims“.



## Der Sowjetfilm heute und morgen

Von Hans Klering

Wenn von der russischen Filmkunst gesprochen wird, tauchen sofort die Erinnerungen an Filme wie „Panzerkreuzer Potemkin“, „Die letzten Tage von St. Petersburg“, „Sturm über Asien“, „Erde“, „Die Mutter“ und „Turksib“ auf. Filme, die wir hier in Deutschland in den zwanziger Jahren auf der Leinwand sahen und durch welche die Regisseure Eisenstein, Pudowkin, Dowshenko und Turin weltberühmt wurden. Und mit der Erinnerung daran kommt auch sofort die Frage: „Warum sehen wir jetzt nicht mehr Filme dieser Art, Filme, die die Welt aufhorchen ließen?“

Es ist immer ein Wagnis, zu verschiedenen Zeiten Gleichnisse anzustellen, eine Epoche mit der anderen zu vergleichen. Die angeführten Filme waren die höchste Stufe, die der Stummfilm erreichte. Durch die wahrhaft revolutionäre Anwendung der Montage, durch ein so rasantes Tempo im Wechsel von Großaufnahmen einzelner Details zur Totale oder Halbtotale gelangen Eisenstein im „Panzerkreuzer Potemkin“ Effekte, die nicht nur äußerliche, formale waren und wie wir sie vordem nie gesehen hatten. Es war die Fortsetzung der Arbeiten des amerikanischen Regisseurs David Griffith, den wir in seinen Filmen „Intolerance“, „Angst“ und „Zwei Waisen im Sturm der Zeit“ kennenlernten und der einer der Neuerer und Revolutionäre der Filmkunst seit dem Dänen Urban Gad war. Pudowkin schrieb im Jahre 1928 über ihn: „In der Methode von Griffith sind sowohl innere dramatische Fülle der Handlung als auch meisterhafte Ausnutzung äußerer Effekte verbunden. Seine Filme können als Musterbeispiele richtig aufgebauter Steigerung benutzt werden.“

Der innere Zusammenhang und die Widersprüche der alten Gesellschaftsordnung wurden uns mit einem Male sonnenklar. Und das an Beispielen, wie sie besser und markanter nicht gefunden werden konnten. Der sowjetische Film rückte mit einem großen Sprung in die erste Reihe der Filmkunst. Wagte noch jemand bis dahin zu behaupten, der Film sei keine Kunst, hier müßte er überwältigt verstummen.

Ist nun diese Höhe der Filmkunst durch den Tonfilm bereits wieder erreicht worden? Ich behaupte, daß das nicht der Fall ist. Lediglich in einzelnen Episoden des sowjetischen und vor allem des französischen Films ist das der Fall. Sicher wird der eine oder andere sagen: „Ja, aber schon im Jahre 1930 sahen wir den ‚Weg ins Leben‘ des Regisseurs Eck. Dieser Film hat auch einen nachhaltigen Eindruck bei uns hinterlassen.“ Ich glaube, dieser Eindruck war nicht ein ausgesprochen filmischer, wie bei den vorher angeführten Filmen.



Es war das Thema, welches uns so packte, nämlich die Erziehung der heimat- und elternlosen, verwahrlosten Kinder zu wirklichen vollwertigen Bürgern ihres großen Landes. Die dabei angewandten Methoden der Nachfahren Rousseaus und Pestalozzis, der modernen Sowjetpädagogen, waren es, die uns in ihren Bann zogen. Die Lage, in der wir uns heute befinden, aus der wir einen Weg in eine lichtere Zukunft für unsere Jugend suchen, ist es, die uns diesen Film als ein ideales Kunstwerk erscheinen läßt. Würden wir ihn heute sehen, wäre keine Diskussion in künstlerischer Hinsicht mehr nötig. „Der Weg ins Leben“ war ein guter Durchschnittsfilm, behaftet mit allen Fehlern der ersten Tonfilme. Die Forderung an einen guten Tonfilm, der Verschmelzung der Elemente Bild und Ton zu einer Einheit, war bei diesem Film noch nicht gegeben. Es waren die ersten tastenden Versuche, auf einem neuen Gebiete Fuß zu fassen. Bis heute ist es nicht gelungen, diese Forderung der Einheit von Bild und Ton zu finden. In der allerletzten Vergangenheit haben wir im französischen Tonfilm „Panique“ in hohem Maße diese Forderung wirklich erfüllt gesehen.

