Zur Lage des Filmwesens in Frankreich

Autor(en): **Lepoutre, F.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 2

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964655

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zur Lage des Filmwesens in Frankreich

Zwischen dem 1. Juli 1963 und dem 30. Juni 1964 wurden durch die französische Filmindustrie 87 Filme hergestellt. 44 sind ausschließlich französische und 43 Co-Produktionen. Dieses Resultat kann vergleichsweise mager erscheinen, sind doch in den aktivsten Nachkriegsjahren jeweils 110 bis 120 Filme realisiert worden. Im Vergleich zur unmittelbar vorangehenden Etappe hat sich die Zahl indes auf gleicher Höhe gehalten (1962/63: 89 Filme). Beunruhigender hingegen erscheint der Industrie der spürbare Rückgang der Exporteinnahmen. Hier machen nur die Volksdemokratien und die Länder der Franc-Zone, deren Beitrag aber gering bleibt, eine Ausnahme. Die Einnahmen aus der Bundesrepublik, die bei weitem der beste Kunde ist, gingen von 13 Millionen Francs im Jahre 1962/63 auf 7 Millionen Francs in der erwähnten Periode zurück. Im Laufe des Jahres 1963 haben von insgesamt 679 (!) französischen Spielfilm-Produktionsgesellschaften «nur» 138 produziert. Unter den letzteren hatten 98 einen einzigen Film in Aussicht genommen. Von 368 Regisseuren, die den Berufsausweis besitzen, hatten 81 ein Engagement, zum größten Teil für einen einzigen Film. Wenn man daran denkt, daß 1952 in Frankreich nur 300 Gesellschaften bestanden, so muß man jetzt feststellen, daß deren Anzahl sich im Laufe der letzten Jahre mehr als verdoppelt hat, indes die Kundschaft um ein Drittel zurückging. Liegt hier nicht eine anormale Situation vor?

Die Resultate der Pariser Exklusiv-Premieren (veröffentlicht in «Film français») zeigen keine gemeinsame Grundorientierung. 117 Filme haben die 50 000-Besucher-Grenze überschritten gegen 116, 112 und 111 in den drei vorausgehenden Jahren. Man beobachtet, daß die großen Erfolge zahlreicher werden und eindeutiger sich abzeichnen: 24 Filme finden sich in der Gruppe, welche 200 000 bis 600 000 Eintritte buchten, gegen nur 16 im Jahre 1962/63. Auf der andern Seite hat auch die Zahl der Filme, welche weniger als 50 000 Zuschauer in die Premierenvorstellungen lockten, zugenommen.

Ganz allgemein zeigt es sich, daß das Publikum überall, sei es in den Quartierkinos oder in der Provinz, dieselben Filme bevorzugt, die auf den Champs-Elysées Erfolg haben, wo das Schicksal eines Werkes sich mehr denn je in den zwei oder drei Premierenwochen entscheidet. Die Liste der großen Erfolge in den letzten acht oder zehn Jahren zeigt, daß das Publikum in seiner Wahl sehr konstant ist.

Mehr und mehr wählt der Zuschauer «seinen» Film und geht nicht mehr automatisch ins Quartierkino, unabhängig vom Film, der dort gezeigt wird. Das ist ein Fortschritt. Und wenn man die Auszeichnungen für die verschiedenen Werke durchgeht, stellt man fest, daß es nicht die gewagtesten Filme sind, welche die besten Einnahmen verzeichnen. Die Wahl des breiten französischen Publikums geht in der Richtung der Handlungsfilme und der Komödien. Wenn Bewegung und humoristische Phantasie zusammentreffen mit einem bekannten Darsteller, und wenn darüberhinaus eine gewisse Dosis von Exotis-

mus im Film enthalten ist, kann sich ein Triumph einstellen wie der des «L'homme de Rio», der zu Ende der angegebenen Saison «La grande évasion» überspielte, indem er in Paris mehr als 600 000 Eintritte verzeichnete. Es wird gesagt, daß dies eine Überraschung für die Berufswelt gewesen sei. Die erwähnten Filme sind keine tiefen Werke, keine Werke des Geistes, aber sie zeichnen sich aus durch das, was das große Publikum zuerst vom Kino erwartet: Bewegtheit, Bildeinfälle, außerordentliche physische Leistungen. Noch immer ist es wie zu Beginn des Kinos, wie zur Zeit von Max Linder und Douglas Fairbanks.

