

Jerzy Toeplitz

Geschichte des Films

1895-1928

Rogner & Bernhard
München 1975

Inhalt

Vorwort	5
-------------------	---

Erster Teil 1895-1908

1. Kapitel Die Träume vom Film	11
Der Film verwirklicht die Wünsche der Künstler verschiedener Kunstgattungen. Der Film ist als synthetische Kunst zugleich die älteste und die jüngste Kunst. Der Sieg des Sozialismus eröffnet dem Film neue Perspektiven (Die Filmkunst wird zur Kunst des Volkes)	

2. Kapitel Die ersten Schritte	16
Die Brüder Lumiere. Der fotografische Film als Abbild der Wirklichkeit („lebende Bilder“). Beginn der Filmreportage und des Filmdokuments	
<i>Anhang: Brüder Lumiere. Prószyński, Kazimierz. Skladanowsky, Max. Timtschenko, Jossif</i>	

3. Kapitel Georges Melies, der Schöpfer des Filmschauspiels	22
Beginn der Inszenierung von Filmschauspielen. Die schöpferische Phantasie von Melies und ihre zwei Wege: der Weg im Sinne von Wells und Verne und der Weg der Rekonstruktion historischer Ereignisse. Die Anknüpfung an das Illusionstheater. Der Film beginnt, die Errungenschaften und Erfahrungen anderer Künste zu verwerten	
<i>Anhang: Die Reise zumMond. Melies, Georges</i>	

4. Kapitel Die Filmwerkstatt	27
Die Herkunft der Ausdruksmittel des Films: Laterna magica, Wachsfigurenkabinett, Illusionstheater. Vorfahren der Filmkunst: die Schule von Brighton (Smith und Williamson), Zecca, Melies, Porter "	
<i>Anhang: Biograph. Edison Company. Pathe, Charles. Porter, Edwin S. Smith, George Albert. Williamson, James. Zecca, Ferdinand</i>	

5. Kapitel Das Jahrmarktkino	36
Analyse des Filmschauspiels und seines künstlerischen Wertes in der ersten Entwicklungsetappe des Films. Der Realismus in den primitiven Filmen des Jahrmarktkinos. Modelle des Filmschauspiels. Der Einfluß des Filmpublikums auf die Filmschöpfer: die soziale Thematik	
<i>Anhang: Die Diebin. Ein Reservist-vor und nach dem Kriege</i>	

Zweiter Teil 1908-1914

6. Kapitel Das Imperium Pathe und die Rezepte von „Film d'Art"	47
Übergang von der handwerklichen zur industriellen Produktion. Die Firma Pathe Freres. Der Einfluß der Industrialisierung auf den Charakter der Filmproduktion. Appell an das neue Publikum. Versuche, den Film durch Anlehnung an das Theater und die Literatur zu veredeln. Ungeschickte Illustrationen zu literarischen Werken und Nachahmung des Theaters. Reaktion auf den Film d'Art: Serie <i>La Vie teile qu'eile est</i> von Feuillade. Trend zur naturalistischen Richtung. Albert Capellani überträgt die Erfahrungen	

des Theaters von Antoine auf den Film. Die Kriminalfilme des Regisseurs Jasset. Akzente von Gesellschaftskritik in den ersten französischen Filmkomödien

Anhang: Capellani, Albert. *Die Elenden. Die Ermordung des Herzogs von Guise. Die Teuerung der Lebensmittel*. Durarid, Jean. Eclair. Feuillade, Louis. Film d'Art. Gaumont. Jasset, Victorin. Linder, Max. Pathe

7. Kapitel Der italienische Film im Schatten D'Annunzios. 61

Günstige Verhältnisse für die Entwicklung der Filmproduktion. Das Erscheinen des historischen und psychologischen italienischen Films. Die Rolle von Gabriele D'Annunzio. Imperialistische Tendenzen des italienischen Films. Die Reaktion der realistischen Tendenzen: die Neapolitanische Schule

Anhang: Bertini, Francesca. *Cabiria*. D'Annunzio, Gabriele. *Im Dunkeln verloren*. Martoglio, Nino. *Quo vadis?*

8. Kapitel Der dänische Film regiert in Mitteleuropa. 69

Ursachen für die Entwicklung eines Filmproduktionszentrums. Das psychologische dänische Salon-drama als Vorläufer der kommerziellen Filme-Hollywoods. Die Drehbuchautoren sind Amateure ohne literarische Bildung. Die Umgestaltung des dänischen Films um 1913; die Verfilmung literarischer Werke. Asta Nielsen - der große Weltfilmstar

Anhang: Gad, Peter Urban. Nielsen, Asta. Nordisk Films Kompagni

9. Kapitel Der amerikanische Film am Anfang seiner Karriere 75

Günstige Bedingungen für die Entwicklung des amerikanischen Films. Das filmische Jahrmarktvergnügen wurde den breiten Massen zugänglich gemacht. Der Patentkrieg. Der konservative Charakter des Repertoires der Trust-Studios. Die „Unabhängigen“ erobern das Publikum mit Filmen, die fortschrittliche Tendenzen aufweisen. Die Cowboy- und Detektivfilme und die Slapstick-Comedy als typische Formen des amerikanischen Jahrmarktkinos. Die Herausbildung neuer Ausdrucksmittel im amerikanischen Film und ihr Einfluß auf den europäischen Film. David W. Griff ith stützt sich auf Dickens' literarische Methode und legt das Fundament für die moderne filmkünstlerische Technik. Die positiven und negativen Elemente in den Werken von Griff ith. Griff iths Protest gegen die Versuche, den Film zu theatralisieren

Anhang: Anderson, Gilbert. Blackton, James Stuart. Essanay. Griffith, David Wark. Hollywood. Motion Picture Patents Company. Sennett, Mack. Vitagraph

10. Kapitel Die ersten Schritte des russischen Films 91

Die Filialen der französischen Studios beschäftigen sich mit der Verfilmung der russischen Klassiker. Der theatrale Charakter des Filmschauspiels. Beginn der künstlerischen Arbeit der russischen Filmschöpfer: Protasanow, Bauer, Gardin. Chanshonkow beherrscht die russische Filmleinwand mit seinem dekadenten psychologischen Filmdrama. Der Standpunkt von Stanislawski und Gorki. Die bleibenden Werte des russischen Films in seiner ersten Entwicklungsetappe

Anhang: Chanshonkow, A. A. *Die Verteidigung von Sewastopol*. Starewitsch, Ladislaus

11. Kapitel Anfänge der polnischen Kinematografie 98

Die Pioniere der polnischen Kinematografie; der Reportagecharakter ihrer Filme. Die Verleihbüros beziehen ausländische Filme. Der erste polnische Spielfilm, gedreht von einem Franzosen. Die Tätigkeit des Studios Sphinx und die Konkurrenzstudios. Einfluß des französischen Filmlebens: die Adaptionen von Prosa und Dramatik erfolgen nach dem Vorbild des Film d'Art, die Sitten- und gesellschaftskritischen Filme nach der naturalistischen Serie *La Vie telle qu'elle est*

Anhang: Hertz, Aleksander. Kamiriski, Kazimierz. Sfinks (Sphinx)

12. Kapitel Der Sieg des Films 105

Zusammenfassung des" Abschnitts 1908-1914. Die Herausbildung der Filmformen. Die Kommerzialisierung schränkt die Freiheit der Filmschaffenden ein. Die Möglichkeiten für die Schaffung einer Filmkunst. Der Kampf zwischen den realistischen und antirealistischen Tendenzen in den Filmwerken. Die ästhetischen Probleme des Films werden in der Filmpresse erörtert

Anhang: Canudo, Ricciotto

Dritter Teil 1914-1918

13. Kapitel Das amerikanische Filmimperium 115

Kriegskonjunktur, Ausbau der Filmindustrie, Beherrschung des europäischen Marktes. Die Konzeption des Langspielfilms ändert den Produktionsstil und das Vertriebssystem (Anstieg der Kosten, Filme bleiben länger im Repertoire). Die Epoche der Regie. *Die Geburt einer Nation* - ein klassisches Beispiel für die Filmsprache. Der nächste Schritt Griffiths: freie Bewegung der Kamera nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit - die Simultanaufnahmen im Film *Intoleranz*. Eine neue Etappe in der Entwicklung des Cowboyfilms, des Western - ein Verdienst des Regisseurs Ince. Mack Sennett: die Entwicklung der Filmkomödie. Der Beginn von Charlie Chaplins Arbeit, seine Schaffensmethode in Anlehnung an die englische Pantomime, der humanistische Wert seiner Filme. Die Rolle der amerikanischen Filme hinsichtlich der Propaganda in Europa

Anhang: Chaplin, Charles. *Die Geburt einer Nation*. Fairbanks, Douglas. First National. Fox, William. Ince, Thomas Harper. *Intoleranz*. Laemmle, Carl. Paramount. Pickford, Mary. Triangle. White, Pearl. Zukor, Adolph

14. Kapitel Die Oberste Heeresleitung gründet die Ufa 134

Die Phantastik der frühen Filme - ein Element des spezifisch nationalen Schaffens. Vorläufer des expressionistischen Films. Die Bedeutung von Wegeners Filmen: der polyphone Charakter der Filmkunst und der kollektive Arbeitsstil im Atelier. Die Entstehung der deutschen Produktion großen Stils: die Intervention der Wehrmacht in Sachen Film. Der mächtige Filmkonzern wird der Regierung untergeordnet

Anhang: *Der Student von Prag*. Rye, Stellan. Ufa. Wegener, Paul

15. Kapitel Die Krise des westeuropäischen Films 142

Der Niedergang des englischen Films (Kosmopolitismus, technischer und künstlerischer Rückgang), des französischen (Erstarren in den Theaterregeln) und des italienischen Films (Diva-Kult). Das Schaffen von Lucio D'Ambra. Das futuristische Manifest über den Film: der Fabel und der Nachahmung des Theaters wird der Kampf angesagt. Der mißlungene Versuch, die Thesen von Marinetti in der Praxis anzuwenden

Anhang: Antoine, Andre. Bentley, Thomas. D'Ambra, Lucio. Delluc, Louis. Ghione, Emilio. *Judex*

16. Kapitel Zwei Strömungen im zaristischen Film 153

Die dekadente Strömung im Filmschaffen und die realistische (die sich unter Stanislawskis Einfluß herausgebildet hat)

Anhang: Gardin, Wladimir. *Pique Dame*. Protasnow, Jakob

17. Kapitel Der polnische Film während des Krieges 161

Emigration polnischer Filmschaffender nach Rußland und ihre Tätigkeit. Die polnische Filmkomödie. Die Filmproduktion in Warschau unter der Obhut der Okkupationsmächte. Die Aktualisierung der Thematik trägt zum Abgehen von Verfilmungen bei. Die Okkupationsmächte versuchen, den Film in das politische Leben einzubeziehen. Durch die Monopolstellung der Filmgesellschaft Sphinx wird der künstlerische Wert der produzierten Filme herabgemindert

Anhang: Negri, Pola

18. Kapitel Die Entstehung einer neuen Kunst 166

Die gesellschaftliche Rolle des Films während des Krieges. Die Einmischung der Regierungen in Sachen Filmproduktion. Die beiden Standpunkte der fortschrittlichen Filmschaffenden gegenüber dem Konformismus. Die Herausbildung des ideologischen Profils des Films sowie der Formen des Filmschauspiels. Die neue Art, den Film anzubieten. Drei Entwicklungstendenzen in der Spielfilmproduktion: Einteilung nach Wegener (Deutschland) und Lindsay (USA). Die Gegner des Films sehen nicht die Entwicklungsmöglichkeiten der Filmkunst. Die ersten theoretischen Verallgemeinerungen. Der Beitrag der Filmschaffenden (Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann, Schauspieler) zur künstlerischen Vervollkommnung des Films

