

1. Kapitel Das neue Gesicht des britischen Films ... 7

Anfangsschwierigkeiten. Reduzierung der technischen Basis um fast die Hälfte des Vorkriegsstandes. Fehlen einer Konzeption für die Nutzung des Films während des Krieges. Die ersten Initiativen der privaten Unternehmer. Es entstehen Filme mit propagandistischem Charakter: Kordas Produktion – *Der Löwe hat Flügel*, ein halb dokumentarischer, halb spielfilmartiger Streifen über das britische Flugwesen; Elveys Spielfilm *Für Freiheit* schildert die Versenkung des Panzerschiffes „Graf Spee“. Von den Filmen mit Kriegsthematik sind hervorzuheben: *Pastor Hall* der Brüder Boulting zum Thema Widerstand gegen die Hitlerdiktatur und *Konterbande* von Powell, ein Spionagefilm. Filme mit sozialkritischen Akzenten: *Liebe in der Stempelstelle* von Baxter über hungernde Weber aus Lancashire, *Die Sterne blicken herab* von Reed, eine anspruchsvolle Adaption von Cronins bekanntem Roman, ein Film mit viel Sozialkritik, und *Das stolze Tal* von Tennyson über die Bergarbeiter von Wales. Der Dokumentarfilm spricht im Namen des Volkes. Der interessanteste Dokumentarfilm: *Die Männer vom Leuchtschiff* von Macdonald über das von der Luftwaffe angegriffene Schiff, das auf hoher See die Funktion eines Leuchtturms ausübt. Der erste große Luftangriff auf London am 6. September 1940 ist ein Signal für das ganze Volk. Auf den Kriegston einstellen. Vorführung von fünfminütigen propagandistischen Filmapellen in den Kinos; ab 1943 sind es fünfzehnminütige Filme. Der Wendepunktartige Charakter des Dokumentarfilms *London kann es ertragen*: eine Chronik des Lebens in der Hauptstadt während der großen Luftangriffe. Watts Film *Ziel für heut abend* signalisiert den Übergang von der Thematik der Verteidigung des Landes zur Schilderung der Formen des Gegenangriffs. 1942 bis 1944 Blütezeit des britischen Dokumentarfilms; es erscheinen viele hervorragende Filme. Der beste von ihnen: der abendfüllende Film *Sieg in der Wüste* von Roy Boulting. Das hohe Niveau der Filme über die Marine, allen voran Jacksons langer Kriegsdokumentarfilm *Von Westen her*. Rothas Montagefilm mit sozialer Thematik. Humphrey Jennings nimmt beim britischen Dokumentarfilm eine führende Stellung ein. Seine Filme sind Kleinode dieser Gattung: *Hört Britannien, Feuer brachen aus*, *Ein Tagebuch für Timothy*; sie sind suggestive Bilder vom Land während des Krieges. Die beiden Methoden, das Dokumentarische mit der Fabel zu verknüpfen: authentische Szenerie und fiktive Fabel oder authentische Geschichte und nachinszenierter Hintergrund. Die Filme *San Demetrio – die schwimmende Hölle* von Frend und *Wofür wir dienen* von Coward sind Vorbilder für die englische Spielfilmschule mit Kriegsthematik. Asquith, Reed und Coward schaffen klassische Filme über das Leben bei den Streitkräften. Die von der Werkstatt her interessanten Anfänge in David Leans Karriere und seine Verfilmungen von Cowards Stücken. Die Kriegsfilme des Teams Powell–Pressburger. Ranks Imperium. Der Monopolist Rank ist der gottgewollte Mann der Filmindustrie. Entstehung und Entwicklung von Ranks Imperium. *Heinrich V.* von Olivier ist das repräsentativste Unternehmen des britischen Kinos: der künstlerische Erfolg des Films und seine patriotische Bedeutung. Gegen Ende des Krieges stellt Rank die Produktion auf neue Gleise um: Die Kommerzialisierung bringt eine Welle von Ausstattungsfilmen und Melodramen mit sich. Bilanz aus fünf Jahren. Der Übergang vom Stadium des Untergangs im Jahre 1941 zur ungewöhnlichen Konjunktur im Jahre 1945. Die Renaissance der Filmindustrie, die Geburt der britischen Filmschule: die Anerkennung durch die Kritik und Fachleute, der Widerhall beim Publikum. Die Gefährlichkeit von Ranks Privatmonopol. Der Vorschlag, einen staatlichen Filmsektor zu schaffen. Der Mißerfolg der gegen Rank gerichteten Aktion. Die Erfolge der britischen Kinematografie im Ausland

2. Kapitel Der französische Film in den Jahren der Okkupation 51

Der komische Krieg. In den ersten beiden Monaten des Krieges kommt die französische Kinematografie zum Erliegen. Die von den Behörden inspirierte Propagandaaktion beim Film war gegen das „Dritte Reich“ und die „kommunistische Gefahr“ gerichtet. Die französische Familiensaga *Vater und Sohn* von Duvivier ist das bedeutendste Filmunternehmen. Die subtilen Liebesfilme von Max Ophüls schließen die letzte Filmspielzeit des republikanischen Frankreich ab. Nach dem Waffenstillstand. Pétains Regierung rief das Organisationskomitee der Filmindustrie ins Leben; ein neues Gesetz regelte das Funktionieren der Kinematografie im „Französischen Staat“ (État Français). Die ersten „Schwalben“ der von den „Prinzipien“: Vaterland, Arbeit und Familie inspirierten Produktion. Pagnol und einige andere Filmschaffende akzeptieren Pétains Politik. 1941 verlagert sich das Zentrum der Produktion vom Süden nach Paris. Die antideutschen Manifestationen des Filmpublikums. Die Gründung der Firma Continental Films mit deutschem Kapital, die unpolitische Unterhaltungsfilme für die „durch das Leben ermüdeten“ Menschen herausbringt. 1942 umfaßt die Okkupation das gesamte Land. Die Propagandaaktion. Die Leitlinien der Aktion: die Überzeugung von Hitlers Macht festigen, zum Kampf gegen die Feinde des neuen Systems mobilisieren, Pétains Auftrag „einimpfen“, Zerstreung und Vergessen liefern. Die bescheidenen Resultate der Propagandaaktion. Die sehr schwachen Spielfilme, die im offiziellen Auftrag entstanden sind. Das komplizierte Gesicht der kommerziellen Produktion: Flucht vor der Wirklichkeit, passiver Widerstand und ideologische „Konterbande“. Neutralität, poetische Metaphern und „Konterbande“. Die Meister der französischen psychologischen Schule befinden sich im Ausland: Renoir, Duvivier und Feyder. René Clair verläßt Frankreich. Fortsetzung der Strömung des poetischen Realismus der Vorkriegszeit: *Remorques* von Grémillon – eine ausgezeichnete Studie über menschliche Gefühle und *Das Gesetz des Nordens – Die Straße des Nordens* von Feyder (begonnen vor dem Krieg) – ein Schwanengesang des französischen Vorkriegskinos. Die Richtungen der „Flucht“ des französischen Films: der Kriminal- oder Sensationsfilm, die Bearbeitungen von Theaterstücken, hauptsächlich von Possen und Vaudevilles, die Melodramen und Märchen, die wie eine Legende behandelte Geschichte. Der Film *Die phantastische Nacht* von L’Herbier, der an die Traditionen von Méliès anknüpft, ist ein Werk schöpferischen Elans. Der Film *Satansboten* von Carné ist ein philosophisches Märchen, in dem politische Anspielungen gemacht werden; durch die ausgeklügelte Stilisierung wird eine gewisse Kälte des Werkes bewirkt. In Cocteau und Delannoys Zusammenarbeit entsteht *Der ewige Bann*, eine aktualisierte Geschichte über Tristan und Isolde. Der Film *Wetterleuchten* von Grémillon bringt Vertreter der Arbeiterklasse auf die Filmleinwand. *Sprung in die Wolken* – ein Film über Flugsportanhänger – stellt eine weitere Etappe im Reifeprozess von Grémillons künstlerischem Schaffen dar. Beckers Debüt (*Der letzte Trumpf*) und der Erfolg seines Films *Eine fatale Familie*, eines ausgezeichneten Bildes vom Bauernmilieu. Der Beginn von Clouzots Filmkarriere. *Der Rabe* setzt sich mit dem bürgerlichen Milieu in einer französischen Provinzstadt auseinander; die scharfe Reaktion der Öffentlichkeit auf den Film, der als ein antifranzösisches und kollaboratistisches Werk angesehen wird. *Das Hohelied der Liebe* von Bresson ist eine Offenbarung einer neuen Künstlerpersönlichkeit des Autorenfilms. Der französische Film beherrscht die Kinos. Die Zahl der produzierten Filme steigt ständig. Die von der Regierung gestifteten Preise für künstlerische Leistungen. Die Befreiung. Zu Beginn des Jahres 1944 entsteht das Komitee zur Befreiung der französischen Kinematografie. Im Feuer der Kämpfe erklärt sich das Komitee zur nationalen Verwaltung des Filmwesens. Entstehung des Dokumentarfilms *Die Befreiung von Paris*. Die Aktion, die Kollaborateure zu entfernen. Die Reformprojekte der Kinematografie werden nicht verwirklicht. Carnés zweiteiliger Film *Kinder des Olymp* ist ein Beweis für die Lebendigkeit und die künstlerische Kraft der französischen Kinematografie.

