Die Praxis des Blind- und Blockbuchens : aus der Sicht des Kinotheaterbesitzers

Autor(en): **Frikart, Max**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **18 (1958)**

Heft 12

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964861

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Praxis des Blind- und Blockbuchens

Aus der Sicht des Kinotheaterbesitzers

Bekanntlich hat die nationalrätliche Kommission bei der Beratung des Filmartikels besondere Bestimmungen betreffend den Filmverleih beschlossen, wobei vor allem an Maßnahmen gegen das sogenannte Blind- und Blockbuchen gedacht wurde. Ein diesbezüglicher Minderheitsantrag wurde im Nationalrat durch ein einstimmig angenommenes Postulat ersetzt. Das ist in dürren Worten gleichzeitig die Feststellung, daß diesem vielgelästerten und beklagten System des Filmabschlusses von höchster Ebene der Kampf angesagt wurde.

Seit Bestehen der Filmwirtschaft herrscht diese Abschlußpraxis, wonach der Kinoleiter in der Regel die Filme blind, d. h. unbesehen abschließen und zu den Spitzenfilmen, den sogenannten «Lokomotiven» der Filmmietverträge, noch einen Block weiterer Filme mitabschließen muß, wobei es sich um zwei, zehn oder gar mehr Filme handeln kann. Nachdem beim Filmverleih und beim Lichtspieltheaterverband der Filmabschluß die wichtigste, weil geschäftlich entscheidende Tätigkeit ist, ist diese Abschlußpraxis des Blind- und Blockbuchens tatsächlich von zentraler Bedeutung.

Die Nachteile dieses Systems liegen auf der Hand: Der blind gebuchte Film entspricht nicht den künstlerischen und geschäftlichen Erwartungen, führt also zum Mißerfolg, für den der Filmverleiher oder Kinoleiter eigentlich nicht verantwortlich gemacht werden können, und der Block mitgebuchter Filme enthält «Nieten», die dem Renommée und der Kasse des Geschäftes nicht zuträglich sind. Das trifft nicht immer, aber doch recht oft zu.

So müßte man meinen, daß Filmverleiher und Kinoleiter von allfällig geplanten staatlichen Maßnahmen und Verboten hoch entzückt wären, weil sie dann unter diesem staatlichen Schutz sich von dem System befreien könnten. Wenn dem nicht so ist, liegt das in den wirtschaftlichen Eigenheiten des Filmwesens begründet, die zu ändern in keiner staatlichen Macht liegt.

Die Herstellung der Filme ist kostspielig; das war immer so und wird — leider — vermutlich immer so bleiben. Der Filmproduzent ist selten in der Lage, den geplanten Film aus eigenen Mitteln zu finanzieren. Naheliegend, daß er sich an den Filmverleiher (oder auch die Filmvertriebsgesellschaft) und den Kinobesitzer vor allem der Großstädte wendet, die ja an der Filmherstellung interessiert sind, um von ihnen Vorschüsse in Form von Garantien oder Bargeld zu erhalten, die er Banken zedieren kann. Somit müssen also Filmverleiher (gegenüber dem Filmproduzenten) und Kinobesitzer (gegenüber dem Filmproduzenten oder dann dem Filmverleiher) blind buchen, wenn sie das Filmprojekt interessiert. Bei Schweizer Filmen werden sogar nicht nur die Großkinos, sondern auch die Landkinos zur Mitfinanzierung herangezogen, dies mit Rücksicht auf

die finanzielle Disproportion zwischen hohen Herstellungskosten und Kleinheit des Absatzgebietes.

Mit andern Worten: Das Blindbuchen ist vor allem wirtschaftlich bedingt. Seine Abschaffung würde die Filmproduktion in ihren Grundlagen erschüttern, sofern nicht ein anderes System der Filmfinanzierung und der Heranziehung von außenstehenden Risikoträgern (z. B. der Staat) gefunden werden kann.