Anhang: Lindsay, Vachel. Trickfilm

Vierter Teil 1918-1928

19. Kapitel Die Geburt des sozialistischen Films 181
Die Oktoberrevolution und ihre Folgen für den Film. Die private Filmindustrie sabotiert die Sowjetmacht. Das Dekret über die Nationalisierung des Films vom 27.8.1919. Mit der Filmchronik (Wochenschau) beginnt die sowjetische Filmkunst. Dsiga Wertow - Schöpfer des neuen Stils der Filmchronik. *Polikuschka* - ein schöpferisches Beispiel für die Verfilmung eines literarischen Werkes. Die ersten Drehbuchversuche Majakowskis. Kurze Spielfilme mit propagandistischem Inhalt: Agitki. Der Spielfilm *Hammer und Sichel*
Anhang: Dekret des Rats der Volkskommissare - Über die Übergabe der Leitung des Foto- und Filmhandels und der Foto- und Filmindustrie an das Volkskommissariat für Bildungswesen. *Hammer und Sichel*. *Polikuschka*. Tisse, Eduard. Wertow, Dsiga
20. Kapitel Der Kampf um den Realismus im sowjetischen Film 193
Die Situation des Filmwesens in den Jahren der NÖP. Lenin interessiert sich für die Angelegenheiten auf dem Filmgebiet. Die Resolution des XII. Parteitages über Angelegenheiten des Films. *Die roten Teufelchen* - der erste Revolutionsfilm. Die Reformatoren des Films unter der Fahne der „linken Front der Kunst“. Die Theorie vom mechanischen Aufbau des Films von Lew Kuleschow. Die Theorie der Filmexzentrik der Leningrader Gruppe FEKS: *Die Abenteuer der Oktjabrina*. Die Theorie der Traditionalisten vom Lager Meshrapom-Rus: *Aelita* von Protasanow. Die Resolution des XIII. Parteitages von 1924 über die politische Rolle des Films. Die Gründung von Sowkino. Die Entstehung der Vereinigung von Mitarbeitern der revolutionären Kinematografie (ARRK)
Anhang: *Die roten Teufelchen*. Fabrik des exzentrischen Schauspielers (FEKS). Filmauge (Kinoglas). Kuleschow, Lew. Linke Front der Kunst (LEF). Meshrapom-Rus
21. Kapitel Der deutsche Expressionismus 211
Die ersten Jahre der Weimarer Republik. Die Aufhebung der Zensur: die Welle der sogenannten Sexualfilme. Die historischen Filme von Ernst Lubitsch. *Hamlet* mit Asta Nielsen in der Titelrolle. Der erste expressionistische Film: *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Die Mitarbeit der Künstler von der Gruppe „Der Sturm“ am Film. Die philosophischen Quellen des Expressionismus im Film. Der plastische Bildaufbau im expressionistischen Film. Die schauspielerische Darstellungsweise. Die Regiekonzeption. Die Literatur der Romantik und der expressionistische Film. Die Verbindung zum Theater (Max Reinhardt). Die Schöpfer des expressionistischen Films. Das Phantastische im expressionistischen Film: *Nosferatu*, *Das Wachsfigurenkabinett*. Die Phantastik der Großstadt: *Die Straße*, *Dr. Mabuse, der Spieler*. Die naturalistische Richtung im expressionistischen Film. Carl Mayers Drehbücher über den „kleinen Mann“: *Sylvester*, *Der letzte Mann*. Fritz Lang geht im Film *Die Nibelungen* vom Expressionismus ab. Einschätzung des Expressionismus im Film
Anhang: *Das Kabinett des Dr. Caligari*. *Der letzte Mahn*. Lang, Fritz. Lübitsch, Ernst. Mayer, Carl. Murnau, Friedrich Wilhelm. Reinhardt, Max
22. Kapitel Die schwedische Filmschule 237
Die Anfänge des schwedischen Films. Die Rolle von Jaenzon und Magnusson, den Begründern der Svensk Filmindustri. Mauritz Stillers erste Filmarbeit, der Film *Schwarze Masken*. Victor Sjöström und sein Film *Ingeborg Holm*. Ein Film des Übergangs: *Terje Vigen*. Die klassischen Werke der Filmschule: die Verbindung zur Literatur (Selma Lagerlöf), die Rolle der Natur, die Prinzipien der schauspielerischen Darstellung, die plastische Bildgestaltung, der Geist des Ensembles. Die Krise im schwedischen Film. *Erotikon* von Stiller, *Der Fuhrmann des Todes* von Sjöström, *Gösta Berling* - der Schwanengesang der schwedischen Schule. Einschätzung der schwedischen Filmschule
Anhang: *Berg-Eyvind und sein Weib*. *Herrn Arnes Schatz*. Lagerlöf, Selma. Sjöström, Victor. Stiller, Mauritz
23. Kapitel Der französische Film auf dem falschen Wege des Ästhetizismus 255
Das Filmzentrum in Paris im Stadtteil Saint-Denis. Der Film in der Weltpresse: die Rolle von Canudo und Delluc. Louis Delluc als Publizist, Drehbuchautor und Regisseur. Die Filme von Delluc: *Das spanische Fest*, *Die Frau von nirgendwo*, *Fieber*. Jacques de Baroncelli und Leon Poirier - Regisseure mit klassizistischen Ambitionen. Abel Gance: *Ich klage an*, *Das Rad*. Germaine Dulac, Marcel L'Her-

28. Kapitel Charlie Chaplin, die Persönlichkeit des Films*/ 371

Der Weltruhm Chaplins. Der Vertrag mit der First National garantiert Chaplin die künstlerische Freiheit. Seine Regiemethode. Die Theorie des Komischen bei Chaplin. Die Gesellschaftssatire in Charlie Chaplins neuen Filmen: *Ein Hundeleben* - ein Film über einen Arbeitslosen; die Entlarvung des Krieges in *Gewehr über*, das Leben eines Bauern in *Sonnenseite*, *The Kid*: Jackie Coogan. *Der Pilger* verlacht den Puritanismus. Gesellschaftsstudie: *Eine Frau von Paris*, der einzige Film, in dem Chaplin nicht selbst auftritt. *Goldrausch* - ein Film, durch den Chaplin für immer im Gedächtnis der Menschen bleiben wird. *Zirkus* - Rückkehr zur Vergangenheit: die Erinnerungen an einen Clown aus der Music-Hall. Chaplins Konkurrenten: Harold Lloyd, Buster Keaton und Harry Langdon. Die Entwicklung der Chaplin-Gestalt. Die Volkstümlichkeit Chaplins

Anhang: *Ein Hundeleben. Eine Frau von Paris. Gewehr über. Goldrausch.* Keaton, Buster. Langdon, Harry. Lloyd, Harold. *The Kid*

29. Kapitel Die Fabrik Hollywood produziert 391

Hollywood entwickelt sich gegen Ende der zwanziger Jahre zu einer mächtigen Filmfabrik. Die Herrschaft der Produzenten. Ausschlaggebend für die Produktion: Stars, „Produktionswert“ und „Kassenerfolg“. Die Filmstars: Rudolph Valentino und Greta Garbo. Der Kriegsfilm; Versuch einer aufrichtigen Abrechnung mit dem Krieg: *Die große Parade* von King Vidor. Der historische Film: C.B.De Mille. Douglas Fairbanks in den Kostümfilmern. Der Gangsterfilm. Josef von Sternberg und sein Debüt in *Heilsjäger*. *Unterwelt* - der erste Gangsterfilm und seine Konsequenzen. Die Serie von Stroheim: *Die lustige Witwe*, *Hochzeitsmarsch*, *Königin Kelly*. Der lyrische Film *Sonnenaufgang* von F.W.Murnau. *Der Wind* von Sjöström. Der Film *Die Menge* von Vidor - eine Kritik am amerikanischen Lebensstil. Die sentimentale Volkstümlichkeit: die Filme von Fejos und Borzage. Der bedeutende Dokumentarist Robert Flaherty: *Nanuk, der Eskimo*; *Moana*, *Sohn der Südsee*. Der amerikanische Film erobert die Welt

Anhang: *Der Wind. Die Menge.* Flaherty, Robert. *Hochzeitsmarsch. Sonnenaufgang.* Sternberg, Josef von. Vidor, King

30. Kapitel Der deutsche Film im Zeichen der Neuen Sachlichkeit « 420

Die relative Stabilisierung des Kapitalismus in der Weimarer Republik. Die Epigonen des Expressionismus. Die Kommerzialisierung der deutschen Filmproduktion. Das Kontingentsystem und die kosmopolitischen Methoden. Emigration nach Hollywood. Die letzten Filme Murnaus, die er in Europa drehte: *Tartüff* und *Faust*. Das Bild von einer mechanisierten Welt: *Metropolis* von Fritz Lang. Die mechanischen Filme *Spione* und *Die Frau im Mond*. "Der oberflächliche Realismus - *Variete* von E. A. Dupont. Die Neue Sachlichkeit verlangt eine neutrale, objektive Betrachtung der Welt. Sogenannte Querschnittsfilm: *K. 13513 Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* und *Berlin. Die Symphonie einer Großstadt*. Das Schaffen von G. W. Pabst: *Die freudlose Gasse* - ein Film über die Armut während der Inflationszeit. Die Filme von Pabst. Die Verfilmung von Ehrenburgs *Die Liebe der Johanna Ney*. Pabsts realistische Illusion. Die Zillefilme: *Die Verrufenen* von Lamprecht. Das revolutionäre Theater Piscators und die Einbeziehung des Films. Die deutsche Avantgarde: Eggeling, Ruttmann, Richter. Die Filme des kritischen Realismus: *Die Weber*, *Jenseits der Straße*. Der proletarisch-revolutionäre Film: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Der Kampf um die Ufa. Der Akademismus des späten deutschen Stummfilms

Anhang: *Berlin. Die Symphonie einer Großstadt. Die freudlose Gasse.* Jutzi, Piel. *Menschen am Sonntag. Metropolis. Mutter Krausens Fahrt ins Glück.* Pabst, Georg Wilhelm

31. Kapitel Drei Wege des französischen Films. 447

Die Film-Avantgarde und ihre Merkmale. Die Auflehnung der Avantgardisten gegen die Kommerzialisierung des Films. Die impressionistische Richtung der Avantgarde: Germaine Dulac, Alberto Cavalcanti, Jean Renoir und Dimitri Kirsanow. Anhänger des „cinemapur“: Henri Chomette. Fernard Leger, der Wortführer des „neuen Realismus“, sein Film *Mechanisches Ballett*. Der Dadaismus im Film. Die surrealistische Richtung im Film: die Filme von Man Ray und *Ein andalusischer Hund* von Luis Bunuel. Die Verdienste und Fehler der Film-Avantgarde. Die russischen Emigranten. Die Filme von Iwan Mosshuchin: *Brennende Glut* und *Kean*. Das Schaffen von Marcel L'Herbier. Jean Epstein: *Der Fall des Hauses Usher*. Napoleon, gesehen von Abel Gance. Die internationalen Schemata. Die ehrbaren Filmhandwerker. Der Realist Jacques Feyder. Feyders Arbeitsmethode, seine beiden größten Werke: *Thyrese Raquin*, *Die neuen Herren*. Rene Clair, sein Debüt in *Paris im Schlaf*. Der dadaistische Film *Zwischenakt*. Die Verfilmungen von Labiche: *Ein Florentinerhut* und *Die beiden Schüchternen*, Carl Th. Dreyers Schaffen in Frankreich:

IHe Passion der heiligen Johanna. Hinwendung zum Realismus: *Finis Terrae* von Epstein. Die neue Schule - des sozialkritischen Dokumentarfilms: Jean Vigö dreht *A propos de Nice*
Anhang: Cavalcanti, Alberto. Clair, Rene. *Die Passion der heiligen Johanna*. Dreyer, Carl Theodor. *Ein Florentinerhut*. Feyder, Jacques. Renoir, Jean. *Thirese Raquin*. Vigo, Jean. *Zwischenakt*

32. Kapitel Der Film in der gesamten Welt. V 473

Gegen Ende der zwanziger Jahre werden in allen Ländern der Welt Filme produziert. Vier wichtige Filmzentren und die „Outsider“. Die österreichische Kinematografie. Die Lage beim italienischen Nachkriegsfilm. Große historische Filme als Ergebnis internationaler Koproduktionen. Modeschriftsteller übernehmen das Patronat über den italienischen Film: Guido da Verona und Pitigrilli. Mussolini mischt sich in Produktionsangelegenheiten ein. Versuche, den italienischen Film wieder zu beleben: Mario Camerini und Alessandro Blasetti. Die Niederlage des englischen Films nach dem Kriege. Die kosmopolitischen Schemata von Maxwell. Die jungen englischen Filmkünstler: Anthony Asquith, Alfred Hitchcock, Ivor Montagu und die linksgerichteten Filmclubs. Die Anfänge des englischen Dokumentarfilms mit *Drifters* von Griefson. Die Anfänge des Films in der Tschechoslowakei vor 1914. Die Verbindung des tschechoslowakischen Films mit dem Theater und der Literatur. Die internationale Beteiligung bei und die kosmopolitischen Schemata in der Produktion. Gustav Machaty. Der Schwanengesang des tschechoslowakischen Stummfilms *So ist das Leben* von Junghans. Ungarn - die Kinematografie während der Räterepublik. Der Niedergang des ungarischen Films während der Horthy-Regierung. Der ungarische Filmtheoretiker Bela Balázs und die Analyse seines Buches „Der sichtbare Mensch“. Der Film in Belgien und Holland. *Boxkampf* von Charles Dekeukeleire und die Filme von Ivens: *Regen* und *Die Brücke*. Die Anfänge der japanischen Kinematografie. Die beiden Filmfaften: der historische Kostümfilm Jidai-Geki und der Gegenwartsfilm Gendai-Geki. Die Modernisierung des japanischen Films nach 1918 unter dem Einfluß Hollywoods auf die japanischen Filmschaffenden (Thomas Kurihara und Henri Kotani). Die intellektuellen Ambitionen des Regisseurs Osanai, des Leiters des Instituts für Filmforschung. Das Erdbeben von 1923 und die Renaissance des historischen Films Jidai-Geki. Die radikale Strömung im Gegenwartsfilm, ihr Hauptvertreter: Kenji Mizoguchi. Die Charakteristika des japanischen Films: Schauspieler, Montage, plastische Bildkultur. Die Rolle des Films im kulturellen Leben Japans.

Anhang: Asquith, Anthony. Balázs, Bela. Blasetti, Alessandro. Camerini, Mario. Hitchcock, Alfred. Ivens, Joris. Mizoguchi, Kenji

33. Kapitel Der polnische Film in den zwanziger Jahren 507

Die bürgerliche Regierung Polens unterschätzt die politische und kulturelle Bedeutung des Films. Charakteristik des polnischen Films in den Jahren 1919-1926. Die russischen Emigranten und das Echo der dekadenten russischen Filmströmung im polnischen Film. Die sentimental Tragödien des Studios Sphinx: *Das Geheimnis einer Straßenbahnhaltestelle* Und *Sklavin der Liebe*. Die antisowjetische Propaganda im Film. Das Übergewicht der Theateranlehnungen in den Filmen von Wiktor Bieganski. *Die Vampire von Warschau*, *Iwonka* - der erste Schritt zur Entstehung eines neuen Filmmodells, des melodramatisch-patriotischen Sensationsfilms. Die avantgardistischen Theorien von Leon Trystan, dem Anhänger der Dellucschen „Photogenie“. Das Buch „Die zehnte Muse“ von Karol Irzykowski, ein Beleg für den polnischen geistigen Beitrag zur schöpferischen Filmkunst. Analysen der Vorzüge und Fehler des Buches. Der neue politische Kurs im Film. Beginn der amerikanischen Invasion auf dem polnischen Markt. Versuche des künstlerischen Films von Leon Trystan: *Die Rebellion von Blut und Eisen* und *Die Geliebte des Szamota*. Henryk Szaro und Juliusz Gardan greif en die Festung „Sphinx“ an. Verfilmungen der Werke von Andrzej Strug und Stefan Zeromski. Die illustrierende Adaption von *Herr Thaddäus*. *Orkan* von Józef Lejtes. Der Film *Die Aussätze*, der größte Kassenerfolg des polnischen Films. Das geistige Gesicht des polnischen Films, der die Legenden um die Schlachta und die Legionen verbreitet. Werkstattanalyse der polnischen Filmproduktion: Drehbuch, Regie, Kamera. Ende der Konjunktur im Jahre 1929, die weitere Kommerzialisierung des polnischen Films. Das Entstehen der polnischen Film-Avantgarde
Anhang: Biegafiski, Wiktor. Gardan, Juliusz. Irzykowski, Karol. Szaro, Henryk. Trystan, Leon

