

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

Eine Geschichte des französischen Films

Pierre Billard: L'Age classique du cinéma français.

Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague

Paris: Flammarion 1995, 725 S., FF 195,-, ISBN 2-08-066138-8

Jean-Michel Frodon: L'Age moderne du cinéma français.

De la Nouvelle Vague à nos jours

Paris: Flammarion 1995, 921 S., FF 195,-, ISBN 2-08-067112-X

Zur Jahrhundertfeier der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière leistet sich der Verlag Flammarion den doppelten Paukenschlag von zwei voluminösen Filmgeschichten Frankreichs, die nur bedauern lassen, daß sie das erste Drittel des Jahrhunderts, den Stummfilm, aussparen; dies ist umso schmerzlicher, als wohl kaum ein Verlag das Risiko eines solchen Unternehmens sobald wieder eingehen wird. Verfaßt von zwei Spezialisten unterschiedlicher Herkunft - Pierre Billard kommt von der *Ciné-club*-Bewegung und begleitet das französische Kino seit 50 Jahren, Jean-Michel Frodon leitet die Kino-Redaktion der Tageszeitung *Le Monde* - versuchen die beiden Konvolute nicht ohne Erfolg, romaneske Saga, theoretisch fundierte Analyse, sozio-ökonomische Darstellung und Nachschlagewerk miteinander zu verbinden. Der Gebrauchswert beider Bände beruht nicht nur auf ungewöhnlich umfassenden Namen- und Filmregistern (bei Frodon durch ein Sachregister ergänzt), sondern vor allem auf Jahresregistern von 1930 bis 1994 und umfangreichen Angaben zu Umfragen über Filme, Schauspielerinnen und Schauspieler (1936-1938) sowie Publikumserfolgen (1950-1959) bei Billard, Tabellen zur Besucher- und Produktionsentwicklung (1959-1993) und einer Hitliste der Filme nach Besucherzahlen (1959-1994) bei Frodon. Vor allem die Jahresregister mit Angaben zu Filmproduktion und -besuch, Kinoeinnahmen, Anzahl der Kinos, produzierten Filmen, den wichtigsten Filmpreisen, Erstregien u.v.m. machen die beiden Bände zu einem vielfältig nutzbaren Nachschlagewerk, das in dieser Form bisher beispieldlos ist.

Beiden Werken liegt mehr oder weniger explizit die Überzeugung zugrunde, daß Frankreich nicht nur eine ausgesprochen national geprägte Filmgeschichte besitzt, sondern daß das französische Kino ein einzigartiges Profil entwickelt hat, das Billard dazu veranlaßt, von ihm als einer Persönlichkeit zu sprechen. Frodon setzt die Personifizierung fort, wenn er zu Ende seines Werkes angesichts der Entwicklungen der 80er und 90er Jahre den Tod dieser 100jährigen Kino-Persönlichkeit konstatiert (S.816), ohne freilich ganz die Hoffnung aufzugeben, zu-

mindest Teile von ihr könnten durch Kontamination mit neuen technologischen Domänen, 'unrein' sozusagen, auch in Zukunft eine Überlebenschance haben. Wie Billard in seinem Gesamtvorwort erläutert, haben sich die beiden Autoren zum Ziel gesetzt, die „ästhetischen, ökonomischen, menschlichen, soziologischen, politischen mythischen, technischen, literarischen, finanziellen und statistischen“ (S.6) Aspekte ihres Themas zu berücksichtigen, und dies gelingt ihnen in der Tat, wenn auch nicht immer in gleicher bzw. ausgewogener Weise. So bleiben die finanziellen Aspekte bei Billard, aber auch noch im ersten Teil bei Frodon eher unterrepräsentiert, vermutlich fehlen hier die entsprechenden Vorarbeiten; für das Geschehen seit den 80er Jahren hat Frodon offensichtlich die entsprechenden Archive von *Le Monde* zu höchst informativen (und kritischen) Einblicken in die entsprechenden Entwicklungen, insbesondere seit dem Amtsantritt Jack Langs als Kulturminister (1981) und der damit verbundenen Veränderung der französischen Kulturszene auswerten können; Billard ist in dieser Hinsicht am ausführlichsten, was den Einfluß der UFA, insbesondere in den Jahren der deutschen Besatzung (1940-1944) angeht.

