

Zur Situation des deutschen Films

Um den deutschen Film ist es traurig bestellt. Darüber herrscht allgemein Einigkeit. Weniger einig ist man sich bei der Erörterung des *Warum* unserer Filmmisere. Eines wird durch alle öffentlichen Debatten jedoch immer deutlicher: daß von den allgemeinen Theorien her, von den Untersuchungen der geistigen Gesetze des Films keine befriedigende Antwort auf unsere aktuelle Frage möglich ist. Allzusehr hat sich die Diskussion auf *geistige* Ursachen für den Tiefstand unseres Filmwesens versteift. Theoretische Argumentationen bleiben notwendig im luftleeren Raum; sie bieten nicht mehr als einen Ausgangspunkt, von dem aus in die konkreten soziologisch-organisatorischen Fragen vorzustoßen ist.

Was den Film von den älteren, traditionellen Ausdrucksformen wie etwa dem Schauspiel grundsätzlich unterscheidet, ist seine erdrückende Körperlichkeit, seine enorme materielle Voraussetzung. Der Weg von der Filmidee im Kopfe eines Autors bis zum Zuschauer, zum Empfänger des fertigen Produkts im Kinosaal, ist ungleich länger und gefährlicher als der Weg vom Schreibtisch eines Dramenautors auf die Bretter, die die Welt bedeuten. Selbst wenn man von der technischen Seite der Filmproduktion ganz absieht, bleibt diese Materialität des Kinos ein grundlegendes Faktum. Schiller schrieb seine Dramen für eine soziologisch klar bestimmbare Publikumsschicht von allenfalls zehntausend Menschen. Ein normaler Spielfilm aber muß von mindestens vier Millionen Besuchern gesehen werden, um rentabel zu sein, um seine Herstellung zu rechtfertigen. Die Materialität des Films ist gleichzeitig seine Verflochtenheit mit der Ganzheit des Volkes. Als Dramenautor oder Romanschriftsteller vermag ein Unbekannter von seiner Poetenkammer aus unmittelbar auf das Podium der Öffentlichkeit durchzustoßen. Vor dem anonymen Riesenapparat des Films mit seinem gewaltigen Finanzierungs- und Herstellungsaufwand schwindet diese Möglichkeit. Die Hervorbringung von Filmen ist eine Kollektivleistung in viel umfassenderem Maße als die irgendeines anderen Kulturprodukts. Voraussetzung für das Aufblühen des künstlerischen Films (als Breitenerscheinung), seiner Durchgeistigung ist das Vorhandensein intakter sozialer Strukturen, die in einer entsprechenden Organisation des Filmwesens ihren Niederschlag finden. Mit Völkerpsychologie hat das Filmproblem nichts zu tun, weil prinzipiell für jede Mentalität eine entsprechende Form zu finden ist. (Was für ein blühendes Musikleben haben die „unmusikalischen“ Engländer!) Abstrakte Theoreme wie die vom „mangelnden impressionistischen Sinn der Deutschen“ enthalten als Heilmittel für unseren Film den Wunsch, die Deutschen sollten Franzosen werden. Alle derartigen Untersuchungen versinken ins Illusionäre vor der Frage: *wer* macht den deutschen Film von heute, *wer* hat ihn in Händen und *wer sollte* ihn in Händen haben?

Wir sprachen von der Körperlichkeit des Filmwesens. Dieser Körper besteht aus drei Gliedern, die in einem bestimmten organischen Verhältnis zueinander stehen: *Produktion, Verleih und Filmtheater*. Hierin unterscheidet sich der Film grundsätzlich von den beiden anderen Bildungsmächten unserer Zeit mit annähernd ähnlicher Breitenwirkung, von Rundfunk und Zeitung, die beide — zumindest wirtschaftlich — aus einem unmittelbaren Kontakt zwischen Produktion und Publikum leben, ohne vermittelnder Organisationen zu bedürfen. Innerhalb des dreigliederten Filmwesens bildet die Produktion den Kopf. In allen führenden Filmländern ist ein deutlich zu beobachtender Prozeß im Gange, ein Verschmelzungsprozeß, der zu immer stärkerer Vorherrschaft der Produktion über die Zubringerorgane führt. Verleih und Filmtheater geraten in zunehmende Abhängigkeit von der Produktion. Fast alle großen Produktionsfirmen (oder Produzentenkonzerne) der Erde unterhalten heute ihren eigenen Verleih und eine ständig wachsende Zahl eigener Theater. Dies galt auch für die maßgeblichen deutschen Fir-

