

Inhalt

Vorwort	7
Hinweise für den Benutzer	10
Einleitung. Zur Geschichte des Films	11
Filme von A bis Z	19
Regisseure von A bis Z	635
Verzeichnis der benutzten Literatur	711
Register	723
Filmtitel	725
Regisseure	752
Kameraleute	757
Autoren literarischer Vorlagen	762
Bildnachweis	765

Vorwort

Dieses Buch erscheint in einer Zeit, in der der Kinofilm, von Pessimisten oftmals totgesagt, unverändert lebendig ist. Trotz aller Schwierigkeiten und mancher Rückschläge ist das Filmangebot heute sogar vielfältiger und interessanter geworden. Das Massenmedium Fernsehen zum Beispiel hat dem Spielfilm zwar speziell auf dem Sektor der Unterhaltung beträchtliches Terrain abgewonnen; es hat ihm aber auch zahlreiche Anregungen vermittelt. Andererseits sind etwa durch die technische Entwicklung auf dem Gebiet des Schmalfilms die Möglichkeiten individueller filmischer Initiative und Aktivität wesentlich erweitert worden, wobei die Experimente der »Außenseiter« wiederum nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des »normalen« Spielfilms geblieben sind.

So ist heute eigentlich nicht mehr fraglich, ob der Spielfilm überleben wird. Ungewiß sind nur die neuen Formen, die er im Spannungsfeld zwischen den technischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten des Fernsehens und der radikalen Individualität entwickeln wird. Dabei ist der Film unversehens stärker in den Blickpunkt derer geraten, die in ihm nicht nur ein Mittel zum Zeitvertreib sehen wollen. Auch in der Bundesrepublik läßt sich diese Entwicklung durch einige Indizien belegen: Engagierte Filmemacher bedienen sich des Films als Mittel zur kritischen Agitation. Kommunale Kinos wollen die Chancen des anspruchsvollen Films vergrößern. Ein verstärktes Angebot von Filmliteratur signalisiert ein wachsendes Interesse des Publikums an der ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Film.

Gerade auf dem Gebiet der Filmliteratur allerdings besteht hierzulande in der Tat ein großer Nachholbedarf. Während sich zum Beispiel in Frankreich Zeitschriften, Schriftenreihen und zahlreiche Einzelpublikationen kontinuierlich mit den Problemen des Films beschäftigen, sind die entsprechenden Veröffentlichungen in der Bundesrepublik noch immer vergleichsweise selten und in ihrer Thematik oft allzu spezialisiert. Was der interessierte Filmfreund aber zunächst einmal braucht, sind grundlegende allgemeine Informationen, die gewöhnlich nur schwer auffindbar sind.

Die klassischen Werke der Filmkunst ruhen, sofern sie nicht überhaupt verschollen sind, in Archiven, wo sie nur wenigen zugänglich sind. Jede neue Generation von Filmbesuchern erlebt den Film gleichsam »geschichtslos« nur in seinen zeitgenössischen Erscheinungsformen. Ältere Filme sind schnell vergessen oder werden zum Objekt einer Legendenbildung, die in ihren positiven und negativen Akzentuierungen auch von Zufälligkeiten abhängig ist. Und von Zufällen hängt es oft ebenfalls ab, welchen Film ein Verleih nach Jahren für eine »Wiederaufführung« aus den Archiven holt. Um die Bedeutung dieser Situation für die Einstellung zum Medium Film zu ermessen, stelle man sich nur einen Theaterspielplan vor, der fast ausschließlich von just in diesem Jahr entstandenen Stücken bestimmt wird, in dem jedes Schauspiel nach einer Saison »aus dem Verleih genommen« wird. Das heißt in der Praxis: Wer sich über einen älteren, einen »klassischen« Film orientieren will, der kann selten auf den eigenen Augenschein vertrauen und ist bestenfalls auf verstreute Spezialuntersuchungen angewiesen. Auch die Filmgeschichten sind hier kein rechter Ersatz. Sie zeichnen die großen Linien der Entwicklung nach, zeigen Zusammenhänge auf; aber sie setzen häufig die Kenntnis der

behandelten Filme voraus, und sie sind nur selten eine Hilfe für den, der sich eine plastische Vorstellung von einzelnen Filmen machen möchte. (Daß natürlich jede verbale Beschreibung eines Films ein Notbehelf bleibt, ist eine Selbstverständlichkeit, die kaum erwähnt zu werden braucht!) Diese »Vorstellung« zum mindesten will das vorliegende Buch vermitteln. Es nennt die wichtigsten Mitarbeiter eines Films, beschreibt seinen Inhalt in einer Weise, die nach Möglichkeit die dramaturgische Struktur erkennen läßt, und gibt schließlich zusätzliche Fakten und eine Wertung, die den Stellenwert eines Films im gesamten Angebot aus rund 75 Jahren Filmgeschichte annähernd bestimmt. Hinzu kommen kurze Porträts von herausragenden Filmregisseuren und ein allgemeiner, nach Ländern gegliederter, historischer Überblick, der die Einordnung der einzelnen Filme erleichtern soll.

