



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der deutsche Film

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

Berlin, 1947

Vortrag von Dr. Richard Riedel

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

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 verschwiemelter 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 land sie Ernst Hasselbach und Karl Böese 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. Wohlgemerkt: 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.