Anhang: Becker, Jacques. Clouzot, Henri-Georges. Cocteau, Jean. *Der Rabe*. *Die phantastische Nacht*. Grémillon, Jean. *Irrwege der Herzen*. *Kinder des Olymp*. *Sprung in die Wolken*

„Alles für die Front, alles für den Sieg“. Der Ausbruch des Krieges und die Mobilisierung der Kinematografie für die neuen Aufgaben. Die Umstellung der Filmchronik und des Dokumentarfilms auf neue Gleise; Gründung von Frontfilmgruppen; die ersten Aufnahmen von der Front sind bereits drei Tage nach der Aggression im Kino zu sehen. Der erste Dokumentarfilm mit Kriegsthematik: *Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau* von Warlamow. *Leningrad im Kampf* von Karmen und Utschitel – „eine lebendige Seite des Großen Vaterländischen Krieges“. Beim Spielfilm beginnt man mit der Produktion von propagandistischen Agitki. Die politische und künstlerische Konzeption der *Kriegsfilmmagazine* wird geboren. Die Evakuierung der Moskauer und Leningrader Studios und der Produktionszentren der Ukraine nach Mittelasien. Auf dem Gleis des Krieges. In die Kinos kommen Filme, die vor dem Krieg oder in den ersten Tagen nach der Aggression beendet wurden: Musikkomödien, Adaptionen bekannter literarischer Werke und so weiter. *Der Traum* – das reifste Werk dieser Filmreihe – gibt ein Bild vom Leben in einer ukrainischen Kleinstadt; er ist das Ergebnis der schöpferischen Zusammenarbeit des Regisseurs Romm mit dem Drehbuchautor Gabrilowitsch. Die Weiterführung der *Kriegsfilmmagazine* – die asiatische Serie (in der die Partisanenthematik überwiegt) ist schwächer als die vorangegangene. Die Gruppe der Übergangsfilme (mit deren Herstellung vor dem Krieg begonnen wurde) unter anderen von den Wassiljew, von Lukow, Fainzimmer, Sarchi und Chefiz. Raismans *Maschenka* ist der künstlerisch reifste Film dieser Gruppe. *Der Sekretär des Kreiskomitees* von Pyrjew – erster Spielfilm, der ganz und gar während des Krieges hergestellt wurde – eröffnet die Serie von Filmen über die Volksrächer, die im Namen der Partei einen ungleichen Kampf als Partisanen führen. *Sie verteidigt die Heimat* von Ermler ist eine suggestiv erzählte Geschichte über eine einfache Frau, die Leiterin einer Partisanenabteilung. Der Erfolg der Kriegskomödien mit den Helden aus den *Kriegsfilmmagazinen*: *Schwejks neue Abenteuer* von Jutkewitsch und *Antoscha Rybkin* von Judin. Die unzufriedenstellende Situation bei der Filmchronik (Wochenschau): der Schematismus bei den sich ständig wiederholenden Montageeffekten, die Schilderung der Armee als eine namenlose Masse, die Zuschreibung aller Verdienste dem Oberbefehlshaber. Dowshenko kritisiert die Filmchronik, er wirft den Kameramännern vor, das Bild vom Krieg zu mildern und zu „ästhetisieren“. *Ein Tag des Krieges* von Sluzki: ein abendfüllender Film, der aus Wochenschaumaterial zusammengeschnitten wurde, ruft zur Solidarität aller Völker der Sowjetunion auf. Eine herausragende Position ist *Stalingrad* von Warlamow. Veröffentlichung von Dowshenkos Szenarium „Ukraine in Flammen“, einem rauen, wirklichkeitsnahen Werk, das nicht mit der Wahrheit zurückhält. Dowshenko initiiert die Produktion des abendfüllenden Dokumentarfilms *Die Schlacht um unsere Sowjetukraine*; poetische Motive als Inspiration für die Filmform. Von Stalingrad bis Berlin. Die Weiterführung der Filme über die Volksrächer: Die Filmschöpfer zeigen den Kampf und das Heldentum der namenlosen Helden. Donskois *Regenbogen* nach dem Roman von Wanda Wasilewska ist eine tiefgründige und schärfer gefaßte Behandlung des Themas: der Kampf gegen die Aggressoren. *Soja* von Arnschtam ist eine Verallgemeinerung des Bildes von der sowjetischen Jugend, die direkt von der Schulbank an die Front oder zu den Partisanenabteilungen ging. Rooms Film *Invasion* stellt eine Analyse von Menschengestalten aus den Kreisen der Intelligenz dar. *Mensch Nr. 217* von Romm ist ein Film über das Schicksal sowjetischer Bürger, die zur Zwangsarbeit nach Deutschland gebracht wurden. Lukows Streifen *Zwei Kämpfer* ist ein bescheidener, liebevoller Film über die Freundschaft zwischen Frontsoldaten. *Heimatliche Felder* von Babotschkin und Bossulajew ist der einzige Film über das Leben im sowjetischen Dorf. *Es war einmal ein Mädchen* von Eisymont ist ein lyrisches und zutiefst tragisches Bild vom Leben der Kinder im belagerten Leningrad. Die politischen Aufgaben des historischen Films. Tschiaureli dreht mit Elan und Emphase den Film *Georgi Saakadse*, einen zweiteiligen Streifen über den georgischen Nationalhelden aus dem 17. Jahrhundert. Der armenische Film *David Bek* von Bek-Nasarow ist ein historisches Drama über die Jahrhundertwende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Petrows Film *Kutusow* ist eine Widerspiegelung des damaligen politischen, geschichtsphilosophischen und künstlerischen Denkens. *Iwan der Schreckliche*, Teil I, von Eisenstein: ein Werk über die russische Renaissance des 16. Jahrhunderts. Die Gestalt des Zaren ist als positiver Held, als ein Genie konzipiert, das eine große Mission zu erfüllen hat. Die Rückkehr der Studios zu ihrem Heimatsitz. Pyrjews Film *Um 6 Uhr abends nach Kriegsende*, der den Ereignissen vorausieht, schildert

