

denen Neigungen, Aufgaben und Möglichkeiten der Menschen, der ganze Ast mitsamt seinen Zweigen getragen und genährt von der Funktion des Stammes, diese Normalität darf jedenfalls nicht dadurch hergestellt werden, daß man den Ast DJK nach der Zahl der bestehenden Stammvereine spaltet; denn dadurch würde man ihm Kraft und Saft nehmen und in vieler Hinsicht ihn funktionsunfähig machen. Auch darf man diesem mächtigen Ast nicht einfach die Funktion eines Stammes geben; denn dadurch würde man die Zersplitterung in der katholischen Jugendführung nur vergrößern. Sondern man muß die Stammvereine zu einem Stamm zusammenwachsen lassen. Dann ist die Funktion der DJK vollständig klar. Und zweifellos geht die Entwicklung in dieser Richtung. In der Idee der Jugend steht dieser Stamm bereits, die „Katholische Jugend Deutschlands“, nicht als ein formloser Baumstrunk, sondern als ein Stamm mit einer Krone von Ästen und Zweigen; in der Idee des Gründers der DJK stand er bereits im Jahre 1920. In seiner Idee war also der natürliche Stamm für die DJK bereits da, und die DJK dachte er sich auch als ein Mittel, um zur Einheit der katholischen Jugend zu kommen. — Bis die Idee auch die entsprechende organisatorische Verwirklichung findet, ist die DJK eben ein Verbindungsast zwischen den Stammverbänden, der einen Austausch der Lebenssäfte ermöglichen und das Zusammenwachsen vorbereiten soll. Stehen sie doch alle auf gleichem Grund und alle so nahe beieinander.

Das Erwachen des Films

Von Richard Muckermann

Am 1. Mai 1935 wurde in Berlin ein Internationaler Filmkongreß beendet, von dem es noch lange heißen wird, daß er ein entscheidender Markstein am Lebensweg der jungen Schwarz-Weiß-Kunst gewesen ist. Es wurde auf diesem Kongreß gewiß nicht festgestellt, daß diese junge Erfindung bisher geschlafen habe, wenn man jetzt von einem Erwachen zu sprechen gewillt ist. Im Gegenteil wurde im vierzigsten Geburtsjahr der Kinematographie offenbar, daß diese merkwürdige Kunst so rege und so geschäftstüchtig gewesen ist, wie es ihre ersten Schöpfer, die Lumières, Meßter und Skladanowski, wohl selbst kaum erwartet hatten, als sie im Jahre 1895 das lebhafteste Interesse sämtlicher Schaubudenbesitzer Europas wachriefen. Wahrlich ein üppiges Wachstum hat dieses Zwittergebilde aus Technik und Kapital hinter sich: so viele Jahre — so viele Nationen, so viele Tage — so viele Millionen von Menschen, die unabhängig von Himmelsrichtung, Klima und Sprache sich an den wirbelnden Bildern ergötzen.

Nein, der Welteroberger Film schlief nicht, und doch war er immer noch nicht erwacht zu dem, was er eigentlich den in ihm schlummernden Fähigkeiten nach sein konnte: zur echten selbständigen Kunst, zum Instrument der Kultur und der Sitte, zu einer völkerveredelnden Institution.

Man hat Jahre lang darüber diskutiert, ob der Film überhaupt „Kunst“ sein könne. „Das ureigenste Gebiet des Films ist nicht die hohe Kunst, vielmehr liegt seine Stärke in der Wiedergabe interessanter Dinge aus der Natur und aus dem Menschenleben, und da kann er in erster Linie nachhaltig auf den Volksgeschmack einwirken. In dieser Richtung muß er, da er nicht ‚Kunstwerk‘ sein kann, volksbildend eine gewaltige Arbeit leisten...“¹ Man könnte viele ähnliche Äußerungen erwähnen, aber auch gegenteilige, und wenn im Jahre 1928 die Münchener Goethe-Gesellschaft einen Vortragsabend über das Thema „Film und Kunst“ veranstaltete, so beweist diese Tatsache, daß man in der Entwicklung des Films noch Möglichkeiten auch nach der künstlerischen Seite ahnte. Die meistens vom Theater oder von der Literatur herkommenden Schriftsteller waren, genau wie die meisten Volksbildner, sehr kritisch in ihren Zugeständnissen an künstlerische Fähigkeiten des Films. Auch damals in München schon warnte der Redner² die Filmproduzenten vor Verirrungen auf das Gebiet anderer Künste und erläuterte eindringlich, daß die Verfilmung literarischer Vorwürfe zumeist vom Übel sei und nur da reine künstlerische Wirkung sich einstelle, wo ein Filmwerk ohne jede Anlehnung an andere Künste unter genauester Beachtung der Eigengesetzlichkeit des Filmischen erdacht und gestaltet werde. Die Möglichkeit der Kunst wird also hier bejaht unter bestimmten Voraussetzungen, die sieben Jahre später auf dem Berliner Kongreß — wie wir noch sehen werden — eine besondere Rolle spielen.

