

## 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. Pathé. Die Helden der zweiten Tonoffensive: Léon 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, Léon, 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 bestanden 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 Resultate 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 entflohener 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 Dunne 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, Mervyn. 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 Horn*, *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 Émile Reynaud, und seine „Leuchtpantomimen“. Der französische Karikaturist Émile 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 Gegenwartsbezogenheit als Schlüssel zum Erfolgsgeheimnis der Disneyschen Märchen. Disneys Schaffen leistet einen wesentlichen Beitrag zur endgültigen Herausbildung der künstlerischen Form des Tonfilms

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

## 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 – Kasernenhofschwänke. 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* und *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. Niemandland* – 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*. Lorre, Peter. *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 dürrtet, 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 Tschiaureli. *Juduschka 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 dürrtet. 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 Schaffungsmethode 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 Vančura. Das Komikerpaar Voskovec und Werich auf der Leinwand – ein Merkmal der Intellektualisierung des Films. *Ekstase* von Machatý 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*. Vančura, Vladislav. *Vor der Reifeprüfung*

### 14. Kapitel Wege und Irrwege der Avantgarde . . . . . 327

*Das goldene Zeitalter* versetzt die „guten Franzosen“ in Zorn. Buñuel 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 Arrièregarde. Der Avantgardist Hans Richter ist einer der wenigen fortschrittlichen Regisseure. Der Schaffungsweg von Joris Ivens von *Die Brücke* und *Regen*

bis *Neue Erde*. Buñuels 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: Buñuel, 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 Schnecken tempo vor sich. Es fehlen Tonfilmateliers; Monopolstellung des Studios Falanga. Mit Ausnahme des Produktionszentrums Blok 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 vom Meer* und *Fürstin Łowicka*. 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. Michał Waszyński führend in der Produktion von Kommerzfilmen. Andere bekannte Regisseure: Józef 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 Cękałski, 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: Cękałski, Eugeniusz. *Die Legion der Straße*. Dymśza, Adolf. Ford, Aleksander. *Urteil des Lebens*. Waszyński, Michał

## 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 Filmschaffen; 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