Die Einheit von Bild und Ton muß eine kontrapunktische sein, Bild und Ton müssen sich ergänzen. So wie man nicht sagt „ein schwarzer Neger“ oder „ein weißer Schimmel“, so soll der Ton nicht das Bild wiederholen, sondern ergänzen, es kontrastieren. Mal wird das eine oder andere das Dominierende sein, niemals aber darf eines neben dem anderen herlaufen und dadurch Lücken verursachen. Wie schwer und kompliziert diese Vereinigung ist, dessen wird man sich aber erst bewußt, wenn man bedenkt, daß es sich ja nicht nur um Bild und Ton handelt. Es sind vier Elemente, nämlich Bild, Sprache, Musik und Geräusche, die drei letzten immer als Ton bezeichnet, die vereinigt werden müssen. Und daran scheitern die meisten Regisseure, wenn sie auch Bild und Sprache einigermaßen gut verbinden, durch Schnitt und Gegenschnitt bei Dialogen fachmännisch fundiert. Sobald aber Lieder und Melodien als selbständige Elemente auftreten sollen, ergibt sich eine Dissonanz, hervorgerufen aus der eklektischen Aneinanderreihung aller Elemente, oft auch durch das Fehlen des musikalischen oder rhythmischen Gefühls. Der Tonfilm ist noch in der Entwicklung, obwohl er theoretisch schon vor Jahren von bedeutenden Regisseuren wie Pudowkin, Eisenstein, Stroheim und Moussinac gelöst wurde. Die Praxis, welche die Theorie verwirklichen wollte, stieß auf große Hindernisse und eröffnete selbständig neue Wege, damit wiederum der Theorie neue Perspektivenweisend.

Vor allen diesen Problemen steht auch der sowjetische Film, wobei dazu noch im Hintergrund die neuen Formen, der Farbfilm und der plastische Film, kommen. Außer den vorhandenen vier Elementen Bild, Sprache, Musik und Geräusche also noch Farbe und die dritte Dimension, die Plastik, als sechstes Element. Ein wahrhaftes Dilemma, eine Lage, in der niemals Künstler vor uns waren, hervorgerufen durch das Tempo unserer Zeit, in der Erfindungen und



Neuerungen sich in einer Schnelligkeit ablösen, wie sie unsere Väter samt Jules Verne nie zu träumen wagten.

Dazu kam noch die außergewöhnliche Lage der Sowjetunion. Stalin schrieb im Jahre 1936 in einem Brief an den Bürger Iwanow, daß die kapitalistische Umkreisung der Sowjetunion bestehe und daß an die außergewöhnliche Wachsamkeit jeden Bürgers der Sowjetunion appelliert werden müsse. Hieraus ist es zu erklären, daß die sowjetische Kinematographie den bemerkenswerten Umschwung in der Thematik ihrer Filme vollzog. Während vorher das Hauptmerkmal auf die künstlerische Gestaltung der friedlichen sowjetischen Wirklichkeit von Arbeit, Lernen und Erholung gerichtet war, in welcher wir Filme wie „Eine Nacht im September“, „Wolga-Wolga“, „Traktoristen“ und „Die reiche Braut“ sahen, traten nun Filme mit historischen Themen in den Vordergrund. Das Vaterlandsgefühl des Kinobesuchers der Sowjetunion mußte jetzt angesprochen werden. Filme der Geschichte Rußlands wie „Minin und Posharski“, „Stepan Rasin“, „Peter I.“, „Suworow“ und „Kutusow“ wurden gedreht. Während noch in den Revolutionstagen die Zaren in Bausch und Bogen abgelehnt wurden, war man schon lange zu der Erkenntnis gekommen, daß Zar Peter I. eine progressive Rolle in der Entwicklung des großen russischen Reiches gespielt hatte. Jetzt war es an der Zeit, diesem fortschrittlichen Menschen, der das „Fenster nach dem Westen“ geöffnet hatte, auch in der Kunst den gebührenden Platz zu geben. Alexei Tolstoi war es, der auf Grund eingehender Forschungen dem großen weitblickenden Zaren in einem Roman sein Denkmal setzte. Nach diesem Roman entstand ein Drehbuch und der Film, den wir ja auch hier in Berlin sahen.

Wir sehen außerdem in der Sowjetunion einerseits Filme mit der Thematik der vollzogenen sozialistischen Revolution, wie „Lenin im Oktober“, „Lenin im Jahre 1918“ und „Die Wyborger Seite“ aus der Trilogie der „Maxim“-Filme, und andererseits Filme, die einen historischen Charakter tragen. Filme wie „Alexander Newski“ von Eisenstein und „Minin und Posharski“ von Pudowkin und Doller. Daneben entstanden Filme wie „Komsomolsk“ und „Aerograd“, die das Werden neuer sozialistischer Städte zum Vorbild hatten, sowie Filme, die den ungeheuren Märchenschatz der Völker der Sowjetunion behandelten. Es entstanden Filme wie „Das goldene Schlüsselchen“, „Die wunderschöne Wassilissa“ und der Film, den wir jetzt bewundern können: „Die steinerne Blume“. In diesem Werk des Regisseurs Ptuschko, des Pioniers des sowjetischen Trickfilms, ist die Folklore der Uralberge verankert. Der Volkserzähler Bashow gab mit seinen Sagen über die Berge des Urals soviel Material, daß daraus gut und gern drei Filme entstehen könnten. Ptuschko hat in dezenter Manier einen Film geschaffen, der eindrucksvoll und unvergeßlich sein wird. Auf dem Filmwettbewerb in Cannes 1946 bekam dieser Film den ersten Preis.