Insgesamt wird hier Auskunft über rund 1000 Filme und 100 Regisseure gegeben. Dabei soll von vornherein das Mißverständnis ausgeschlossen werden, hier seien die »besten« Filme gemeint. Im Sinne der Konzeption dieses Buches kann man eher von den »wichtigsten« Filmen sprechen. Es handelt sich nämlich überwiegend um Titel, die immer wieder in Filmgeschichten zitiert werden, auf die sich Spezialuntersuchungen beziehen, und die ein großer Teil der Filmbesucher von heute kaum noch im Kino kennenlernen kann, obwohl neben dem Fernsehen sich auch einige Filmkunstverleihe seit geraumer Zeit um eine Repertoirebildung bemühen.

So sind bewußt auch zahlreiche Beispiele aus dem schillernden und schwer zu definierenden Bereich des »Trivialfilms« angeführt worden, obwohl die Auswahl hier natürlich besonders schwierig war. Erfolgreiche Unterhaltungsfilme tauchen auf – und auch solche, die, heute fast vergessen, früher einmal lebhafte Diskussionen ausgelöst und Entwicklungen in Gang gebracht haben. Ganz gewiß durften in einer solchen Zusammenstellung schließlich auch die wichtigsten Propagandafilme aus der Zeit des »Dritten Reiches« nicht fehlen.

Daß bei der Auswahl der Titel Vorlieben und Meinungen des Autors ebenfalls eine Rolle gespielt haben, sei nicht bestritten. Sicher wird man über Einzelheiten dieser Auswahl verschiedener Meinung sein können. Unbestreitbar aber ist wohl das Prinzip, daß ein Nachschlagewerk sich in erster Linie am zu erwartenden Informationsbedürfnis orientieren muß. Es wäre wenig sinnvoll gewesen, dieses Buch mit »Entdeckungen« zu überfrachten, mit Filmen, deren Titel und Regisseure dem größten Teil des Kinopublikums und der Leser unbekannt sind.

Aus technischen und aus prinzipiellen Gründen beschränkt sich dieses Buch auf Spielfilme. Es schließt Kurz- und Dokumentarfilme aus, wobei die Abgrenzung manchmal schwierig ist und »Grenzüberschreitungen« bewußt in Kauf genommen wurden, wo sie notwendig zu sein schienen.

Der Autor möchte ausdrücklich all den Personen und Institutionen danken, die ihn mit Anregungen, Hinweisen und Informationen bei seiner Arbeit unterstützt haben. Dieser Dank gilt vor allem dem Deutschen Institut für Filmkunde in Wiesbaden-Biebrich.

Wiesbaden 1973

D. K.

Zur dritten Auflage

Für die Neuauflage wurde der vorliegende Text nochmals genau durchgesehen und auf den neuesten Stand gebracht. Daten wurden aktualisiert, die Länderkapitel bis in die Gegenwart hinein fortgeschrieben; vor allem aber sind rund 60 neue Filme aufgenommen worden. Dabei konnten in Einzelfällen auch Einwände der Kritik und Anregungen aus dem Leserkreis berücksichtigt werden. Die Gesamtkonzeption dieses Nachschlagewerkes, die sich offenbar bewährt hat, blieb im wesentlichen unangetastet.

Wiesbaden 1977

D. K.

Zur fünften Auflage

In seiner fünften Auflage hat der *Filmführer* einige Veränderungen erfahren. Sie sind allesamt bestimmt von dem Bemühen, dieses Nachschlagewerk noch übersichtlicher zu machen und seine Handhabung weiter zu erleichtern.

Auffälligste Neuerung ist wohl der Verzicht auf die Unterteilung in einen Stummfilm- und einen Tonfilmteil. Alle Filme erscheinen jetzt in der alphabetischen Reihenfolge der Originaltitel, wobei die Stummfilme durch ein ® gekennzeichnet sind.

Da die mittlerweile erheblich über 1000 Filme das Kernstück des Buches bilden, sind sie konsequent auch nach vorn gestellt worden, gefolgt von den – nunmehr zum Teil bebilderten – Regisseurporträts und den Länderkapiteln.

Selbstverständlich ist der Text wiederum auf den neuesten Stand gebracht worden. Die Regisseurporträts und die Länderkapitel wurden fortgeschrieben, rund 70 Filme und einige Regisseure neu aufgenommen.