Gegen Ende der Stummfilmzeit erlebten wir in der Praxis eine ganze Reihe namentlich schwedisch und russisch beeinflusster Filmwerke, welche die Skeptiker ein wenig vorsichtiger machten und der neuen „Filmkunst“ viele aufrichtige Freunde gewannen („Der müde Tod“, „Zwischen Abend und Morgen“, „Gösta Berling“, „Anna Karenina“, „Sturm über Asien“, „Johanna von Orleans“ usw.). Der künstlerische Film schien auch im Kurs der Kapitalkreise zu steigen, ja es fand sich sogar Geld für häufigere und intensivere Experimente der Avantgardisten, die den stummen Film möglichst auf das visuelle Gebiet zu drängen versuchten (z. B. „Schatten“, „Hintertreppe“). Sogar der große Theoretiker und Pfadfinder des Films Béla Balázs erwartete vom stummen Film das optische Kunstwerk in der Richtung des absoluten Films. Darunter versteht man bekanntlich ein Kunstwerk, das losgelöst vom Gegenständlichen und Inhaltlichen ausschließlich durch die Form wirken will. Erinnert sei an einige Experimente der damaligen Zeit, z. B. von Walther Ruthmann, Francis Picalia, René Clair, Ferdinand Legens, Viking Eggelings, die alle mehr oder minder ein Spiel von Künstlern für Künstler waren.

Schon glaubte man, jetzt sei nach der unruhigen Zeit der steten Erfindungen endlich die Schöpferperiode der Idee angebrochen, da erschienen 1924 drei deutsche Ingenieure (Triergon) mit ihrer neuen Erfindung des tönenden Films, gewiß noch einfach und primitiv, aber grundsätzlich ein-

¹ Dr. W. M. Esser in der „Kölnischen Volkszeitung“ (17. Okt. 1925).

² Julius Bab.

deutig. Und das erste Gackern der Hühner auf der Leinwand und das Blöken der weidenden Schafe und das ganze urwüchsige Konzert auf dem erwachenden Bauernhof wurde gleichsam zum Symbol der Verwirrung und der lauten Wehrufe, die aus allen Kreisen filmschaffender Menschen ertönten. Das Kapital seufzte — denn gewaltige Investitionen schienen unausbleiblich, die Industrie ächzte — denn ein Umbau von ungeahnter Größe tauchte drohend vor ihrem Geiste auf, Regisseure und Schauspieler gerieten aus dem Häuschen — denn nun sollte die ganze Weite der bisher überflüssigen Sprechkunst gemeistert werden, die Schriftsteller, Literaten und Kritiker gerieten in das Kreuzfeuer ästhetischer Streitfragen, gelehrte Abhandlungen suchten zu beweisen, der Tonfilm sei in sich unmöglich, dem Stummfilm allein gehöre die Zukunft.

Die Zurückdrängung des Tonfilms gelang in Europa für kurze Zeit, dafür war Amerika um so klüger und errang einen gewaltigen Vorsprung. Darüber sind nun wieder Jahre vergangen, Jahre eines technischen Fortschritts in Optik, Elektrotechnik, Akustik; Milliarden wurden investiert, Hollywood, Neubabelsberg, Elstree usw. wurden Zentren der tönenden Kamera und gleichzeitig Symbole des Gesamtproblems. Das ganze Tasten und Versuchen der ersten dreißig Jahre begann von neuem, auf breiterer Basis und in schnellerem Tempo. Alte Theorien stürzten zusammen, neue taten sich auf, im Grunde genommen aber blieb es bei der einen Definition, die ein alter erfahrener Fuhrmann auf dem Thespiskarren der Filmkunst vor Jahren einmal ausgesprochen hatte³: „...der Film ist ein Kind seiner Zeit, der Vielspältigkeit unseres Lebens, der Durchwachsenheit unseres Daseins mit wirtschaftlichen Gebundenheiten und mit Technik, ist ein Kunsterzeugnis mit Aktiengesellschaften oder Gesellschaften mit beschränkter Haftung. Aus dynamischer Weltanschauung heraus geboren, enthält jeder einzelne Film unglaublich viel Leben ... diese Lebensströme können unheilvoll und können bereichernd wirken, und es ist wichtiger, sich über diese Zusammenhänge der Wirkungen klar zu sein, als Theorien auszuspinnen, denn jedes neue Filmwerk kann alle deduktiv gewonnenen Theorien und geistreichen Einfälle umwerfen...“