den Sieg. Die Reorganisation der Filmchronik beim Dokumentarfilmstudio. Gerassimow zieht hervorragende Spielfilmregisseure zur Arbeit beim Dokumentarfilm heran. *Befreites Frankreich* von Jutkewitsch ist ein klassischer Montagefilm im Wertowschen Stil der zwanziger Jahre. Raimans Filme *Zur Frage des Waffenstillstands mit Finnland* und *Berlin: Bilder vom siegreichen Finale des Krieges*

Anhang: *Der Traum*. Donskoi, Mark. Gabrilowitsch, Jewgeni. Gerassimow, Sergej. *Iwan der Schreckliche*. Maschenka. Pyrjew, Iwan. Raiman, Juli. *Regenbogen*

4. Kapitel Hollywood: Kriegsintermezzo 156

Die Propagandaaktion. Die USA im Kriegszustand mit Japan, Deutschland und Italien. Einberufung eines Filmkomitees für Kriegsangelegenheiten. Im Juli 1942 wird die Filmindustrie für die Kriegshandlungen als besonders wichtig angesehen. Das Amt für Kriegsinformation (OWI) koordiniert und vereint die vielen Institutionen und Initiativen, die die Produktion von propagandistischen Kurz- und mittellangen Filmen zum Ziel haben. Der Erfolg von Frank Capras Serie *Warum wir kämpfen*, die aus sechs abendfüllenden Streifen besteht, in denen die historischen Quellen und der bisherige Verlauf des bewaffneten Konflikts dargestellt werden. Die Authentizität der Kriegsreportagen. Unter Einsatz ihres Lebens schaffen die Filmleute Werke über den Kampf an den fernen Fronten: *Die Schlacht bei den Midway-Inseln* von Ford ist der Start in dieser Produktion. John Huston schafft die Filmreportage *Die Schlacht von San Pietro*; ein Versuch, den Mechanismus und die Philosophie des Krieges darzustellen. Der Beitrag Walt Disneys und seines Donald Duck zur zahlenmäßig umfangreichen Produktion von Propagandafilmen über das Leben im Lande. Der Krieg im Spielfilm. Das prozentuale Verhältnis der Kriegsthematik zur Gesamtproduktion: 10 Prozent der Filme stellt das Kriegsgeschehen dar, etwas mehr als 40 Prozent verwendet den Krieg als Hintergrund. Die Naivität und Vereinfachung bei Filmen über die Verbündeten. Der einzige Film, der sich abhebt, ist William Wylers Streifen *Mrs. Miniver*, der das Leben einer englischen Familie in den Tagen des Rückzuges bei Dünkirchen schildert. Der Inhalt der Filme über die russische Thematik: Lloyd Bacons *Aktion im Nord-Atlantik* ist der beste von ihnen; das naive und oberflächliche Bild von der Sowjetunion in den anderen Werken. Hollywoods sporadisches Interesse für die Kriegsproblematik in den anderen verbündeten und okkupierten Ländern. Die herausragende Komödie von Lubitsch *Sein oder Nichtsein*: ein Bild vom okkupierten Polen im Zerrspiegel der Satire. Das größte Interesse des amerikanischen Films gilt dem Krieg im Pazifik. William Wellmans *Schlachtgewitter am Monte Cassino* ist der reifste Kriegsfilm. Die Filme über das Alltagsleben Amerikas zeigen die emotionale Verbindung zwischen den Kämpfenden und ihren Angehörigen zu Hause. Ein repräsentativer Film ist John Cromwells *Von wo du weggegangen bist* mit zahlreichen Stars. Das Interesse des State Department für die Verbündeten in Mittel- und Südamerika. Orson Welles' Mißgeschick: Der Produzent lehnt sein Filmmaterial über Brasilien und Mexiko ab. Disney schafft zwei abendfüllende Filme über Lateinamerika. Vor allen Dingen Unterhaltung. Die Produktion von Komödien jeder Art steigt. Preston Sturges erneuert in *Der große McGinty* und *Sullivans Reisen* die Komödienmodelle. Vincente Minnelli ändert die Konzeption des naturalistischen Hollywood-Musicals: die Poesie in seinen Filmen *Ein Eckchen im Himmel* und *Triff mich in St. Louis*. René Clairs Schaffen in Amerika: der Film *Abenteurerin* mit viel Reiz und Esprit und die herrliche Komödie *Meine Frau, die Hexe*. Der Erfolg der Melodramen, der rührseligen Stücke, bei denen berühmte Stars mitwirken. Eine Ausnahme bildet William Wylers Film *Die kleinen Füchse* mit der hervorragenden Bette Davis. Die Entwicklung der Gattung des Kriminalfilms: die Geburt des „schwarzen Films“ aus dem Geist von Hammetts und Chandlers Romanen. Das Erscheinen der sogenannten deutschen Hollywoodfilmschule im Jahre 1944. *Frau ohne Gewissen* ist Billy Wilders erster Erfolg. Andere Vertreter der Schule: Preminger, Siodmak und Lang. Filme über religiöse Themen, mit Schauwerten versehen. Die „rosa Serie“ erobert den Zuschauer durch Kirchenmusik, humorvolle Gags und einen bonbonsüßen Inhalt. Aktiva und Passiva. Die Kriegsjahre sind eine Zeit der wirtschaftlichen Prosperität. Das Kino ist eine beliebte Unterhaltung für Millionen. Das Dahinwelken der Filmkunst. Die Höhenflüge der alten Garde werden niedriger. Wellmans Ausnahmestellung als ein engagierter Filmkünstler. *Der Ritt zum Ox-Bow* – ein Antiwestern, der die Rechtsprechung, die sofort und auf der Stelle

erfolgt, in Zweifel zieht. Orson Welles ist der bedeutendste Vertreter der jungen Garde. Der Film *Der Glanz des Hauses Amberson* wird vom Produzenten verstümmelt. Elia Kazans Start mit *Ein Baum wächst in Brooklyn*, einem Film über das Leben in den Großstadtlums. Renoirs amerikanische Filme: *Der Mann aus dem Süden*, ein klassischer Film über das Bauernleben im Süden. Das Schaffen der Avantgardisten und Amateure. Die surrealistischen Filme von Maya Deren. Die Bilanz der Aktiva (einige ausgezeichnete Filme) und der Passiva (eine Vielzahl durchschnittlicher Filme)

Anhang: *Der Ritt zum Ox-Bow*. *Die Spur des Falken/Der Malteser Falke*. Hammett, Dashiell. Huston, John. Minnelli, Vincente. *Schlachtgewitter am Monte Cassino*. Sturges, Preston. *Sullivans Reisen*. Wellman, William A.