Grundsätzlicher Anmerkungen bedarf diese Neuauflage wohl nicht, da die mittlerweile von einer breiten Leserschicht akzeptierte Grundkonzeption nicht verändert wurde.

Wiesbaden 1982

D. K.

Zur siebten Auflage

Auch die siebte Auflage des *Filmführers* wurde wieder durch neue Filmbeschreibungen und Regisseurporträts aktualisiert. Der nötige Platz für diese und künftige Ergänzungen wurde durch den Verzicht auf die Länderkapitel gewonnen.

Dieser Verzicht schien uns die bessere Lösung gegenüber der Alternative einer zweibändigen Ausgabe; und er erscheint vertretbar, weil Informationen über die Entwicklung des Films in einzelnen Ländern – auch der Dritten Welt – mittlerweile durch andere Publikationen in hinreichendem Maße vermittelt werden. *Reclams Filmführer* konzentriert sich nun ganz auf sein eigentliches Thema: die lexikalische Übersicht über wichtige Filme und Regisseure. Er wird hoffentlich auch in dieser leicht veränderten Form weiterhin viele Freunde und Leser finden.

Wiesbaden 1987

D. K.

Hinweise für den Benutzer

Die ausländischen Filmtitel erscheinen zunächst in der originalen Fassung, anschließend in der deutschen Version, in der sie offiziell vom deutschen Verleiher propagiert worden sind. Gelegentlich gibt es verschiedene Originaltitel oder auch verschiedene deutsche Versionen. Bei Coproduktionen ist der Titel in der Sprache des Landes zitiert, das offenbar den größten künstlerischen Anteil an der Entstehung des Films hatte. Wo keine offizielle deutsche Version vorliegt, ist im allgemeinen eine wörtliche Übersetzung des Originaltitels angegeben.

Werden im Text die deutschen Titel ausländischer Filme nicht angeführt, so sind die betreffenden Filme im lexikalischen Teil »Filme von A bis Z« behandelt.

Die Schreibweise der Originaltitel ist in vielen Fällen überaus uneinheitlich; sie variiert oft von Quelle zu Quelle. Der Einheitlichkeit halber ist hier konsequent die Kleinschreibung und (z. B. im Russischen) eine normierte Transkription angewendet worden. Im Vorspann werden für die einzelnen Filme ferner Produktionsland bzw. -länder (bei Co-produktionen) und das Entstehungsjahr mitgeteilt. Die Jahreszahl bezeichnet im allgemeinen die Produktionszeit; wo diese nicht feststellbar war, die Eintragung in die Copyright- bzw. nationalen Filmregister. Deutsche Filme, die nach dem Krieg in den ehemaligen Besatzungszonen gedreht wurden, sind der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber durchgehend unter den Bezeichnungen BRD bzw. DDR aufgeführt worden.

Folgende Abkürzungen sind durchgängig gebraucht: Ⓛ = Stummfilm, R = Regisseur, A = Drehbuch-Autor, K = Kamera, D = Darsteller. In der alphabetischen Anordnung der Filmtitel wurden bestimmte und unbestimmte Artikel nicht berücksichtigt.

Zur Geschichte des Films

Das Bemühen der Menschen, den Ablauf von Bewegungen im Bild festzuhalten, ist uralt. Ein berühmtes Beispiel, das in fast allen Filmgeschichten zitiert wird, sind die in der Steinzeit entstandenen Höhlenmalereien von Altamira in Spanien: seltsame Tiere mit sechzehn und mehr Beinen – wenn man so will, übereinanderprojizierte Phasenbilder eines Bewegungsablaufes.

Dieses Bemühen und seine schrittweise Verwirklichung könnte man durch die Geschichte verfolgen und dabei eine bunte Ahngalerie des Films zusammenstellen. Nur ein paar Beispiele: Der Ägypter Ptolemäus wäre in ihr vertreten, der um 150 n. Chr. jene Trägheit der Netzhaut entdeckte, die einen Bildeindruck ungefähr $\frac{1}{10}$ Sekunde haften lässt und die es erst ermöglicht, daß uns im Kino eine schnelle Folge unbewegter Bilder als kontinuierliche Bewegung erscheint. Vertreten wäre auch der Chevalier d'Arcy, der diese in Vergessenheit geratene Erkenntnis 1765 wiederentdeckte. Dazu gehörten der Araber Ibn al Haitam, der um 1000 die Camera obscura erfand, Leonardo da Vinci, der sie rund 500 Jahre später noch einmal erfand, und der deutsche Jesuitenpater Athanasius Kircher, der die Camera obscura 1646 zur Laterna magica weiterentwickelte. Und aufzunehmen wären in diese Galerie auch die Erfinder der Fotografie – von Professor Schulze aus Halle, der 1727 die Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen entdeckte, über Daguerre, dem 1816 die erste Fixierung eines fotografischen Bildes gelang, bis zu den vielen, die die Erfindung Daguerres vervollkommen und weiterentwickelten.