So hoben sich aus der Praxis der jüngeren Zeit wieder Tonwerke heraus, die einsamen Inseln gleich in stets anderer Form aus der Fabrikationsware hervorleuchten, Brücken zueinander suchend und all den Menschen neuen Mut gebend, die immer noch gewillt waren, an die Urgesetzlichkeit einer Filmkunst zu glauben (z. B. „Es lebe die Freiheit“, „Das blaue Licht“, „Eine amerikanische Tragödie“, „Wolkenstürmer“, „Die verkaufte Braut“, „Hölzerne Kreuze“, „Trenck“, „Mädchen in Uniform“, „David Golder“, „Die Million“). Eine später erst richtig erkannte Bedeutung hatten auch all die Filmpioniere, die von der Seite des Kulturfilms her auf das gleiche Ziel zusteuerten; alle diese Stiefkinder des Kapitals und der Industrie, diese Lückenbüßer und „Beiprogrammmer“ und doch auch wieder diese ewigen Optimisten und unsäglich Geduldigen, die immer dann eifertig zitiert wurden, wenn der Ruf ertönte, der Film tue nichts für die

³ Prof. Dr. Lampe, *Der Film in Schule und Leben*.

Kultur. Viele ihrer Werke verdienten genannt zu werden; wir heben hier nur hervor: „Steinerne Wunder von Naumburg“, „Deutsche Symphonie“, „Eine Reise in Frankreich“. Auch manche Filme von Forschungsexpeditionen gehören in diese Reihe.

Aber der Lessing des Films kam immer noch nicht, und selbst wenn er jetzt käme, wäre es vielleicht noch ein wenig zu früh, und wenn er uns heute eine Dramaturgie des Films schriebe (kleine Lessings haben es versucht), vielleicht würde sie morgen nicht mehr passen. Alle Filmländer ersehnen ihn, Europa wie Amerika. Eine gewisse Unlust ist zu beobachten. Es gilt, was kurz vor dem Aufkommen des Tonfilms von einem maßgebenden Filmindustriellen gesprochen wurde: „Täuscht nicht alles, so haben wir schon in absehbarer Zeit eine Weltmüdigkeit gegenüber dem Spielfilm in seiner heutigen Form; alle neuen Tricks, alle neu entdeckten Stars bedeuten nur Aufschub. Kommt also dem Spielfilm nicht bald eine neue, heute noch unbekannte Erfindung oder eine geniale Idee, die eine neue Art entstehen läßt, zu Hilfe, so werden neue Wunder der Technik den Spielfilm bald verdrängen...“⁴ Die Technik konnte es nicht schaffen und erst recht nicht die Ideenlosigkeit und ganz und gar nicht das Häßliche. Wir nennen nur die beiden Filme „Frankenstein“ und „Mörder unter uns“, die beweisen, wie tief sog. Filmkünstler gesunken waren. Voll Ekel wandte sich selbst das gewohnte Kinopublikum von solchen Machenschaften ab, und es bleibt unverständlich, daß diese Filme von einer deutschen amtlichen Prüfstelle zur Vorführung zugelassen wurden. Dieser Fehler wurde inzwischen wieder gut gemacht, aber schwerer ist es, das wieder zu heilen, was an Zersetzung von ihnen ausging.

Neben andern legte René Fülöp-Miller⁵ den Finger auf die Wunde und sagte: „Ordnet auch den Film ein in die Gesamtheit der modernen Kultur und überlaßt ihn nicht dem Wildwuchs noch so grandioser Instinkte. Stärkt in ihm jene Tendenzen, die aufwärts weisen und einen Kulturwillen verraten. Verbündet euch mit den in ihm wirkenden künstlerischen Kräften und stärkt sie gegen den brutalen Zugriff des reinen Geschäftsgeistes.“ Man wäre dem Autor gewiß dankbar gewesen, wenn er die guten Ansätze, die wir doch in der Filmwelt, vor allem in der deutschen, hatten, nicht nur kurz berührt, sondern ausführlicher gewürdigt hätte. Was in Amerika schwer ist, dürfte uns in Deutschland leichter sein, denn das Wort Kultur hat bei uns doch eine andere Geschichte und einen andern Klang als jenseits des großen Wassers. „Soll das Geschäft im Film nicht führen, dann auch nicht die Technik, denn wir zielen nicht hin auf ein interessantes Kunststück der Zukunft, sondern auf das Kunstwerk aus den Bedingungen der filmischen Darstellungsmittel. Dieses Kunstwerk hat im Letzten der Nation zu dienen und durch die Nation den Idealen der Menschheit...“⁶ In den „Stimmen der Zeit“ erschien im Februar 1929 ein Aufsatz über die „Weltmacht des Films“. Der kürzlich verstorbene Verfasser, Dr. Luitpold Nusser, äußerte schon im Jahre

⁴ Dr. Beyfuhs, Kulturfilmbuch.