men wie Ufa und Tobis. Das ist eine Entwicklung, die keineswegs als „kapitalistischer Auswuchs“ mißverstanden werden darf, sondern einer inneren Notwendigkeit entspricht. Jede Konzentrierung der Kompetenzen erleichtert die lastende Körperlichkeit des Filmwesens, macht den Film verfügbarer und tauglicher für den Eingriff etwa vorhandener geistiger und künstlerischer Kräfte. (Das gleiche Gesetz der positiven Konzentration gilt auch innerhalb der Produktion selbst. Nicht zufällig sind fast alle der größten bisher geschaffenen Filmwerke ausgesprochene Ein-Mann-Produkte. Es genügt hier, die Namen *Eisenstein*, *de Sica* und *Lattuada* zu nennen.) Die Produktion bestimmt das Gesicht des Films. Dies gilt für alle Länder, die im Film internationale Bedeutung erlangt haben.

Dies gilt nicht für unser heutiges westdeutsches Filmwesen. Wie für viele andere Bereiche, so brachte das Jahr 1945 auch für den deutschen Filmbetrieb einen radikalen Einschnitt. Daß durchgreifende Maßnahmen nötig waren, um den deutschen Film von seiner nazistischen Durchsetzung zu reinigen, steht außer Frage. Sicherlich wäre dieses Ziel auf dem Wege weitgehender personaler Änderungen innerhalb der bestehenden Filmorganisationen erreichbar gewesen. Ausgehend von ihrer These der totalen Kapitulation Deutschlands und der Umerziehung seiner Bevölkerung begnügten sich die Alliierten jedoch nicht mit einem solchen Entnazifizierungsverfahren, sondern verfügten die völlige Auflösung oder Beschlagnahme aller großen Produktionsfirmen. Hierbei wurde übersehen, daß die meisten dieser Körperschaften keineswegs Bildungen des Nazi-Reichs waren, sondern über weit ältere Traditionen verfügten, die wieder hätten belebt werden können. Ob und wieweit der verhängnisvolle alliierte Schritt auch aus wirtschaftspolitischen Erwägungen erfolgte (Ausschaltung der deutschen Konkurrenz), bleibe hier unerörtert. Immerhin sei daran erinnert, daß Filmexport und Inland-Filmsteuer die drittgrößte Einnahmequelle des einstigen Reiches bildeten. Deutschland rangierte innerhalb des internationalen Filmexports bis 1945 an zweiter, noch sieben Jahre nach dem letzten Krieg aber an zehnter Stelle.

Die Zerschlagung aller finanzkräftigen deutschen Produktionsfirmen kam einer Entauptung unseres Filmwesens gleich. Die gesamte Entwicklung des deutschen Nachkriegsfilms steht unter dem Schatten dieses Ereignisses. Die Folge war eine Atomisierung, eine alle Entfaltung hemmende Isolierung (ökonomisch und organisatorisch) von Produktion, Verleih und Filmtheater. Durch die finanzielle Entmachtung der Produktion erfolgte eine gewaltsame Umkehrung der allgemeinen Entwicklung, indem Verleih und Filmtheaterverbände (als die weniger risikogefährdeten Vermittlerorgane) bei uns über Nacht zu einem Einfluß gelangten, für dessen geistige Bewältigung sie weder vorbereitet noch befähigt waren. So entstand im Nachkriegs-Westdeutschland die groteske Situation, daß nicht die Produktion den Verleih, sondern weitgehend der Verleih die Produktion finanziert und dirigiert. Ja sogar die Filmtheaterverbände finanzieren Filme. Filme, die sie sich wünschen. Ein nie dagewesener Fall in der bisherigen Geschichte des Films.