Aber wann war nun die eigentliche »Geburtsstunde« des Films? 1853 projizierte Franz von Uchatius mit Hilfe einer Kombination von Lebensrad und Laterna magica bewegte Zeichnungen auf eine Leinwand. 1857 ersetzten Dubosq und Réville die Zeichnungen durch Fotografien. Aber noch waren die einzelnen Phasenbilder mühsam Stück für Stück gestellt und mit einer Plattenkamera aufgenommen worden. Erst als Marey 1888 die ersten Aufnahmen mit einem perforierten Filmstreifen machte, war der Weg frei für den Film. Und jetzt lag diese Erfindung auch gleichsam in der Luft. Unabhängig voneinander arbeiteten Erfinder und Bastler in verschiedenen Ländern; und unabhängig voneinander kamen sie auch zum Ziel.

Bereits im Januar 1889 drehte der Engländer William Friese-Greene einen rund 100 Meter langen Film. Aber anstatt seine Erfindung auszuwerten, versuchte er sie weiter zu vervollkommen. 1891 entstanden in Thomas Alva Edisons Atelier die ersten Stummfilme. Doch Edison verzichtete aus kommerziellen Erwägungen darauf, seine Filme zu projizieren, obwohl das mühelos möglich gewesen wäre. Er ließ sie in einem Gerät von den Zuschauern einzeln betrachten. Am 1. November 1895 zeigten die Brüder Max und Emil Skladanowsky im Berliner Varieté »Wintergarten« ihre »lebenden Bilder«.

Aber nach allgemeiner Übereinkunft gilt als Geburtsstunde des Films erst der 28. Dezember 1895, als die Brüder Auguste und Louis Lumière im Keller des »Grand Café« am Boulevard des Capucines in Paris ihr erstes Filmprogramm vorführten.

Zweifellos war der Apparat der Brüder Lumière am weitesten entwickelt. Und ihnen gelang auch der nachhaltigste Erfolg, der kontinuierlich zu dem überleitete, was wir heute als Filmkunst und Filmwirtschaft bezeichnen.

Die ersten Filme hatten nur eine Laufzeit von wenig mehr als einer Minute, und gezeigt wurden vor allem Szenen aus dem Alltag und Jahrmarkts-Attraktionen. Aber bald begann man auch, kurze Geschichten zu erzählen; und 1900 drehte Méliès bereits einen *Jeanne d'Arc*-Film von rund 15 Minuten. Diese Länge galt einige Jahre als nützliche Norm, weil der entsprechende Filmstreifen auf einer Filmrolle unterzubringen war. Doch ehrgeizige Regisseure und Produzenten wollten aufwendigere Geschichten erzählen, so näherte sich die Länge des Films mehr und mehr dem heute üblichen Maß. Parallel zu dieser Entwicklung setzten sich um 1907 auch die Zwischentitel durch. Anfangs, als der Film noch als Jahrmarktsattraktion galt, hatte ein »Erklärer« die Vorführungen kommentiert. Jetzt wurde der Film allmählich gesellschaftsfähig; und die anspruchsvolleren Filme wollte man wohl nicht mehr der individuellen Interpretation durch einen Erklärer überantworten.

Gleichzeitig experimentierte man auch schon mit dem Ton- und dem Farbfilm. »Tonfilme« entstanden durch eine Kombination von Schallplatte und Film. Bereits 1903 stellte Oskar Meßter seine ersten »Tonbilder« vor, und innerhalb von zehn Jahren entstanden allein in Deutschland rund anderthalbtausend Filme dieser Art. Dann wurde die Produktion praktisch eingestellt, da die Nachteile zu offenkundig waren: Schwierigkeiten der Synchronität von Bild und Ton, mangelnde Lautstärke. 1922 kamen dann die deutschen Ingenieure Hans Vogt, Joseph Massolle und Joseph Engl mit dem von ihnen entwickelten »Triergon«-Verfahren heraus. Zwei Demonstrationsfilme (*Das Leben auf dem Dorf*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*) vermochten in Deutschland weder das Publikum noch die Kritik und die Industrie zu interessieren, so daß dieses Lichtton-Verfahren erst einige Jahre später auf dem Umweg über die USA seinen Siegeszug antrat.