In der Schweiz spielt sich dieses System des Blindbuchens sehr nüanciert ab, nachdem die schweizerische Filmwirtschaft ja zur Hauptsache vom Import ausländischer Filme lebt. Diese Nüancen oder Abschlußstufen sind in großen Zügen folgende:

a) Beim Abschluß befindet sich der Film noch im Vorbereitungsstadium; es existieren z. B. nur das Treatement, eventuell die Engagementsverträge mit den Hauptdarstellern und andern künstlerischen Mitarbeitern. Wie oben erwähnt, müssen in der Regel die Schweizer Filme in dieser Produktionsphase abgeschlossen werden. Aber auch Filme europäischer Produktion werden oft bereits in diesem Stadium vor allem vom Filmverleiher, oft aber auch von Großstadtkinos abgeschlossen.

b) Die Filmaufnahmen haben begonnen, es existieren bereits einige abgedrehte Szenen und Szenenbilder. Da das Bild beim Filmabschluß eine wichtige Rolle spielt, bedeuten z. B. gute Szenenbilder für den abschließenden Kinobesitzer eine gewisse Stütze. Sogenannte «große Filme» ausländischer Herkunft, Filme, auf die man große Hoffnungen setzt, werden auch von mittleren Kinos bereits in diesem Stadium abgeschlossen; dieser Fall kommt recht häufig vor.

c) Der Film ist fertig, aber aus irgendwelchen Gründen noch nicht herausgekommen, d. h. noch nicht aufgeführt. Er könnte eventuell — das trifft aber auch wieder aus den verschiedensten Gründen nicht immer zu! — beim Filmproduzenten oder bei der Filmvertriebsgesellschaft besichtigt werden. In diesem Fall müssen Filmverleiher und Kinoleiter die entsprechende Reise unternehmen. Mit Rücksicht auf die Kostenfrage können sich diese Spesen nur die Filmverleiher und die Besitzer von Großkinos leisten. Sehr oft gestattet der Filmproduzent die der Filmpremière vorgängige Filmbesichtigung durch Kinobesitzer nicht, wobei meist Konkurrenzverhältnisse hereinspielen. Wird über einen solchen Film in der Presse bereits lobend geschrieben, dürften die Abschlüsse auch durch kleine Kinos nicht lange auf sich warten lassen!

d) Der Film ist im Ausland schon vorgeführt, wurde aber aus Mangel an Kopien noch nicht in die Schweiz eingeführt. Auch hier könnte der Kinobesitzer durch eine Auslandreise den Film vor Abschluß besichtigen; es stellt sich also wieder die Kostenfrage.

e) Der Film ist spielbereit beim schweizerischen Filmverleiher! Da in der Regel mit Rücksicht auf die teuren Kopienkosten nur für Spitzenfilme mit an Sicherheit grenzendem Erfolg mehrere Kopien angeschafft werden, kann die vorhandene Kopie wegen ihrer Abnützung nicht zu oft vor der Première vorgeführt werden. Diese Besichtigungsmöglichkeiten sind also naturgemäß beschränkt und werden nur großen, evtl. auch mittleren Kinos gestattet.

Damit sind nicht alle Stadien der Abschlußstufen erwähnt! Weitere Nüancen hängen von örtlichen Konkurrenzverhältnissen, zum Teil auch

von persönlichen Umständen usw. ab. Bedenken muß man immer dabei, daß der Filmproduzent und mit ihm dann auch der Filmverleiher die Tendenz hat, das wirtschaftliche Risiko, das er mit der Filmherstellung resp. mit dem Filmabschluß eingegangen und das ja zum Teil recht beträchtlich ist, möglichst rasch durch den Abschluß mit der nächsten Handelsstufe abzuwälzen. Das motorische Element stellt hier das Maß der finanziellen Verpflichtung dar.

Endlich spielt aber ein rein physiologischer Umstand eine wichtige Rolle. Die Filme werden in der Regel für sieben und mehr Tage abgeschlossen; ein Kino braucht je nach örtlichen Verhältnissen pro Jahr 20 bis 104 und mehr Filme. Das jährliche Filmangebot in der Schweiz ist aber beträchtlich größer. Um aus diesem Angebot nach Besichtigung seine Auswahl zu treffen, müßte also ein Kinobesitzer Hunderte von Filmen vorgängig besichtigen. Das übertrifft jedes physiologische Aufnahmevermögen, da ja, mit Rücksicht auf den raschen Abschlußzwang, die Filme in relativ kurzer Zeit besichtigt werden müßten!