5. Kapitel Der Film des Dritten Reiches während des Krieges 214

Zunehmende Aggressivität. Der Ausbruch des Krieges verstärkt den aggressiven Charakter der Filmproduktion. *Jud Süß* von Veit Harlan: eine authentische historische Gestalt aus dem Württemberg des 18. Jahrhunderts als Vorwand, um die Juden als Quelle des deutschen Unglücks darzustellen. Der Film *Die Rothschilds* von Waschneck illustriert die These aus „Mein Kampf“ über die Beherrschung der britischen Wirtschaft durch die Juden. Hipplers abendfüllender Pseudodokumentarstreifen *Der ewige Jude*, gedreht in polnischen Kleinstädten und in Warschau. Das Verhältnis des Nazi-Films zu den okkupierten Ländern und zu den Staaten der antifaschistischen Koalition. Die antipolnischen Filme rufen zur „Abrechnung“ mit den Polen auf. Uccickys *Heimkehr* ist ein perfider Film über die angebliche Verfolgung der Wolhynien-Deutschen durch die polnischen Behörden. Die Filme über England sind am zahlreichsten und am sorgfältigsten hergestellt. Kimmichs und Steinhoffs Filme richten sich gegen den englischen Kolonialismus. Die antirusischen und antisowjetischen Akzente in Ritters Filmen: *GPU* über die sowjetische Spionageabwehr und *Kadetten* über die preußischen Kadetten während des Siebenjährigen Krieges. Die Reportagearbeit der faschistischen Wochenschau. Die „Hauptleistungen“ des Nazi-Dokumentarfilms: *Feldzug in Polen*, *Feuertaufe* (beide über den Kampf in Polen 1939) und *Sieg im Westen* (über den Krieg in Belgien, Holland und Frankreich). Das Apogäum. 1942 – Höhepunkt in der Entwicklung der Kinematografie des Dritten Reiches. Die neue Ufa ist ein Filmmonopol. Veit Harlan dreht den Film *Der große König* über Friedrich den Großen. Liebeneiner ist ein neuer Stern des Propagandafilms. Sein Film *Ich klage an* liefert durch die Art und Weise der Darstellung der Frage der Euthanasie den völkermordenden Nazi-Praktikern ein Alibi. Peter von Werders Broschüre „Trugbild und Wirklichkeit“ legt die Philosophie des Nazi-Films dar. Die neue Konzeption von der Überlegenheit der Bauern und vom Dorf als Quelle für die Tiefe und Beständigkeit menschlicher Gedanken und Gefühle. Der Führergedanke tritt in den Hintergrund. Schwere Zeiten... und leichte Filme. Die Wochenschau formt die Einstellung der Bevölkerung, angesichts des Krieges bereit zu sein, fortgesetzt Opfer zu bringen. Beim Spielfilm ist es umgekehrt, im Kino überwiegen die Unterhaltungsfilme. Der Erfolg von Willi Forsts Operetten. Die Entwicklung von Käutners Filmwerkstatt. Sein hervorragender Film *Romanze in Moll* – eine subtil erzählte bürgerliche Liebesgeschichte. Pabst inszeniert historische Filme mit Helden, die Hitlers Idealen nahe stehen. Das Ende des tausendjährigen Reiches. Der letzte repräsentative Nazi-Film – *Kolberg* von Veit Harlan – ruft die Bevölkerung zum „Durchhalten“ auf. Das von Bombenangriffen verschonte Prag wird am Kriegsende zu einem Hauptzentrum der Filmproduktion. Viele Regisseure und Schauspieler flüchten aus Deutschland. Die bombardierten Ateliers der Ufa. Mai 1945 – der Film im Zeichen des Hakenkreuzes hört auf, zu existieren

Anhang: *Feuertaufe*. *Heimkehr*. *Jud Süß*. Käutner, Helmut. *Kolberg*. Liebeneiner, Wolfgang. *Romanze in Moll*

6. Kapitel An den Quellen des Neorealismus 249

Der Kriegsausbruch und die offizielle Kinematografie. Schaffung eines staatlichen Komitees für Angelegenheiten der Kriegs- und politischen Filme. Die Initiative von De Robertis, Dokumentarfilme über die Kriegswirklichkeit herzustellen. Die wendepunktartige Rolle seines Films *Männer auf dem Grund*:

authentische Menschen, scharfe Beobachtung. Der Beginn von Rossellinis schöpferischem Weg. Sein erster Film – *Das weiße Schiff* – eine Reportage mit Fabel ohne Mitwirkung von Schauspielern. Geninas und Alessandrinis Filme zeigen das Geschehen an der afrikanischen Front. Die schlechten quantitativen und künstlerischen Ergebnisse der Aktion, die das Kino zur politischen Propaganda mobilisierte. Die Filmleinwand wird von Salonkomödien, sentimentalen Dramen und romantischen Historienfilmen beherrscht. Das neue Gesicht des Films. Die Lage in Italien nach den Ereignissen von 1943. Im Centro Sperimentale entsteht um Chiarini eine neue Schule, die „kalligrafische“ Schule genannt wird. Die Filmsprache steht im Mittelpunkt des Interesse der Kalligrafen: Soldati, Castellani und Lattuada. Die Kalligrafen knüpfen an die Literatur des 19. Jahrhunderts an. Soldatis Film *Kleine alte Welt* ist das Standardwerk der Kalligrafen. Chiarinis *Straße der fünf Monde* ist im Stil alter Stiche gehalten. Der formal ausgeklügelte Film *Das Duell* nach Puschkin ist Castellanis Debüt. Lattudas Debüt: der romantische und stilisierte Film *Giacomo der Idealist*. Gewisse Kühle und fehlende psychologische Tiefe der Gestalten sind ein Stillemerkmal der Kalligrafen. Der abweichende Charakter von Poggiolis Schaffen: *Adieu, Jugend!* sein erster bedeutender Film. Poggioli ist ein Wegbereiter des Neorealismus. Blasettis *Vier Schritte in die Wolken/Lüge einer Sommernacht* ändert die bisherige Richtung des Interesses; dieser Film bereitet den Boden für die Entstehung des neorealistischen Bewußtseins vor. De Sica beginnt, hübsche kleine sentimentale Komödien zu inszenieren. Sein Drama *Kinder sehen uns an* ist ein Werk, das die italienische Wirklichkeit „von Lügen befreit“. *Ossessione* vom Regisseur Luchino Visconti ist der erste neorealistische Film; er ist von Dostojewski inspiriert und stellt die italienische Wirklichkeit in düsteren Farben dar. Die vernichtende Kritik seitens der Presse des Regimes und die Unterstützung durch die jungen Kritiker. Epilog. Der Versuch, die Produktion im Norden des Landes, in der Italienischen Sozialen Republik, aufzunehmen. Es entstehen über ein Dutzend kommerzielle Filme ohne politische Ambitionen. *Flugplatz* von Mario Costa ist der einzige Propagandafilm der faschistischen Republik. Die Vorbereitung zum Start der neuen Kinematografie in den befreiten Gebieten