Auf die Farbe mochten schon die ersten Filmregisseure nicht verzichten. Da es aber noch kein technisch einwandfreies Farbverfahren gab, mußten die Streifen von Hand koloriert werden. Mit der zunehmenden »Industrialisierung« des Films (längere Filme, eine Vielzahl von Kopien) wurde diese Technik unrationell. Zahlreiche Erfinder experimentierten nun mit verschiedenartigen Farbfilm-Verfahren. Theoretisch war das Problem bald gelöst; aber diese Verfahren waren noch so kompliziert, daß der eigentliche Farbfilm sich nicht durchsetzen konnte. Allenfalls drehte man Farbsequenzen für einige Filme. Größere Bedeutung hatte in der Stummfilmzeit das Viragieren, bei dem einzelne Szenen mit einer Farbe eingefärbt wurden. Nachtaufnahmen wurden blau, Feuersbrünste rot, Sommerlandschaften gelb oder grün gefärbt, um dramatische Wirkungen emotional zu unterstützen.

Die ersten Filmproduzenten waren häufig identisch mit den Fabrikanten von Kameras und Projektionsapparaten. Die Herstellung von Filmen war für sie eine Art Kundendienst, der den Käufern von Projektionsapparaten die Versorgung mit Filmen garantieren sollte. Basis der Geschäftsbeziehung war der Kauf. Filme wurden nicht verliehen, sondern Stück für Stück verkauft, da die »Kino-Besitzer« häufig Schausteller waren, die mit ihren Apparaten von Ort zu Ort zogen. Je größer der Erfolg der Kinos wurde, desto mehr drängten aber auch branchenfremde Außenseiter auf den lukrativen Markt. Es entstanden mehr und mehr Gesellschaften, die sich allein auf die Produktion von Filmen spezialisierten. Gleichzeitig wuchs auch die Zahl der stationären »Kinematografen-Theater«, die auf einen häufigen Programmwechsel angewiesen waren. Und nachdem

Charles Pathé 1907 den Anfang gemacht hatte, setzte sich der »Verleih« von Filmkopien allmählich durch. Daraus entwickelte sich die bis heute übliche Struktur der Filmwirtschaft: Produktion – Verleih – Lichtspieltheater.

Nach etwa zwei Jahrzehnten war der Film wirtschaftlich und technisch konsolidiert. Er hatte technisch einen Standard erreicht, der, im Rahmen des Stummfilms, nur noch Verbesserungen, aber keine entscheidenden Neuerungen mehr ermöglichte – etwa den Ersatz der Handkurbel-Kamera durch eine Kamera mit Elektromotor. Wirtschaftlich hatte man eine Organisationsform gefunden, die Jahrzehnte Bestand hatte, ehe sie in einigen Ländern durch Verstaatlichung, in anderen durch wirtschaftliche bzw. künstlerische Entwicklungen modifiziert wurde.

Die künstlerischen Möglichkeiten des Films allerdings waren zur gleichen Zeit noch keineswegs voll erkannt, geschweige denn genutzt worden. Zwar gab es praktisch in allen großen »Filmländern« bemerkenswerte Ansätze. Es gab bereits meisterhafte Werke wie etwa *The birth of a nation* (USA 1914) von D. W. Griffith; aber das waren doch eher Ausnahmen von einer Regel, die den Film im öffentlichen Bewußtsein zu einer Kunst zweiter, wenn nicht gar dritter Klasse degradierte.

Der künstlerische Aufschwung begann auf breiter Basis ungefähr nach dem Ersten Weltkrieg. Man beschäftigte sich nun praktisch und theoretisch mit den Eigengesetzmäßigkeiten des Films. Filmclubs entstanden, Filmzeitschriften und Bücher über den Film erschienen. Man versuchte nicht mehr länger, den Film durch Anleihen bei der Literatur zu adeln, sondern nutzte seine eigenen Möglichkeiten – die Beweglichkeit der Kamera, das Spiel der Dinge, die Montage, den Trick usw.

Es war eine Zeit der Experimente. Filme ohne Fabel entstanden, »surrealistische« Filme, »abstrakte« Filme, Filme, in denen die Dinge lebendig und solche, in denen Menschen gleichsam verdinglicht wurden. Man machte Träume sichtbar und verschmolz die Wirklichkeit zu traumhaften Visionen. In den zwanziger Jahren wurde eine eigene Filmsprache entwickelt, die sich von der des Dramas und des Romans radikal unterschied. Man erkannte, daß filmische Wirklichkeit und filmische Zeit einen besonderen Stellenwert haben, daß Filme nicht vor der Kamera, sondern auf dem Schneidetisch gestaltet werden, weil die Wirkung einer Einstellung durch ihr Verhältnis zu anderen Einstellungen bestimmt wird (Lew Kuleschow). Eine Filmkunst hatte sich entwickelt, die sich mit dem Fehlen des Tons abgefunden hatte, der es sogar gelungen war, aus dieser Not eine Tugend zu machen.

Den Beginn des Tonfilmzeitalters datiert man nach allgemeiner Übereinkunft auf den 23. Oktober 1927. An diesem Tag fand die Premiere des noch überwiegend stummen Films *The jazz singer* statt, in dem der Sänger Al Jolson die filmhistorischen Worte sprach »Hey, Mom, listen to this!« (Hallo, Mama, hör dir das an!) und mehrere Lieder sang.