⁵ „Phantasiemaschine“.

⁶ „Film-Rundschau“, Jhrg. 8 (1932).

1925: „Zieht man den Film weiterhin als Geschäft groß, wird er verkrüppeln und seines Standes als Kulturfaktor verlustig gehen. Gibt man ihm jedoch die Möglichkeit, sich unabhängig von Verdienstrücksichten zu entfalten, wird er ein gewaltiger Erzieher seines Volkes werden, mehr als jede andere Kunst, weil ihm die meisten Besucher zuströmen. Daß er das wird, dafür muß eines Tages der sorgen, der auch die bildende Kunst, Musik und Theater unter seine schützenden Fittiche genommen hat: der Staat.“⁷ Drei Jahre später schien ein ganz kluger Prophet⁸ demselben Postulat noch nicht zu trauen, obwohl er es als „ideale Theorie“ bezeichnete: „...Finanzielle Unabhängigkeit der Produktion durch Staat und Kommunen als Hersteller: Wie unzählige Stadttheater, zahlreiche Staatstheater, Akademien, Kunstschulen, Hochschulen für Musik, Dichtung, Darstellung, Technik mit öffentlichen Mitteln unterhalten werden, so wäre eine Filmherstellung durch die gleiche Quelle vorzusehen. Ein Gremium geeigneter Köpfe hätte die Produktion zu leiten: den Stoff zu wählen, die Herstellung zu überwachen, seine geistig unabhängige Durchführung zu garantieren... Wird der Staat geneigt sein, in diesem Fall Subventionen von Millionen zu geben?... Nur durch eine Diktatur ist die Durchführung dieser Methode denkbar, eine Diktatur, wie sie vielleicht in Sowjet-Rußland oder in Mussolini-Italien möglich wäre...“

In Sowjet-Rußland wird die gesamte Filmproduktion ausschließlich vom Staate besorgt; sie verfolgt in erster Linie politische Propagandazwecke im In- und Ausland. Aus dieser bedenkenlosen Bereitstellung von staatlichen Mitteln lassen sich manche künstlerisch wertvolle Leistungen erklären; die Filme atmen eine ruhigere Geschlossenheit und größere Geduld. Seit 1928 steht das Filmwesen Rußlands im Zeichen des großen Fünfjahresplans. Die ausgesprochen politische Zensur wird sehr streng gehandhabt, so daß Filme ausländischen Ursprungs kaum in ungeschnittener Originalfassung herauskommen. Wie sich das Staatsmonopol im einzelnen auswirkt, ist nicht so leicht festzustellen, zumal die statistischen Angaben sehr unterschiedlich und oft unglaubwürdig sind. Die letzte uns aus guter Quelle zugegangene Nachricht besagt, daß die Zahl der Kinos in Rußland, die vor dem Kriege 1405 betrug, gegenwärtig auf 30 443 gestiegen ist, die Zahl der Plätze von 364 000 auf 4 862 000. Bis zum Jahre 1937 plant man eine Vermehrung der Lichtspielhäuser auf 70 000. Im Jahre 1928 wurden 25 Tonfilme hergestellt, im Jahre 1934: 278, nächstes Jahr sollen es 520 werden. Ohne Zweifel steht fest, daß mit der staatlichen Oberaufsicht ein Umbau und Ausbau der Filmindustrie verbunden war, der erstaunlich ist.

In Italien, dessen Filmkunst vor dem Kriege durch Werke wie „Quo vadis“, „Kampf um Rom“, „Divina commedia“ weltbekannt wurde, trat mit der Staatsumwälzung ein Leerlauf ein. Die großen Firmen Cines,

⁷ Schriftenreihe der „Essener Volkszeitung“, Bd. 3: „Film und Volk“ (1925).

⁸ Guido Bagier, Der kommende Film (1928).