Die Einnahmen sind weit davon entfernt, unfehlbar zu sein, und die Gunst des Publikums richtet sich nicht immer nach den Prognosen der Produzenten. Aber sie erklärt den Erfolg der Serienproduktion, wie etwa des «Les tontons flingueurs», der mit 500 000 Eintritten an dritter Stelle in der Pariser Premierenstatistik steht. Hierher gehören der «100 000 dollars au soleil», welcher beinahe ebenso erfolgreich wie «Tontons flingueurs» war, oder «Banco à Bangkok», der die Fortsetzung der Abenteuer in «OSS 117» bildet, und, obwohl er sich keineswegs durch besondere Originalität auszeichnet, in den ungünstigsten Kinomonaten Juni und Juli 250 000 Zuschauer angelockt hat.

Während der Saison 1963/64 hat sich, wie es scheint, kein neuer Name im französischen Filmwesen hervorgetan. Höchstens, und das ist bereits etwas, kann man festhalten, daß vier Regisseure unter verschiedenen Titeln den Reichtum ihres Temperaments bestätigt haben, indem sie Filme typisch französischer Phantasie schufen: Philippe de Broca: «L'homme de Rio» mit seiner leichtfüßigen Darstellung, die sich aus Erinnerungen der jüngsten Vergangenheit nährt und im übrigen sich löst vom literarisch-konventionellen Ton. In ähnlicher Richtung können Louis Malles «Le feu follet», François Truffauts «La peau douce »gesehen werden. Dann ist Jacques Demy mit seinen «Parapluies de Cherbourg» zu erwähnen, der sich in einer Art filmischen Singspiels versucht. Insgesamt mag das Bulletin de santé des französischen Films als zufriedenstellend bezeichnet werden. Bei dieser Einschätzung ist zu beachten, daß der Verfasser weder Produzent noch Verleiher ist und sich deshalb weniger an die Einnahmenstatistik als an den inneren Wert der gezeigten Werke hält. Nachdem Ophüls, Becker und Cocteau nicht mehr unter uns weilen, konnte man sich fragen, ob die Lücken durch die neue Generation aufgefüllt werden könnten. Heute darf festgestellt werden, daß die Ablösung im Gange ist.

Es mag zuerst paradox erscheinen, daß wir diese Erneuerung dem großen Erdbeben verdanken, das die Filmindustrie erschüttert hat und sie noch immer zittern läßt. Wenn seit zehn Jahren der französische Film wie der Film in der ganzen Welt eine Krise kennt, so ist nach der angedeuteten Entwicklung kein Grund zu Hoffnungslosigkeit, sondern zu Optimismus. Der Film hatte bis 1954 nur zu oft die Tendenz, in sich selber zu kreisen und damit unfruchtbar zu bleiben. Die allgemeine Tendenz, welche damals den Markt beherrschte, war diejenige des leichten Erfolgs. Diese Tendenz kam keineswegs von den Regisseuren oder, allgemeiner, von den Filmautoren her. Zumeist wurde sie