Aber mit dieser Datierung ist es ähnlich wie mit der der Erfindung des Films. Es hatte schon vorher »Tonfilme« gegeben, bei denen man meistens synchron laufende Schallplatten verwendete. Das Lichtton-Verfahren, das sich nun durchsetzte, war schon über fünf Jahre alt; aber jetzt erst setzte sich das neue Verfahren beim Publikum und bei den Produzenten durch. Wenig später beherrschten in den meisten Filmländern und vor allem in den USA die »all-talking-pictures« die Leinwand.

Von vielen Filmkünstlern wurde die neue Erfindung zunächst ohne sonderlichen Enthusiasmus begrüßt. Zahlreiche Schauspieler-Karrieren endeten, weil das Mikrofon unbarmherzig entlarvte, daß auch ehemals bekannte Darsteller nicht recht bei Stimme

waren. René Clair nannte den Tonfilm »ein denaturiertes Monstrum, das das Kino endgültig zum Arme-Leute-Theater machen wird«. In der UdSSR veröffentlichten die Regisseure Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow ein Manifest, in dem sie vor den künstlerischen Gefahren bei der gedankenlosen Verwendung des Tonfilms warnten. Die Befürchtungen schienen sich auch zu bestätigen. Die unhandliche Tonkamera wurde unbeweglicher. Die anfangs recht primitive Aufnahmetechnik verbannte den Film wieder in die Studios. Und die meisten Regisseure waren vom Reiz der neuen Möglichkeiten so fasziniert, daß sie ihre Darsteller unentwegt reden, alles erklären ließen, ohne sich noch die Mühe zu machen, »filmische« Lösungen zu suchen. Hinzu kam, daß der Tonfilm die künstlerische Initiative in den kleinen Ländern erheblich behinderte. Schwedische Tonfilme z. B. konnten nicht mehr exportiert werden; der eigene Markt war für die teuren Tonfilme zu klein; Schwedens Filmindustrie verkümmerte. Hollywood dagegen mit seinem riesigen Markt englisch-sprechender Länder festigte seine Stellung und wurde noch mehr als vorher zur Filmmetropole.

Bald allerdings lernten die Regisseure, mit dem Tonfilm nicht nur zu leben, sondern auch, seine Möglichkeiten zu nutzen. Vor allem der realistische Film profitierte von der neuen Erfindung. Dialoge führten die Alltagssprache in den Film ein und konzentrierten den Handlungsbogen; Geräusche signalisierten Wirklichkeitsnähe. Und der Fortschritt der Technik gab dem Tonfilm auch bald wieder die Möglichkeit zu größerer Beweglichkeit. Allerdings brachte die Umstellung auf den Tonfilm für die Filmwirtschaft erhebliche finanzielle Belastungen. Viele Firmen mußten fusionieren, andere gerieten in die Abhängigkeit von Banken und filmfremden Finanzgruppen. Während »Film« im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit zum Synonym für eine Art Märchenland wurde, in dem die »Stars« wie Halbgötter residierten, wurde die Filmproduktion in Wirklichkeit mehr und mehr zu einem bedeutenden und lange Zeit äußerst lukrativen Industriezweig.

Zweifellos war die Suggestivkraft des Films durch den Ton noch verstärkt worden; als nächstes Wirkungs- und Ausdrucksmittel kam nun die Farbe hinzu. Auch hier das alte Lied: Experimentiert hatte man mit dem Farbfilm schon seit der Erfindung des bewegten Bildes. Man hatte kurze Filmstreifen mit der Hand koloriert, hatte einzelne Szenen monochrom eingefärbt (viragierte), um bestimmte dramaturgische Effekte zu erzielen, und man hatte in den USA schon in den zwanziger Jahren einige Spielfilme nach einem primitiven Technicolor-Verfahren gedreht. Aber diese Versuche blieben unbefriedigend, da das Verfahren technisch unzulänglich, zu kompliziert und zu teuer war.

Doch der Amerikaner Dr. Herbert T. Kalmus arbeitete unverdrossen an der Verbesserung seines Technicolor-Verfahrens. Und nachdem Walt Disney einige Folgen seiner Zeichenfilm-Serie *Silly symphonies* in Farbe herausgebracht hatte, ermutigte sein Erfolg auch die Spielfilmproduzenten. Rouben Mamoulian's *Becky Sharp* (Jahrmarkt der Eitelkeiten, 1935) überzeugte auch Publikum und Kritiker von den Möglichkeiten der Farbe; und *Gone with the wind* (1939) markierte den endgültigen Durchbruch des Farbfilms. In Deutschland entstand übrigens 1941 der erste abendfüllende Spielfilm (*Frauen sind doch bessere Diplomaten*, R: Georg Jacoby) nach dem technisch einfacheren und billigeren Agfacolor-Verfahren.