Eine ausreichende und selbst in diesem Rahmen wohl ausführlicher nicht mögliche Darstellung erfahren die technischen Entwicklungen. Dies gilt einerseits für den Tonfilm, dessen Sieg von Billard nicht ohne Berechtigung in Kapitel-untertiteln als „Eine französische Niederlage“ (S.19) bezeichnet wird, die „Eine große Angst“ (S.33) zur Folge hatte. Es gilt jedoch in gleicher Weise für den Siegeszug des Farbfilms und der Großleinwand als erster (erfolgreicher) Antwort auf das Fernsehen, den Zusammenhang zwischen der Entwicklung neuen Film- und Kameramaterials (Frodon, S.120-122) und der Nouvelle Vague, dem Einfluß der von Beauviala entwickelten Kameras auf den Film der 80er Jahre bis hin zur Übersiedlung Godards nach Grenoble (Frodon, S.323-326) und schließlich dem, was Frodon zu Recht als „zweiten audiovisuellen Schock“ (S.627-643) bezeichnet.

Erfreulicherweise bleiben die politischen Aspekte auf das Wesentliche beschränkt, nämlich die Einflußnahme des Staates auf Produktion und Distribution von Filmen und die Skizzierung der jeweiligen Steuersysteme. Von einigen kapitaleinleitenden Passagen bei Billard abgesehen, fehlen wenig Neues bietende allgemein politische Einschätzungen, angemessen dargestellt werden hingegen reglementierenden Eingriffe des Staates in ihren unterschiedlichen Ausprägungen: von der Vorzensur auf Grundlage der Drehbuch-Szenarien über die Zensur des Filmes selbst bis hin zu unterschiedlichen finanziellen Zensurformen. Ein Ende dieser Maßnahmen, das schon Giscard versprochen hatte, setzen erst Mitterrand/Lang durch.

Auch wenn Billard seine Epoche als das „goldene Zeitalter“ des französischen Films bezeichnet, so sieht sie anfangs durchaus nicht danach aus. Das Ende der 20er und der Beginn der 30er Jahre stürzen den französischen Film nicht nur wegen des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm in eine schwere Krise. Billard

betitelt die Jahre 1930-1935 mit „Die Schöpfer“ (S.57-120), und in der Tat sind es Regisseure wie René Clair, Jean Renoir oder Jacques Feyder, aber auch Marcel Pagnol und Sacha Guitry, die den Übergang zum goldenen Zeitalter entscheidend prägen, und dies zu einer Zeit, in der sich der französische Film, wie Frankreich insgesamt, in einer tiefen Wirtschaftskrise befindet.

Ohne Operettenfilme, Krimis oder Filmkomödien zu vergessen, auch nicht, ohne den engagierten Film zur Zeit der Volksfront gebührend zu berücksichtigen (z. B. Jean Renoirs von der KPF finanzierte *La Marseillaise*), liegt das Hauptaugenmerk doch auf den Regisseuren der „großen Erzählungen, jener Geschichte, in denen Gemeinschaften die legendären Repräsentationen ihrer Ursprünge, ihrer Geschichte und ihrer Träume finden“ (S.267): Duviviers *La Belle Equipe* (1936), Carnés *Hôtel du Nord* und *Le Quai des Brumes* (1938) oder Renoirs *La Vie est à nous* (1936). Jedem dieser Regisseure sind umfangreiche Kapitel gewidmet, ähnliches gilt für viele andere, von Autant-Lara bis Tati. Demgegenüber werden die Schauspieler zwar gebührend erwähnt, doch nur einer durch eine Gesamtdarstellung - zu Recht - hervorgehoben: „Ein Held, ein Mythos: Jean Gabin“ (S.263-266).