Ambrosia, Pasquali verschwanden. Der neue Staat mußte helfen. Er schuf das italienische Filmgesetz vom 1. Oktober 1927. Es schreibt vor, daß die italienischen Kinos auf je 10 ausländische Filme einen Film italienischen Ursprungs spielen müssen. Auf Veranlassung Mussolinis wurde das „Ente Nazionale“ gegründet, eine halbamtliche Organisation zum Zwecke der Herstellung, des Vertriebs und der Vorführung italienischer Filme, die von der Regierung finanziell unterstützt wird. Aus diesem „Sindacato Istruzione Cinematografica“ wurde September 1924 eine „Società Anonima“ mit dem Titel „L'Unione Cinematografica Educativa“ (LUCE), das Kapital wurde von 1 Million auf 2½ Millionen Lire erhöht⁹. Ausgezeichnet durch eine Reihe sehr ehrenvoller königlicher Dekrete, wurde die LUCE das offizielle Filmpropaganda-Institut des fascistischen Regimes. Den Bemühungen des äußerst filminteressierten Duce gelang ferner (Erlaß vom 6. September 1928) die Errichtung des Internationalen Lehrfilminstitutes des Völkerbundes in Rom. Mussolini hat ihm ein stilvolles Heim im Garten seiner Villa Torlonia zur Verfügung gestellt. Der Direktor dieses Lehrinstituts ist Dr. De Feo, der sowohl durch seine „Internationale Lehrfilmzeitschrift“, die in fünf Sprachen erscheint¹⁰, wie besonders durch den großen Internationalen Lehrfilmkongreß 1934 zu Rom weithin bekannt wurde.

Mehr oder minder beobachten wir ähnliche Bestrebungen in all den Ländern, in denen das nationale Selbstbewußtsein wieder stärker erwacht ist. So gibt es in China eine staatlich sanktionierte Filmgesellschaft „National“, die erst kürzlich einen Offenen Brief an die chinesischen Produzenten richtete, in dem sie gegen die Abenteuer-, Kriminal- und Sittenfilme Stellung nimmt. Sie verlangt, daß man die Einfuhr solcher Filme aufs äußerste beschränke. Gleichzeitig hat diese Gesellschaft das Recht, jeden entsittlichenden Film zu verbieten.

In Deutschland begann der neue Staat seine Führung auf dem Gebiete des Films durch die am 28. März 1933 vom Propagandaminister im Kaiserhof zu Berlin vor den bisherigen Filmorganisationen der Spio und Dacho (Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie und Dachorganisation filmschaffender Künstler) gehaltene Programmrede. Frei und offen wurde die Krise des deutschen Films geschildert und von Mitteln zu ihrer Behebung gesprochen. „Ich bin nicht“, so führte der Minister damals aus, „wie so viele andere der Überzeugung, daß diese Krise eine materielle ist, sondern weiß vielmehr, daß sie erst im Materiellen sichtbar wurde. Die Wurzeln dieser Krise liegen im Innern, in der Wirtschaft, in der Politik, in der allgemeinen Kultur, im Geistigen. Solange wir nicht den Mut haben, von der Wurzel aus den Film zu reformieren, solange werden wir auch beim Film niemals zu einem befriedigenden Ergebnis kommen...“ Es begann ein Läuterungsprozeß, der ganz zielstrebig und fast automatisch ablaufen sollte. Manche mit dem Film eng verbundene Geschäftsmacher verschwanden, Produzenten, Regisseure, Dichter und

⁹ „Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale „LUCE““ (Rom 1934).

¹⁰ „Intercine“, 7. Jahrgang.

Schauspieler. Es blieben allerdings genug zurück, die auch weiterhin noch ihre mit einigen Konjunkturtropfen gewürzte seichte Ware dem deutschen Volke darboten.

Das Dilemma zwischen Wirtschaft und Kultur ließ kein schnelleres Tempo zu, aber es ging immer weiter. Die Reichsfilmkammer wurde geschaffen — die sog. Probekammer für die spätere umfassendere Reichskulturkammer, die Reichsfachschaft „Film“ wurde ins Leben gerufen. Ein gewisser Leerlauf blieb nicht aus, zumal auch aus der alten Produktion ausgemerzt wurde, was für die neue Regierung nicht tragbar war. Am 16. Februar wurden alle Wünsche, Pläne und Forderungen in Gesetzesform gekleidet, und das neue Lichtspielgesetz bildete die staatsrechtliche Grundlage für die Aufbauarbeit am deutschen Film.