34. Kapitel Der Film wartet auf das Wort. 531

Die Entwicklung des Films innerhalb von dreißig Jahren, angefangen bei der ersten Aufführung der Brüder Lumiere. Der Weg der Verselbständigung des künstlerischen Films: genaue Beobachtung des

Lebens, Herausarbeitung der Filmsprache, objektive und subjektive Sicht im Film, Möglichkeiten der Filmstilistik. Diskussionen über den Charakter des Filmbildes, über seine Eigenständigkeit und Abhängigkeit. Die Entwicklung der Filmsprache ist eng mit der Entwicklung des Filmschauspiels verbunden. Der Spielfilm - eine neue Entwicklungsetappe in der Erzählkurist. Der Film als Ersatz, aber gleichzeitig auch als Vervollkommnung des Romans. Der Film als eine neue Form der Theater aufführung. Der öffentliche und Massencharakter des Filmschauspiels. Der Film und die Formen der Novellistik. Drei am meisten anzutreffende Typen des Stummfilms: der Handlungs-, Stimmungs- und der beschreibende Film (Einteilung nach Asquith). Die Musik im Kino als Hilfe für die Rezeption des Films. Die antirealistischen Gefahren für das Filmschauspiel. Die angebliche Allmacht und die wirklichen Grenzen des Filmbildes. Die Hilfe des Wortes für das Filmbild in Form von Zwischentiteln. Filme ohne Zwischenütel und mit vielen Zwischentiteln. Der literarische Charakter und die plastische Form der Zwischentitel. Die Unzulänglichkeit der Zwischentitel. Der Stummfilm erreicht die Grenze der Vollkommenheit, nach der es nur formalistische Virtuosität oder Akademismus gibt. Das Überleben der Avantgarde, die von formalen Experimenten abgeht. Das Wort wird unbedingt gebraucht

Bibliografie	543
Register <i>j</i>	
Personenregister	557
Register der Originalfilmtitel	575
Register der deutschen Verleih- und Übersetzungstitel	593
Register der Filmfirmen und Filmschulen	598

Jerzy Toeplitz

Geschichte des Films

1928-1933

Rogner & Bernhard
München 1977

Inhalt

Fünfter Teil 1928-1933

1. Kapitel Vom Kinetophonographen bis zur Premiere von *Don Juan* 7

Das Bestreben, die lebende Fotografie mit der mechanischen Wiedergabe des Tons in einem Apparat zu vereinen. Drei Versuchsphasen, die der sogenannten Tonrevolution vorausgingen. Die erste Phase - die französischen Pioniere des Tonfilms: A. Baron, H. Joly, L. Gaumont, F. Mesguich und Ch. Pathe. Die Helden der zweiten Tonoffensive: Leon Gaumont und Oskar Messter. Ursachen für den Mißerfolg der ersten Tonfilme. Die Lage auf dem europäischen und amerikanischen Filmmarkt in den Jahren von 1906 bis 1915. Die Einstellung von Technikern und Wissenschaftlern zu den Fragen des Tons im Film. Die dritte Tonoffensive unter der Führung der deutschen Gruppe Triergon und des Amerikaners Lee de Forest. Die ersten englischen Tonfilme unter der Regie von Miles Mander aus den Jahren 1925 bis 1926. Das Scheitern der dritten Tonoffensive infolge der Opposition von Filmschaffenden, die Reformen und Veränderungen ablehnend gegenüberstanden. Tonsurrogate - Probleme der Musik und des gesprochenen Wortes. Die russischen „Sprechfilme“ aus den Jahren 1909 bis 1917. Film„erklärer“ in den Kinos und andere Methoden, den Stummfilm mit der menschlichen Sprache zu verbinden. Die Elektro- und Radioindustrie bereitet unter Teilnahme der Filmindustriellen Warner Brothers eine neue Aktion zur Einführung des Tons vor. Das wechselvolle Schicksal der Firma Warner Brothers. Im Brooklyner Studio entsteht der Tonfilm *Don Juan*. Die vierte Tonoffensive wird zur Siegesoffensive
Anhang: De Forest, Lee. Gaumont, Leon. Messter, Oskar. Triergon. Warner Brothers

2. Kapitel Jahre des Chaos und des Umschwungs. 27

Hollywoods Skepsis den „Novitäten“ des Tonfilms gegenüber. Die ersten Tonproben der Warner Brothers mit dem Ziel, die kostspieligen Unterhaltungsprogramme vor der Leinwand durch den Tonfilm zu ersetzen. *Der Jazzsänger* mit dem Star der Music-Hall Al Jolson - ein Vorbote einer neuen Filmform. Den Warner Brothers schließt sich ein neuer Verbündeter an - William Fox. Die tönende Wochenschau - Fox Movietone News - erregt Aufsehen. Die finanziellen Triebkräfte der amerikanischen Kinematografie. Die Finanzmächte Rockefeller und Morgan entscheiden definitiv über das Schicksal des Tonfilms. Die Aktion der Tonfilmkonzerne Radio Corporation of America und Western Electric Co. erstreckt sich auf Europa. Die Pariser Vereinbarung von 1930 mit den europäischen Konkurrenten. Werkstattprobleme der Tonfilmproduktion. Der um den Ton bereicherte Film büßt viele Errungenschaften aus der Stummfilmzeit ein. Stummfilmkinos werden auf Ton umgestellt. Verschiedene Methoden der Vertonung von Stummfilmen. Teilsprechfilme (part-talkies). Hundertprozentige Sprechfilme. Der kommerzielle Aspekt der Sprechfilme. Die Entstehung fremdsprachiger Versionen: die Hollywooder Variante und die europäische, die in der 1930 gegründeten Filiale der Paramount in Joinville bei Paris hergestellt wurde. Entdeckung des Dubbing. Die Tonfilmkampagne und ihre Ergebnisse in Zahlen. Die ersten dokumentarischen Tonfilme: *Melodie der Welt* von Walter Ruttmann. Kunstschaffende und Kritiker über den Tonfilm
Anhang: *Der Jazzsänger*. Jolson, Al. *Melodie der Welt*. Ruttmann, Walter. *Weißer Schatten*

3. Kapitel Das Reich der Revue und der Operette. 51

Nach dem Erfolg des Films *Der Jazzsänger* beginnt eine Blütezeit für die Revue- und Operettenfilme. Das Zentrum der Produktion wird von Hollywood nach New York verlegt. Durch die Revuefilme wird für die Stars Reklame gemacht. Zwei „klassische“ Werke des Genres Revuefilm: *König des Jazz* und *Broadway-Melodie*. Die Nachahmungssucht in der amerikanischen Filmindustrie. Maurice Chevalier - ein Rivale Al Jolsons. Der Meister Ernst Lubitsch und seine Filme: *Liebesparade*, *Monte Carlo*. Die ehrgeizigen Aufgaben des Ufa-Produzenten Erich Pommer. Wilhelm Thiele, der deutsche Meister der

modernen Filmoperette: *Liebeswalzer* und *Die Drei von der Tankstelle*. Die Werkstatterfahrungen der leichten Muse als wesentlicher Beitrag zur Entwicklung der Filmkunst
*Anhang: * Broadway-Melodie. Chevalier, Maurice. Die Drei von der Tankstelle. König des Jazz. Liebesparade. Pommer, Erich. Thiele, Wilhelm (William)*

4. Kapitel Im Banne der Theatervorbilder 68

Schwierigkeiten mit dem Filmdialog; Produzenten wenden sich an Theaterleute. Hollywood lernt an Kriminalfilmen, den Dialog anzuwenden. Erfolgreiche Filme der frühen Tonperiode: *Madame X, Das Geheimnis des Arztes*. Publikum und Kritiker beanstanden die geistige Armut des Filmdialogs. Das Bestreben der Produzenten, den Film mit Hilfe des Theaters zu veredeln. Gelungene Adaptionen von Theaterstücken: *Der Brief* von S.Maugham, *Anna Christie* von E.O'Neill, *Straßenszene* von E.Rice. Bühnenfilme in Deutschland. Primitive Anfänge der Theatralisierung des Films in Frankreich. Ein neuer Mann beim französischen Film - Marcel Pagnol - und seine Theorien: „Die Pariser Kinematurgie“. Pagnol als Praktiker. Die Lehren aus Pagnols künstlerischem Schaffen
Anhang: Anna Christie. Marius. Pagnol, Marcel. Straßenszene

5. Kapitel Auf dem Weg zur Synthese 83

Es gibt keine Rückkehr zum Stummfilm. Die Notwendigkeit, eine neue künstlerische Gestaltungsart für den Tonfilm zu schaffen. Zwei extreme Theorien: den Ton als mechanische Ergänzung des Bildes und den Ton als grundlegendes Element des Films aufzufassen. Das Modell des Tonfilms gestaltet sich als Resultante zweier Strömungen: der Strömung der Beobachtung und der psychologischen Strömung. Mannigfaltigkeit und Reichtum des Tons in den Wegweiserfilmen. Die Rolle des Dialogs in der Slapstickkomödie *Eine schallende Ohrfeige*. Die Einführung des Tons zieht eine Bereicherung der Wirklichkeitsdarstellung nach sich. Intellektuelle Ambitionen des Dialogs und Bestrebungen, ihn „filmspezifisch“ zu gestalten: *Der große Gabbo, Atlantic*. Der Filmdialog als innere Stimme: *Erpressung*. Entdeckung des Elements der Stille im Film: *Der blaue Engel*. Der Dialog als Kommentar des Autors: *Der Schönheitspreis*. Impressive Verwendung der Naturgeräusche: *Hallelujah*. Filmmusik als ideeller Untertext: *Der blaue Engel*. Das Lied als ein zentrales Element in dem Film *Unter den Dächern von Paris*. Das Problem der Synthese zweier Welten - des Bildes und des Tons - ist immer noch schwer zu lösen. Die audio-visuelle Einheit in dem Film *Applaus*. Synchronität oder Asynchronität? Die Einführung des Tons kompliziert das Problem des Filmrhythmus. Mit der Entstehung verschiedener Filmgenres bilden sich differenzierte Gesetze für den Aufbau und den Rhythmus eines Werkes heraus. Die endgültige künstlerische Form des Tonfilms läßt noch auf sich warten
Anhang: Atlantic. Der blaue Engel. Erpressung. Hallelujah. Melodie des Herzens. Unter den Dächern von Paris

6. Kapitel Hollywood: Spiegel der Krise und Depression 104

Das jähe Ende der amerikanischen Prosperität; die Gesellschaft angesichts der Wirtschaftskrise. 1930 scheint die Filmindustrie von der Krise verschont geblieben zu sein. Das sich ausbreitende Gangstertum findet seine Widerspiegelung in den Filmen: *Kleiner Cäsar, Narbengesicht, Der öffentliche Feind*. Das Beispiel der Filmhelden wird gefährlich; ein stilles Verbot, Gangsterfilme zu produzieren. Filme, die Probleme von Rechtsprechung und Strafvollzug behandeln: *Menschen hinter Gittern, Ich bin ein entfloher Kettensträfling, Nächtliches Gericht*. Auseinandersetzung mit dem Krieg: *Im Westen nichts Neues*. Der Film von Milestone leitet eine Serie pazifistischer Filme ein: *Der Mann, den sein Gewissen trieb, Der Adler und der Habicht*. Die ernsthafte Problematik in den Filmen *Eine amerikanische Tragödie* und *Arrowsmith* ist eine Reaktion auf Hollywoods Legenden. In das populäre Filmgenre „Confession tale“ (Bekenntnisstory) bricht der kritische Geist ein. Ein neuer Typus der Filmheldin: Tallulah Bankhead in *Die Treulose*, Marlene Dietrich in *Die blonde Venus*, Irene Dünne in *Seitengasse*. Die Rolle von Darryl Zanuck bei der Umstellung der Produktion der Warner Brothers auf eine realistische Thematik. Das Profil des amerikanischen Films bestimmen: eine neue, auf journalistische Erfahrungen gestützte Dramatik, ein junger Stamm von Regisseuren und ein realistischer Stil im Spiel der Schauspieler. Die Konkretisierung von Menschen und Milieu geht Hand in Hand mit der Ambition, die Tatsachen zu interpretieren. Die Verwendung von Symbolen und Metaphern in den Filmen *Straßen der Großstadt, Die blonde Venus, Street of Chance*. Die Perspektiven der realistischen Strömung im amerikanischen Film

Anhang: *Ich bin ein entflohener Kettensträfling. Im Westen nichts Neues.* Le Roy, Mei-vyn. Mamoulian, Rouben. Muni, Paul. Robinson, Edward G. Zanuck, Darryl Francis

7. Kapitel Hollywood: die Kehrseite der Medaille 131

Will Hays verteidigt die sittlichkeitsfördernde Mission des Films. Im amerikanischen Film überwiegt zahlenmäßig die antirealistische Richtung. Die große Show auf der Leinwand: *Grand Hotel*. Berühmte Stars der Revuefilme: Eddie Cantor, Will Rogers, W.C.Fields. Königin des Sex-Appeals: Mae West. Untergang des Sterns der Stummfilmkomödie - Buster Keaton. Harold Lloyd und das Paar „Dick und Doof“ können ihre Position halten. Die Marx Brothers - Helden der Komödie des „puren Nonsens“. Der Dialog wird von den Marx Brothers als ein wesentliches Mittel zur Erreichung von Komik gebraucht. Ernst Lubitsch und seine Konversationskomödien - „comedy of conversation and wit“: *Ärger im Paradies*, *Serenade zu dritt*. Die exotischen Filme: *Weißer Schatten*, *Trader Hörn*, *The Pagan* und ihr Schöpfer Van Dyke. Der Zyklus phantastischer Filme, eingeleitet mit *Frankenstein*, *King Kong* und *Die gefährlichste Jagd*. Die Aktualisierung der Vergangenheit in den historischen Filmen: *Cavalcade*, *Cimarron*. Das romantische Melodrama des 19. Jahrhunderts findet keinen Anklang mehr. Charlie Chaplin und sein erster Tonfilm *Lichter der Großstadt*

Anhang: Cantor, Eddie. Fields, William Claude. *Lichter der Großstadt*. Marx Brothers: Chico, Harpo, Groucho, Gummo, Zeppo. Rogers, Will. Van Dyke, Woodbridge Strong. West, Mae

