

e

..?

Films

1934-1939

Rogner & Bernhard
München 1980

Inhalt

Sechster Teil 1934-1939

1. Kapitel Die sowjetische Tonfilmklassik 7

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

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

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

2. Kapitel Unter dem Sternenbanner. 62

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

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

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

3. Kapitel Der französische Film zur Zeit der Volksfront 146

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

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

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

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

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

Anhang: Balcon, Michael. *Das Privatleben Heinrich VIII.* Korda, Alexander. *Pygmalion.* Rank, Joseph Arthur

5. Kapitel Der Film im Zeichen des Hakenkreuzes. 250

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

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

6. Kapitel Zum Ruhm des italienischen Imperiums 287

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

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

7. Kapitel Panorama der Weltkinematografie. 310

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

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

Anhang: *Die Jungfrauen von Kutna Hora*. Forst, Willi. Fric, Martin. *Janosik. Liebelei. Maskerade*. Molander, Gustav. Vávra, Otakar

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

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

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

Bibliografie.	398
-----------------------	-----

Register

Personenregister.	413
Register der Originalfilmtitel	433
Register der deutschen Verleih- und Übertsetzungstitel.	446
Register der Filmfirmen und Filmschulen.	454

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