In drei Filmen des Jahres 1939 (*Espoir*, *Le Jour se lève*, *La Règle du jeu*) erblickt Billard den Vorschein der Tragödie des Krieges; für die Zeit der deutschen Besatzung zieht er das doppelte Resümee: „Das Leben gerettet, die Ehre auch“ (S.377-385) und „Das Wunder“ (S.385-395). In der Tat gibt es kaum Vichy-Filme, ebenso wenig wird ein prodeutscher Film gedreht. Stattdessen entstehen die größten Filme von Carné (*Les Visiteurs du soir*), Clouzot (*Le Corbeau*), Delanoy (*L'Eternel Retour*) usw., deren Flucht in Traum, Mythos und Magie von der herrschenden Ideologie vielleicht nicht immer ganz unbeeinflusst ist. Charakteristisch für das Bewußtsein der nationalen Besonderheit des französischen Films ist freilich die Tatsache, daß sich dieses „Wunder“ auch aus der „Abwesenheit des Rivalen, des Konkurrenten, des Modells, des amerikanischen Films“ (S.387) erklärt, eine Konkurrenz, der sich Frankreich unmittelbar nach der Befreiung in noch höherem Maße ausgesetzt sieht. Die Antwort des französischen Films wird die von der Nouvelle Vague so heftig attackierte 'französische Qualität' sein, sowohl von Seiten der aus dem Exil Heimgekehrten (Duvivier, Clair, Ophüls, Renoir usw.) als auch vor allem der neuen Generation der Christian-Jaque, Delanoy, Clément, Clouzot, Verneuil, Cayatte oder Autant-Lara. Billard verlangt zu Recht, die ausgehenden 40er und die 50er Jahre nicht aus der polemischen Perspektive Truffauts und der *Cahiers du cinéma* zu sehen, sondern im „psychologischen Realismus“, kombiniert mit professioneller Perfektion, ein Charakteristikum des französischen Films insgesamt zu erblicken, und wenn er zu Ende seines Bandes René Clair und Jean Renoir in einem Kapitel vereint („Die beiden Patrons“, S. 577-581), so um der gängigen Tendenz zu opponieren, Clair als Regisseur der Vergangenheit und Renoir als Vorbereiter der Zukunft (der Nouvelle Vague) zu präsentieren. Selbst wenn diese Sicht der Dinge viel-

leicht zu sehr relativiert, verweist sie doch mit gutem Grund darauf, fast vierzig Jahre später den Blick zurück im Zorn, wie die Nouvelle Vague ihn uns hinterließ, aufzugeben.

In einem „Kleine[n] Diskurs über eine ungewisse Methode“ (S.3-5) resümiert Frodon seinen Ansatz, der vom Film als einer „unreinen“ Gattung ausgeht, in der eine Vielzahl von gleichzeitigen Einflüssen wirken. Dementsprechend zielt er nicht auf eine, im übrigen illusorische Exhaustivität ab, sondern versucht, das Phänomen Film unter Berücksichtigung der Mediologie (R. Debray) und der ästhetischen Entwicklung trotz all seiner Vielfalt als Global-Erzählung zu erfassen. Dies gelingt Frodon ausgezeichnet für die Zeit vom Beginn der Nouvelle Vague bis Ende der 70er Jahre. Mit dem „zweiten audiovisuellen Schock“ und der Ideologie der „Gesamt-Kultur“ (J. Lang) setzt jedoch eine Entwicklung ein, die die erwähnten methodischen Kriterien inoperabel werden läßt: Der Gesamtkomplex Film ist in weit voneinander entfernte, weitgehend unabhängige „Zonen“ zerbrochen. Wenn der Autor in diesem Teil die wirtschaftlich-finanzielle Seite besonders betont, so deshalb, weil der Film sich vom künstlerischen zum Spekulationsobjekt gewandelt hat; insofern kann der französische Sonderweg, auf den zu Recht angesichts des Zustands etwa des deutschen, englischen und italienischen Films unablässig verwiesen wird, die Auswirkungen der universalen Entwicklung allenfalls verzögern.