Anhang: De Sica, Vittorio. *Kinder sehen uns an*. *Kleine alte Welt*. *Ossessione*. Poggioli, Fernando Maria. *Vier Schritte in die Wolken/Lüge einer Sommernacht*. Visconti, Luchino. Zavattini, Cesare

7. Kapitel In Hitlers Machtbereich 276

In Mitteleuropa. Tschechoslowakei. Gründung der Filmdirektion für Böhmen und Mähren. Die „Arisierung“ der Kinematografie. Die Deutschen bauen die tschechischen Ateliers für die eigenen Zwecke aus, nur zwei Studios produzieren tschechische Filme. Der schmale Grat der Freiheit im Filmschaffen der ersten Jahre. Der größte Erfolg dieser Zeit ist Slavinskýs *Das war ein tschechischer Musikant*, eine Biografie über Kmoch, den Popularisator der Volksmusik. Otakar Vávra und Martin Frič sind die aktivsten Regisseure. Vávra stellt Dramen her, denen literarische Originale zugrunde liegen. Frič hat mit Komödien Erfolg. Der Film *Heißer Sommer* über das Leben der Jugend ist das Debüt von František Čáp. Sein Film *Die Großmutter* nach dem Roman von Božena Němcová – dem „Zyklus von Bildern aus dem Leben auf dem Dorfe“ – ist eine Gelegenheit, patriotische Gefühle zu manifestieren. Beim Kurzfilm lenken Lehovec (Experimentalfilm) und Týrlová (Trickfilm) die Aufmerksamkeit auf sich. Das Produktionszentrum von Baťa in Žlín. Die tschechische Widerstandsbewegung konzentriert sich bei dem halblegalen Tschechoslowakischen Filmverband, der das Modell der zukünftigen nationalisierten Kinematografie erarbeitet. In der Slowakei erscheint außer der Wochenschau das Filmmagazin *Lúč*, das aus banalen Montagen von Aufnahmen über Land und Leute besteht. Ungarn. Die ungarische Kinematografie erlebt einen ungewöhnlichen Aufschwung. Der amerikanische Konkurrent verschwindet vom Markt, der Export steigt, die Produktionsbasis wird erweitert. In den Kinos herrschen die Komödien und Melodramen. *Die Hochzeit der Mara Szűts* von László Kalmár ist der größte Kassenerfolg. Der Regisseur Daróczy erzählt märchenhafte Geschichten in einer realistischen Szenerie. Filme mit politischem Charakter: *Wachablösung* von Bánky, *Der unbekannte Gegner* von Rodriguez und der antikommunistische Streifen *Sühne* von Farkas. *Menschen der Berge* von István Szóts, ein Film über die Vereinsamung armer Menschen, ist die Offenbarung beim Festival in Venedig im Jahre 1942. 1944 marschieren die Hitlerschen Truppen in Ungarn ein,

die Leitung der Kinematografie wechselt, die „politisch verdächtigen“ Filmschaffenden werden verfolgt. Im Februar 1945 wird Budapest befreit. Der ungarische Film am Beginn der Veränderungen. In Westeuropa. Holland. Die Ufa gebraucht die holländischen Filmzentren für eigene Zwecke. Die holländischen Filmschaffenden im Ausland: Ivens weilt in den Vereinigten Staaten von Amerika, de Haas dreht in Indonesien antijapanische Propagandafilme, Rutten flieht nach England. Die Kampfhandlungen zerstören die Produktionsbasis. Belgien. Die Vorkriegstraditionen des belgischen Films. Die uninteressante Spielfilm- und die gute Dokumentarfilmproduktion. Storck, Dekeukeleire, Cauvin und andere Begründer der belgischen Dokumentarfilmschule sowie die Autoren der interessanten Filme über die Kunst. Regisseure, die während der Okkupation im Lande arbeiten: Schoukens dreht eine Reihe wertvoller Filme über die Architektur, und Storck schafft die *Bauernsymphonie*, die viel Bukolisches enthält. Skandinavien. Dänemark. Anfangs hat die Okkupation „friedlichen“ Charakter. Christensen und Dreyer beginnen nach einer langen Pause wieder mit der Arbeit. Christensen inszeniert mit Erfolg einen Film, der Problemen des Familienlebens gewidmet ist. Der Kurzfilm *Hilfe für die Mütter* – ein sehr aufrüttelnder Appell – ist ein bescheidenes Comeback des Meisters Dreyer. Später schafft Dreyer das Werk seines Lebens: *Dies irae/Tag des Zorns* – ein eindrucksvoller Film über die Intoleranz. Die Schauspielerin Bodil Ipsen debütiert mit dem Film *Die Verlorenen* als Regisseur. Das Filmkomitee der Regierung entsteht, das für die Fragen des Kurzfilms zuständig ist: die Produktion von Filmen, die unter einem geschickten Deckmantel das Volk gegen die Taten des Okkupanten mobilisieren sollen. In der zweiten Hälfte des Jahres 1943 ändert sich der Charakter der Okkupation. Die Filmschaffenden arbeiten mit dem illegalen Dänischen Rat der Freiheit zusammen. Aus dem im Land aufgenommenen Material wird in England der Film *Dänemark kämpft um die Freiheit* montiert. Zu Beginn des Jahres 1945 kommt die Filmproduktion zum Erliegen. Norwegen. Das Land hat eine schwach entwickelte Filmproduktion. In den dreißiger Jahren tritt Tancred Ibsen hervor. Ibsens Film *Das gefährliche Spiel* wird während der Okkupationszeit gedreht. Der in Lappland entstandene Film *Bastard*, Regie Helge Lunde, wird 1940 beim Festival in Venedig aufgeführt. Rasmus Breisteins historischer Film *Trysil-Knut*. Die interessante Nutzung der Landschaft und des Dorfmilieus in Ibsens und Breisteins Filmen. Finnland. Die wichtigsten Daten und Fakten aus der Geschichte des Films vor dem Krieg. Während der beiden Kriege mit der Sowjetunion wächst die Popularität der nationalen Filme. Die Quantität der produzierten Filme hält sich auf dem Vorkriegsstand. Es überwiegen Komödien und Dorfdramen. Särkkä dreht einen Film über den finnischen Dichter Runeberg: *König der Poesie und Wandervogel*. Die Serie von Familienfilmen von Orvo Saarikivi. Einige Kriegsfilme und Spionagefilme mit kommunistischen Agenten als schwarze Charaktere. Auf dem Balkan. Albanien. 1939 wird Albanien Italien „angeschlossen“. 1941 wird versucht, im Rahmen der italienisch-albanischen Filmgesellschaft Tomorri Film eine eigene Filmproduktion zu organisieren. Der einzige Dokumentarfilm – *Begegnung am See* – hat einen gewissen gestalterischen Wert. Die Albaner werden nur als Hilfskräfte bei der Produktion zugelassen. Jugoslawien. Eines der rückständigsten Filmländer Europas. Die wichtigsten Daten und Fakten aus der Geschichte des jugoslawischen Films vor dem Krieg. 1941 erfolgt die Aufteilung Jugoslawiens. In Serbien entsteht der Spielfilm *Unschuld ohne Schutz* von Aleksić. Die Dokumentarfilme und die Wochenschau im unabhängigen Königreich Kroatien. Der halbdokumentarische Spielfilm *Lisinski* über den kroatischen Komponisten. Bei den Einheiten von Titos Armee arbeiten Frontkameramänner. Griechenland. Die Traditionen des griechischen Vorkriegskinos. Filopimin Finos, dem die Okkupanten die Aufnahme der Produktion erlauben, gründet die einzige bedeutende Firma. Unter seiner Obhut dreht Ioannopulos den romantischen Film *Die Stimme des Herzens*. *Beifall* von Zavellas ist der interessanteste griechische Film aus dieser Zeitspanne. Bevor die Faschisten Griechenland verlassen, zerstören sie das einzige Filmatelier in Athen. Bulgarien. Lebendige Traditionen des Filmschaffens und ein dichtes Kinonetz vor dem Krieg. Bekannte Regisseure der Stummfilmzeit: Wassil Gendow und Boris Greshow. 1941 beginnt die „friedliche“ Okkupation durch Bulgariens Verbündete. Greshow dreht den Film *Für die Heimat*, der die bulgarischen Soldaten rühmt. In dem staatlichen Studio Blgarsko Delo entstehen Dokumentarfilme und Wochenschauen. Eine Gruppe von Kameramännern der Widerstandsbewegung filmt den Verlauf des Aufstands in Sofia und den Einmarsch der sowjetischen Truppen. Rumänien. Ein schwach entwickeltes Kinonetz, eine geringe nationale Produktion. Die wichtigsten Filme werden vor dem