Abgesehen von einigen Filmen, muß man sagen, daß zum Verständnis der sowjetischen Filme in erster Linie das Verstehen der Entwicklung der Sowjetunion gehört. Ohne die historische Entwicklung dieses großen Landes zu kennen, ist es uns Deutschen schwer, ohne weiteres die Filme der letzten Jahre zu verstehen. Sehr oft drängen sich Parallelen mit von den Nazis gezeigten Filmstreifen auf, und bei oberflächlicher Betrachtung fragen wir uns: „Wo liegt da der Unterschied?“

Der Unterschied liegt in dem einen: Das sowjetische Volk wollte den Frieden, lebte und strebte für die Verwirklichung des Friedens, für das Glück des einzelnen arbeitenden Menschen. Der hitlerische Staat dagegen machte alle Reserven mobil, um die Nachbarvölker zu unterjochen und sich die Schätze anderer Länder anzueignen. Zu diesem Zweck waren alle Mittel heilig, auch der Film war eingespannt, diesem Zweck zu dienen. In der Sowjetunion war es die zwingende Notwendigkeit, zuerst Filme historischen Inhalts und später solche mit der Tagesthematik, wie „Die Invasion“ und „Der Regenbogen“, die den Einfall der faschistischen Eroberer behandelten, herauszubringen. Nicht sofort wurde sogar von vielen Bürgern der großen Sowjetvölkerfamilie begriffen, in welcher Gefahr ihr Land war. Durch diese Filme wurden sie aufgerufen zur Verteidigung ihres Vaterlandes. Zugegeben, daß das Wort Vaterland manchmal einen nationalistischen, ja sogar chauvinistischen Sinn hat, aber bedenken wir, es ist das erste Mal in der Geschichte der Menschheit überhaupt, daß der arbeitende Mensch ein Vaterland hat, nämlich die Sowjetunion. Ein Vaterland, in welchem er durch die befreiende Oktoberrevolution wirklich frei von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen wurde, in welchem er selbst Mitinhaber der Fabrik ist, in der er arbeitet. Er wußte es, der Arbeiter an der Werkbank, der Bauer der Kollektivwirtschaft, wenn er jetzt nicht den Hammer oder Spaten mit dem Gewehr vertauschte, würde er wieder wie seine Väter in Knechtschaft und Fron zurückgeschlagen werden. Darum ging er an die Front, darum bekämpfte er den Faschismus, kämpfte für den Sozialismus, und darum hielt er aus, trotz Not und Bedrängnis. Sein Kampf, für den er alles opferte und auch sein Leben nicht scheute, galt der glücklichen Zukunft seiner Kinder. In diesem Kampf konnte auch der schaffende Künstler nicht beiseite stehen. Die Größe der Gefahr und die Parallelen in der Geschichte seines Landes mußten herangezogen werden. Der Kampf Rußlands gegen fremde Eroberer war es, Schweden unter Karl XII. oder Franzosen unter Napoleon I. oder der Einfall der deutschen Ordensritter im 13. Jahrhundert und ihrer Nachfahren im Jahre 1918. Die Siege des sich zur Wehr setzenden russischen Volkes über alle diese räuberischen Eindringlinge bildeten die Themen für große Filme. Es wurde dem Volke gezeigt, wie ihre Väter unter Aufgabe allen Hab und Gutes lieber Smolensk und Moskau in Flammen aufgehen ließen, als es gutwillig dem



Feinde zu übergeben. Getreu dem Vorbilde im Jahre 1813, als der Krieg gegen das napoleonische Heer zu einem Verteidigungskrieg des Volkes wurde, wurde auch dieses Mal im Jahre 1941 der „Vaterländische Krieg“ zur Verteidigung der Heimat ausgerufen.

Viele von uns fragten während des großen Krieges: „Warum kämpfen die Russen so heldenhaft? Was ist das für eine Kraft, die sie dazu bringt, sich lieber selbst in die Luft zu sprengen, als die Waffen zu strecken, was sind das für Herzen, fester als jeder Panzer, stärker als der Tod?“ Und der „Völkische Beobachter“ antwortete wütend darauf: „Fragt nicht immer, warum die Russen so kämpfen! Sie haben Angst vor den Kommissaren und sterben einfach aus Stumpfsinn. Der russische Soldat hat kein Ziel und kein Ideal, er kämpft, weil er es nicht besser versteht.“

Göring erklärte zynisch: „Wir wollen uns gesundstoßen“, und Goebbels sagte ganz klar, woran: „Die ukrainischen Weizenfelder, das kaukasische Naphtha, das Uralerz wollen wir haben.“ Darum ging es den Nazis, und für diese Zwecke wurde das deutsche Volk in den Krieg gehetzt. Darum wurden Millionenwerte nutzlos vernichtet und Menschen wie Fliegen ausgerottet. Dagegen wehrte sich das Sowjetvolk, und darum wurden Filme gedreht, die es in seinem schweren Kampfe unterstützten und zuversichtlich in die Zukunft sehen ließen.