diesen auferlegt durch die Leute vom Showbusiness, die mit der Mentalität der Gemüsegrossisten arbeiteten und für welche das Wesentliche darin bestand, die Geschäfte mit all dem zu versehen, was verkäuflich ist, im Bewußtsein, daß die Kundschaft bei der Stange bleibt, da sie essen muß, um leben zu können. Der Film bildete tatsächlich für das große Publikum das einzige Mittel der Zerstreuung, das ihm zur Verfügung stand. Der Zuschauer, war er nun passionierter Filmbesucher oder einfach begierig, sich zu zerstreuen, ging ein- oder mehrmals in der Woche ins Kino — so wie er sich bei seinem Händler mit Waren eindeckte, ohne sich allzusehr um Neues zu bekümmern. Die Situation hätte sich vielleicht noch lange Zeit unverändert erhalten, trotz der großen Anstrengung der filmkulturellen Kreise seit Ende des Krieges, wenn die wirtschaftliche Lage Frankreichs nicht vollkommen umgekrempelt worden wäre. Mit der Erhöhung der Kaufkraft, dem langfristigen Kredit, dem vitalen Bedürfnis der Städter, der drückenden Atmosphäre ihres Wohnortes zu entfliehen, mit dem Aufkommen des Fernsehens und seiner äußerst schnellen Verbreitung in den Familien, ferner mit der zunehmend ausgedehnteren Erziehung der Massen durch die filmkulturellen Vereinigungen, entstand ein neuer Zuschauer, ein Filmbesucher, der fordert, der seine ganz bestimmten Wünsche und Abneigungen hat, der sich nicht mehr ins Kino bemüht, außer er wisse, was ihn erwartet. Diese plötzlich sich offenbarende Reife (die sich zeigen konnte, weil der Mensch von heute nicht mehr auf ein einziges Vergnügen angewiesen ist) verursachte der schlecht vorbereiteten Filmindustrie einen Schock. Der Film blieb zuerst noch der Gefangene der alten Strukturen, der Zuschauer hatte sich davon befreit. Er konnte nun zu Hause am Fernsehen verfolgen, was ihm das Kino geboten hatte. Er entdeckte die Wonne der Soirées in Pantoffeln. Das Transistor-Radiogerät andererseits erlaubte ihm, am Steuerrad oder, hingestreckt zwischen die Farnkräuter, den Kontakt mit der Vergnügungswelt, mit den Informationsquellen, mit dem modernen Theater zu behalten. Die grüne Landschaft war nun nicht mehr das Ende der Welt. Der Zuschauer stellte plötzlich an die erste Stelle der Evasionsmöglichkeiten das sonnige Weekend.

Die Verwirrung der Produzenten vor dieser Tatsache eines entwickelten und differenzierten Publikums ist die Ursache für das neue Leben, das wir heute beobachten. Der Wille zum Überleben veranlaßte Produzenten und Verleiher, auf die neuen Verfahren überzugehen. Sie entdeckten ihrerseits, was Abel Gance und Professor Chrétien gepriesen hatten. Bereits haben wir uns an diese Neuerungen gewöhnt (Cinerama, Circorama, Kinopanorama, Totalvision) und staunen kaum mehr. Parallel dazu ging man zur Superproduktion über, zum Film mit großem Aufwand, um so die Neugier des Publikums neu wecken zu können und es zu veranlassen, die Stube zu verlassen. Gleichzeitig versuchte man allerdings auch wieder das entgegengesetzte Rezept: den Film mit kleinem Budget, der es erlauben sollte, ohne große Risiken neue Versuche zu machen. Aus diesen Versuchen entstand die Nouvelle vague. Sie hat — sagen wir es gleich — ihre kapitalen Fehler, aber man kann die Blüte an Enthusiasmus und die vielen neuen Talente nicht übersehen, welche sie zei-