Aber dann erwuchs dem Film – vor allem in den großen westlichen Filmländern – eine zunächst kaum beachtete Konkurrenz: 1945 wurde in den USA das kommerzielle Fernsehen eingeführt. Schon bald sanken die Zuschauerzahlen in den Kinos; auch große Filmfirmen gerieten in die roten Zahlen. Hilfe suchten die bedrängten Produzenten

weniger bei ihren Autoren und Regisseuren als vielmehr bei den Technikern. Ihr Plan war es, den kleinen Bildschirm durch größere Leinwände mattzusetzen. Zunächst experimentierte man mit dem »plastischen Film«. 1952 drehte Arch Oboler den Abenteuerfilm *Bwana devil* (*Bwana, der Teufel*), ein Jahr später erschien der Gruselfilm *House of wax* (*Das Kabinett des Professor Bondi*) von André de Toth. Beide Filme mußte man durch eine farbige Brille betrachten, um sie plastisch zu sehen. Das mag, neben der mangelhaften künstlerischen Qualität der Filme, mit entscheidend dafür gewesen sein, daß das Publikum sich vom 3-D-Effekt wenig beeindruckt zeigte. Und auch ein von S. P. Iwanow in der UdSSR entwickeltes Verfahren, das ohne Brillen auskam, hatte keinen breiteren Erfolg. Im gleichen Jahr setzte Hollywood auf »Cinerama«. Drei Projektoren projizierten das von drei Kameras aufgenommene Bild nebeneinander auf eine überdimensionale Leinwand. Aber diese Neuauflage einer Erfindung von Abel Gance (*Napoléon*) blieb Episode – u. a. wohl deshalb, weil man hier nur Quadratmeter summierte, anstatt, wie Gance, aus der dreigeteilten Leinwand dramaturgischen Nutzen zu ziehen. Nachhaltiger war der Erfolg eines anderen Versuches. Beim CinemaScope-Verfahren, das auf eine Erfindung des Franzosen Henri Chrétien zurückgeht, wird durch eine anamorphotische Linse in der Kamera das aufgenommene Bild gleichsam zusammengequetscht; eine entsprechende Optik im Projektor entzerrt das Bild wieder, das nun auf der Leinwand nahezu doppelt so breit ist wie beim Normalfilm. Erster CinemaScope-Film war die biblische Ballade *The robe* (*Das Gewand*, 1953) von Henry Koster. Einen gewissen Erfolg erzielte wenig später (1955) auch das Todd-AO-Verfahren, bei dem ein 70 Millimeter breiter Filmstreifen die technisch einwandfreie Projektion von übergroßen Bildern ermöglicht.

Wenngleich dem Film also im Kampf gegen das Fernsehen weitere Attraktionen gewonnen wurden, konnte er dennoch seine Position nicht behaupten. Besonders in den hochindustrialisierten Ländern des Westens wuchs die Zahl der Fernseher sprunghaft. Und im gleichen Maß sank die Besucherzahl in den Kinos. Zu den positiven Aspekten dieser Entwicklung gehört es, daß sie dem Außenseiter wieder mehr Chancen einräumte. Während der Film als Industrie in zunehmende Schwierigkeiten geriet, wurde Film als individuelles Ausdrucksmittel, als künstlerisches und publizistisches Phänomen in steigendem Maße wiederentdeckt. Der »Apparat« wurde notgedrungen flexibler. In Hollywood zum Beispiel nutzen die großen Produktionsfirmen längst einen beträchtlichen Teil ihrer Kapazität, um für das Fernsehen zu produzieren. Entsprechend übernahmen die Verleiher immer häufiger Filme unabhängiger Produzenten und junger Regisseure. Und auf dem internationalen Markt kamen nun auch kleinere Filmländer wie Schweden, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn wieder zum Zuge. Neben der Qualität ihrer Filme erleichterte die fortschreitende Entwicklung der Synchronisation diese Expansion.

Ganz anders war die Situation in den »Entwicklungsländern«. Indien z. B. produziert weiterhin 300 bis 400 Filme pro Jahr, die sich bei geringen Exportchancen im eigenen Land amortisieren. In Lateinamerika mag sogar ein Nachlassen des Drucks aus Hollywood dazu beigetragen haben, daß junge Regisseure ihre revolutionären Ideen im Film zu formulieren begannen. Auch in einigen Ländern Afrikas entwickelte sich in jüngster Zeit allmählich eine eigenständige Filmkultur.