Inzwischen sind zwei Jahre ins Land gezogen. Der 4. Februar 1935 sah wiederum eine Filmversammlung wie zwei Jahre zuvor, diesmal im Harnack-Haus, der Stätte deutscher Wissenschaft und Forschung, gelegentlich der Eröffnung des Reichsfilmarchivs. Wiederum eine Ministerrede, die ganz auf den positiven Aufbau gerichtet war und ein hohes Ziel filmischer Kunst den Schaffenden vor Augen führte. Jeder gewann an diesem Abend die Überzeugung, daß unser Staat sich für den Film interessiert und seine Bedeutung richtig einzuschätzen weiß. Der Film-Staatspreis bekräftigte als Symbol dieses starke Interesse.

170 Filme konnte die letzte Produktionsliste für das vergangene Jahr feststellen, nicht 170 Kunstwerke — kein Einsichtiger hätte das erwartet —, aber doch eine ganze Reihe ernst zu nehmender Filme. In historischer Reihenfolge seien einige wahllos genannt: „Deutschland zwischen gestern und heute“, „Schimmelreiter“, „Stoßtrupp 1917“, „Gold“, „Flüchtlinge“ (Staatspreisfilm), „Musik im Blut“, „Schloß Hubertus“, „Ferien vom Ich“, „Klein Dorrit“, „Abschiedswalzer“, „Der verlorene Sohn“, „Peer Gynt“; ferner Kulturfilme wie „Was ist die Welt“, „Das gestohlene Herz“, „Über uns der Dom“. Dabei wurden auch sehr beachtliche Leistungen des Auslandes gezeigt, wie „Revolution der Jugend“ (Amerika), „Ein Mann geht seinen Weg“ (Amerika) — andere durch starke Reklame sehr bekannt gewordene amerikanische Spitzenfilme konnten nur bedingt anerkannt werden —, „Der kleine König“, „Sein großer Irrtum“, „La Bataille“ (Frankreich) — „Junge Liebe“ (Tschechoslowakei), „Männer von Aran“ (England), „Maskerade“, „So endete eine Liebe“, „Hohe Schule“ (Österreich).

Am deutlichsten wurde die Filmpolitik des neuen Deutschland in der Ministerrede am Schluß des Internationalen Filmkongresses zu Berlin (30. April 1935). In großen Strichen skizzierte Dr. Goebbels die sich für den Film ergebenden Grundsätzlichkeiten: „Er hat seine eigenen Gesetze: Der Primat der Bühne über den Film muß gebrochen werden, die Bühne spricht ihre Sprache, und der Film spricht seine Sprache, es ist eine künstlerische Lebensfrage für den Film, sich auf seine eigenen Füße zu stellen... er muß sich frei machen von der vulgären Platttheit des bloßen Massen-amusements... er muß Volkskunst sein im besten Sinne des Wortes, Volkskunst aber hat die Freuden und Leiden, die das Volk bewegen, künst-

lerisch zur Darstellung zu bringen... Es muß für jede Regierung selbstverständlich werden, dem Film durch materielle Opfer seine künstlerische Existenz zu sichern ... der Film muß zeitnahe bleiben ... er soll die Völker miteinander verbinden ... er hat die Aufgabe, aus der Ehrlichkeit und natürlichen Selbstverständlichkeit seines eigenen Wesens heraus zu wirken... Treten wir an das große Leben heran mit dem festen Entschluß: natürlich zu sein, wie das Leben natürlich ist! Wahr zu bleiben, um wahrhaftig zu wirken! Zu gestalten, was Menschenherzen erfüllt und erbeben läßt, und sie durch Offenbarung des Ewigen in bessere Welten zu ent-rücken..." Und am 1. Mai wurde bekannt gegeben, daß in den Etat des Deutschen Reiches für das Jahr 1935/36 für Zwecke der Förderung des Films 3 640 000 Mk. eingesetzt worden sind. Das schon länger bestehende dramaturgische Bureau hat die ausschließliche Aufgabe, das gute Neue zu fördern und ihm den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen.

So hat nun der Staat das offizielle Protektorat übernommen, was nicht ohne weiteres einer Verstaatlichung der Filmindustrie gleichkommt, ob-schon der Einfluß des Staates auf den Film mindestens indirekt un-gemessen groß ist. Die wesentlichsten Aufgaben der bisherigen Filmreformer (Kulturfilmförderer, Zensoren, Pädagogen, Schriftsteller usw.) sind auf den Staat übergegangen. Und solange dieser Staat sich an das letzte Endziel seines filmischen Interesses hält — geistiges und sittliches Wohl des Volkes —, solange wird die Filmkultur in besseren Händen liegen als bisher, weil sie mächtiger sind. Die bisherigen Reformkräfte aber haben gar keinen Grund, nun verzagt heimwärts zu ziehen; im Gegenteil, erlöst und befreit sollen sie bemüht bleiben, das Wollen des Staates auf dem Gebiete des Films in die Richtung der letzten, tiefsten Zielsetzung hin zu unterstützen, wo immer sie es vermögen. Denn noch vieles bleibt zu tun; aus dem Programm ersehen wir die noch ungelösten Aufgaben der Zukunft.