Das Resultat kann jeder sehen, der einen Blick auf das derzeitige Programm unserer Kinos und auf die laufenden Projekte unserer Produktion wirft: Jedes Experiment wird vermieden, man greift bewußt und prinzipiell auf das „Altbewährte“, auf den populären Kassenschlager von gestern und vorgestern zurück, jedes finanzielle Risiko peinlich umgehend. Der westdeutsche Film steht unter dem Schatten kleinlicher Finanzherrschaft und Spekulation, ausgeübt von Bankiers, privaten Geldgebern und Verleihern, die in der Mehrzahl der Fälle weder vom Film kommen noch vom Film als Kunst- und Erziehungsmittel die leiseste Notiz nehmen. Das gilt nicht minder für die zunehmende Zahl auf diesem Erfolgswege zu Geld gekommener Stars und populärer Leinwand-Girls, die sich nunmehr zum Produzentenberuf unwiderstehlich berufen fühlen. Die westdeutsche Filmproduktion, ihrer finanziellen Basen beraubt, wurde zum Tummelplatz geistloser Geschäftemacher und Dilettanten. Die ernst zu nehmenden Produzenten

mit fortschrittlichen Plänen vermochten sich nicht durchzusetzen, da es an der Grundvoraussetzung jeder filmischen Aufwärtsentwicklung mangelte: Freiheit von sachfremden Einflüssen und finanzielle Unabhängigkeit. In ganz Westdeutschland existiert keine Firma, die unabhängig und auf weite Sicht zu planen in der Lage wäre. Die Herstellungskosten für einen Spielfilm belaufen sich auf durchschnittlich 800 000 DM. Man kalkuliert mühsam von Film zu Film, wobei Planung und Finanzierungsverhandlungen meist einen weit größeren Aufwand an Zeit und Mühe verschlingen als die eigentlichen Dreharbeiten. Die privaten Geldgeber lassen sich Wucherzinsen bis zu 18 vH bezahlen. Ein einziger Film, der sein Geld nicht einspielt, und der Produzent steht vor dem sicheren Ruin. Dieser Fall ist bereits für annähernd ein Drittel der rund hundert westdeutschen Produktionsfirmen eingetreten.

Auch die Einrichtung von Ausfallbürgschaften durch den Bund hat die Lage nicht wesentlich verändert. Von einem seitherigen Niveaugewinn unserer Filme ist jedenfalls nichts zu spüren, zumal die staatlichen Hilfen offensichtlich mehr nach politischen als nach künstlerischen Gesichtspunkten vergeben werden, eine Form der indirekten Zensur und staatlichen Einflußnahme, die auf die Dauer untragbar ist. Ein weiteres schweres Handicap stellt die Steuerpolitik des Bundes dar. Die Belastung aller Filmvorführungen mit einer Vergnügungssteuer, die dreimal so hoch ist wie vor dem Kriege (bei einer Erhöhung der Eintrittspreise um nur 20 vH im gleichen Zeitraum), die immer noch viel zu geringe (oder gar nicht vorhandene) Steuerbegünstigung hochwertiger Filme zwingt die Kinobesitzer, den betont rückschrittlichen „Erfolgskurs“ der Verleiher widerspruchlos mitzumachen. (Wenn es nach unseren deutschen Verleihern gegangen wäre, hätten wir — um nur ein Beispiel zu nennen — de Sicas „Fahrraddiebe“ nie zu sehen bekommen. Ein *amerikanischer* Verleih brachte schließlich diesen wohl bedeutendsten italienischen Nachkriegsfilm nach Deutschland.) Jene schönklingende Forderung, der Inhaber eines Lichtspielhauses solle als verantwortungsbewußter „Intendant eines wahren Volkstheaters“ handeln, ist bei einer solchen Lage der Dinge undurchführbar und illusionär.

Zu den verhängnisvollsten Konsequenzen der Finanzmisere unserer Filmwirtschaft gehört die Tendenz, am Fachpersonal zu sparen. Kaum eine einzige westdeutsche Produktions- oder Verleihfirma leistet sich heute noch einen Dramaturgen, dessen Funktion sich die Herren Geldgeber oder produzierenden Stardamen wohlweislich selbst vorbehalten. Ja die Fälle mehren sich, wo sogar der Drehbuchautor, ohnehin der kümmerlichst und fast immer erst nach der Gewinneinspielung bezahlte Mann beim westdeutschen Film, gänzlich „eingespart“ wird. Der Filmmanager triumphiert, der sich mit den Geldgebern am besten versteht (oder selbst aus ihren Kreisen kommt) und nach seiner eigenen Idee munter drauflosdreht. Schließlich weiß er ja am besten, „was das Volk sehen will“.