8. Kapitel Walt Disney - ein Meister des Zeichenfilms 154

Walt Disneys Schöpfung, Mickey Mouse, erobert die Welt. Der Vorläufer des Zeichenfilms, Professor Emile Reynaud, und seine „Leuchtpantomimen“. Der französische Karikaturist Emile Cohl überträgt seine Erfahrungen und Arbeitsmethoden auf den Film. In den Vereinigten Staaten nimmt der Zeichenfilm eine rasche Entwicklung. Der Kater Felix des australischen Zeichners Pat Sullivan ist der erste populäre Zeichenfilmheld. Max Fleischer, der Konkurrent von Pat Sullivan, schafft eine neue Gestalt - den Clown Coco. Walt Disney, der „moderne Äsop“, und seine reich bevölkerte Märchenwelt. Ideale Simultaneität von Bild, Ton und Bewegung in Disneys Schaffen. Betty Boop, der neue Star von Max Fleischer, führt im Zeichenfilm ein bisher ungekanntes Element ein - den Sex-Appeal: Die Anfänge des Zeichenfilms in der Sowjetunion. Die Gegenwartsbezogenerheit als Schlüssel zum Erfolgsgeheimnis der Disney sehen Märchen. Disneys Schaffen leistet einen wesentlichen Beitrag zur endgültigen Herausbildung der künstlerischen Form des Tonfilms

Anhang: Cohl, Emile. Disney, Walt. Fleischer, Max. Reynaud, Emile

9. Kapitel In Frankreich strahlt ein Stern: René Clair 170

René Clairs Film *Unter den Dächern von Paris* feiert Triumphe - in Deutschland. Die französischen Filmproduzenten und Regisseure verhalten sich konservativ. Die Mißerfolge von Abel Gance und Jean Epstein: *Das Ende der Welt*, *Mor Vran*, *L'Or des mers*. Marcel L'Herbier versucht mit Adaptionen moderner Theaterstücke sein Glück. René Clairs *Die Million* - ein Meisterwerk der Regie und der dramaturgischen Präzision. Clair findet in Duvivier, Lacombe, Berthomieu Nachahmer. René Clairs erster philosophischer Film *Es lebe die Freiheit*. Andere Werke mit anarchistischen Tendenzen in der französischen Kinematografie: *Betragen ungenügend*, *Boudu, aus dem Wasser gerettet*, *Das Ding ist gedreht*. Pariser Intermezzo: *Der 14. Juli*. Der Streit um den Film *Der letzte Milliardär*. In der französischen Filmproduktion, in der vor allem das Schablonenhafte herrscht, beginnen die Künstlerpersönlichkeiten der künftigen französischen Schule hervorzutreten: Julien Duvivier und Jean Renoir. Der Film *Die Hündin* als Vorbote einer naturalistischen und pessimistischen Strömung. Duviviers Debüt im Tonfilm: *David Golder*. Subtile psychologische Studie: *Der Schrei nach Liebe*. Jean Vigo und sein Schwanengesang: *L'Atalante*

Anhang: *L'Atalante*. *Der Schrei nach Liebe*. *Die Hündin*. *Die Million*. Duvivier, Julien. *Es lebe die Freiheit*

10. Kapitel Der deutsche Film - die letzten Jahre der Freiheit 192

Die Situation bei der Ufa zur Zeit der Einführung des Tons. Die Stütze der Produktion - Erich Pommer. *Melodie des Herzens* - der erste deutsche Tonspielfilm. Die Ufa verdankt ihre ersten finanziellen Erfolge kommerziellen und Prestigefilmen. *Der blaue Engel* ein typisches Beispiel für die politische Elastizität

der Ufa. Ein neuer Mann des deutschen Films, Robert Siodmak, und seine Filme: *Abschied, Voruntersuchung, Stürme der Leidenschaft*. Glanzzeit der Filmoperette mit dem populären Schauspielerepaar Lilian Harvey und Willy Fritsch: *Der Kongreß tanzt*. Wandlung der Repertoirepolitik der Ufa; Konzentration der Produktion auf historische Filme: *Das Flötenkonzert von Sanssouci, Der Choral von Leuthen*. Nationalistische Filme bereiten den Boden für die faschistische Diktatur vor: *Der Schwarze Husar, Marschall Vorwärts, Morgenrot*. Politische Zwischenfälle, die die Aufführung von *Im Westen nichts Neues* begleiten. Ein populäres Filmgenre - Kasernenhof schwanke. Konkurrenten der Ufa: Tobis und Terra. Die Filme von Alexander Granowski: *Das Lied vom Leben, Die Koffer des Herrn O. F.* Hochgebirgsfilme von Arnold Fanck, Luis Trenker und Leni Riefenstahl kommen in Mode. Der Zyklus der „Zille-Filme“ findet in Piel Jutzi keinen würdigen Fortsetzer. Die Nero-Filmgesellschaft - eine Wirkungsstätte ehrlicher und ambitionierter Künstler. Die bedeutendste Persönlichkeit der deutschen Kinematografie, Georg Wilhelm Pabst, und seine drei hervorragenden Filme: *Westfront 1918, Die Dreigroschenoper xmiü Kameradschaft*. Eine weitere große Persönlichkeit des deutschen Films der dreißiger Jahre - Fritz Lang, Regisseur der Filme *M* und *Das Testament des Dr. Mabuse*. Weltanschauliche Polemik in dem Film *Mädchen in Uniform. Niemandsland* - ein interessanter Versuch, einen internationalistischen Film zu schaffen. Richard Oswald, Schöpfer von mutigen Filmen, die von den Rechten scharf angegriffen werden. *Kuhle Wampe* - der einzige Film, der die sozialistische Frontlinie vertritt. Die fortschrittlichen Regisseure sind außerstande, den Vormarsch des Hitlerfaschismus aufzuhalten

Anhang: *Der Kongreß tanzt. Die Dreigroschenoper*. Granowski, Alexander (Alexis). *Kameradschaft. Kuhle Wampe*. Loire, Peter. *M. Mädchen in Uniform*. Siodmak, Robert. *Westfront 1918*

11. Kapitel Die ersten Jahre des sowjetischen Tonfilms 228

Der sowjetische Film zu der Zeit, als das „Manifest“ von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow erschien. Im Mittelpunkt des „Manifests“ steht der Grundsatz der divergenten Montage. Der sowjetische Tonfilm verläßt die Laboratorien und wird eine Realität. Der erste Tonfilmregisseur Abram Room und sein dokumentarischer Montagefilm *Der Plan der großen Arbeiten*. Die Jahre 1930 und 1931 sind eine Epoche des Propagandafilms. Ein Prototyp des Agitpropfilms - *Donbass-Sinfonie/Enthusiasmus* von Dsiga Wertow. Der sowjetische Film angesichts der Beschlüsse des ZK der KPdSU vom Juni 1932. *Die Erde dürstet, Allein und Goldene Berge* - die ersten Neuerer-Spielfilme. Die optimistische Tragödie *Der Weg ins Leben* ist in Inhalt und Form der erste Sieg des sowjetischen Tonfilms. *Sechszwanzig Kommissare* und *Fettklößchen* - Epigonen des Stummfilms. Alexander Medwedkin und sein Film *Das Glück. Der Gegenplan* - ein Sprung mitten in den Strudel der aktuellen Thematik. Dowshenkos Mißerfolg in der Tonfilmsprache: *Iwan*, der deklarative Film über einen Arbeiterhelden. Die ersten Tonfilme der alten Meister des Stummfilms: *Der Deserteur* von Pudowkin, *Der große Tröster* von Kuleschow und *Drei Lieder über Lenin* von Wertow. Der Regisseur Barnet - ein Tschechow des frühen sowjetischen Tonfilms: *Vorstadt*. Grigori Roschal und Wera Strojewa wenden epische Kompositionsprinzipien im Film an. *Petersburger Nacht*. Ein „Filmroman“ mit satirischem Einschlag: *Die letzte Maskerade* von Tschiaufeli. *Judaschka Golowljow* von Iwanowski ist das literarischste von allen „Filmroman“-Experimenten. Der deutsche Theaterregisseur Erwin Piscator dreht in der Sowjetunion den Film *Aufstand der Fischer*. Petrow sucht unter den klassischen Werken der sowjetischen Theater nach Stoffen für den Tonfilm; Verfilmung von Ostrowskis *Gewitter*. Der ukrainische Regisseur Sawtschenko wendet sich gegen den tierischen Ernst und propagiert die Filmoperette: *Die Ziehharmonika*. Ein gelungenes Experiment von Alexandrow: die exzentrische Musikkomödie *Lustige Burschen*. Die Zeit der Versuche im sowjetischen Tonfilm geht dem Ende zu

Anhang: *Allein. Aufstand der Fischer. Der Gegenplan. Der Weg ins Leben. Die Erde dürstet. Drei Lieder über Lenin*. Dunajewski, Isaak. *Fettklößchen. Gewitter. Goldene Berge*. Jutkewitsch, Sergei. *Lustige Burschen. Vorstadt*

12. Kapitel Die Wiedergeburt der britischen Kinematografie. 274

Entwicklung der britischen Kinematografie infolge des neuen Filmgesetzes. Die englischen Filmindustriellen sind gezwungen, die Einführung des Tons als vollendete Tatsache anzuerkennen. In den ersten Jahren überwiegen beim Sprechfilm die Verfilmungen von Theaterstücken. Hitchcock und Asquith sind weiterhin führend im englischen Film. Hitchcocks Sensationsfilme: *Sir John greift ein, Reich und seltsam*. In den Filmen *Berichte England und Tanz, hübsche Lady* zeichnet sich Asquith durch eine hervorragende Regiearbeit aus. Entstehung des Dokumentarfilms als ein Instrument der öffentlichen Meinungsbildung.

John Grierson, von Beruf Soziologe, dehnt sein Interesse für die Massenmedien der Kommunikation auf den Film aus. Sir Stephan Tallents und John Grierson beginnen mit Hilfe des Films eine große Propagandakampagne mit dem Ziel, das derzeitige England im Film zu zeigen. Im Rahmen der Produktion des Empire Marketing Board entstehen 1929 die ersten Dokumentarfilme: *Drifters, One Family*. Grierson setzt die Schaffensmethode von Robert Flaherty fort und erarbeitet die theoretischen Grundsätze des Dokumentarfilms; ein Dokumentarist muß in erster Linie ein Sozialpolitiker und Soziologe sein. Grierson und Rotha sind Gegner des Spielfilms und des individuellen Helden. Die Forderung nach einer sozialen Analyse und die Zensur. In der Filmabteilung des Empire Marketing Board wächst ein Stamm von jungen Regisseuren heran: Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Edgar Anstey. Der Dokumentarfilm spricht Millionen von Zuschauern an

Anhang: *Berichte England*. Grierson, John. *Sir John greift ein/Mary*. Rotha, Paul. Wright, Basil

13. Kapitel Panorama der Weltkinematografie. 295

Die Einführung des Tons gibt den Anstoß für die Entwicklung von nationalen Kinematografien. Boykott der Hollywooder fremdsprachigen Versionen. Die Wirtschaftskrise erschwert in vielen europäischen Ländern den Aufbau einer nationalen Filmindustrie. Als erstes slawisches Land beginnt die Tschechoslowakei mit der Produktion von Tonfilmen. Die Prager Folklore - eine Inspirationsquelle für Filmregisseure und -Produzenten. Die Karriere des tschechischen Komikers Vlasta Burian. 1933 erscheinen die ersten wertvollen Filme über das Dorf: *Die schwindende Welt, Das Land singt*. Kreise der schöpferischen Intelligenz beginnen, sich für den Film zu interessieren: *Vor der Reifeprüfung* - das Debüt des namhaften Schriftstellers Vladislav Vancura. Das Komikerpaar Voskovec und Werich auf der Leinwand - ein Merkmal der Intellektualisierung des Films. *Ekstase* von Machaty gewinnt für den tschechoslowakischen Film Millionen Zuschauer im Ausland. Sorge der Regierung um die Entwicklung der Landesproduktion. Die Jury des Zweiten Filmfestivals in Venedig hebt die Vorzüge der nationalen tschechoslowakischen Filmschule hervor. - Österreich ist ein Expansionsgebiet der deutschen Kinematografie; die österreichische nationale Produktion hat vorübergehend keinen ästhetischen Wert. - In Ungarn entsteht das modern ausgestattete Studio Hunnia Film. Budapest wird zum europäischen Hollywood. *Marie* von Fejös - einer der wenigen wertvollen Filme Ungarns. - Die Lage im schwedischen Film. Unter den jungen Regisseuren rückt Gustaf Molander, der Schöpfer von *Eine Nacht*, an die Spitze. Marasmus der schwedischen Filmkunst. Die dänischen Filme haben keine Ambitionen und keinen Erfolg'. - Der Finanzier Stefano Pittaluga als Schirmherr der italienischen Kinematografie. „Die zweite Cines-Direktion“ und ihr neuer Chef Emilio Cecchi mit seinem anspruchsvollen Programm. Blasetti als „Prediger der ehrbaren Mittelklassen“ Italiens in dem Film *1860*. Der „Beichtvater“ Camerini spricht in seinen Filmen von den Freuden und Sorgen einfacher Menschen: *Figaro und sein großer Tag, Die Männer, welche Flegel!, Stahl/Arbeit macht glücklich* von Ruttman - ein künstlerischer Mißerfolg. Mit Cecchis Rücktritt von der Cines-Direktion endet die Zeit des Liberalismus. - In Spanien setzen nach dem guten Start der Kinematografie Jahre der Stagnation ein. Der Kampf um die Reinheit der spanischen Sprache auf der Leinwand. Der Gelehrte G. del Amo - Initiator der Unterzeichnung einer „Sprachkonvention“. Der erste Filmkongreß unter der Schirmherrschaft der Lateinamerikanischen Union. Die Gelegenheit, eine eigene Kinematografie ins Leben zu rufen, wird verpaßt. Analoge Situation in Portugal. - Die japanischen Kommentatoren, die „Benshi“, protestieren gegen die Einführung des Tons in den Film. Durch die schwierige Lage im Lande verzögert sich die Umstellung der Kinematografie auf den Tonfilm. Zu Beginn der dreißiger Jahre gibt es noch keine nennenswerten künstlerischen Errungenschaften