tigte (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, J. Doniol-Valcroze Alain Resnais, François Reichenbach, Marcel Camus, Edmond Séchan, Philippe de Broca, Louis Malle, Jacques Demy...). All diese Filmschöpfer hätten nie die Möglichkeit bekommen, sich so frei zu äußern, wenn die Industrie nicht verzweifelt auf neue Lösungen aus gewesen wäre.
Es ist nicht nötig, den bleibenden Wert vieler Werke von Renoir, Carné, Clair, Feyder, Grémillon, Ophüls, Becker, Cocteau, Bresson, Melville, Tati zu betonen. Indes haben wir das Recht, die geschilderte Krise des französischen Films als wohltuend zu bezeichnen. Sie hat der französischen Produktion neues Blut zugeführt. Sie hat eine technische Evolution heraufgeführt, indem sie die Routinemethode der Filmherstellung demystifizierte und eine vereinfachte Arbeitsweise einbürgerte. Vor allem ist sie Anlaß gewesen für eine Entfaltung der schöpferischen Kraft im Film. Ihr verdanken wir eine neue Aufwärtsentwicklung des filmischen Denkens. Es handelt sich nicht, wir wiederholen, um die Behauptung, daß vor 1954 nurmehr Routineregisseure arbeiteten und das Publikum völlig passiv war. Umgekehrt kann nicht die Rede davon sein, daß heute alles zum besten stehe. Aber es ist fair, anzuerkennen, daß die Krise des Films, die indirekt auf das Erscheinen eines neuen Publikums zurückgeht, einen positiven Einfluß auf die gesamte Filmindustrie ausübte.
Vielleicht kann man so resümieren: der Film wurde sich bewußt, daß sein Wachstum aufgehört hatte, und daß deshalb eine neue Anstrengung nötig war. Aus der kommerziellen Standardproduktion der früheren Jahre hat sich eine dreifache Produktionsrichtung herausgeschält: 1. Superproduktion (sehr oft Co-Produktionen) auf Breitleinwand und in Farben, 2. Weiterführung der alten Tradition mit Filmen, die auf einem Stardarsteller aufgebaut sind, 3. die immer wichtiger werdenden films d'auteur. Die Superproduktion und der Autorenfilm erscheinen als die große Neuerung der letzten zehn Jahre.

Zur Illustration dieser Entwicklung seien in Kürze einige Filme angeführt. Die Saison 1963/64 war vor allem die Saison der jungen Autoren, mindestens in Frankreich und in den Vereinigten Staaten. Die Veteranen folgen hinter ihnen her. «Les félins» von René Clément erweisen sich als schlecht gebaut, Jane Fonda genügt nicht, um das Ganze zu retten. «Muriel» trug einen Achtungserfolg davon, dank seinem Autor Resnais. Aber das Werk ermangelt der Einfachheit und der Tiefe. «Le Château en Suède» von Roger Vadim erhielt, trotz seiner 100 000 Zuschauer und dem Patronat von Madame Sagan, nicht den erwarteten Erfolg. Unter den älteren Regisseuren steht Cayatte an der Spitze der Erfolgsliste mit «La vie conjugale». Das Werk wurde durch die Kritik sehr streng behandelt, indes hält es in der Liste der besten Premieren 1963 den elften Platz besetzt. «Le mépris» von Jean-Luc Godard verzeichnete 234 000 Eintritte. Verdiente er, trotz gewisser positiver Aspekte, sovie Zuspruch? Zwei junge Autoren indes sind zur Reife gelangt. Louis Malle mit «Le feu follet». Das Werk hat trotz seinem anspruchsvollen und düsteren Ton einen relativ guten Widerhall gefunden. Nicht das gleiche kann man sagen von François Truffauts «La peau douce». Die reservierte Aufnahme des Films anläßlich des Festivals in Cannes scheint seiner Karriere geschadet zu haben. Indes zeigt die Feinheit der Analyse den Weg, den Truffaut zurückgelegt hat und läßt hoffen, daß er uns noch Besseres geben wird. Er erneuert hier ein banales klassisches Sujet durch die Perfektion der Form. Es seien im folgenden noch die französischen Filme durchgegangen, die 1964