Ende der 50er Jahre, als der 'moderne Film' mit seinen beiden Tendenzen, der Nouvelle Vague und dem Neuen Film gegen die klassisch gewordene 'französische Qualität' revoltiert, scheint der Film noch *die* Kunst des 20. Jahrhunderts zu sein, auch wenn, wie in allen westlich-entwickelten Gesellschaften, das Fernsehen schon seinen unbemerkten Siegeszug angetreten hat. Das Zentrum des 'modernen Films' bildet zweifelsohne die Nouvelle Vague, d. h. die relativ kohärente, aus den *Cahiers du cinéma* hervorgegangene Gruppe. Wenn Truffaut 1958 verlangt, „mit den Studios auch die gängigen Erzählweisen aufzugeben“ (S.24), charakterisiert er die Nouvelle Vague ebenso wie Godard mit seiner berühmten gewordenen Maxime vom Travelling als einer moralischen Angelegenheit. Demgegenüber ist der Neue Film der Resnais, Varda, Marker u. a. realitäts- und ideologieorientierter oder, um es erneut mit Truffaut zu formulieren: Die Nouvelle Vague steht in der Lumière-Tradition (Vorrang des Spektakulären, des Signifikanten), während der Neue Film in der Tradition von Delluc steht, also eine Sprache ist, die Ideen übermitteln will. Zunächst aber stellt das gesamte moderne Kino eine Kriegserklärung an den sogenannten Qualitätsfilm dar, und dieser Krieg wird dank einer geschickten Selbstinszenierung und einer wohlwollenden Presse überraschend schnell gewonnen. Zwar geben die Vertreter der 'französischen Qualität' natürlich nicht das Filmen auf, doch für die öffentliche Meinung dominiert seit Ende der 50er Jahre, im Grunde bis heute, der 'moderne Film', das „letzte große Abenteuer des französischen Films“ (S.17). Dieses Abenteuer stellt der Band in vier Büchern dar: „Von einem Frühling zum anderen

(Mai 1959 - Mai 1968)“ (S.7-240), „Die Hitzewelle (1968-1975)“ (S.241-430), „Das Kino fällt aus den Wolken (1976-1983)“ (S.431-618) und „Eine andere Geschichte (1984-1994)“ (S.619-817). Es würde zu weit führen, die jeweils drei Teile sowie die Unterkapitel jedes Buches en detail aufzulisten; die Organisation des Bandes verrät jedoch deutlich die Intention, den Zeitraum zu durchdringen und zu strukturieren. Dies gelingt in den beiden ersten Büchern überzeugend, die die Nouvelle Vague einerseits und die durch den Mai 68 ausgelösten Erschütterungen andererseits als allgemein wirksame, wenn auch nicht überall akzeptierte Bezugspunkte setzen. Seit Mitte der 70er Jahre ändert sich dies, und so ist das letzte Buch ebenso fragmentarisch organisiert, wie sich die Kinolandschaft in diesem Zeitraum darstellt.

Das erste Buch beschränkt sich jedoch nicht darauf, das 'moderne Kino' und speziell die Nouvelle Vague zu präsentieren oder zu zeigen, welche Rolle Produzenten wie Pierre Braunberger, Georges de Beauregard und Anatole Daumann in diesem Zusammenhang gespielt haben. Es verzeichnet auch den nicht unbeachtlichen Widerstand der Vertreter der 'französischen Qualität', die in den 60er Jahren immer häufigeren Zensurmaßnahmen des Staates, bis hin zum skandalösen Verbot von Rivettes *La Religieuse* (1966), 'die Schlacht' um Henri Langlois' Leitung der *Cinémathèque* (S.220-240) und vor allem den Durchbruch eines Regisseurs, der sich weder der Nouvelle Vague noch der vorhergehenden Generation zurechnen läßt: Claude Lelouch. Mehr als die Truffaut, Godard, Rivette oder Rohmer repräsentiert er die prosperierende Konsumgesellschaft dieser Zeit, seine Filme lassen sich „direkt von der Werbung inspirieren“ (S.197). Damit ist er der erste Vertreter eines kommerziellen Films, in dem die Bilder um ihrer selbst wegen existieren und dem die Zukunft gehört.