Anhang: 1860. Cecchi, Emilio. *Die Männer, welche Flegel!. Marie*. Vancura, Vladislav. *Vor der Reifeprüfung*

14. Kapitel Wege und Irrwege der Avantgarde. 327

Das goldene Zeitalter versetzt die „guten Franzosen“ in Zorn. Bunuel entlarvt mit aller Konsequenz die morsche, verlogene Welt. *Sentimentale Romanze* - ein formal-technisches Experiment von Alexandrow und Tisse. *Das Blut eines Dichters* ist nach Cocteau „ein realistischer Dokumentarfilm über irrealere Ereignisse“. Das Vorhandensein von Mäzenen wird zur unerläßlichen Voraussetzung für das avantgardistische Schaffen. Bei der Filmavantgarde vieler Länder entsteht eine postexpressionistische Richtung. Die Epigonen der Avantgarde werden zur Arrieregarde. Der Avantgardist Hans Richter ist einer der wenigen fortschrittlichen Regisseure. Der Schaffensweg von Joris Ivens von *Die Brücke* und *Regen*

bis *Neue Erde*. Bunuels Dokumentarfilm *Los Hurdes. Die Idee* von Bartosch und Masereel ein -Werk der revolutionären Filmpoesie. Der erste internationale Kongreß der unabhängigen Filmschaffenden in La Sarraz. Niedergang der Avantgarde. Eisenstein in Westeuropa; seine Konzeption eines synthetischen Films, der Kunst und Wissenschaft vereinigt. Eisensteins Mißerfolge in Hollywood. Eisensteins großes mexikanisches Fresko: *Que viva Mexico!* und dessen Schicksal. Eisenstein - der Genius der Filmavantgarde

Anhang: Bunuel, Luis. *Das goldene Zeitalter*. Richter, Hans

15. Kapitel Der polnische Film in den Jahren der Krise 355

In Polen rückten die Angelegenheiten des Films am Ende der zwanziger und am Anfang der dreißiger Jahre an die letzte Stelle. Der Übergang zum Tonfilm ist ein zusätzlicher Schlag. Katastrophale Situation betreffs der Kinos; die Umstellung auf Ton geht im Schneckentempo vor sich. Es fehlen Tonfilmateliers; Monopolstellung des Studios Falanga. Mit Ausnahme des Produktionszentrums Blök Muza Film existieren alle Studios nur kurze Zeit. Die polnische Filmindustrie braucht eine millionenschwere Kapital-spritze; sowohl das Auslandskapital als auch die Sanacja-Regierung erklären ihr völliges Desinteresse an den Angelegenheiten der Kinematografie. Die polnische Filmproduktion stützt sich auf die „Fata Morgana der Null-Leinwand“. Die Diktatur der Kinobesitzer. Die Kinematografie vegetiert unter widernatürlichen Verhältnissen - die Leute vom Film halten sich für Helden und Auserwählte. Verglichen mit der vorangegangenen Periode, wird in den Jahren 1930 bis 1934 die Filmrezeptur differenziert. Eine Serie patriotischer Heldenfilme: *Nach Sibirien, Die Zehn aus dem Pawiak-Gefängnis, Wind vojn Meer* und *Fürstin Lowicka*. Die Produzenten greifen zu Werken renommierter Schriftsteller; die Verfilmungen entstellen die literarischen Vorlagen: *Die Moral der Frau Dulski, Geschichte einer Sünde, Janko der Musikant*. Auswertung der heimatischen Exotik: *Die weiße Spur, Erstorbenes Echo, Der Vagabund, Wilde Felder* als einziger Versuch, authentisches Milieu zu zeigen. Komödie und Schwank - am Anfang ordinär, schleifen sich mit der Zeit ab und verlieren an Originalität. *Urteil des Lebens* - ein psychologisches Drama, dem ein wahres Ereignis zugrunde liegt. Die Trostlosigkeit der Thematik in der polnischen Produktion geht Hand in Hand mit einem niedrigen fachlichen Können. Die Drehbuchautoren verwenden das Rezept eines „Dreiecks mit angeklebtem Hintergrund“. Autonomie der polnischen Filmschauspieler. Weitere Werkstattprobleme: Fotografie, Ton. Michal Waszynski führend in der Produktion von Kommerzfilmen. Andere bekannte Regisseure: Jozef Lejtes und Juliusz Gardan. Aleksander Ford - eine erfreuliche Ausnahme unter den Regisseuren der durchweg ideenlosen Filmproduktion. Triumph des Films *Die Legion der Straße*, der in Opposition zu den in der Filmbranche herrschenden Konzeptionen geschaffen wurde. Weitere Filme Fords: *Sabra, Das Erwachen*. Die Bedeutung der Gruppe Start für das polnische Filmleben. Eugeniusz Cgkalski, Gründer und führende Persönlichkeit der Gruppe Start. Das Schaffen des Ehepaars Themerson - *Europa*. Die Krakauer Avantgarde. Die Wandlung der polnischen Kinematografie an der Jahreswende 1933/1934. Regierung und Sejm beteiligen sich an der Filmdiskussion; das Statut über Filme und deren Vorführung vom 13. März 1934 und seine praktischen Folgen
Anhang: Cekalski, Eugeniusz. *Die Legion der Straße*. Dymza, Adolf. Ford, Aleksander. *Urteil des Lebens*. Waszynski, Micha! *

16. Kapitel An der Schwelle der Reife 388

In den Jahren von 1929 bis 1932 stabilisiert sich die Filmkunst auf zwei Ebenen: des Theaterfilms und des um die Tonillustration bereicherten Stummfilms. An der Jahreswende 1932/1933 beginnt der Prozeß der Durchdringung dieser Ebenen - es entsteht der eigenständige Tonfilm. Die Theoretiker Balázs und Arnheim zu Fragen von Wort und Ton im Film. Die Aufnahme des Wortes in das Arsenal der Ausdrucksmittel der Filmkunst ist ein großer Sieg der Praxis über die Theorie. Theaterregisseure verwenden bei ihren Inszenierungen den Film. Unbeschränkte Möglichkeiten des Filmdialogs. Balázs, Asquith und Pudowkin (als Theoretiker) vertreten auf dem Gebiet der Ästhetik des Tonfilms unterschiedliche Ansichten. Die schwierigste Frage ist, eine neue Poetik des Tonfilms zu schaffen. Veränderte Verhältnisse im Film-schaffen; höhere künstlerische Verantwortung des Regisseurs, des Komponisten und des Schauspielers. Der Tonfilm eröffnet den ambitionierten Künstlern und dem ernsthaften künstlerischen Schaffen neue Perspektiven

Anhang: Arnheim, Rudolf

Bibliografie.....!	403
--------------------	-----

Register

Personenregister.....	417
Register der Originalfilmtitel.....	433
Register der deutschen Verleih- und Übersetzungstitel.....	445
Register der Filmfirmen und Filmschulen.....	452

G

Jerzy Toeplitz

hichte
des
rums

1934-1939

Rogner & Bernhard

München 1980

Inhalt

Sechster Teil 1934-1939

1. Kapitel Die sowjetische Tonfilmklassik 7
- Die Geburt des neuen Helden. Der XVII. Parteitag und die Annahme des zweiten Fünfjahrplans für die Jahre 1933 bis 1937. Äußerungen zum Thema Literatur und Kunst auf dem Schriftstellerkongreß im September 1934: die Definition der Methode des sozialistischen Realismus. Maxim Gorki fordert die Schaffung des neuen Helden der sozialistischen Literatur. Die Situation im Filmbereich: der Streit zwischen den Anhängern der Poesie und denen der Prosa in der Filmkunst, das heißt zwischen den Anhängern des Montagefilms und denen des Roman- und Theaterfilms. In Leningrad entsteht die Erste künstlerische Werkstatt, um die sich die jungen, „aufständischen“ Filmschöpfer unter Leitung von Sergei Jutkewitsch scharen. Die Gegner und die Anhänger von Jutkewitschs und Ermilers *Gegenplan*. Das Schaffen der „Brüder“ Wassiljew vor der Offenbarung *Tschapajew*. Das Werk *Tschapajew*, eine Filmlegende über einen individualisierten Führer der Revolution. Eine andere Konzeption des positiven Helden: die Gestalt des Bolschewiken Maxim in der *Maxim-Trilogie* von Kosinzew und Trauberg. *Der Deputierte des Baltikums/Stürmischer Lebensabend* — ein Film der jungen Regisseure Alexander Sarchi und Jossif Cheifiz über den parteilosen Bolschewiken Poleshajew, den Professor für Botanik. *Der große Patriot*, Ermilers zweiteiliger Film: Die innerparteiliche ideologische Diskussion ist zum erstenmal in der Geschichte der sowjetischen Kinematografie Thema eines Films. Die authentische Kolchosbäuerin Alexandra Sokolowa ist Heldin des Films *Mitglied der Regierung/Im Kampf ums Glück*. Die jugendlichen positiven Helden in Gerassimows Filmen: *Die sieben Kühnen*, *Komsomolsk* und *Der Lehrer*. Der Kollektivheld — eine wertvolle Errungenschaft aus der Zeit des Stummfilms — kehrt in Raismans und Dsigans Filmen wieder. *Wir aus Kronstadt* — ein poetischer Film über die Einheit des Volkes in der Stunde der tödlichen Gefahr. Die tragische Geschichte des Films *Beshinwiese*, des unvollendeten Werkes von Sergei Eisenstein. Im Bereich der Geschichte. Der nahende zwanzigste Jahrestag der Oktoberrevolution ist Anlaß, die historisch-revolutionäre Thematik in Angriff zu nehmen. Michail Romms Filme *Lenin im Oktober* und *Lenin im Jahre 1918*. Boris Stschukin — der Schöpfer eines ausgezeichneten Filmporträts des Führers der Revolution. In der Literatur und im Theater wächst das Interesse an der Geschichte: Die neuen Inszenierungen klopfen das Kräfteverhältnis zwischen Volk und Held ab. Der erste historische Film der neuen Schule, *Peter I.* von Wladimir Petrow, wurde als volkstümliche Epopöe mit einem positiven Helden, dem Herrscher und Führer, angesehen. Nach Pudowkins schöpferischem Tiefpunkt mit den Filmen *Der Sieg* und *Minin* und *Posharski* der künstlerische und politische Erfolg von *Suworow*. Eisensteins *Alexander Newski* — die Legende über einen Helden aus dem Mittelalter — ist ein Beispiel für die meisterhafte und allseitige Verwendung der filmischen Ausdrucksmittel im Bereich des Bildes und des Tons. In den Studios der Republiken. Die ukrainische Kinematografie in den Jahren 1934 bis 1940 und ihr führender Regisseur: Alexander Dowshenko. *Aerograd* war als Propaganda zur Verteidigung des Landes gedacht, im Endeffekt wurde es ein stimmungsvolles Poem über eine Stadt der Zukunft. *Stschors* — Dowshenkos hervorragendes Werk über den Tschapajew der Ukraine. Andere begabte unkrainische Regisseure: Iwan Kawaleridse (*Platzregen*, *Koliwtschina*, *Prometheus*) und Igor Sawtschenko (*Bogdan Chmelniczki*). Michail Tschiaureli, der bedeutendste Regisseur der georgischen Kinematografie, und seine Filme: *Die letzte Maskerade*, *Der große Feuerschein* und *Arsen*. Die schwierigen Jahre der armenischen Kinematografie; Bek-Nasarow und seine Filme *Pepo* und *Sangesur*. Die Errungenschaften der Kinematografien der anderen Sowjetrepubliken. Am Vorabend des Krieges. Bilanz des sowjetischen Films: eine Disproportion zwischen der künstlerischen Spitze und dem Niveau der Durchschnittsproduktion. Die Tätigkeit von Boris Schumjazki, dem Direktor der Hauptverwaltung Kinematografie; die hochgestochenen Pläne über die Steigerung der Produktion und die Reformen fanden in der Wirklichkeit keine Deckung. Schumjazkis Fall und die Gründung des Komitees für Angelegenheiten der Kinematografie im

März 1938. Die Filmkomödie als Ausdruck der Lebensbejahung in der Sowjetunion. Das Schaffen von Alexandrow und Dunajewski: *Zirkus*—ein Gemisch von lyrischer Komödie, Satire, Revue und Melodrama; *Wolga* — ein fröhliches Bild von der Laienspielbewegung, das Gesellschaftssatire enthält. Die Kolchoskomödien von Regisseur Iwan Pyrjew und Drehbuchautor Jewgeni Pomestschikow repräsentieren den neuen Stil des musikalischen Vaudevilles: *Die reiche Braut* und *Junges Leben*. Die optimistischen, „schönfärberischen“ Filme für Kinder und Jugendliche vom Studio Sojusdetfilm. Mark Donskoj und seine Verfilmung von Maxim Gorkis Trilogie: *Gorkis Kindheit*, *Unter fremden Menschen*, *Meine Universitäten*, die im Stil und in der humanistischen Atmosphäre des literarischen Originals gehalten ist. Die Gruppe von Filmen über die Diversanten und Saboteure wird immer größer. Die Spielfilme über die faschistische Gefahr (unter anderen *Kämpfer* von Wangenheim, *Professor Mamlock* von Minkin und Rappaport, *Die Moorsoldaten* von Matscheret). *Ein Tag in der neuen Welt*, ein abendfüllender Film der sowjetischen Wochenschau, zeigt einen Tag im Leben der Sowjetunion. Die Ausweitung des Kinonetzes und der Vorführstützpunkte. Die Fortschritte von Iwanows „Stereokino“. Die Filmpremieren im Juni 1941, am Vorabend des faschistischen Überfalls

Anhang: Alexander Newski. Gorki-Trilogie. Der große Patriot. Lenin im Oktober. Lenin im Jahre 1918. Maxim-Trilogie. Mitglied der Regierung/Im Kampf ums Glück. Romm, Michail. Stschors. Stschukin, Boris. Stürmischer Lebensabend. Tschapajew. Wir aus Kronstadt