in Exklusiv-Premieren in Paris gezeigt wurden. Die Reihenfolge ist diejenige der erreichten Eintritte («Film Français» Nr. 1072, 10. Oktober 1964).
Der erste vom Publikum vergebene Preis kam Philippe de Broca zu: «Un Monsieur de compagnie» erreichte in drei Wochen 130 000 Besucher. Indes sind für «L'homme de Rio» mit Jean-Paul Belmondo bereits 655 000 Eintritte registriert. In der Gattung der komischen Abenteuer und der sportlichen Leistungen kennt der Film gegenwärtig keinen besseren Interpreten als Belmondo. Der zweite Preis mit 450 000 Zuschauern geht praktisch wieder an ihn für den Film «100 000 dollars au soleil» von Henri Verneuil. Auf dem dritten Platz steht «Les parapluies de Cherbourg» (Jacques Demy), der durch seine Ungewöhnlichkeit auffiel. «Le train» von Frankenheimer erhielt den vierten Platz. Es handelt sich hier zuerst um einen film d'acteur, in dem Burt Lancaster die Hauptstelle einnimmt. Indes ist er durch sein Sujet auch ein wirklich französischer Film, der allerdings mit amerikanischem Aufwand gemacht worden ist. «Fantomas» von André Hunebelle: Jean Marais übertrifft sich hier als Abenteurer, und Louis de Funès bleibt auf der Höhe mit seiner unwiderstehlichen Komik. «Une ravissante idiote» hat Edouard Molinaro zum Autor. Es handelt sich um eine Satire auf das Milieu der Spione. Die Gegenwart von Perkins schadet der eher ungewöhnlichen Leistung Brigitte Bardots nicht. Sie beweist hier, daß ihr Erfolg sich auch auf darstellerische Qualitäten stützen kann. «Allez France» von Robert Dhéry ist witzig und wohl geeignet, einen Beitrag zur Erneuerung des französischen komischen Films zu leisten. Die weiteren Filme der Liste können weniger Interesse beanspruchen: «Banco à Bangkok» von André Hunebelle, «Le gendarme de Saint Tropez» von Jean Girauld, «La tulipe noire» von Christian Jaque (mit Alain Delon) und «Echappement libre» von Jean Becker.
Die Serie der Filme mit mehr als 200 000 Zuschauern schließt mit «Journal d'une femme de chambre». Bunuel bleibt hier der Meister der Inszenierung, aber man muß wohl sagen, daß die Form nicht ausreicht, um den geistigen Hintergrund zu legitimieren. Es folgen dann «La vie à l'envers» von Alain Jessua, einem Neuling, der aber einen originellen Stil besitzt und einen Charakter filmisch zu analysieren versteht. Das Sujet selbst ist ungewöhnlich. «Les amitiés particulières» von Jean Delannoy, dessen sorgfältige Arbeit und ein etwas kalter Stil nicht verhindern können, daß das Sujet abstoßend wirkt, trotz der Versuche, diesen Aspekt zu mildern. Lautner hat – und zwar nicht ohne Erfolg – mit dem «Monocle rit jaune» ein neues Abenteuer lanciert.
In der Gattung des komischen Films seien noch erwähnt «Un mari à prix fixe» von De Givray und «Bébert et l'omnibus» von Yves Robert, dem glücklichen Autor von «La guerre des boutons». Das psychologische Genre hat durch zwei junge Autoren Beiträge erhalten: «L'insoumis» von Cavalier und «Un gosse de la butte» von Delbez. Der Vollständigkeit halber sei noch Franju erwähnt, der die seinerzeitig berühmte Stummfilm-Serie «Judex» in einem Beispiel erneuern wollte.
Unbedingt zu erwähnen ist das französische Dokumentarfilmschaffen mit «Les amoureux de France» von Reichenbach, mit dem historischen Rückblick «Les longues années 1939–1945» und «La bataille de France» – und besonders mit zwei Filmen von Klasse: «Les animaux» von Frédéric Rossif und «Le monde sans soleil» des Kommandanten Cousteau, der uns ein neues Mal die Tiefen der Meere und die Taten der «Ozeanauten» schildert.

Insgesamt: Die frische Luft, die seit 1954 dem französischen Filmschaffen zuströmte, zeitigt, allgemein gesprochen, einen Willen zum Authentischen, zur Freiheit, wobei oft die traditionelle filmische Machart aufgegeben wird und so der Weg frei wird für neue Experimente. Zweifellos schließt das Risiken ein, und schlimmste Stümperei spielt sich manchmal unverschämt auf. Aber vergessen wir nicht, daß es zuletzt von uns, vom Publikum, abhängt, ob der Bessere gewinnt.

F. Lepoutre