Sicher ist es für uns Deutsche schwer, in der Situation, in der wir uns befinden, Filme wie „Peter I.“ oder „Suworow“ zu sehen. Nachdem alle Schrecken des Krieges auch auf unsere Häupter herniedergingen, sind wir zu müde, um Krieg, und sei es auch nur auf der Leinwand, zu sehen. Sicher werden auch viele sagen: „Wenn man ein Volk im antimilitaristischen Sinne erziehen will, soll man ihm nicht Schlachtengebraus und Kanonendonner vorführen.“ Leicht könnten damit Revanchegelüste geweckt werden, denn schon einmal benutzten reaktionäre Kreise den Film, um einen neuen Weltkrieg vorzubereiten. Eine Parallele zu ziehen zwischen den Fridericus-Rex-Filmen und Filmen der heroischen Verteidigungsperiode der Sowjetunion würde eine rein äußerliche sein und wäre nach dem Vorhergesagten moralisch nicht zu vertreten. Der ethische Wert (wenn man überhaupt bei Kriegen davon sprechen kann) liegt eben darin, daß es sich bei den Sowjetfilmen um Episoden aus reinen Verteidigungskriegen handelt, um Kämpfe, die ein Volk gegen fremde Eroberer führen mußte, die ihm aufgezwungen wurden. Wir wissen, daß die Sowjetunion jegliche Angriffskriege zu annektionistischen Zwecken, zur Eroberung und Unterjochung fremder Länder prinzipiell ablehnt. Die Filme, die während des Krieges in der Sowjetunion gedreht wurden, haben einen großen Anteil daran, daß wir Deutsche vom Faschismus befreit wurden, daß wir jetzt die Möglichkeit haben, in wahrhaft demokratischer Weise unser Schicksal mitzubestimmen.

In der Sowjetunion wird jetzt nach Beendigung des Krieges eifrig an der Beseitigung der Schäden gearbeitet, die Heimkehrer sind be-



reits in den Arbeitsprozeß eingereicht, der Wiederaufbau der zerstörten Wirtschaft ist in vollem Gange. Eine Krise in der Umstellung von der Kriegs- zur Friedensproduktion in Form von Streiks, Unruhen und der Ungewißheit des Morgen gibt es dort nicht. Das kulturelle Leben der Völker der Sowjetunion geht einer neuen Renaissance entgegen. Innerhalb des vierten Fünfjahresplanes steht neben der ökonomischen Festigung des Landes aber auch die ideelle, die Entwicklung der Wissenschaften und Schönen Künste. Den Künstlern fällt die große Aufgabe zu, Erzieher der Menschen zu sein, in ihren Werken den neuen sozialistischen Menschen in seiner Arbeit, beim Lernen und bei der Erholung zu zeigen. Die Aufgabe des Films ist es, in den nächsten Jahren Kunstwerke zu schaffen, welche die Arbeitsheroik verherrlichen, welche den arbeitenden Menschen als das Ideal des Lebensinhaltes darstellen, denn in der Sowjetunion ist die Arbeit eine Sache der Ehre, des Ruhmes und des Heldentums. Worte, die eine schöne und hehre Bedeutung haben, die aber bei uns durch die Nazis entweiht wurden.

Der Sowjetfilm hat eine gute Tradition im Schaffen von inhaltlich und künstlerisch hervorragenden Filmstreifen über die Arbeitsethik. „Der Gegenplan“, „Traktoristen“, „Komsomolsk“, „Mitglied der Regierung“, „Das große Leben“ sind nur einige davon, die im Auslande gut bekannt sind, aber bei uns durch die künstliche Isolierung der letzten Jahre nicht zu sehen waren. Jetzt gilt es, diese Linie fortzusetzen, zu zeigen, wie der Sowjetmensch, der die Waffe aus der Hand gelegt hat und zur friedlichen Arbeit zurückkehrt, moralisch gefestigt jetzt an der Aufbaufront seiner Heimat dient. Das Wort Gorkis: „Es gibt in der Welt keine größere Heroik als die Heroik der Arbeit, der Schöpferkraft“, ist das Leitmotiv auch des sowjetischen Filmkünstlers.

Innerhalb des neuen Programms der sowjetischen Filmindustrie sehen wir Filme wie: „Auf einer Fabrik“ des Schriftstellers Katajew und des Regisseurs Matscheret, „Held der sozialistischen Arbeit“ von Winogradskaja, „Poem über den Fünfjahresplan“ von Pogodin, Regisseur Ptuschko (der Schöpfer der „Steinernen Blume“), „Eine Stadt in der Wüste“ von Wsewolod Iwanow über den Bau des Wolchow-Kraftwerkes. Weiter „Der Weg der Kollektivwirtschaft“ und mehrere Filme aus dem Leben auf dem Lande und in den Fabriken und Werken der Städte.