2. Kapitel Unter dem Sternenbanner 62

Mit Roosevelt und gegen Roosevelt. März 1933 — Franklin Delano Roosevelt ist neugewählter Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika. Das Gesetz zur Gesundung der Industrie (NRA) ist die Krönung der Politik des Präsidenten, die sich New Deal (Neue Teilung) nannte. Hollywood angesichts des Bankrotts. Die Wallstreet übernimmt die Herrschaft über das Reich der zehnten Muse. Der Filmkodex regelt die Angelegenheiten der Filmindustrie. Die starke Propagandakampagne der katholischen Kirche gegen die unmoralischen Filme; der Produktionskodex entsteht, der eine detaillierte Liste von Verboten und Empfehlungen enthält. Die Legion of Decency (Legion des Anstands) — eine Institution, die vom katholischen Klerus zum Kampf gegen die Unmoral im Film gegründet wird. Programmänderung in Hollywoods Repertoire — die Zeit der asexuellen Moral, der Niedergang des Gangsterfilms und der „Bekenntnisstories“. Die Verfechter und die Gegner von Roosevelts Programm im Filmbereich. Die beiden Richtungen in der Filmthematik: die erzieherische und die fortschrittliche. Die engagierten Filme, die Optimismus und die Solidarität der werktätigen Menschen verkünden. *Unser täglich Brot* von King Vidor — eine ambitionierte Studie über das Leben arbeitsloser Amerikaner, die einen Ausweg aus der Krise suchen. Die reaktionäre Aussage des Films *Riffraff* von J. Walter Rügen über den Streik. Filme, die die Gefahr des Faschismus in Amerika signalisieren: *Gabriel über dem Weißen Haus*, *Der Präsident ist verschwunden* und *Sind wir zivilisiert?*. Frank Capra—der Repräsentant des Filmschaffens, das Unterhaltung mit moralisierender Botschaft verbindet. Der künstlerische und der Kassenerfolg des Films *Es geschah in einer Nacht*, eine ideale Mischung von realistischen Elementen und den Träumen von Millionen Menschen der mittleren Klasse. Das Gute und das Edle triumphieren in Capras Filmen (*Mr. Smith geht nach Washington*). Das Jahr 1935 bedeutet das Ende der Idylle des ersten Zeitabschnitts des New Deal. Der Sieg des republikanischen Kandidaten über Upton Sinclair bei den Gouverneurswahlen in Kalifornien. Der Triumph der Rechten und der Machthaber von Hollywood. Auf dem Wege zur Prosperity. Die Perspektiven der neuen Konjunktur in den Vereinigten Staaten von Amerika; die Aktien der Filmfirmen steigen. Der Rundfunk, der Ende der zwanziger Jahre zur Industrie wurde, ist der einzige Konkurrent der Kinematografie. Die Filmindustrie reagiert auf die Attraktivität des Rundfunks: mit dem historischen Großfilm, mit dem Engagement der Rundfunkstars für den Film, mit der Nachahmung des Stils und der Thematik der Hörspiele und mit der Gründung eigener Rundfunkstationen und der Organisation von Übertragungen. England kommt in Mode: der Kassenerfolg von *David Copperfield* und *The Lives of a Bengal Lancer*. Die historischen Dramen aus der Schlüssellochperspektive: *Die große Zarin*, *Marie-Antoinette* und andere. Die Popularität der großen Revue- und Musikfilme (*Gold Diggers*, *42* Street* und so weiter). Ein anderes Rezept des Musicals, das sich auf das Tanz- und Gesangspaar (Fred Astaire und Ginger Rogers) oder auf das Gesangspaar (Jeannette MacDonald und Nelson Eddy) stützt. Das Melodrama der dreißiger Jahre (glamour drama) in der Art der Filme *Die Kameliendame* oder *Der Garten Allahs*. Die Filme der Klasse B und C konkurrieren mit dem Radio: Familienserien (die Familie des Richters Hardy) und Arztserien (Dr. Kildare). Das schauspielerische Phänomen der dreißiger Jahre: Shirley Temple, die Siegerin im Kassenwettbewerb. Ambitionierte Filmschöpfer verschaffen dem amerikanischen Film für

Erwachsene einen entsprechenden Platz. William Dieterles biografische Filme über Pasteur, Zola und Juarez. John Ford und seine irischen Dramen: *Der Verräter* und *The Plough and the Stars* trübten die Harmonie der anglophilen Produktionen. Ernsthaftes Herangehen an die Probleme der Rechtsprechung und der Gefängnisthematik in Fritz Längs Filmen: *Zorn*, *Gehetzt* und *Du und ich*. *Sie werden nicht vergessen*, Regie Mervyn Le Roy — ein harter und unversöhnlicher Film über die Lynchjustiz. Eine neue Version der Gangstertematik: der Detektiv vom FBI als positiver Held. Die neuen Strömungen in der amerikanischen Theaterdramatik drücken der schwarzen Filmserie ihren Stempel auf (*Winterset*, Regie Alfred Santell). Die Drehbuchautoren Ben Hecht und Charles MacArthur schaffen in New York eine Oase für den Film für Erwachsene (*Verbrechen ohne Leidenschaft*, *Schurke*). Die neue Art der Komödie — „crazy“ oder „daff y comedy“ — ist voller unwahrscheinlicher Situationen, voller Extravaganz und Exzentrik, eine Satire auf die verrückte Welt und die zeitgenössischen Amerikaner, die Vertreter der privilegierten Klassen. Chaplin kehrt nach vier Jahren auf die Filmleinwand zurück. *Moderne Zeiten* — eine Auseinandersetzung mit den Wohltaten der industriellen Zivilisation des 20. Jahrhunderts. Die Glätte, technische Perfektion und Geschliffenheit des amerikanischen Films der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Die Rolle der Produzenten: Irving Thalberg, Sam Goldwyn, Darryl Zanuck, David Selznick. Der Filmstar — der Schauspieler mit Talent und Persönlichkeit — war das A und O der Hollywood-Produktion. Die Definition von Seymour Stern: „Der amerikanische Film — elegant und in effektvoller Weise projiziert und ausgeführt — ist ein populäres, emotionales Reizmittel“. Wolken ziehen sich zusammen. August 1937 — Fall der Aktien an der New Yorker Börse, Ende der Konjunktur im Filmbereich. Die Stimmung in Amerika angesichts der faschistischen Expansion. Die Aktivierung der linken Kräfte unter dem Einfluß des spanischen Bürgerkrieges. In New York entsteht ein Produktionszentrum für Dokumentarfilme. Die Kurzfilme von Pare Lorentz. *Die Erde* — Flahertys verbotener Film über die mißlungene Erosion. Joris Ivens gründet zusammen mit einer Gruppe von Schriftstellern und Künstlern die Filmgesellschaft Contemporary Historians Inc. *Spanische Erde* und *400 Millionen* sind Beispiele für den aktuellen und kämpfenden Film. Frontier Films — eine andere New Yorker Filmfirma, die linksgerichtete Filmschaffende um sich schart. Die antifaschistischen Filme aus Hollywood: *Blockade* von William Dieterle, *Bekenntnisse eines Nazispions* von Anatol Litvak, *Idiot's Delight* von Clarence Brown. Chaplin klagt im *Großen Diktator* mit lauter Stimme Hitler und den Hitlerfaschismus an. *Früchte des Zorns* — eine meisterhafte Verfilmung von Steinbecks Roman unter der Regie von John Ford. Filme mit antisowjetischen Tendenzen: *Ninotschka* von Ernst Lubitsch. Hollywood kämpft mit Hilfe von epischen Großfilmen gegen die Rezession und die Einschränkung des Auslandsmarktes. Die größte Produktion in den dreißiger Jahren war *Vom Winde verweht* — mehrmaliger Kassenrekord. Das Epos dringt in den Bereich des Western ein: *Höllenfahrt nach Santa Fe* — ein klassischer Film in diesem Genre von John Ford. In dem Maße, wie die politische Temperatur steigt, erscheinen immer häufiger Filme zum Ruhme Amerikas und dessen Streitkräfte. Die Amerikaner sind Meister der filmischen Erzählung; der Film wird zur visuellen Literatur besonderer Art. Neue Perspektiven des Dokumentarfilms: der Monatsfilm *March of Time*, ein Versuch der politischen Publizistik. Der Zeichenfilm befindet sich in einer künstlerischen Sackgasse. *Schneewittchen und die sieben Zwerge* und *Pinocchio* sind ein Versuch, das Romanmodell des Schauspielersfilms auf den Zeichenfilm zu übertragen. *Phantasie* von Disney — ein Beispiel für die Disproportion zwischen der subtilen Tonschicht und der banalen Zeichnung. Orson Welles — der geniale Neuling in Hollywood. Sein Film *Citizen Kane* ist ein Wendepunkt in der Geschichte der Filmkunst. Am 29. April 1939 verkündet der Vorsitzende der RCA auf der gläsernen Leinwand die Geburt des Fernsehens

Anhang: Astaire, Fred. Capra, Frank. Citizen Kane. Der große Diktator. Der Verräter. Es geschah in einer Nacht. Früchte des Zorns. Höllenfahrt nach Santa Fe. Moderne Zeiten. Sie werden nicht vergessen. Toland, Gregg. Unser täglich Brot. Vom Winde verweht. Welles, Orson. Zorn

3. Kapitel Der französische Film zur Zeit der Volksfront 146

Die Veränderungen in Politik, Wirtschaft und Kultur. Der Sieg und die Regierung der Volksfront: eine große politische, gesellschaftliche und kulturelle Bewegung. Das Erscheinen einer größeren Gruppe von jungen Filmschaffenden. Veränderungen in der Ökonomie der Kinematografie: das Ende der Zeit der großen Konzerne und die Produktionsinitiative der kleinen, unabhängigen Gesellschaften. Für den französischen Film bricht eine Zeit der Prosperity an; die englischen Kapitalisten finanzieren die französische Filmproduktion. *Das große Spiel* von Feyder und *Toni* von Renoir kündigen die Haupttendenzen der französischen Schule an — die Strömung des psychologischen und gesellschaftlich engagierten Films. Das künstlerische Programm von Renoir, dem repräsentativsten und konsequentesten Filmregisseur der

Zeit der Volksfront. Renoirs Werke: *Das Verbrechen des Monsieur Lange*, *Das Leben gehört uns* (künstlerische Leitung der Produktion), *Eine Landpartie* (erst nach dem Krieg aufgeführt), *Die große Illusion* (einer der besten Filme der französischen Schule der dreißiger Jahre), *Die Marseillaise* (ein weiterer Beitrag von Renoir zur politischen Thematik) und *Bestie Mensch*. Die französische Schule und ihre Meister. Spezifik und Klima der „realistischen französischen Schule“. Die dreißiger Jahre — eine Epoche der Filmschriftsteller. Jacques Prevert, ein Mitbegründer des poetischen Realismus. Jacques Feyders Filme: *Pension Mimosas* und *Die klugen Frauen*. Julien Duvivier — der beste Handwerker und weniger ambitionierte Künstler der französischen Schule. Marcel Carné, der jüngste Regisseur der französischen Schule, und seine Filme. Der Beginn der künstlerischen Zusammenarbeit von Carné und Prévert. *Ein sonderbarer Fall*. *Hafen im Nebel!* — ein künstlerischer und ein Kassenerfolg — ist der erste „schwarze Film“ (film noir). Carnés beide Filme vor dem Krieg: *Hotel du Nord* und *Der Tag bricht an*. Eine Reihe von Regisseuren, die während des Krieges und nach dem Krieg zur künstlerischen Spitze vorstießen: Jean Gremillon, Claude Autant-Lara, Max Ophüls, Christian-Jaque. Die Rolle der Schauspieler in der französischen Filmschule: Jean Gabin — der ungekrönte König des Schauspieleresembles der dreißiger Jahre. Der wohlthuende Einfluß des Films auf das französische Theater in den Jahren 1929 bis 1936. Der Beitrag der Kameramänner und Szenenbildner zur französischen Schule. Joseph Kosma und Maurice Jaubert — die Repräsentanten der neuen Strömungen und Tendenzen in der Filmmusik. Die Quellen der künstlerischen Kraft der französischen Schule: der Realismus, die poetische Stilisierung und das Interesse an der psychologischen Analyse der Charaktere sowie der Populismus. Auf Nebengleisen. Marcel Pagnol, der Führer der theatralischen Filmschule, und seine Entwicklung in Richtung des Autorenfilms (*Angehe, Jofroy, Des andern Weib* und andere). Sacha Guitry setzt das „Theater in der Konserve“ fort. *Roman eines Schwindlers* — eine Offenbarung. Die alten Meister Abel Gance, Marcel L’Herbier und Jean Epstein versuchen — eigentlich umsonst —, sich an der Oberfläche zu halten. Robert Wiene und Georg W. Pabst, die Emigranten aus Deutschland, sind in der kommerziellen Produktion tätig. Die Kassenerfolge der Militärschwänke, Boulevardkomödien und der Filme mit bekannten Sängern. Fernandel ist Star Nummer eins des kommerziellen Films. Das Ende der Filmavantgarde: Jean Cocteau kehrt zum Theater zurück, Luis Bunuel verläßt Frankreich. Der Schwanengesang der Avantgarde: *Eine Nacht auf dem Kahlen Berge* von Alexeieff. Vor der Katastrophe. Frankreich am Vorabend des Kriegsausbruchs; der „schwarze Film“ als Widerspiegelung der herrschenden, niederdrückenden Stimmung: *Hoffnung* ~ ein Film, den Andre Malraux in Spanien während des Bürgerkrieges gedreht hat. Renoirs *Spielregel*, der letzte Film der französischen Schule, wird zum Vorbild der Regisseursgeneration der Neuen Welle. Der Einfluß des französischen Films auf die Entstehung des italienischen Neorealismus.