Ähnlich ist das Blockbuchen durch rein wirtschaftliche Gegebenheiten verursacht. Wer Filme herstellen will, braucht Nebenindustrien (Ateliers, Kopieranstalten usw.) von recht beträchtlichem Investitionsumfang. Sollen diese Nebenindustrien zu wirtschaftlich tragbaren Bedingungen zur Verfügung stehen, müßten diese selbst einen minimalen Beschäftigungsgrad aufweisen. Das ist aber nur möglich, wenn Filme am laufenden Band hergestellt werden. Die Filmproduzenten stehen also unter dem wirtschaftlichen Zwang, mehrere Filme — also quasi en bloc — selbst herzustellen oder sich entsprechend mit andern zu organisieren. Davon abgesehen muß ja der eigene Bureauapparat ständig, d. h. nicht nur pro Film, in Funktion sein. Ähnlich verhält es sich mit einem Teil des künstlerischen Personals, das, wenn es seine Leistungsfähigkeit erhalten will, pro Jahr in mehreren Filmen mitarbeiten muß. Alle Umstände drängen also die Filmproduzenten dazu, ihre Filme in Serie oder im Block herzustellen. Auch deshalb werden sie vom Abnehmer verlangen, daß er nicht nur die ihm passenden Filme aussucht, sondern daß er auch die andern Filme abnimmt, die ja oft zwischen zwei großen Projekten rasch hergestellt werden, und damit den Filmproduzenten finanziell entlastet.

Muß der Filmverleiher beim Filmproduzenten blockbuchen, wird er dasselbe auch vom Kinobesitzer nicht nur verlangen, sondern sogar aus wirtschaftlichen Gründen verlangen müssen! Der Zwang zur Verteilung des wirtschaftlichen Risikos besteht ja auch hier. Nachdem der Kinobesitzer ja pro Jahr nicht nur von einem Film lebt, ist es nicht anders als recht und billig, wenn er seinen Bedarf bei dem Filmverleiher eindeckt, der ihm die mutmaßlich interessanten Filme liefert. Das ist eine Usanz, die ja nicht nur in der Filmwirtschaft gang und gäbe ist.

Auch beim Blockabschluß spielen alle möglichen Nüancen eine Rolle. Entscheidend ist das Vertrauensverhältnis zwischen Filmverleiher und Kinobesitzer. Besteht ein solches Vertrauensverhältnis und herrscht beid-

Fortsetzung auf Seite 99

Beilage zu «Der Filmberater» Nr. 12, Juli 1958, über den neuen Schweizer Film:

Es geschah am hellichten Tag

Produktion: Praesens (Dir.: L. Wechsler); **Verleih:** Praesens (Rämistraße 42, Zürich 1);

Art: Kriminalfilm; **Jahr:** 1958; **Vorführungsdauer:** zirka 100 Minuten.

Regie: Ladislao Vajda; **Drehbuch:** Friedrich Dürrenmatt (Hans Jacoby, Ladislao Vajda);

Kamera: Heinrich Gaertner; **Musik:** Bruno Canfora; **Schnitt:** Hermann Haller;

Darsteller: Heinz Rühmann (Kommissar Matthäi), Michel Simon (Hausierer Jacquier), Ewald Balser (Prof. Manz), Gert Fröbe (Schrott), Berta Drews (Frau Schrott), Siegfried Lowitz (Kommissar Henzi), Maria Rosa Salgado (Frau Heller), Anita von Ow (Annemarie), Barbara Haller (Ursula), Heinrich Gretler (Polizeikommandant), Emil Hegetschweiler (Gemeindepräsident), Sigfrit Steiner (Detektiv Feller), René Magron (Polizeibeamter Weber), Hans Gaugler (Vater Moser), Margrit Winter (Mutter Moser), Ettore Cella (Garagenbesitzer), Anneliese Betschart (Lehrerin).