Krieg gedreht. 1941 wird Rumänien ein Verbündeter Deutschlands. Auf dem Territorium des Landes vermischen sich deutsche und italienische Einflüsse. Die Italiener gründen die italienisch-rumänische Produktionsgesellschaft Cineromit. *Eine stürmische Nacht* von Jean Georgescu ist der bedeutendste rumänische Film dieser Zeitspanne. Nach dem Sturz der faschistischen Regierung tritt eine eineinhalb Jahre währende Unterbrechung in der Filmproduktion ein

Anhang: Christensen, Benjamin. *Dies irae/Tag des Zorns. Menschen der Berge*

8. Kapitel Die Situation des polnischen Films während

des zweiten Weltkrieges 313

Septemberpräludium. Die Kriegsvorbereitungen betreffen nicht die Kinematografie. Die in Warschau gebliebenen Filmleute organisieren ein Filmteam, das mit der Leitung zur Verteidigung Warschaws zusammenarbeitet. Anfang Oktober 1939 hört die polnische Kinematografie auf, zu existieren. Im Generalgouvernement. Das Programm des Okkupanten sieht eine völlige Extermination der polnischen Kultur vor; es wird nur die Vorführung von schlechten Unterhaltungsfilmen und von Filmen, die die Größe und Macht des „Deutschen Reiches“ propagieren, erlaubt. Die Film- und Propagandamittel Vertriebsgesellschaft GmbH (die sogenannte FIP) wird mit dem Ziel ins Leben gerufen, die Produktion und den Vertrieb zu koordinieren. Die deutsche Verwaltung übernimmt die Kinos. Die rigorose Trennung der deutschen von den polnischen Zuschauern. Die Herstellung von Spielfilmen in polnischer Sprache interessiert die Okkupationsmacht nicht. Es entstehen die *Tonwochenschau des Generalgouvernements* und die propagandistischen „Dokumentarfilme“ für das polnische Filmpublikum, die vorwiegend von Deutschen realisiert werden. Der Film *Juden, Läuse, Typhus* begründet auf zynische Weise die Schaffung des Ghettos. Die kollaboratistische Tätigkeit von Igo Sym. Die polnische Untergrundbewegung führt eine Aktion durch, die die Effekte der Nazi-Filmpropaganda unwirksam macht: der Boykott der Kinos. Das Referat für Foto und Film des Büros für Information und Propaganda beim Oberkommando der Armia Krajowa organisiert eine Filmdokumentation über den illegalen Kampf: Die Leitung obliegt Antoni Bohdziewicz. Von Jahr zu Jahr wird die Gruppe der polnischen Filmschaffenden kleiner: Sie kommen in Konzentrationslagern um und werden Opfer der Liquidierungsaktionen. Im Westen, im Nahen Osten und jenseits des Ozeans. Die Militärfilméquipe in Coetquidan hat keine Arbeitsmöglichkeit, weil die technische Ausrüstung fehlt. Mit Hilfe von Franciszek Ōzga, einem Polen aus Amerika, entsteht der Dokumentarfilm *Noch ist Polen nicht verloren*, der nach Frankreichs Niederlage in England montiert wird. Eugeniusz Cękałski übernimmt die Leitung des Filmbüros in London. Es entsteht eine Filmgruppe beim Inspektorat der Polnischen Luftstreitkräfte und die Sektion für Film und Fotografie. Das Filmbüro koordiniert die Arbeit der einzelnen Teams. Cękałskis Montagefilme zeigen den Anteil der polnischen Einheiten an den Kampfhandlungen der alliierten Truppen. Der avantgardistische Kurzfilm *Wir rufen Herrn Smith* von Franciszka und Stefan Themerson ist ein polemischer Diskurs mit den Engländern, die der Nazi-Gefahr skeptisch oder passiv gegenüberstehen. Die Filme, die von den Militäréquipes gedreht werden, sind Dokumentarstreifen über das Soldatenleben. Cękałskis Film *Eine nicht beendete Reise* ist dem Gedenken an General Sikorski gewidmet. Cękałski geht in die Vereinigten Staaten von Amerika. Bei der Armee von Anders, die die Sowjetunion verläßt und sich in den Iran begibt, wird ein Filmreferat beim Büro für Propaganda und Aufklärung ins Leben gerufen. Das Team Waszyński-Tom mit der Basis in Kairo dreht Kurzreportagen mit inszenierten Einlagen, die im Stil der Vorkriegszeit gehalten sind. Gegen Ende 1943 rückt Waszyńskis Filmgruppe an die italienische Front. 1943 entsteht in New York das Polnische Informationszentrum. Romuald Gantkowski dreht den Film *Das Land meiner Mutter* mit einem Kommentar von Eva Curie. Cękałski montiert aus Wochenschaumaterial den Film *Kinder in der Fremde* und dreht eine zweite Fassung seiner *Drei Chopin-Etüden*. In der Sowjetunion. Der Kommandeur der I. Infanteriedivision „Tadeusz Kościuszko“ ruft das Filmaktiv ins Leben, dessen Kern die ehemaligen Start-Mitglieder bilden: Aleksander Ford, Stanisław Wohl, Władysław Forbert und Ludwik Perski. *Wir schwören der polnischen Erde* ist der erste Film des Filmaktivs; er hat vor allem historischen Wert. Der Streifen *Kämpfendes Polen Nr. 1* über die Feuertaufe der Kościuszko-Division bringt Elemente