Eine große Anzahl von Sportfilmen, von denen wir die ersten bald sehen werden, „Der Mittelstürmer“ und „Der Weg zum K. o.“, sind schon in Vorbereitung in den Synchronateliers der DEFA bzw. bereits hier uraufgeführt.

In Anerkennung der großen Bedeutung der Wissenschaft für das Volk sind eine Reihe von Filmen über russische Gelehrte von Weltbedeutung, wie Pawlow, Mendelejew, Lomonossow, geplant. Alexander Dowshenko, uns noch aus den Filmen „Erde“ und „Arsenal“



bekannt, arbeitet an einem Film über den Veränderer der Natur, den Züchter vieler neuer Obstsorten Mitschurin. „Land in Blüten“ wird der Titel sein.

Alle Errungenschaften, auf welchem Gebiet sie auch liegen mögen, wären aber nicht möglich ohne die ideologische und tatkräftige Leitung und Hilfe der russischen Kommunistischen Partei und ihrer Schöpfer Lenin und Stalin. „Licht über Rußland“ heißt ein Film über die Periode des genialen Leninschen Planes der Elektrifizierung des Landes. „Der Träumer im Kreml“, wie der englische Schriftsteller H. G. Wells Lenin einmal nannte, hatte sich ausgedacht, wie schön es wäre und wie praktisch, wenn auch in der letzten Bauernhütte an Stelle der Ölfunzel die elektrische Lampe brennen würde. Es wurden große Kraftwerke gebaut, Dnjeprges war eines der bekanntesten. Der Regisseur Sergeij Jutkewitsch dreht diesen Film, und ein neuer Schauspieler aus der Provinz, der das erste Mal vor der Kamera steht, verkörpert die Rolle Lenins. Sein Name ist Kolesnikow. Die Rolle Stalins wird wieder von Gelowani gespielt, den wir aus dem „Schwur“ bereits kennen. Von der Wiedererrichtung des zerstörten Dnjeprkraftwerkes berichtet ein Film der Schriftsteller Speschnjow und Ilja Trauberg (letzterer ist uns noch bekannt durch den Film „Der blaue Expres“).

Im Plan sind allerdings auch eine Reihe von Filmen enthalten, die verschiedene Etappen des vergangenen Krieges festhalten. Sergeij Wassiljew (der überlebende Bruder der beiden, die den Film „Tschapajew“ drehten) und der Schriftsteller Hermann bereiten einen Film über die Stadt Leningrad vor. Der Roman „Junge Garde“ des Schriftstellers Fadejew wird von Gerassimow (von dem wir „Maskerade“ sahen) verfilmt. Leonid Trauberg und Herbert Rappaport beenden ein Drehbuch „Das Leben in der Zitadelle“, gewidmet der estländischen Intelligenz in den Tagen des Krieges. Und der Regisseur Pyrjew, von dem wir die Filme „Reiche Braut“ und „Traktoristen“ kennen, geht an die Verfilmung eines großen musikalischen Farbfilms mit dem Titel „Eine Erzählung über das Land Sibirien“ heran. Das Schicksal eines jungen Musikers an der Front und in seiner fernen Heimat ist das Thema. Wie Sie wissen, ist die Sowjetunion eine Union von Bundesrepubliken. Für den sowjetischen Kinobesucher und viel mehr noch für den Menschen im Auslande besteht ein großes Interesse, über die einzelnen Länder, ihre Geschichte und Kultur Näheres zu erfahren.

Filme über Mittelasien, über Usbekistan und Turkmenistan mit ihren Denkmälern und Bauten der Tamerlanperiode, von den Städten Chiawa und Buchara werden gedreht. Kasachstan und Tadshikistan werden wir zu sehen bekommen, Land und Leute in ihrem Leben kennenlernen.

Aus all dem wird es klar, daß auch der Stil der Filme so sein muß, wie sie der Inhalt erfordert, nämlich real und wahr. Der sowjetische Künstler kann nicht auf den Gedanken kommen, über



allem zu schweben, losgelöst vom Volke zu sein. Surrealistische Formen, die die Wirklichkeit negieren und in die Flucht, ins Vergessen- oder Nicht-sehen-wollen steuern, können für ihn nicht annehmbar sein. Nicht in höheren Regionen, sondern mit beiden Beinen fest auf der Erde, vorwärtsschauend an einer besseren Zukunft bauen, das ist sein Grundsatz.