Diese wenigen — bei ihrer Kürze freilich notwendig pointierten — Überlegungen zeigen bereits, wie unergiebig, ja irreführend es ist, wenn im Zusammenhang mit unserem Filmdilemma immer wieder ausschließlich oder vorwiegend von „geistigen Ursachen“ geredet wird. Die Geistlosigkeit filmproduzierender Girls, aus deren Ateliers unser Kino — mit Kitsch überschwemmt wird, ist kein Gegenstand für metaphysische Betrachtungen. Wie konnte es geschehen und geschieht es weiter, daß ein so entscheidendes Kulturmittel wie der Film in solche Hände geriet — *das* ist die alarmierende Frage. Man denke sich, wie etwa die französische Presse gegenüber einer ähnlichen Entwicklung im eigenen Land reagiert hätte. Im deutschen Blätterwald aber vernimmt man anstatt des zu erwartenden einmütigen Protestschreis immer wieder ein dunkles Geraune. Es muß gesagt werden, daß dies Versagen der deutschen Publizistik mit Schuld trägt am immer noch nicht überwundenen Übel. Selbstverständlich kann die traurige Lage unseres Nachkriegsfilms *auch* von geistigen Kategorien her begriffen werden. Aber Geist

und Körper des Filmwesens sind letzten Endes identisch. Deutschland ringt heute — wenn auch von vielen unbemerkt — um sein inneres und soziales Gesicht, um sein Selbstverständnis, und zwar entscheidender als vielleicht je zuvor. Welche Traditionsströme zum Tragen kommen werden, welche Kräfte die Vorherrschaft gewinnen, das wird bestimmend sein für unser aller Schicksal. Unser Filmwesen ist gleichsam ein kleines Modell dieser verborgenen inneren Kämpfe. Die Gesichtslosigkeit des heutigen deutschen Films ist die Gesichtslosigkeit Nachkriegsdeutschlands. Solange unser Filmbetrieb zu weiten Teilen von geschäftsbeflissenen Managern und drittrangigen Stars dirigiert wird, darf sich niemand wundern, wenn Figuren und Sujets aus den hintersten Rumpelkammern des deutschen Selbstbewußtseins — von Alt-Heidelberger „Burschenherrlichkeit“ bis zur zünftig grünen Heide — unsere Filmleinwand beherrschen.

Man hat versucht, die Klagen über den deutschen Nachkriegsfilm und die Zurückführung des Übels auf ökonomische und soziologische Ursachen durch Hinweise auf Italien zu entkräften, das, gleichfalls besiegt, seit 1945 eine ungeahnte Blüte der Filmkunst hervorbrachte. Dem ist zu entgegen, daß die Zertrümmerung der früheren Organisationsstrukturen nach 1945 (im Kulturellen wie im Politischen) in Italien keineswegs so radikale Formen annahm wie bei uns. Von einem Riß der Traditionen von ähnlicher Tiefe wie bei uns kann in Italien nicht gesprochen werden. Überdies wurde das Emporkommen des italienischen Films durch einen sehr einfachen, nichtsdestoweniger entscheidenden ökonomischen Faktor begünstigt: das mildere Klima. Die Witterung des südlichen Landes erlaubt es dem Produzenten, vorwiegend mit Außen- aufnahmen zu arbeiten. Tatsächlich sind die großen Nachkriegsfilme Italiens fast gänzlich im Freien gedreht, was eine Verminderung der Herstellungskosten um 60 bis 70 vH bedeutet. Atelieraufnahmen hingegen, um die kein deutscher Film herumkommt, kosten je Tag 25 000 DM und mehr.