der Kunst in die Reportage. Der letzte Akt des Krieges. Waszyński montiert die zweitägige Reportage *Monte Cassino* aus Material, das während der Schlacht aufgenommen wurde; diese Arbeit ist der künstlerisch reifste Dokumentarfilm aus der Produktion des Filmaktivs in Anders' Armee. Die Filmgruppe von Bohdziewicz nimmt die ersten Tage des Warschauer Aufstandes auf. Die spezifischen Arbeitsbedingungen der Kameramänner während des Aufstandes. Der große Wert des wenigen erhalten gebliebenen Materials. Der Auseinanderfall der Teams nach der Niederschlagung des Aufstandes. Auf polnischem Boden. Das Filmaktiv verwandelt sich in das Filmstudio der polnischen Armee. Es entsteht das erste zivile Amt für Angelegenheiten der Kinematografie – Wydział Kinofikacji. Es werden sieben Nummern der *Polnischen Filmchronik*, das erschütternde Dokument über das Vernichtungslager *Majdanek, Kämpfendes Polen Nr. 3* und die Reportage vom Prozeß gegen die Nazi-Verbrecher, *Hakenkreuz und Galgen*, hergestellt. Das Filmstudio der polnischen Armee siedelt von Lublin nach Łódź um. In Kraukau wird auf Bohdziewicz Initiative die Filmwerkstatt der Jungen gegründet – eine Schule, die mit dem Experimentalstudio in Verbindung steht. Die Aufnahmeteamer der Filmchronik zeichnen die letzten Kämpfe in Berlin auf, aus diesen Aufnahmen entsteht die Sonderausgabe der polnischen Wochenschau *Die Vernichtung Berlins*
Anhang: Bohdziewicz, Antoni. *Majdanek*

9. Kapitel Europäische Oasen der Neutralität 336

Schweden. In den schwedischen Kinos wird ein Propagandakampf geführt; es werden deutsche, englische, amerikanische und sowjetische Wochenschauen gezeigt. Der Krieg ist ein Katalysator für die Entwicklung des schwedischen Kinos; die belebenden Strömungen in der Literatur und der bildenden Kunst, die konstruktive Rolle der Filmkritik. *Ein Verbrechen* von Henrikson – ein schwarzer Film über den moralischen Zerfall einer Familie – eröffnet ein neues Kapitel in der Geschichte der schwedischen Kinematografie. Sjöbergs Filme aus den Jahren 1940 und 1941 kündigen eine interessante Künstlerpersönlichkeit an. *Himmelspiel* von Sjöberg und Lindström – ein volkstümlicher einfacher Stoff in einer meisterhaften Form – ist eine Wiedergeburt des nationalen schwedischen Stils. Sjöberg inszeniert den Film *Qualen* nach einem Szenarium von Ingmar Bergman; es ist eine düstere und schmerzliche Geschichte aus dem Leben der heranwachsenden Jugend. Das reiche Schaffen Molanders; seine bedeutenderen Filme: das historische Drama *Reit heut nacht* und *Das Wort*, das moralische und religiöse Probleme aufgreift. Hasse Ekmans Debüt *Mit dir in meinen Armen* und sein weiteres Schaffen. Faustmans Debüt *Nacht im Hafen* lenkt die Aufmerksamkeit der Kritik auf ihn. Arne Sucksdorff debütiert beim Kurzfilm, seine Autorenfilme sind meisterhafte Naturstudien. Der Erfolg der einheimischen Filme bei der schwedischen Bevölkerung. Auf der Pyrenäenhalbinsel. Spanien. Die ersten Filme zu aktuellen Themen entstehen außerhalb des Landes. Die Angelegenheiten des Films werden von der Fachunterkommission der Regierung geregelt. Die Regierung bemüht sich um die Gewährleistung der Voraussetzungen für die Entfaltung der Kinematografie. Die Schwierigkeiten mit der Zensur bei Filmen, die in Spanien gedreht werden: *Der Kreuzer Baleares* von Enrique del Campo und *Rot und Schwarz* von Carlos Arévalo. *Rasse* von Sáenz de Heredia ist das repräsentativste Projekt im Bereich des politischen Films. Die ehemaligen Fachleute kehren zur Arbeit zurück: Perojo und Ardavín. Die Karriere des jungen Regisseurs Rafael Gil, der einige Filme mit Gefühl für Humor und mit poetischer Phantasie dreht. *Palast zu verkaufen* ist Lászlo Vajdas erster spanischer Film. 1942 wird das staatliche Studio für Dokumentarfilme NO-DO gegründet. Die Bilanz des spanischen Films: künstlerische Ohnmacht, eine kleine Produktion im Verhältnis zu den Möglichkeiten, Überwiegen des Imports. Portugal. In der Kinematografie ändert sich nichts. *Ala Arriba* vom Veteran José Leitão de Barros ist eine Geschichte über das Leben der Fischer, gedreht als Dokumentarfilm mit Spielfilmhandlung. *Inés de Castro* – eine spanisch-portugiesische Coproduktion von Leitão de Barros und García Viñolas. Lopes Ribeiro verfilmt den populären Roman von Castelo Branco aus dem 19. Jahrhundert: *Tödliche Liebe*. Manuel de Oliveira ist die interessanteste Persönlichkeit des portugiesischen Kinos. Sein *Aniki Bóbo* – ein Film über Kinder der Straße – ist ein Vorläufer des italienischen Neorealismus. Schweiz. Die eigene Filmproduktion vor dem zweiten Weltkrieg ist nicht groß. Das ambitionierte Schaffen Wechslers in den dreißiger Jahren. Der Krieg erfordert die Mobilisierung der patriotischen Gefühle. Der

Import nimmt ab, die einheimische Produktion steigt. Drehbuchautor Schweizer und Regisseur Lindtberg sind ihre Säulen. Feyder dreht in Genf den Episodenfilm *Eine Frau verschwindet. Marie-Louise* und *Die letzte Chance* sind Erfolgsfilme von internationalem Rang. Türkei. Das Land mit einer rückständigen, provinziellen Kinematografie produziert Filme für den Inlandsgebrauch. Abriß der Geschichte des türkischen Films vor dem zweiten Weltkrieg. Muhsin Ertugrul ist der führende Vertreter des türkischen Films. *Der unerschrockene Ali* von Faruk Keç ist der erste türkische Film ohne Theatereinflüsse. Sadan Kâmil debütiert 1944 mit dem Film *13 Helden*, der dem Krieg mit Griechenland in den Jahren 1919 bis 1922 gewidmet ist. Das Publikum bevorzugt ländliche Melodramen. Während des Krieges entstehen die Keime für die Filmindustrie. Irland. Eine reguläre Filmproduktion fehlt. Es entstehen zahlreiche Dokumentarfilme; die Spielfilme werden von den Engländern bei ihren „Gastrollen“ gedreht. Während des Krieges entstehen nur wenig Propagandafilme. Island. Eine eigene Filmproduktion fehlt

Anhang: *Die letzte Chance*. Ertugrul, Muhsin. *Himmelsspiel*. Lindtberg, Leopold. *Qualen*. Sáenz de Heredia, José Luis. Sjöberg, Alf