Anhang: Carné, Marcel. *Die große Illusion*. *Die klugen Frauen*. *Die Spielregel*. Guitry, Sacha. *Hafen im Nebel*. *Lebensabend*. Prevert, Jacques. *Roman eines Schwindlers*

4. Kapitel Die fetten und die mageren Jahre der englischen Kinematografie . . . 199
 The Great Boom. Die Jahre 1933 bis 1936 werden als die Zeit der „großen Konjunktur“ (the Great Boom) bezeichnet. London wetteifert mit Hollywood um den Filmmarkt der Welt. Die große Beliebtheit des Kinos auf den britischen Inseln. Alexander Korda, der gottgewollte Mann des englischen Films, und sein langer Weg zum Ruhm. *Das Privatleben Heinrich VIII.* — der Beginn einer neuen Ära. Die Londoner City ändert ihre Einstellung zu dem Industriezweig, der bis dahin geringschätzig behandelt wurde: Die englischen Produzenten bereiten ein Filmprogramm mit dem Gedanken an die Eroberung des Marktes in den USA vor. Prudential Assurance Company setzt Kapital ein und wird faktisch Miteigentümer von London Films. Das Studio in Denham mit den sieben Aufnahmehallen ist das bestausgerüstete Studio in Europa. Für die London Films arbeiten viele Star-Regisseure und Star-Schauspieler. Korda wiederholt ein paarmal sein Rezept des „Privatlebens“. *Things to Come* nach einem Drehbuch von H. G. Wells ist das ambitionierteste, wenn auch nicht ganz gelungene Experiment der London Films. Die Popularität des von Korda produzierten Zyklus von Kolonialfilmen, die die Lösung „Pax Britannica“ verkünden. Das Schaffen der hervorragenden Regisseure, die aus dem Ausland nach Denham geholt wurden: Rene Clair, Jacques Feyder, Josef von Sternberg. Die „bread and butter films“ in der Produktion von Korda. Victor Saville dreht für die London Films Filme, die in ihrem Charakter überaus britisch sind. Die Beherrscher der britischen Kinematografie neben Korda: die Konzerne Gaumont British und Associated British Picture Corporation. Michael Balcon, Chefproduzent von Gaumont British und Kordas Rivale, stellt Filme für den Durchschnittsengländer aus der Provinz her. Balcons Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock und Victor Saville, den führenden Regisseuren der dreißiger Jahre. In dieser Zeit bilden sich die Elemente der klas-

sischer Hitchcocksehen Dramaturgie heraus. Victor Saville — ein guter Handwerker mit Neigung zum Eklektizismus. Der Tanz- und Gesangsstar Jessie Matthews. *Jud Süß*—die teuerste Produktion der Gaumont British. *Männer von Aran* — das halbdokumentarische Filmpoem von Flaherty. John Maxwell, der Beherrscher des Konzerns Associated British Picture Corporation, zieht sich 1936 aus der Produktion zurück. Die Tätigkeit der kleineren Produzenten und Regisseure aus der Zeit des „Gfeat Boom“. Der Niedergang der Konjunktur. Der Konkurs der kleinen Firmen, die millionenhohe Verschuldung und die Abhängigkeit der Produktion von den großen Konzernen. Das schlecht arbeitende System der Distribution und die trügerische Politik, ausländische Stars zu engagieren, waren zusätzliche Mängel der englischen Kinematografie. Die Folgen der Krise: zahlenmäßiger Rückgang der hergestellten Filme, Arbeitslosigkeit unter den Filmschaffenden, Schließung der meisten Aufnahmehallen. Korda verliert die Ateliers in Denham. Der anglo-amerikanische Kampf um den Kauf der Aktien von Gaumont British. Am Horizont erscheint ein neuer Konkurrent: Joseph Arthur Rank. Ranks Weg von der religiösen Propagandaaktion mit Hilfe des Films bis zur Monopolstellung in der Filmindustrie im Jahre 1939. Quota Act, von den beiden Häusern im Parlament angenommen, trat am 1. April 1938 in Kraft. Die quantitativ und qualitativ bescheidene Filmproduktion während der Krisenjahre. Die Filme mit den Music-Hall-Schauspielern erreichen Erfolgsrekorde; das Phänomen der dreißiger Jahre: Gracie Fields, der Star ersten Ranges bei Bühne, Film und Rundfunk; der beliebte Schauspieler George Formby. „Quota quickies“ — ein Trainingsfeld für junge Regisseure, Techniker und Schauspieler. Die Amerikaner beginnen in London mit der Produktion von repräsentativen Filmen. Die Filme der Metro-Goldwyn-Mayer: *Der Lausbub von Amerika*, *Die Zitadelle*, *Good-bye Mr. Chips*. *Pygmalion* nach G. B. Shaws Stück ist eine gelungene Verfilmung des Produzenten Gabriel Pasqual. Der Dokumentarfilm: eine neue Etappe in der Entwicklung. Paul Rotha und John Grierson formulieren die Grundsätze des Programms der Dokumentaristen. Die organisatorischen Veränderungen haben Einfluß auf die Verbesserung der Arbeitsbedingungen und die Entwicklung der technischen Möglichkeiten. Die künstlerische Emanzipation des Tons, die 1934 beginnt (zum Beispiel *Pett und Pott* von Cavalcanti, *Lied von Ceylon* und *Nachtpost* von Basil Wright). Es erscheinen kritische Filme, die an das soziale Gewissen des Zuschauers appellieren. Die Grenze zwischen dem Spiel- und dem Dokumentarfilm verwischt sich: im Dokumentarfilm gibt es Schauspieler und eine Fabel (*North Sea* von Harry Watt). Grierson gründet das Informations- und Beratungszentrum Film Centre. Die avantgardistischen Experimente des Malers und Filmers Len Lye. Das konformistische und konventionelle Gesicht des Spielfilms, das von der vierfachen Diktatur gezeichnet ist: der des Produzenten, des Verleihers, des Kinobesitzers und des Zensors. Der britischen Kinematografie droht ein neuer gefährlicher Konkurrent: das Fernsehen. Die BBC beginnt im Herbst 1936 mit der regulären Übertragung aus London. Die öffentlichen, direkten Übertragungen sind technisch gelungene Experimente (1938, 1939). September 1939—der Krieg unterbricht die dynamische Entwicklung des britischen Fernsehens
Anhang: Balcon, Michael. *Das Privatleben Heinrich VIII*. Korda, Alexander. *Pygmalion*. Rank, Joseph Arthur

5. Kapitel Der Film im Zeichen des Hakenkreuzes 250

Die ersten Schritte. März 1933 — Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, das den Rahmen für eine ständige Intervention der staatlichen Behörden in die Angelegenheiten der Kinematografie bildet. Das Arbeitsprogramm des Reichsministers Goebbels. Der Streit mit Alfred Rosenberg wird von Hitler entschieden. Das Jahr 1933 und das erste Halbjahr 1934 werden als Übergangszeit für die deutsche Kinematografie angesehen. Der Exodus der künstlerischen Mitarbeiter: der Regisseure, Produzenten und Schauspieler. Die „ersten Eifrigen“ beginnen mit der Herstellung von kämpferischen nationalsozialistischen Filmen (*SA-Mann Brand*, *Hitlerjunge Quex*, *Hans Westmar*, *Einer von vielen*). Die repräsentative Ufa produziert Filme im Geiste des neuen Regimes. Die Organisation der nationalsozialistischen Kinematografie. 16. Februar 1934 — Erlaß des neuen Filmgesetzes. Die Verschärfung der Filmzensur. Die Instanz des Reichsfilmdramaturgen bestätigt die Drehbücher, die in die Produktion gehen. Die Journalisten und Publizisten werden der Kontrolle des Propagandaministeriums unterstellt (1933); das von Goebbels erlassene Verbot, sich mit der Kunstkritik zu befassen. Das organisatorisch-politische Schema der nationalsozialistischen Kinematografie. Wirtschaftliche Schwierigkeiten. Die deutsche Filmindustrie vor dem Bankrott nach Hitlers Machtergreifung: Der Rückgang des Exports, die Schwierigkeiten auf dem Binnenmarkt. Die Gründung der Filmbank: Kredite für die Herstellung der Filme. Die Übernahme der Produktionsmaschine auf Rechnung des Staates, der das Defizit deckt. Die komplizierte Operation des Aufkaufs der Aktien der Filmfirmen durch den Staats-

schätz. Das Ende des Aktienaufkaufs im Jahre 1937. Der nationalsozialistische Film. Goebbels' Programm sieht vor, die gesamte Filmproduktion — unabhängig vom Charakter der Filme — mit der nationalsozialistischen Ideologie zu durchdringen. Die drei Grundsätze: das Führerprinzip, das Rassenprinzip und die Volksgemeinschaft müssen sich in den Filmen widerspiegeln. Die drei eifrigsten Fürsprecher der nationalsozialistischen Ideologie beim Spielfilm: Hans Steinhoff, Karl Ritter und Veit Harlan. Steinhoffs Weg von den bedeutungslosen Filmen der Klasse B und C bis zur ideologischen Karriere (*Der alte und der junge König; Robert Koch, Bekämpfer des Todes*). Karl Ritters schöpferische Arbeit beim Film als Mission im Dienste des Führers der „nationalen Erhebung“. Veit Harlan, der fähigste Regisseur des Nazi-Regimes, und seine Filme mit dem Prädikat „künstlerisch wertvoll“ (*Der Herrscher, Verwehte Spuren*). Die Gruppe von Filmen, die das Prinzip der deutschen Volksgemeinschaft (Blut und Boden) repräsentieren. Das Regime sieht im Dokumentarfilm eine mächtige Waffe der Propaganda. Leni Riefenstahl. Die Geburt des Dokumentarfilms des Dritten Reiches mit propagandistischen und künstlerischen Werten: *Sieg des Glaubens und Triumph des Willens*—zwei Filmdokumente von den Parteitag in Nürnberg. *Fest der Völker und Fest der Schönheit* — der zweiteilige Film über die Olympiade 1936 in Berlin. Die Schauwerte, die Konzeption von Bild, Ton und Schnitt bei Leni Riefenstahls Filmen. Die propagandistische Bedeutung und die Reichweite der Wochenschau. Im Zeichen der Neutralität. Die vier Filmkategorien der „nicht engagierten“ Filme: Filme aus dem Leben der Künstler (Zirkus, Theater, Variete), die Musikfilme, die Filme aus dem Leben der sogenannten Gesellschaft (meistens der Vergangenheit) und die Filme, in denen der Hauptakzent auf die Schönheit der Dorflandschaft gelegt wurde. Die Neutralen: Arthur Maria Rabenalt, Herbert Selpin, Frank Wysbar und der Debütant Helmut Käutner. Die Selbständigkeit der privaten Kinos wird auf ein Minimum beschränkt. Bilanz nach sieben Jahren. Goebbels versucht mehrmals, das künstlerische Fiasko des deutschen Films zu erklären. Versuche zur Verbesserung der Lage: Auf die leitenden Posten in den Studios und in der Filmkammer werden Künstler berufen, die Gründung der Deutschen Filmakademie. Der Erfolg der Unterhaltungsfilm (oft mit den importierten Stars Zarah Leander, Marika Rökk, Lida Baarová). Die starke Theatralisierung des deutschen Films ist einer der Gründe für dessen künstlerische Stagnation. Die ökonomische Bilanz der nationalsozialistischen Kinematografie ist ungünstig; der Versuch, das Defizit durch den Export auszureichen, mißlingt. Die Spielzeit 1939/1940 beginnt im Zeichen des nahenden Krieges. Der Dokumentarfilm *Der Westwall* und die Wochenschau mobilisieren die Bevölkerung zum Kampf gegen den „Feind“
Anhang: Der Herrscher. Fährmann Maria. Harlan, Veit. Hitlerjunge Quex. Olympia-Film. Riefenstahl, Leni. Ritter, Karl. Steinhoff, Hans. Triumph des Willens

6. Kapitel Zum Rühm des italienischen Imperiums. 287

Der Staat nimmt den Film in seine Obhut. 28. September 1934 — Schaffung der Generaldirektion für Kinematografie. Luigi Freddi — der Initiator und Realisator der Politik: den Film ins Zentrum der Interessen des Regimes zu rücken. Die Unterstützungen für die nationale Produktion: das System der Vorschüsse, der Dubbingbons, der Kredite und Prämien. Die Einführung des Staatsmonopols für den Import ausländischer Filme. Die teilweise Verstaatlichung der Kinematografie. Die Einbeziehung der Partei in die Zensur. Die Notwendigkeit der staatlichen Genehmigung für Drehbücher bei Bemühungen um Subventionen. Die internationalen Festivals in Venedig: die imperialen Filme erringen die höchsten Preise. Vittorio Mussolini, der Sohn des Duce, verkündet den „Dekälog“ — die zehn Gebote der Entwicklung der italienischen Kinematografie. Die schwierige Geburt des faschistischen Films. Der Widerspruch zwischen den politischen Prinzipien und der Tradition der italienischen Kinematografie, der Unterhaltung. Mit den Filmen über die faschistische Bewegung (*Die alte Garde* von Alessandro Blasetti) sind die Behörden unzufrieden und das Publikum noch viel mehr. Der Wunsch der faschistischen Hierarchie, die Thematik auf die afrikanische Kampagne umzustellen. Die heroisch-romantischen Filme appellieren an die patriotischen Gefühle. Die Rückkehr zu den Traditionen des historischen Stummfilms: die Filmgiganten *Karthagos Fall* und *Condottieri*. Die Zentren der Filmkultur. Die Entstehung und Entwicklung von Zentren der Filmkultur. Die Monatszeitschrift „Bianco e Nero“, die Wochenzeitung „Cinema“, die Filmabteilungen bei den Kunstzeitschriften. Das Centro Sperimentale di Cinematografia—eine Lehranstalt, aus der viele neue Talente — die künftigen Neorealisten—hervorgehen. Die Einrichtung eines Netzes von Amateurfilmer- und Filmdiskussionsclubs. Der schmale Rand der Kunst. Im Alltag des italienischen Films dominieren die Handwerker. Auf der Filmleinwand regieren die primitive Farce, das rührselige Melodrama oder das Märchen von den längst vergangenen Zeiten. Alessandro Blasetti — die Mantel-und-Degen-Filme. Mario Camerini laviert an der Grenze zwischen dem kommerziellen und dem

künstlerischen Film. Das Debüt des Szenaristen Cesare Zavattini. Einige Filme mit realistischer Tendenz. Schwierige Bedingungen bei der Entwicklung des regionalen Films; die Regisseure aus Neapel. Die ausgezeichneten regionalen Schauspieler: Peppino De Filippo, Raffaele Viviani, Toto, Erminio Macario und Angelo Musco. Der Dokumentarfilm—ein Gebiet künstlerischer Tätigkeit. *Das Weinen der Nonnen*—eine ethnografische Studie von Giacomo Pozzi Bellini