Schließt das nun aus, daß der sowjetische Film z. B. keine Filme mit einem phantastischen Inhalt haben darf? Natürlich nicht! Die Phantastik in der sowjetischen Filmkunst, vertreten durch eine große Zahl von Märchenfilmen, deren Thematik aus der Folklore Rußlands geschöpft ist, wurde uns nahegebracht durch Filme wie „Auf Befehl des Hechts“, „Der unsterbliche Kaschtscheij“, „Die schöne Wassilissa“ des Regisseurs Alexander Rou. Oder denken wir an die herrlichen Filme Puschkos, von denen in Deutschland allerdings die meisten noch nicht bekannt sind. „Das Märchen vom Fischer und dem Fisch“ nach Puschkin, „Der neue Gulliver“, „Das goldene Schlüsselchen“, „Buratino“ und nicht zuletzt die „Steinerne Blume“. „Das Zauberkorn“ war der Titel eines Films der Regisseure Kadotschnikow und Filippow. In Mittelasien, in der Hauptstadt Usbekistans, Taschkent, drehten während des Krieges die jungen usbekischen Regisseure Jurij Aksamow und Nabi Ganijew das orientalische Märchen mit dem Königskindermotiv „Tachir und Suchra“. Auch die nationalen Kinostudios in Georgien, Armenien und anderen Republiken gaben eine ganze Reihe Filme mit Volksmärchen heraus. Im weiteren werden auch mehr wissenschaftlich-phantastische Filme, von denen es bisher nur wenige gab, gedreht werden. Außer Jules Verne, der auch bis in unsere Tage seinen Reiz nicht verloren hat, werden neue Autoren verfilmt. In dieses Gebiet gehört eigentlich auch eine Filmgattung, die bei uns meist nur unter dem Sammelnamen Kulturfilm zusammengefaßt war. Es sind die Filme des Regisseurs Andreij Winnisky. Dieser Regisseur hat sich im Laufe der Jahre zu einem Spezialisten für Insektenaufnahmen geschult. Seine „Schauspieler“ sind — Bienen, Ameisen, Schmetterlinge.

Mit einer übernatürlichen Geduld, Hartnäckigkeit und Erfindungsgabe filmte und überzeugte er den Zuschauer von dem beinahe unwahrscheinlich erscheinenden Instinkt der Insekten. Sein letzter Film „Sonnenvölkchen“ ist uns ja bekannt. Gerade diesen Film sieht man mit der gleichen Spannung wie einen Spielfilm.

Noch bevor dieser Film beendet war, überlegte Winnisky schon weiter und schrieb ein Drehbuch, in welchem diese rein wissenschaftlichen Episoden durch eine interessante Rahmenhandlung verbunden werden. Das neue Buch „Im Lande der Wunder“ wird jetzt von ihm verfilmt. Der Inhalt ist folgender:

Der Wissenschaftler Nesterow, der Held des Films, ist besorgt um das geheimnisvolle Verschwinden seines Freundes Dr. Dultschew, welcher sich mit der Erforschung der Probleme der Verkleinerung



und Vergrößerung befaßte. Bei dem Besuch des Hauses seines Freundes findet er auf dem Tisch Tabletten mit der Aufschrift: „Zum Verkleinern“ und entschließt sich zu einer Probe.

Sofort nachdem er eine Tablette eingenommen, wird er vor den Augen des Publikums kleiner und kleiner, bis er die Größe einer Ameise erreicht hat.

Im weiteren Verlauf des Filmes wird gezeigt, wie im Garten die Gräser dem Wissenschaftler wie ein undurchdringliches Dschungel vorkommen, wie er viele Erlebnisse mit allen möglichen Insekten, Käfern, Larven zu bestehen hat, die ihm gegenüber riesige wilde Tiere sind. Aus diesen ganzen Zusammenstößen aber geht er als Sieger hervor, nicht zufällig, sondern weil er ja den menschlichen Verstand besitzt, seine Widersacher aber trotz ihrer Fixigkeit und Stärke nur den Naturinstinkt, welcher sie sonst vor dem Menschen schützt.

Auf dem Höhepunkt der Ereignisse stößt Nesterow auf menschliche Fährten, trifft bald darauf seinen Freund und erfährt so das Geheimnis seines Verschwindens.

Das ist einer der schon in Arbeit befindlichen neuen Filme mit wissenschaftlich-phantastischer Thematik. Schauspieler werden in ihm spielen, und richtige Insekten werden ihre Gegner sein. Durch Trickaufnahmen wird das Geheimnisvolle dieses Films auf den Filmstreifen gebannt, geheimnisvolle Wirklichkeit ohne wirkliche Geheimnisse.