10. Kapitel Im Fernen Osten 371

Japan. Die erzwungene Konzentration der Filmindustrie. Die drei Konzerne: Toho, Shochiku und Daiei entscheiden über das Schicksal der Kinematografie. Der Ausschuß der Regierung zur Kontrolle der Filmindustrie wird ins Leben gerufen. Die Zahl der produzierten Filme sinkt. „Alles über den Krieg, und alles für den Krieg“ ist die Losung für die Produktion. Kajiro Yamamoto ist ein repräsentativer Regisseur des neuen Kurses: Seine Filme rühmen den Mut und die Disziplin der Soldaten. Die Veränderung beim Samurai-Film – der Übergang von der legendären zur historischen Thematik. Mizoguchi dreht *Die Rache der 47 Ronins* und *Drei Geschlechter Danjuro* über Schauspieler des Kabuki-Theaters. Die Filme der Gattung Shomin-Geki weichen von der offiziellen Direktive ab, sie stellen das Leben einfacher Menschen dar (Yasujiro Shimazu, Heinosuke Goshō, Yasujiro Ozu). Die neuen Talente des japanischen Kinos: Keisuke Kinoshita und Akira Kurosawa. Kinoshitas Debütfilm *Hafen der Blüten* fällt durch seine Subtilität und Poesie auf. Kurosawa debütiert mit dem künstlerisch reifen Film *Die Legende vom großen Judo*, der die Auseinandersetzungen zwischen den beiden Schulen des Kampfes zeigt: des Judo mit dem Jiu-Jitsu. *Die Männer, die auf des Tigers Schwanz gingen* – eine Verfilmung eines Stückes des Kabuki-Theaters. Gegen Kriegsende kommt die japanische Filmindustrie zum Erliegen. Korea. Expansionsgebiet der japanischen Kinematografie. Die reguläre koreanische Produktion entsteht in den zwanziger Jahren. Na Un-Kyu ist die repräsentativste Persönlichkeit der frühen koreanischen Kinematografie. Die koreanischen schöpferischen Mitarbeiter haben Verbindung zur japanischen Linken und zur Sowjetunion. Ab 1937 entstehen japanisch-koreanische Coproduktionen. Während des Krieges drehen die Japaner in den koreanischen Ateliers zwei Filme. Die Konzentration der Filmindustrie in den Kriegsjahren, 1945 tritt ein völliger Stillstand der Produktion ein. China. Die politische Situation des Landes während der japanischen Aggression und teilweisen Okkupation. Die schwach entwickelte chinesische Kinematografie arbeitet ausschließlich für das Inland. Das erste bedeutendere Filmstudio Asia Motion Picture Company entsteht im Jahre 1913. Der chinesische Film weckt in den zwanziger Jahren in den Kreisen der Intelligenz Interesse. Der Ton bringt die Verbindung der Kinematografie mit der fortschrittlichen Literatur mit sich: eine qualitative Veränderung in der chinesischen Kinematografie. Das neue Studio United China Pictures startet 1930 mit künstlerischen und politischen Ambitionen. Tsai Chu-sheng ist führender Regisseur, sein Film *Das Lied der Fischer* ist die größte Leistung der dreißiger Jahre und eine Visitenkarte des chinesischen Kinos in der Welt. Der chinesisch-japanische Konflikt hat grundlegende Veränderungen in der Filmindustrie zur Folge. Die unabhängige Produktion der Jahre 1937 bis 1945 mobilisiert die Bevölkerung zum Kampf gegen die Japaner. Je länger der Krieg dauert, um so mehr nimmt die Filmproduktion ab. Die Filme *Wir verteidigen unsere Heimat* von Shih Tung-shan und *Achthundert tapfere Soldaten* von Ying Yün-wei zeigen die Grausamkeiten der japanischen Okkupanten. Die Japaner gründen in der Mandschurei das große Studio Manei; sie ordnen sich die Unternehmen in Mittelchina unter. Die chinesischen Filme der Klasse B und C, die unter der Ägide der Japaner entstehen. Die Gründung des Filmaktivs der 8. Volksbefreiungs-

armee und ihr erster Film *Yünnan und die 8. Armee*. In Yünnan entwickeln sich die Filmkader der künftigen Volksrepublik China. In die n. Die mißlungenen Versuche während des Krieges, die indische Kinematografie in Japans panasiatisches Programm einzubeziehen. Der lokale Charakter der indischen Kinematografie. Das Kino macht seit seiner Geburt in Indien Karriere. *König Harischandra* von Dadasaheb Phalke aus dem Jahre 1913 ist der erste indische Film. Die Entwicklung des mythologischen Films: Auf der Filmleinwand erscheinen Gestalten aus „Ramayana“ und „Mahabharata“ sowie aus den Dramen der goldenen Epoche des Sanskrit. Die Verfilmungen von Rabindranath Tagore und Bankim Chatterjee. Der Ton eröffnet der indischen Kinematografie neue Perspektiven: Der Import nimmt ab, die nationale Produktion steigt. Der Tonfilm läßt die uralten Volksschauspiele in neuer Gestalt erstehen. Er ist eine Art Oper auf der Leinwand – die Musik ist ein Hauptakzent des Tonfilms. Die Mehrsprachigkeit stellt eine grundlegende Schwierigkeit bei der Einführung des Tons dar. Kalkutta ist das Produktionszentrum mit den größten künstlerischen Ambitionen: Hier entstehen die bedeutendsten Filme der dreißiger Jahre: *Chandidas* von Debaki Bose und *Devdas* von Barua. Das Studio New Theatres Ltd. unter der Leitung von B. N. Sircara versucht, den nationalen indischen Film zu schaffen. Barua ist Pionier dieser Richtung. Beim Studio Bombay Talkies Ltd. machen Raj Kapoor, S. Mukherjee und K. A. Abbas ihre ersten Schritte. Der devotionale Film (bei dem Mythologie und Gegenwart angrenzen) geht aus der religiösen Renaissance des sogenannten Vaishnava hervor. *Sant Tukaram* von V. G. Damle und S. Fathelal sind besonders bekannt aus der Filmserie „das Leben Heiliger“. V. Shantaram ist führender Vertreter der sozialen Richtung und geht gegen Überbleibsel und Vorurteile in den Sitten und Gebräuchen vor. Die Prosperity des indischen Films zu Beginn des Krieges. Die bescheidene Widerspiegelung der Kriegsproblematik im Film. Nur die Streifen *Zur Verteidigung der Ehre* und *Die Reise des Dr. Kotnis* knüpfen an die aktuelle politische Situation des Landes an. Die Aufführung sowjetischer Filme zeigt den Filmschaffenden die Möglichkeiten eines gesellschaftlich engagierten Dramas. Die indischen Repräsentanten dieser Richtung: Mehboob Khan in *Frau* und *Brot* und Bimal Roy in *Brüder*. Für den indischen Film beginnt eine neue, schwierige Zeit – die letzten Jahre der britischen Herrschaft

Anhang: *Devdas*. Phalke, Dadasaheb. Tasaka, Tomotaka. Yamamoto, Kajiro

Bibliografie	408
------------------------	-----

Register

Personenregister	425
Register der Originalfilmtitel	445
Register der deutschen Verleih- und Übersetzungstitel	461
Register der Filmfirmen und Filmschulen	473