So ist das Bild des Films heute unübersichtlicher als je zuvor. Die Grenzen zum Fernsehen sind fließend geworden. Manche Fernsehproduktion hat alle Merkmale eines normalen Spielfilms – nur wird sie nicht im Kino vorgeführt. Es gibt Coproduktionen

zwischen dem Fernsehen und der Filmwirtschaft, bei denen es nur noch eine Frage der Vertragsformulierungen ist, ob man sie als Spielfilm oder als Fernsehproduktion bezeichnet. Und zweifellos werden sich die Grenzen zwischen Kinofilm und Fernsehfilm in Zukunft noch weiter verwischen.

Unübersichtlich und fließend werden die Grenzen des Spielfilms auch in einem anderen Bereich. Seitdem der 16-mm-Film und sogar der 8-mm-Film, der früher den anspruchslosen Amateuren vorbehalten war, einen technischen Standard erreicht haben, der ihre Verarbeitung und Auswertung mühelos ermöglicht, hat sich eine Filmkultur im »Underground« entwickelt, die gerade der individuellen Aussage vielfache Möglichkeiten bietet. Filme dieser Art sind kaum jemals für den normalen Verleih und das übliche Kino konzipiert; sie werden überwiegend durch »Cooperative« vertrieben und in Clubveranstaltungen und vor Zielgruppen gezeigt. Ihre »Regisseure« leben zwar *für* den Film, aber nur in den seltensten Fällen können sie *von* ihm leben.

Hier im »Underground« finden sich – zum Teil in der Nachfolge der »Avantgardisten« der zwanziger Jahre – Filmemacher, die besessen mit den formalen Möglichkeiten des Films experimentieren, und solche, denen die Form, wie der ganze Film, nur Mittel zum Zweck der Aussage ist. Hier treffen sich die Apologeten des »cinéma pur« und die politischen Agitatoren.

Auf jeden Fall aber trennt sie ihr Selbstverständnis so radikal von den Regisseuren des »üblichen« Films, dessen Dramaturgie sie fast alle ebenso ablehnen wie seine Produktionsmethoden, daß man beide Gruppen kaum nebeneinander behandeln kann, ohne einer von ihnen Unrecht zu tun. Aber ganz sicher haben die Filmemacher des »Underground« dem Film einen beträchtlichen Teil seiner Spontaneität und seiner Möglichkeiten zurückgewonnen, die er durch fortschreitende Kommerzialisierung und Industrialisierung verloren hatte.

Schließlich konnte ein neues technisches Verfahren etwa seit Beginn der achtziger Jahre spektakuläre Erfolge verzeichnen: »Video«. Wie einst die Fernsehapparate, so eroberten nun die Videorecorder die Haushalte und ermöglichen ihren Besitzern den Zugriff auf ein schier unübersehbares Programm-Angebot, das zum größten Teil aus Spielfilmen bestand.

Zunächst argwöhnte man, der häusliche Filmkonsum werde in besonderem Maße für »verschwiegene Genüsse« genutzt, d.h. für den Konsum billiger Porno- oder Brutalofilme. Doch das änderte sich sehr bald und mit der gleichen Schnelligkeit, mit der das Video-Geschäft sich wirtschaftlich konsolidierte. Heute versteht sich die Video-Industrie selbstbewußt als gleichberechtigter Partner neben Filmproduktion, Filmverleih und Filmtheatern.

Natürlich machen den größten Teil des Video-Angebotes die Filme aus, die sich in der Kino-Auswertung bereits bewährt haben. Mehr und mehr interessieren sich die Video-Verleiher aber auch für Titel, die von den in der Bundesrepublik tätigen Filmverleihern nicht berücksichtigt wurden. So wurden 1986 nach Angaben der Video-Industrie erstmals mehr Erstaufführungen auf Video als in den Kinos angeboten. In zunehmendem Maße werden auch Filme oder Serien eigens für die Video-Auswertung produziert. Und das vereinfachte Produktionsverfahren bietet auch größere Möglichkeiten für unabhängige Produktionen, so daß nicht wenige Experten sich davon eine Belebung speziell des Experimentalfilms erhoffen.

Es liegt auf der Hand, daß diese Entwicklung vor allem den Produzenten zusätzliche Marktchancen eröffnet, während sie den Kino-Besitzern eher schadet. Andererseits

könnten hier dem Film insgesamt Besucherschichten zurückgewonnen werden, die er in den vergangenen Jahrzehnten zum Beispiel an das Fernsehen verloren hat. Doch dies alles sind vorläufig Spekulationen. Mit Gewißheit kann man gegenwärtig wohl nur sagen, daß das technische Verfahren »Video« einen großen wirtschaftlichen Erfolg erzielt hat. Welche Folgen dies am Ende für die Struktur der Filmindustrie und vielleicht gar für die Entwicklung des Mediums Film haben wird, bleibt abzuwarten.