Lehrreicher als der Vergleich mit Italien dürfte ein Blick auf die Verhältnisse in den USA sein. Dort existieren sechs große und etwa zehn kleinere Produktionsfirmen, die zusammen jährlich 360 bis 450 Spielfilme herstellen, davon etwa 150 Wildwest- und 100 Kriminalfilme sowie über 100 Musicals und ähnliche Unterhaltungsfilme. Aus dem sicheren Überschuß dieser Gebrauchsware werden die jährlichen 30 bis 40 hochqualifizierten künstlerischen Filme und Experimente finanziert. Damit ist keineswegs gesagt, daß die amerikanischen Verhältnisse als Vorbild für Deutschland dienen sollten, aber das amerikanische Beispiel (und ebenso das englische, das französische) zeigt, daß auf die Dauer nur die große Produktionsfirma mit genügendem finanziellem Spielraum und völliger Unabhängigkeit die Weiterentwicklung des künstlerischen Films und eine wirk-same Lenkung des Publikumsgeschmacks zu leisten vermag.

An Rettungsversuchen oder wenigstens Rettungsvorschlägen für den westdeutschen Film hat es in letzter Zeit nicht gefehlt. Immer energischer wird in Fachkreisen die Forderung nach einem Quota-Gesetz erhoben, wie es in Frankreich, Italien und anderen europäischen Ländern längst besteht, das die Einfuhr ausländischer Filme beschränken soll. (Derzeitiges Angebot ausländischer Filme etwa tausend je Jahr!) Zweifellos würde ein solches Gesetz, gegen das von alliierter Seite kein Einspruch zu erwarten wäre, der deutschen Filmindustrie nützen. Andererseits aber bleibt zu fragen, ob eine solche Verminderung der Konkurrenz dem *Niveau* des deutschen Films förderlich wäre oder vielmehr gar den bisherigen Schlendrian verewigen hülfe. Nicht in der Einschränkung ausländischer Konkurrenz liegt die Vorbedingung einer Rettung unseres Films, sondern im Wiedererstehen unabhängiger Produktionsgesellschaften, deren Finanzkraft ausreicht, mehrere Projekte ohne Gefährdung ihrer Existenz zu verwirklichen, frei von jedem staatlichen Einfluß auf weite Sicht zu planen und weder am Dramaturgen noch am Drehbuchautor zu sparen. Die kürzlich erfolgte Gründung des Norddeutschen Film-

kontors in Hamburg mit einem Anfangskapital von 2,6 Mill. DM, erste bescheidene Nachfolgeorganisation der einstigen deutschen Filmbank, ist ein Hoffnungsschimmer. Nur wenige Fachleute aber wissen, daß eine weit größere Filmkapitalmacht in Westdeutschland bereits wieder existiert, deren erhebliches Vermögen es gestatten würde, sofort eine großzügige und qualifizierte Produktion zu beginnen — falls die Besatzungsmächte ihre bisher beharrlich verweigerte Zustimmung gäben: die einstige Ufa. Obwohl die Gesellschaft offiziell aufgelöst und ihr Kapital beschlagnahmt wurde, liegen heute bereits annähernd 10 Millionen DM Einspielungsgewinn durch Ufa-Reprisen auf ihrem blockierten Neukonto. Es wäre die Aufgabe der maßgeblichen staatlichen Stellen, durch Verhandlung mit den Besatzungsmächten die endliche Freigabe dieser Gelder zu erwirken. Es erscheint grotesk, daß der deutsche Film immer noch unter Beschränkungen aus der Zeit des Potsdamer Abkommens gestellt bleibt, während diese Beschränkungen auf beinahe allen anderen Gebieten längst aufgehoben wurden. Es wäre ferner die Aufgabe unseres demokratischen Staates, konsequent auf jede amtliche Einflußnahme und indirekte Zensur zu verzichten, das Wiedererstarken der unabhängigen Filmbanken zu unterstützen und durch eine differenziertere Steuerpolitik dem wertvollen Film eine Chance zu geben.

Ein Zaubermittel, durch welches der deutsche Film mit einem Schlage zu seinem einstigen Glanz emporgehoben werden könnte, vermag in unserer heutigen Situation niemand zu nennen. Desto notwendiger ist es, den Weg einer möglichen Gesundung klar zu sehen und planmäßig zu beschreiten: durch Bildung stabiler Aktionszellen, die sich allmählich zu größeren intakten Strukturen auswachsen. Sie werden der Ort sein, an dem die zweifellos auch bei uns vorhandenen Talente, die bei der jetzigen Wirrnis vielfach heimatlos abseits stehen oder nicht zum Zuge kommen, ihren Platz finden und eine neue Blüte des deutschen Films heraufführen helfen.