Auch auf dem Gebiet des Zeichentrickfilms wächst der Nachwuchs heran. Während noch vor einigen Jahren nur wenige gute Trickzeichner sich mit der Herstellung dieser Art Filme befaßten, sehen wir jetzt schon den Nachwuchs auf eigenen Beinen stehen und nicht schlechte Zeichenfilme drehen. Der Regisseur Babitschenko machte den Film „Frühlingsmelodie“, Deskin und Filippow „Stiller Waldrand“, Amalrik und Polkowniko „Der Pfauenschwanz“. Alle diese Filme sind in der Zeichnung noch stark beeinflusst durch das große Vorbild Meister Disneys, während sie sich im Inhalt aber bedeutend von dessen Filmen abheben. Wir sehen hier vielfach die Wirklichkeit in erhöhter, grotesker Form. Menschliche Schwächen werden bloßgelegt, aber nicht nur um des schadenfrohen Lachens willen, sondern als eine Form der gesellschaftlichen Kritik. Das Moskauer Zeichenfilmstudio arbeitet nach klassischen Vorbildern, Märchen oder Fabeln, nach Vorlagen moderner Autoren, stellt musikalische Lustspiele und Parodienfilme her.

Zusammenfassend möchte ich sagen: Der Film ist das wichtigste Mittel zur Erziehung des Volkes, zur Weiterbildung in kultureller Hinsicht, eine Hilfe in der moralischen Festigung der neuen Sowjetgeneration. Seine Mitarbeiter als die Vorhut der künstlerischen Intelligenz des Sowjetlandes werden alles tun, um die erreichten Erfolge zu festigen und weiterzuentwickeln. Denn sie sind auch die



Vorhut der gesamten arbeitenden Menschheit, welche mit Stolz auf das große sozialistische Land und seine Errungenschaften schaut. Große Aufgaben stehen vor den Filmleuten der Sowjetunion. Aufgaben, die sie selbst in den ersten drei Fünfjahresplänen nicht kannten. Doch wir sind sicher, daß, unter der Leitung der bolschewistischen Partei und des großen Stalin, mit Hilfe der Sowjetregierung die Künstler auch diesen Anforderungen gerecht werden. Der sowjetische Film des vierten Fünfjahresplanes wird in künstlerischer und ideeller Hinsicht an der Spitze der produzierenden Länder stehen. Er wird sich inhaltlich mit den Fragen des friedlichen Aufbaues befassen und damit auch dem Frieden zwischen den Völkern dienen.

---



## NACHWORT

Seit Beginn des Tonfilms hat die Bedeutung des Autors innerhalb der Künstlergemeinschaft des Films schlagartig ein ganz anderes Gewicht bekommen, und er ist letzten Endes derjenige, mit dem der Film steht und fällt. Denn mit dem gesprochenen Wort kam ein völlig neues Element in den Film, das sich allein von der Bildvorstellung her nicht bewältigen läßt. Das Wort ist nicht nur eine neue technische Errungenschaft wie zuvor etwa Großaufnahme, Montage und dergleichen, sondern es ist etwas Neues, dem Bild geradezu Entgegengesetztes. „Durch das Sehen tritt der Mensch in die Welt, durch das Hören tritt die Welt in den Menschen.“ Das Wort ist geistiger Natur: Aufgabe des Autors ist es, das Geistige des Wortes mit dem Sinnlichen des Bildes in eine Einheit zu zwingen, eine Harmonie zwischen beiden herzustellen. Jedes Wort muß von einem Bildausdruck ergänzt werden, jedes Bild dem Wort mittelbar oder unmittelbar verbunden bleiben. Eins muß ins andere immer wieder organisch münden.

Harmonie von Bild und Wort. Das ist die Forderung der Form. Der Inhalt ergibt sich von selbst: das, was ist. Die Wahrheit des Lebens.

Für den schöpferischen Künstler sind Inhalt und Form, sind Leben, Stoff und Gestaltung stets eine Einheit. Mit der Inspiration hat er alles zugleich. „Schon die erste Vision, noch gehalten vom Dunkel des Chaos in des Filmdichters Seele, ist bestimmt von ‚groß‘, ‚nah‘ und ‚fern‘, ist umblitzt von der Montage, umhüllt vom tontechnisch übersteigerten Schrei, umweht von Musik oder dem Chorgeraune einer vieltausendköpfigen Volksmenge, die vielleicht des geschauten Films Höhepunkt werden soll.“ (H. F. Köllner.)

Das kleine Talent aber muß die Einheit mühsam, auch im Geistigen, sich zu erarbeiten suchen. Es wird hin und her gerissen zwischen Praxis, Theorie und eigenen Ideen, und nur aus dem Zusammenwirken von Autor, Regisseur und anderen Beteiligten ergibt sich das Drehbuch und daraus der Film. So ist jeder auf den anderen angewiesen.

Der deutsche Film muß ganz von vorn beginnen. Der geistige Zusammenbruch ist schlimmer und ist schwerer zu überwinden als der materielle. Techniker sind da oder lassen sich ausbilden. Regisseure fehlen, aber man kann sie zur Not vorübergehend anderswoher holen. Am schmerzlichsten werden die Autoren vermißt, Menschen, die innerlich vom Unglück unserer Zeit berührt sind und dem Film mit dem Herzen dienen, die es als ihre Pflicht empfinden, einen Weg zu bahnen durch die Not der Zeit im unantastbaren Glauben an eine neue, eine bessere Zukunft.

