

den Grenzen traditioneller Gesellschaftsfilme — nicht so eindringlich wie Murnau in seinem letzten amerikanischen Film, aber mit einem für Deutschland ungewohntem Geschick . . . durch vorzüglichen Bildschnitt und geschmackvolle Zurückhaltung seines Stars. Nur Albert Bassermanns differenzierte Schauspielkunst schlug hier in der wortlosen Geste in ein erschreckend leeres Patois um, neben dem Albert Steinrücks Dorsday als beste schauspielerische Leistung erschütternd echt wirkt. Ausgezeichnete Außenaufnahmen belebten die spärliche Handlung und fügten sich zu einem Bildstreifen, der erfreulich wenig nach trockener Atelierluft roch.

Abseits der großen Uraufführungsteater geistert in den kleinen Kinos ein älterer französischer Film „Nana“ (nach dem gleichnamigen Roman von Zola) herum . . . „ein pariser Sittenfilm“, wie ihn der Trianon-Verleih publikumslüsternd nennt. Der französische Filmexperimentator Pierre Renoire, Sohn des berühmten Malers, zu dessen Gruppe auch Dreyer, der Regisseur des Johanna-Filmes gehört, verläßt als Regisseur den naturalistischen Spielstil, entfesselt seine Schauspieler — im scheinbaren Widerspruch gegen den stofflichen Vorwurf — zu einer marionettenhaften Satire, die so erbarmungslos zwingend durchgeführt wird, daß als Wirkung kein erlösendes Lachen, sondern ein Spannungsdruck bleibt, wie ihn kein noch so überzeugender Naturalismus erzwingen kann. Unterstützt wird er durch ein auf der Filmbühne bisher einzigartiges schauspielerisches Temperament Catherine Heßlinger (Nana), der m. W. aus unerforschlichen Gründen nie wieder eine Filmrolle anvertraut wurde. Renoire liefert mit diesem Film kein fotografisches Experiment (wie Dreyer), vielmehr ein filmschauspielerisches, indem er die Filmhandlung, von der im Allgemeinen naturalistische Wahrhaftigkeit verlangt wird, auf eine ganz unfilmische, spezifisch teatralische Ebene stellt. Eine grausame Satire auf das Paris der 70er Jahre, ein gewaltsam mitreißendes Experiment, dessen Nachwirkung auf das in Realismen erstickte Teater ebenso denkbar wäre wie auf die Entwicklung einer eigengesetzlichen Filmschauspielkunst. Interessant ist die Tatsache, daß dieser seit Jahren verschollene Film in keinem größeren Filmteater aufgetaucht, sondern nur in billigen Vorstadtkinos zu sehen ist. Vielleicht hat hier der Trianon-Verleih einige nennenswerte Aufklärungen bereit!?

HANS GEORG BRENNER

DIE BEDEUTUNG DES TONBILDFILMS

In Deutschland hat man noch wenige Tonbildfilme gesehen. Nur in Zeitschriften und Zeitungen wird heftig diskutiert, ob der Tonbildfilm eine Existenzberechtigung hat oder nicht. In Amerika ist die Situation anders. Fast die gesamte Filmproduktion hat sich auf diese neue Art des Films umgestellt. Soweit sich die Situation von Europa aus überblicken läßt, hat sich der Tonfilm in U. S. A. auch durchgesetzt.

Kunst oder Nichtkunst: darüber streitet man sich, und in die Diskussion werden dieselben banalen Schlagworte geworfen, die man vor zwanzig Jahren schon gegen den Film benutzt hat. Bei dieser Taktik wird das neue wichtige Instrument der Beeinflussung und Bildung den Koofmichs wieder in die Hände gespielt. Die Geistigen mokieren sich, und gerissene Aktivisten ohne Verantwortungsgefühl erringen eine neue Machtposition.

Es ist unwichtig, heute darüber zu streiten, ob die Produktion, die bisher zu sehen war, künstlerisch einwandfrei ist oder nicht. Der Tonfilm — im Stadium des technischen Experiments — wird sich natürlich oft banaler, der großartigen Erfindung unwürdiger Sujets bedienen. Man wird Kitsch sehen, man wird technisch Unzu-