Den politischen Tendenzfilm wird natürlich die NSDAP selbst pflegen. Ein Großwerk dieser Art, „Triumph des Willens“, das mit dem Staatspreis ausgezeichnet wurde, ist sowohl nach der ethischen wie nach der politisch-militärischen Seite hin packend motiviert und illustriert. Der Film ist aber nicht unmittelbar von der Partei gemacht, sondern von einem Gremium Filmschaffender unter dem Protektorat der Partei. Weder an Einsatz der Technik, noch der Kräfte, noch der Mittel ist gespart worden. Die Partei hat nach einigen Anfangsversuchen, wie „Ich für mich — und Du für Dich“, weitere Filme in Auftrag gegeben, die im nationalsozialistischen Gedankengut verankert sein sollen. Durch die bisherige Tätigkeit konnte die Partei feststellen, ob das Volk für Filme mit politischer Tendenz aufnahmefähig ist. Je stärker die Tendenz, desto geringer wird im allgemeinen die Ausstrahlung sein, eine Erfahrung, die alle gemacht haben, die je die Kunst in irgend einer Form in den Dienst einer Idee stellten. Der echte Künstler wird auch hier das richtige Fingerspitzengefühl haben.

In der Zukunft liegt ebenfalls noch die Entwicklung eines wirklich künstlerisch wertvollen und packenden religiösen Tendenzfilms. Eine

Spitzenleistung heute schon zu nennen, dürfte sehr schwierig sein. Oft ist die Gestalt Christi Mittelpunkt eines Films gewesen. Meistens wurden Christusfilme von nichtchristlichen Kreisen hergestellt; erst der letzte Film über dieses Thema wurde im Entwurf von einem katholischen Geistlichen bearbeitet¹¹. Auch der jüngste Film über das Heilige Jahr, der im Auftrage des Römischen Komitees hergestellt wurde, befriedigt noch nicht restlos, obwohl wenigstens der technische Fortschritt groß genug war, daß eine nichtchristliche Weltfilmfirma das Vorführrecht für Frankreich erwarb. Es würde im Rahmen dieser kurzen Arbeit zu weit führen, auf alle die Versuche und guten Ansätze der letzten zehn Jahre näher einzugehen. Wir kennen sowohl die praktischen Verdienste einer Leofilm-A. G. wie auch den mutigen Kapitaleinsatz der Eidophon. Wenn wir ihre Arbeit als Pionierarbeit bezeichnen wollen, so sagen wir dabei gleichzeitig, was sie nicht erreicht und vielleicht auch zu teuer bezahlt haben. Der religiöse Tendenzfilm sollte selten, aber grandios sein. An Filmstoffen fehlt es wahrhaftig gerade dem Christentum nicht. Auf eines ist dabei zu achten: Der Theologe ist als Ratgeber oft wesentlich, aber katholische Filme macht besser ein Filmfachmann, allerdings nur einer von echt religiöser Grundhaltung¹². Es gibt solche Fachleute, Gott Dank!

Wenn wir bei der Produktion das Wort „Tendenz“ betonen, so nehmen wir es in dem weiten Sinne, daß alle Filme mit irgend einer Tendenz behaftet sind, die überhaupt eine „Idee“ wirksam gestalten. „So ist das Wort ‚Tendenzfilm‘ a priori frei von jedem üblen Beigeschmack, und es bleibt frei davon, wenn für die jeweilige Idee mit ehrlichen Mitteln gekämpft wird...“¹³

Ideen enthalten soll aber auch jeder unterhaltende Spielfilm, der immer zum Kern der Filmindustrie gehören wird. „Die Aufführungsstätte der meisten Filme, das öffentliche Kino, muß eine Unterhaltungsstätte sein.“¹⁴ Dabei wird vor allem dem Kitsch energisch zu Leibe zu rücken sein, denn er ist der größte Feind der innern Harmonie eines Filmwerkes. Das ganze Volksleben, die ganze Geschichte, alle Landschaften sind als Stoffquelle heranzuziehen, und nicht immer nur im Gesichtswinkel eines weltstädtischen Boulevards oder aus der Perspektive eines dekadenten Kaffeehausliteraten. Wie das Leben vielgestaltig ist mit seinen Sorgen und seinen Freuden, mit seinen Überraschungen und Sensationen, mit seinen Grotesken und seinen Kopfsprüngen, so soll der Künstler diese Stoffe zu unserer Freude, zu unserer Unterhaltung, aber auch zu unserem Gewinn gestalten.