Das zweite Buch konfrontiert die drei Haupttendenzen der Nach-68er Jahre: Ein wiedergefundenes Erzählen, sei es eingegrenzt wie bei Costa-Gavras oder Cayatte, sei es als Zeugnis einer Epoche wie bei Sautet und Tavernier oder provokativ wie bei Mocky, Kaplan und Yanne; „Filme politisch machen“ als eigentliche Konsequenz des Mai 68, vom Scheitern der Kollektivunternehmungen über Godards immer konsequentere Hinwendung zum revolutionären Kino, auch und gerade was die Produktion angeht, bis zur 'Neuen Nouvelle Vague' à la Eustache und Pialat und schließlich der Pornofilm in seinen verschiedenen Versionen. Behaupten werden sich die neuen Erzählregisseure; der politische Film scheitert an seinen performativen Widersprüchen (was er verlangt, existiert nur im Film und nicht in der durch ihn zu verändernden Realität), und der Pornofilm wird in das Reservat des Spezialkinos verdrängt.

Vom dritten Buch ab sind es immer weniger große Entwicklungstendenzen, die die Darstellung prägen als vielmehr einzelne, für Augenblicke und Situationen symptomatische Filme und Regisseure sowie die seit 1981 betriebene Kultur- und Filmpolitik. Obwohl 1974 produziert, ist Bliers *Les Valseuses* der für die angehenden 70er und beginnenden 80er Jahre charakteristische Film: Es wird

wieder erzählt, doch die Erzählung hat jede Referenz außerhalb des Erzählers verloren, sie ist beliebig, fast schon zum postmodernen Spiel mit Versatzstücken geworden. Auf organisatorischer Ebene nimmt die Ära Toscan du Plantier an der Spitze von Gaumont (1975-1985) mit ihrem Konzept der „Kulturwirtschaft“ („*économie culturelle*“) die Politik Jacques Langs (1981-1993) und ihres generalisierten Kulturbegriffs vorweg. Lang aber ist es, wie zeitweise Toscan mit seinen spektakulären Projekten, gelungen, den Untergang des französischen Kinos wenn schon nicht definitiv zu verhindern, so doch aufzuhalten. Wenn dabei der Einfluß des Staates dank seiner direkten Interventionen steigt, so ist dies offensichtlich der für die Existenz eines nationalen Kinos zu zahlende Preis, nur so erklärt sich die französische Position der „Kulturellen Ausnahmeregelungen“ bei den GATT-Verhandlungen des Jahres 1993. Frodon weist jedoch, die Situation zu Anfang der 90er Jahre resümierend, deutlich auf die weniger durch die Mode des Postmodernismus als vielmehr durch soziale und technologische Entwicklungen bedingten Veränderungen hin: Der Film als das Kunstwerk eines je individuellen Autors ist zunehmend infrage gestellt. Nachdem die Nouvelle Vague gerade dieses Kunstwerkcharakters wegen auf das Massenpublikum verzichtet hatte, ist es den neuen Medien umso schutzloser ausgeliefert. Der Vorzug der französischen Kino- und Filmlandschaft ist es, daß die staatlichen Interventionen zumindest Nischen garantieren, in denen das Überleben eines eigenständigen Films (wie lange?) gewährleistet werden kann.

Man mag bei dieser für ein breites Publikum geschriebenen Darstellung des französischen Films die ästhetischen und theoretischen Dimensionen vermissen, doch offensichtlich ist es das Anliegen beider Autoren, neben Analyse, Diskussion und Klassifikation das Erzählen der 100jährigen Geschichte nicht zu vergessen. Diese monumentale Erzählung gelingt ihnen, weil sie sich ganz offensichtlich nicht nur auf eine genaue Kenntnis der Sekundärliteratur und umfassende eigene Dokumentationen stützt, sondern auf die unglaublich umfangreiche eigene Filmrezeption der beiden Cinéphilien. Dennoch ist ein Werk entstanden, das auch für den Filmwissenschaftler unentbehrlich werden wird: Eine solche Fülle von Informationen, sowohl über Filme, Regisseure und Schauspieler wie auch über alle Bereiche, die für Produktion und Rezeption von Filmen von Bedeutung sind, wird so rasch nicht wieder entstehen. Daß dies zudem in einer Form geschieht, die trotz weit mehr als 1.500 Seiten immer lesbar bleibt, läßt hoffen, daß sich ein Verlag finden möge, der dieses Jubiläumswerk auch dem deutschen Publikum zugänglich macht.

Wolfgang Asholt (Münster)