1. Die Schöpfer des Films

Friedrich Dürrenmatt, geb. 1921 in Bern als Sohn eines Pfarrers, studierte zuerst Theologie und Philosophie, betätigte sich auch als Zeichner und Graphiker. Mit 26 Jahren fängt er an zu schreiben: Es steht geschrieben (1947, Wiedertäuferdrama), Der Blinde (1948, düsteres Stück aus dem Dreißigjährigen Krieg), Romulus der Große (1949, erste Fassung, Zeitsatire im historischen Gewand), Die Ehe des Herrn Mississippi (1952, politisches Schauerstück, Parodie des großen Theaters), Ein Engel kommt nach Babylon (1953, symbolische Komödie in biblischer Gewandung), Besuch der alten Dame (1956), Herr Korbes empfängt (1957, eine Kriminalkomödie). Hörspiele, Romane, Essays. «Es geschah am hellichten Tage» ist der erste für den Film geschriebene Stoff. Er wird in Romanform unter dem Titel «Das Versprechen» erscheinen.

Ladislao Vajda, geb. 1906 in Budapest (jetzt in Spanien wohnhaft), ging nach Matura und Handelshochschule zum Film, noch in der Stummfilmzeit. Erster Film als Regisseur 1931 (Remake von «Der Bettelstudent»). Mehrere Aufträge während der dreißiger und vierziger Jahre. Bekannt wurde er vor allem durch «Marcellino pan y vino» (1955, Empfehlung des OCIC in Cannes) und «Pepote» (1956).

2. Zur Analyse des Films

Inhalt: Der Hausierer Jacquier (Michel Simon) entdeckt im Wald die Leiche eines Mädchens. Er erstattet sofort Meldung an die Polizei, gerät aber dabei selbst in Mordverdacht. Tatsächlich scheint alles gegen ihn zu sprechen. In dieser Ausweglosigkeit erhängt er sich in seiner Zelle.

Der Kriminalkommissäir Matthäi (Heinz Rühmann) kann sich nicht von der Schuld Jacquiers überzeugen. Er verzichtet im letzten Augenblick auf einen Auftrag im Ausland und versucht, ganz auf sich selbst gestellt, den (für die Polizei erledigten) Fall zu klären. Eine Schulzeichnung des ermordeten Mädchens, von einem Psychiater (Ewald Balser) entschlüsselt, liefert ihm erste Anhaltspunkte. Ähnliche Mordfälle der letzten Jahre, die sich an der Straße Zürich—Chur ereigneten, bringen ihn auf die Vermutung, es handle sich um den gleichen Täter. Er mietet eine Garage, um die Autofahrer beobachten zu können. Annamarie, das Kind einer alleinstehenden Frau, die er als Haushälterin aufnimmt, soll als eine Art Köder dienen. Tatsächlich gelingt so die Entlarvung des pathologisch triebhaften Verbrechers Schrott (Gert Fröbe). Nachdem ihm Annamarie beinahe in die Falle geraten wäre, stellt ihn Matthäi. Schrott wendet sich gegen diesen und will ihn töten, bricht aber selbst zusammen unter der Kugel eines Polizeibeamten.

Gestaltung. Das Drehbuch: Die Geschichte des vorliegenden Films ist eine Originalstory. Bei allem, schon in andern Werken bekundeten Interesse an der Darstel-

lung des Kriminalistischen erhält der Stoff bei Dürrenmatt sofort eine tiefere Spannung. Die sonst manchmal überbordende Phantasie, sowie die Freude an Ironie und Satire, werden hier maßvoller und lassen den zeitkritischen Gewissensanruf wirksam zu Worte kommen. Dürrenmatt zeigt uns in Detektiv Matthäi einen Menschen, der in einem bestimmten Moment seines Lebens, entgegen den Verhaltensregeln seines Berufes und seiner Umgebung, auf seine innere Stimme eingeht und seine Karriere aufs Spiel setzt, um ihr zu genügen.

Die Regie: Ladislao Vajda paßt den Stil des Films der Kriminalgeschichte an. Die Photographie ist nüchtern und meist etwas düster, der Rhythmus läßt die innere Spannung voll zur Geltung kommen. Dabei findet sich nichts Gesuchtes, Überzogenes: die knappe Gewöhnlichkeit der eingesetzten Stilmittel läßt vergessen, daß hier ein Könner am Werk ist. Die reißerisch-rohen Szenen, Gemeingut dieser Gattung von Filmen, fallen weg, dramatische Augenblicke erhalten gerade durch die Diskretion der Darstellung ihre Wirkung.