Hans Dietrich Weiß



Die auf den Seiten 21, 22, 23, 26, 29 und 32 stehenden Zeichnungen wurden während des Kongresses von Trude Ludwig, die Zeichnungen auf den Seiten 27 und 31 von Kurt Benz gemacht. Fotos auf Seite 8 und 11: DEFA-Kindermann. Alle übrigen Fotos sind der 58. Folge der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“ entnommen.  
Der Einbandentwurf stammt von Walter Kreymann.

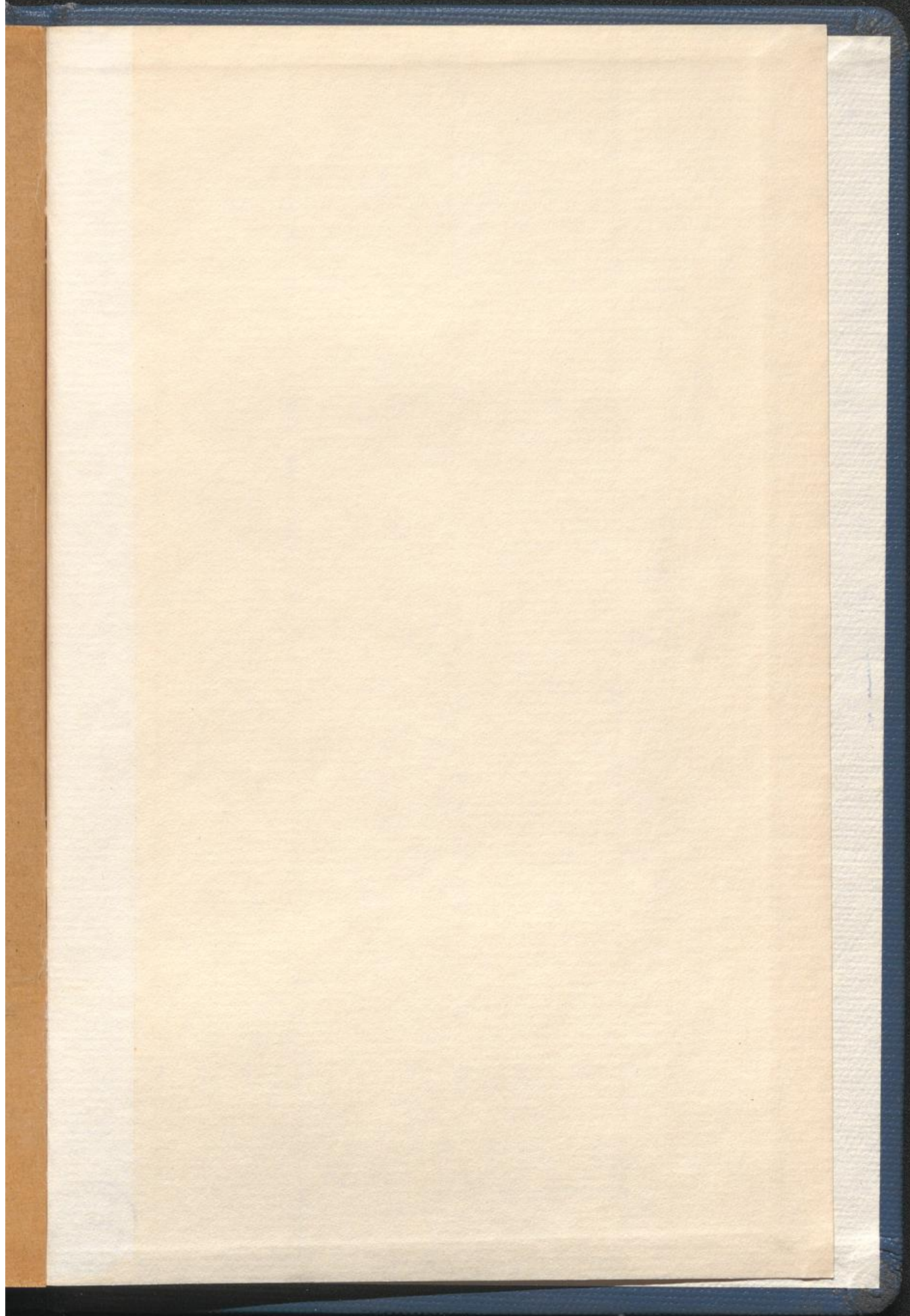
Copyright 1947 by Verlag Bruno Henschel & Sohn, Berlin (Liz. Nr. 140)

Herausgegeben in Gemeinschaft mit den Kongreß-Veranstaltern

Printed in Germany

(37) Druckerei Berlin N 4, Liniestr. 139/140 — 3273 — 21. 7. 47.











SIG: 11 KNL1233

<17+>0451CTTE114934N0

17

Fu





GHP: 11 KNL 1233



Der deutsche Film