Anhang: Alessandrini, Goffredo. Barbaro, Umberto. Chiarini, Luigi. Freddi, Luigi. *Karthagos Fall*

7. Kapitel Panorama der Weltkinematografie. 310

Im ungleichen Kampf. Der Kampf um die Erhaltung der nationalen Kinematografien: Österreich, die Tschechoslowakei und Ungarn kapitulieren vor dem Druck des Dritten Reiches. Österreich. Die Umstellung der Stummfilmateliers auf Ton am Ende des Jahres 1934. *Leise flehen meine Lieder* von Willi Forst und *Liebelei* von Max Ophüls rufen auf dem Weltmarkt das Interesse für den österreichischen Film hervor. *Maskerade*, Forsts zweiter Film, erkämpft den Sieg für die österreichische „Filmschule“. Die ökonomischen Schwierigkeiten der österreichischen Kinematografie: der Binnenmarkt ist zu klein, der Export nach Deutschland wird notwendig. Die Zange der politischen und wirtschaftlichen Kontrolle durch das Dritte Reich über das formal unabhängige Österreich. Der Anschluß im Jahre 1936: Die Kinematografie wird in das deutsche System einbezogen, das Ende der eigenständigen österreichischen Traditionen. Tschechoslowakei. Die zweite Hälfte der dreißiger Jahre sind eine günstige Zeit für die Entwicklung der Kinematografie. Der Staat schafft gute Bedingungen für das Filmschaffen: Sondeförderungen und die jährlich vergebenen staatlichen Preise für wertvolle Filme. Der Konflikt zwischen der Politik der staatlichen Instanzen und dem Funktionsmechanismus der Filmindustrie: das Ateliermonopol der Firma A-B. In Barrandov entstehen monumentale Ausstattungsfilm mit Beteiligung ausländischen Kapitals. Der Triumph der tschechoslowakischen Kinematografie 1934 auf dem Festival in Venedig. Der Sonderpreis der Jury für die tschechoslowakische Auswahl. Die realistischen Dorfdramen. *Jánosik* von Martin Frič—ein Film über einen revolutionären Volkshelden. Unter dem Einfluß der Konsolidierung der linken Kräfte nehmen die realistischen Tendenzen zu. Die Popularität der Lustspielfilme und die Schauspieler Vlasta Burian und Vera Ferbasová. Der kommerzielle Erfolg von Vladimir Slavinskys Filmen. Otakar Vávra, der bedeutendste Regisseur der dreißiger Jahre (*Eine Philosophengeschichte, Mädchenliebe*). Der wachsende politische Druck während der Sudetenlandkrise (1938). Die antifaschistischen Filme der Schauspieler Voskovec und Werich (*Die Welt gehört uns*) und *Die Weiße Krankheit* von Hugo Haas. Die vielen Dokumentarfilme über die Notwendigkeit der Landesverteidigung. *Die Krise*—ein Film amerikanischer Produktion über die Ereignisse im September 1938. Der Exodus vieler Filmleute nach dem Münchener Abkommen. Vávras Film *Die Jungfrauen von Kutna Hora*—der letzte Akkord der unabhängigen tschechoslowakischen Kinematografie. Ungarn. Das Jahr 1933: Die Besitzer der Kinos und der Verleihbüros proklamieren auf eigene Faust den Boykott der nationalsozialistischen Filme. Das Fehlen der deutschen Filme und die Protektionsgesetze schaffen eine gute Konjunktur für die nationale Produktion. Die schnelle Zunahme der ungarischen Filme: 9 im Jahre 1933, 29 bereits im Jahre 1936. Das Jahr 1937—Horthy ordnet die ungarische Politik Hitler unter. Das Ende der Selbständigkeit der Kinematografie, die antisemitischen Gesetze, grünes Licht für die deutschen Filme. Die „Limonadenfilme“—Adaptionen von Boulevardliteratur—sind sich zum Verwechseln ähnlich. Die kommerziell fruchtbaren Regisseure der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre: István Székely, Bela Gaál, Ákos Rathonyi und László Vajda. *Hortobágy* vom österreichischen Regisseur Georg Hoellering—eine Reportage über das Leben der Menschen in der Pußta. Skandinavien—Jahre der Lethargie. Die optimistischen Lustspiele und Lustspiel dramen der schwedischen Produktion. Gustaf Molander—der repräsentative schwedische Regisseur. Ingrid Bergman beginnt in Molanders Filmen ihre Weltkarriere. Gustaf Edgren widersetzt sich der Cocktailrezeptur des schwedischen Films. Per Lindberg sieht den Film als Sprungbrett für interessante formale Lösungen an. Schamyl Baumanns Filme über das Milieu der gewöhnlichen Sterblichen. „Die Keime des Neuen“ in den Dokumentarfilmen. Dänemark und Norwegen. Es fehlt jedes Symptom, das eine Wendung zum Besseren anzeigen würde, Carl Theodor Dreyer und Benjamin Christensen sind arbeitslos. Die wenigen Filme werden von talentlosen Handwerkern gedreht. Norwegen kann sich nicht einmal der bescheidensten Resultate rühmen. Spanien im Feuer des Bürgerkrieges. Das Jahr 1935—die Konsolidierung der spanischen Kinematografie, in den Ateliers von Madrid und Barcelona werden etwa vierzig Filme hergestellt. Die führenden Regisseure Benito Perojo und Florian Rey flüchten nach Francos Rebellion aus den republikanischen Gebieten nach Berlin. Die spanisch-deutsche Produktion in den Berliner Ateliers. Im Laufe von drei Jahren entstehen auf dem Gebiet der Republik etwa zwanzig Spielfilme des Genres

Unterhaltung. Die vielen Dokumentarfilme, die von den verschiedenen politischen Parteien produziert werden. Die Werke von Ausländern: *Spanische Erde* von Joris Ivens, *Das Herz Spaniens* von Leo Hurwitz und Paul Strand, die sowjetischen Filme von Roman Karmen und Esther Schub. Die Einführung einer Pflichtzensur für Drehbücher nach Francos Sieg im Juli 1939. Portugal. Das Bild der portugiesischen Kinematografie: drei bis sechs Spielfilme jährlich, Tobis Portuguesas A.S. — der einzige bedeutende Produzent, zweihundert Kinos. Die Veteranen Leitão de Barros und Cottinelli Telmo. *Das Lied von der Erde* — ein interessanter Film des jungen Regisseurs Jorge Brum do Canto. Im Land der aufgehenden Sonne. Der Kampf der Filmkonzerne: die Firma Toho schiebt sich vor Shochiku und Nikkatsu an die Spitze. Die Zahl der produzierten Filme steigt ständig. Die Anzahl der Kinos verdoppelt sich. Die nationale Produktion macht 89 Prozent des Kinorepertoires aus. Die Jahre 1935 bis 1938 sind eine Blütezeit der japanischen Filmkunst. Der künstlerische Fortschritt in den beiden grundlegenden Gattungen: Gendai-Geki (Gegenwartsfilme) und Jidai-Geki (historische Filme). Die sozialen und moralischen Akzente in der Samurai-Thematik, die Regisseure Sadao Yamanaka und Mansaku Itami. Shomin-Geki — Themen aus dem Leben des Kleinbürgertums, der Einfluß des Shimpa-Theaters, die Regisseure Yasujiro Ozu, Heinosuke Gosho und Mikio Naruse. Kenji Mizoguchi — der bedeutendste japanische Regisseur (*Osaka-Elegie, Die Schwestern aus Gion*). Tomu Uchida — Repräsentant realistischer Tendenzen (*Erde* — ein Film über das Leben der Bauern). Im Zusammenhang mit dem chinesischen Krieg wird die Kinematografie nach dem Vorbild des Dritten Reiches reorganisiert. Ab 1940 hat das Propagandaministerium die Aufsicht über alle Unternehmen der Produktion, des Verleihs und der Exploitation. Die Kriegsthematik in den Filmen *Fünf Kundschafter* und *Schlamm und Soldaten*
Anhang: Die Jungfrauen von Kutna Hora. Forst, Willi. Fric, Martin. *Janosik. Liebelei. Maskerade*. Molander, Gustav. Vávra, Otakar

8. Kapitel Der polnische Film: das Ende der Epoche 362

Die Stabilisierung. März 1934 — der Sejm beschließt das Filmgesetz. Dezember 1934 — die Eröffnungssitzung des Höchsten Rates der Filmindustrie. Die Eröffnung des neuen Ateliers Falanga in Warschau. Die Verordnung des Innenministeriums aus dem Jahre 1936 regelt die Vorführsteuer der Kinos. Der kleine Filmmarkt Polens ist die Ursache für den weiterhin andauernden Engpaß; die geringe Anzahl von Kinos kann die Produktionskosten der Filme nicht decken. Der Geschmack des sogenannten breiten Publikums fordert Melodramen, die der größte Feind künstlerischer Bestrebungen sind. Die drei Konzeptionen des polnischen Films. Die Konzeption der regierenden Kreise. Die April-Konstitution beseitigt die Überreste der parlamentarischen Demokratie. Der Nichtangriffspakt initiiert einen Flirt mit Hitler. Das Jahr 1937: fortschreitende Faschisierung, Gründung des Lagers der nationalen Vereinigung (Oboz Zjednoczenia Narodowego — Ozon). Jozef Relidzyfiski, Chef des Zentralen Filmbüros, fordert eine „gesunde Filmkunst“. Die regierenden Kreise sehen in der „rassischen Unreinheit“ vieler Filmschaffender die Ursache allen Übels. Die „gesunden“ und die Großmachtfilme sind zahlenmäßig gering und künstlerisch durchschnittlich. Das Regierungsprogramm für die nationale Kinematografie bewährt sich in der Praxis nicht: In den Kinos herrschen weiterhin die Branchenfilme. Die beiden Hauptrezepte der Branchenproduktion: der „lunapark-volkstümliche“ Schwank und das sentimentale Melodrama. Der historische Film ist wegen der Kosten eine Seltenheit. Der Höhepunkt der polnischen Filmkomödie in den Jahren 1934 bis 1937. Die Kasernenschwänke und die pseudo-volkstümlichen Possen der finsternen Provinz sind Filme, die vom Publikum am besten aufgenommen werden und am leichtesten herzustellen sind. In der Musikkomödie, die ein etwas besseres Niveau hat, dominiert das „Aschenbrödel“-Motiv. Der Rückgang der „heiteren Welle“ in den Jahren 1938 und 1939: Das Publikum langweilt sich beider ständigen Wiederholung derselben Themen. Die politische Situation bringt keine günstige Atmosphäre für das leichte Repertoire mit sich. Das Melodrama wird zur „piece de resistance“. Die Verfilmungen von Werken der Schriftstellerinnen Gabriela Zapolska, Maria Rodziewiczowna und Helena Mniszkowna. Die Romane über das Leben der Warschauer Halbwelt, die in Fortsetzungen in den Zeitungen gedruckt werden, sind eine beliebte Inspirationsquelle. Tadeusz Dolega-Mostowicz, der ungekrönte König der Fortsetzungsliteratur, und seine Filme. Die hervorragende Schauspielkunst von Kazimierz Junosza-Ste.powski trägt zum Erfolg des Films *Der Kurpfuscher* bei. Die beiden Kostümfilme: *Pan Twardowski* und *Barbara Radziwiłówna*. Die Melodramen in jiddischer Sprache werden regelmäßig hergestellt. Die Filmschaffenden mit künstlerischen Ambitionen sind zum Lavieren und zu Kompromissen verurteilt. Die sporadischen Meteore, die eine Besserung beim polnischen Film in den Jahren 1934 bis 1938 verkünden. Die Auswahl und die Art der Interpretation der literarischen Werke durch den Regisseur bestimmen den Rang der Filme. Jozef Lejtes

— der führende Regisseur der dreißiger Jahre. *Angst* von Eugeniusz. Cekalski und Karol Szotowski ist das j
 Debüt der Avantgardisten in der Langmetrage. *Dybuk* von Michai Waszynski, ein philosophisches Poem
 in jiddischer Sprache, lehnt sich an die Theaterinszenierung im Moskauer Habima an. Die Kurz- und
 Mittelmetrage ist eine Domäne interessanter Experimente. Die Dokumentarfilme von Aleksander
 Ford: Der Film *Der Weg der Jungen* wird von der Zensur verboten. Franciszka und Stefan Themerson. j
 Die Erfolge des polnischen Kurzfilms im Ausland. *Der Genius der Bühne*—ein Film über den Schauspieler • j
 Ludwik Solski. Am Ende der Epoche. Bilanz der zwanzig Jahre polnischer Kinematografie. Die SAF
 (Spofdzielnia Autorów Filmowych—Genossenschaft der Filmautoren) sammelt die ehemaligen Start-Leute
 um sich. Die polnischen Filmschaffenden nehmen an den antifaschistischen Aktionen nicht teil. Die
 Politisierung der polnischen Filmschaffenden zu der Zeit, als der polnische Staat vom Dritten Reich bedroht j
 wird. Cekalski appelliert an die Regierung und an die Künstler, den Film zum Ausdruck der polnischen
 Kultur zu machen. Die Trägheit der polnischen Regierung in Sachen Film. Der verspätete (1939) Plan, eine
 Filmschule zu gründen, kommt vom Zentrum der Filmschaffenden. Die Filmzensur. Die polnisch-deut- j
 sehen Coproduktionen. Ein Blick auf die Vorkriegskinetografie aus der Perspektive der Zeit j
Anhang: Der Weg der Jungen. Die Grenze. Die Mädchen aus der Nowolipki-Straße. Dybuk. Junosza-Ste- i
powski, Kazimierz j

Bibliografie 398

Register ;

Personenregister 413 ;

Register der Originalfilmtitel 433 j

Register der deutschen Verleih- und Übersetzungstitel 446 |

Register der Filmfirmen und Filmschulen 454 j
 i

Wir danken folgenden Institutionen für die uns freundlicherweise zur Verfügung gestellten Fotos:
 Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden-Biebrich; Eisenstein-Archiv (Naum Kleiman), Moskau;
 Filмотека Polska, Warschau; Fred Gehler Archiv; Gosfilmofond, Moskau; Henschelverlag Archiv; Staat-
 liches Filmarchiv der DDR, Berlin