In bezug auf die Sprache stellt sich die Frage, ob der Ungar-Spanier Vajda sich genügend in unser Milieu einfühlen konnte. Grundsätzlich ist der Versuch, unsere Schweizer hochdeutsch reden zu lassen, durchaus nicht abzuweisen — nur kommt es hier nicht ganz zu jener Einheit von Ausdruck und Milieu, wie sie trotz des Hochdeutschen denkbar wäre.

Die schauspielerische Leistung: Ganz allgemein gut. Erwähnen wir außer Gert Fröbe (Schrott) wenigstens Michel Simon, der das Schicksal des Hausierers Jacquier (seines ganzen Lebens sowohl wie des tragischen Endes) meisterhaft in Mimik und Blick trägt. Heinz Rühmann muß nun endgültig als Charakterdarsteller anerkannt werden. Er gibt hier, ohne Abschweifung, den Beamten, der sich in der Routine des Berufes ausgeleert vorkommt (so ist der erste Teil zu sehen) und nun im Falle des Kindermordes plötzlich über das kriminalistische Interesse hinaus sich menschlich engagiert fühlt. Ohne Sentimentalität, in einem sehr genau bemessenen Spiel, aber mit der inneren Ausstrahlung seiner Menschlichkeit, trägt er schließlich wesentlich dazu bei, daß der Film mehr wird als nur Kriminalstück: er ist der wahre «Zauberer», der in seinem Spiel die Substanz des Werkes beschwört.

3. Bedeutung des Films

Halten wir zuerst fest, daß wir es hier nicht mit einem Höhepunkt der Filmkunst, sondern einfach mit einem guten Film zu tun haben. Indes könnte er für die schweizerische Produktion eine Art Wendepunkt sein, wie er, nicht ganz so überzeugend, bereits im «Der zehnte Mai» sich abzeichnete: Es geht weg von der harmlosen Biederkeit schweizerischer «Heimatfilme» der letzten Jahre, die uns ein teils idyllisches, teils selbstgefälliges Bild unser selbst vorspiegelten. Hier gibt's sehr wenige sympathische Miteidgenossen: der Gemeindepräsident von Mägendorf ist es eben-

so wenig wie seine Leute; der Polizeikommandant zeigt sich noch bieder-vernünftig, aber ohne menschlichen Tiefgang; im Dorf, wo die Garage steht, stößt Frau Heller, die Mutter Annamaries, auf schele Verachtung; in einer andern Ecke des Landes wird blind-fröhlich am Leben vorbeigefestet. Wir werden entlarvt, ganz ohne Moralisierton, in unserer Kleinlichkeit. Aber dabei bleibt es nicht. In Matthäi steht ein Mensch vor uns, der über diese Beschränktheit hinaustritt, Routine und Schablone überwindet und eine persönlich-sittliche Tat vollbringt. Hoffen wir, daß, in ähnlich glücklicher Zusammenarbeit in- und ausländischer Künstler, vor allem auch mit der Beteiligung der das geistige Leben in unserm Lande mittragenden Kräfte, in Zukunft weitere Filme mit wirklicher Lebens- und Zeitthematik entstehen.

4. Hinweis für die Filmdiskussion

Es ist auf die verschiedenen Niveaustufen des Filmerlebens zu achten. Halbwüchsige Jugendliche mögen hier vor allem das Kriminalstück sehen, andere, entsprechend einer der bewußten Absichten der Schöpfer, von einem Problemfilm sprechen (Bedrohung von Kindern durch pathologisch triebhafte Menschen). Der Film ist beides (das zweite leicht lehrhaft demonstriert), aber noch tiefer: Aussage über den Wert persönlichen Mutes und Tuns für die Gemeinschaft. Es wäre zu versuchen, ausgehend von den Diskussionsbeiträgen, den Sinn für die tieferen Schichten des Films zu öffnen.

5. Schlüsselgespräch

(Matthäi beim Abschiedsessen)

«... Aber ich möchte nicht von ihnen scheiden, ohne die Befürchtung ausgesprochen zu haben, daß unsere Welt vielleicht ein bißchen zu perfekt — geworden ist, so perfekt, daß wir uns bald selber — nicht mehr nötig haben.

