



Der deutsche Film

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

Berlin, 1947

Was erwartet der Film vom Autor ?

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

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 Schnurre 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 nichtsteuerischen 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



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 Menschenschicksal 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 Requisite 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 Donskoi, 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 Clément, 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 Schattenseiten 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.

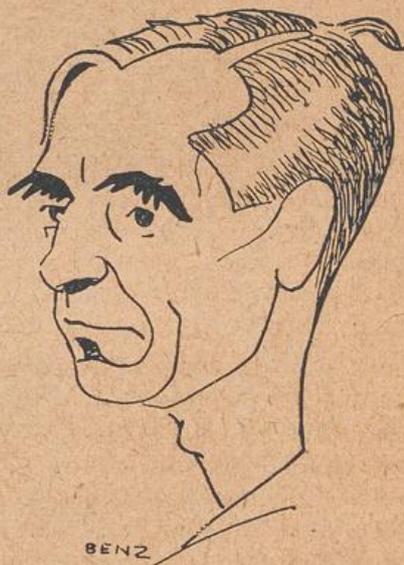
Der erste, entscheidende Vorstoß, die sogenannten Gegenwartsfilm auf ein höheres Niveau zu heben, ging von Dänemark aus. Es war insbesondere der Regisseur Urban Gad, der mit der Schauspielerin Asta Nielsen zuerst in Dänemark und ab 1912 in Deutschland eine Reihe von Filmen herstellte, die er als Filme 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.

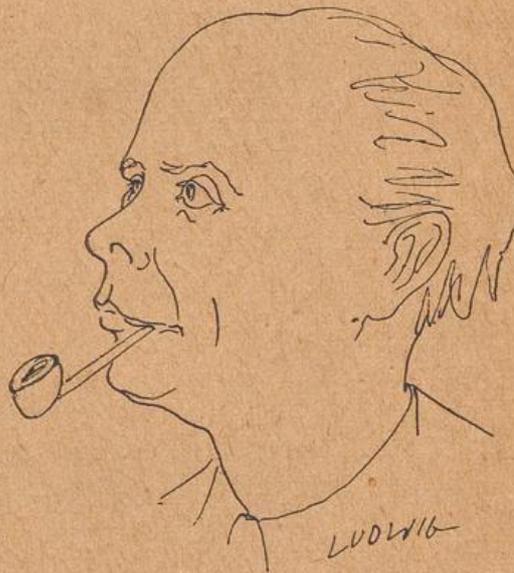
Der Liebeneiner-Film „Ich klage an“ gehört in diese Kategorie. Trotz seines unbestreitbar hohen Niveaus diente er der ideologischen Vorbereitung eines der schrecklichsten Verbrechen gegen die Menschlichkeit und wurde speziell zu diesem Zweck hergestellt, wie jetzt im Nürnberger Ärzteprozeß enthüllt wurde.

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 Grotteske „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.