Der echte Kulturfilm wird mehr denn je in Zukunft dem Spielfilm ein treuer Begleiter sein. Wer einmal den Noldanfilm „Was ist die Welt?“ erlebt hat, begreift, was der Film auf diesem Gebiete leisten kann. Die technischen Wandlungen der letzten Zeit bedingten auch hier eine schirmende und leitende Hand des States, damit sich die einzelnen Kräfte

¹¹ „Golgotha“ von Kanonikus Reymond (Paris 1935).

¹² Kanonikus Brohée, Film und Religion, in: Intercine März 1935.

¹³ „Film und Rundfunk“, Kongreßbericht (München 1929).

¹⁴ Hans Traub, Film als politisches Machtmittel (München 1933).

nicht zersplittern, sondern zielstrebig und wirtschaftlicher arbeiten können.

Der tönende Schmalfilm, dessen Weg über den Normalfilm geht, wird sich im Laufe der nächsten Jahre auch die einsamsten Siedlungen erobern, keine Schule wird mehr ohne Film sein, so daß es schon sehr wichtig ist, welches Kulturgut durch den Film verbreitet wird.

Verschiedene Kräfte haben das Erwachen des Filmes beschleunigt, im Grunde genommen wird es aber immer wieder der Mensch sein, der die weitere Entwicklung beeinflußt: Menschen in den Werkstätten des Films, Produktionsleiter, Regisseure, Darsteller, Techniker, vor allem aber Dichter. Wenn dem Film schon seine eigenen Gesetze zugesprochen werden, dann gibt ihm auch seinen eigenen Dichter, gibt ihm alle die Menschen, die aus ihrer seelischen Grundhaltung wirklich imstande sind, volks- und kunstverbundene Filme zu schaffen. Wenn auch der Staat die autoritäre Führung hat und die Prädikate erteilt, so sollte er doch nicht zu exklusiv sein in Bezug auf alle die Kräfte, die wirklich aus dem Volke kommen, wobei gerade die in tiefster religiöser Kraft wurzelnden nicht zu entbehren sind. Auch alle indirekten Mittel zur Durchführung eines Kultur-Filmprogramms werden einem autoritären Staat willkommen sein, besonders Aufklärung und Kritik durch die Presse. Und schließlich benötigen wir eines noch zur Durchführung der Zukunftsaufgaben für den erwachten Film: Geduld. So schnell löst man nicht Probleme wie das Dilemma Geschäft und Kunst. Nicht erlahmen und keine Selbsttäuschungen! Ehrlich sei unser Streben und wahr in Ideen und Stoffen, in Können und Leistung, in Theorie und Praxis, in Werbung und Kritik!

Dabei haben die Länder mit einer eigenen großen Filmproduktion eine besondere Aufgabe und besondere Pflichten; entströmen aus ihnen doch die Quellen, die sich schließlich zu jenem machtvollen Strom vereinigen, der seine Wasser in die entlegensten Erdteile sendet. Nur aus einer reinen und klaren Quelle strömen reine und erquickende Wasser, und darum ist es gerade diesen Ländern besonders geboten, jene glückliche Synthese in dem Dilemma Wirtschaft und Kultur in einer Industrie zu verwirklichen, die in ihrem Endziel durch gesunde Wirtschaft ganz gesunde Kultur werden soll. Was nicht in diese Linie paßt, ist Gift — und wer könnte es auf die Dauer verantworten, so etwas einem Volke zu reichen, das noch lange leben und darum innerlich und äußerlich stark sein muß!

Tag für Tag, ohne Rast und Ruh rollt das tönende Band, 24 Bilder in der Sekunde rasen durch die surrenden Projektoren, in Millionen Herzen bilden sie ein neues Evangelium vom Diesseits, von der Einmaligkeit des Lebens, werben für eine Intensität dieser kurzen Spanne, plaudern in herzbetörenden Märchen ein ständiges Vergessen — wirklich das Wort eines klugen Sehers: „Der Film wandelt die Welt“, scheint sich zu erfüllen, jetzt schon nach vierzig Jahren! Schneller laufen die Räder, lieblicher erklingen die Lieder, Form und Farbe bereichern die Kamera — wirklich der Film ist erwacht — wohl dem Volke und dem Staat, die es erkennen und das hohe Ideal dieser neuen Kunst verwirklichen!