Alles ist organisiert, läuft zum besten, und sogar die Verantwortung ist uns abgenommen, liegt sie doch in dem immer dichter gewobenen Netz der — Gesetze, Statuten und Paragraphen.

Das macht etwas traurig, denn so ist wirklich ein jeder von uns, ehm — auswechselbar geworden und hinterläßt keine Lücke mehr, wenn er scheidet...»

Weitere Exemplare dieser Beilage sind, soweit vorrätig, bei der Redaktion des «Filmberaters», Scheideggstraße 45, Zürich 2, gegen Voreinsendung von 20 Rappen in Briefmarken, erhältlich.

seitig der Wille zur gegenseitigen Verständigung, so können die Nachteile des Blind- und Blockbuchens gemildert werden; sie halten sich dann im erträglichen Rahmen. Besteht ein solches Vertrauensverhältnis nicht, dann . . . dann eben kommen die Klagen . . . !

* *

Wie der Gesetzgeber in diesem nüancenreichen Spiel des Filmabschlusses eingreifen soll, ist für den Fachmann nicht ersichtlich. Der Gesetzgeber muß simplifizieren, der Staat neigt automatisch zu bureaukratischen Methoden; das alles würde den Filmabschluß nicht erleichtern, sondern nur erschweren, abgesehen davon, daß eine staatliche Maßnahme ja nur von wirklichen Fachleuten exekutiert werden könnte, von Fachleuten, die alle Nuancen des Spiels genauestens kennen.

Überlegt man sich wirksame Maßnahmen, um den Nachteilen des Blind- und Blockbuchens entgegenzuwirken, so kommt der Fachmann zum Schluß, daß solche Maßnahmen einzig und allein auf internationaler resp. europäischer Basis Aussicht auf Erfolg hätten. Vielleicht wären solche im Rahmen einer europäischen Durchorganisation des Filmkredites möglich. Das ist aber Zukunftsmusik, die in weiter Ferne liegt. Immerhin: Es ist besser, wenn der Staat sich in solche Sphären subtiler Wirtschaftstätigkeit nicht einmischt! Max Frikart, Luzern.

Das Blind- und Blockbuchen in der Praxis

Ein deutscher Rechtsstreit

Die grundsätzlichen Überlegungen, die im vorliegenden Aufsatz ausgeführt werden, können auch für die schweizerischen Rechtsverhältnisse Gültigkeit beanspruchen, obwohl der besprochene Rechtsstreit und die einschlägigen Abhandlungen aus der deutschen Praxis und Lehre stammen; denn die modernen Privatrechtsordnungen der westlichen Länder beruhen alle auf den gleichen Grundwerten. Zudem werden in der folgenden Arbeit jeweilen die entsprechenden schweizerischen Rechtssätze an Ort und Stelle angegeben.

I.

Der Filmverleihvertrag ist eine besondere Vertragsfigur, die in unseren Gesetzbüchern nicht vorgesehen und daher in ihnen auch nicht eingehend geregelt ist wie die klassischen Vertragstypen, z. B. Kauf, Miete, Pacht usw. Am ehesten gleicht der Verleihvertrag, wie er in der Filmwirtschaft üblich ist, einem Pachtvertrag. Nur kommt beim Filmverleihvertrag noch ein weiteres Element hinzu: Der Lichtspieltheaterbesitzer, der einen Film vom Verleiher bezieht, ist regelmäßig verpflichtet, diesen Film während einer bestimmten Mindestdauer in seinem Kino aufzuführen. Das ist eine Vertragsklausel, die dem Pachtvertrag fremd ist. Ein Bauer, der einen Hof pachtet, hat nur die Pflicht, diesen instand zu halten, nicht aber, ihn zu bewirtschaften; der Kinoinhaber hingegen ist verpflichtet, einen entliehenen Film dem Publikum vorzuführen, damit dieser Film bekannt wird.

In der Praxis besteht für diese Verträge, besonders für diejenigen zwischen Filmverleihern und Erstaufführungstheatern, das sog. Blind- und Blockbuchsystem. Wenn nun zwar zugegeben ist, daß dieses System in der besonderen wirtschaftlichen Lage der Filmwirtschaft wurzelt und außerdem auf der kulturellen und künstlerischen Ebene