



Filmmuseum Potsdam

**Deutsch-französische
Filmbegegnungen**

1929 bis in die Gegenwart

Inhalt **Seite**

1. Deutsch-französische (Film-)Beziehungen von 1929 bis 1944 **5**

Jean-Pierre Jeancolas, Filmhistoriker (Paris)

2. Zusammenarbeit mit Esprit **17**

Partnerschaften zwischen dem DEFA Studio für Spielfilme und französischen Produzenten in den 1950er Jahren

Renate Epperlein, Filmwissenschaftlerin (Potsdam)

3. Die verlorene Selbstverständlichkeit **35**

Der französische Film in der Bundesrepublik und nach der Wiedervereinigung

Gerhard Midding, Filmpublizist (Berlin)

4. Die Bedeutung deutscher Filme für den französischen Markt **41**

Yann Kacou, Filmverleiher (Paris)

5. Dokumentation

I Die Unbekannten im Haus **49**

„Laissez-Passer“ und die Continental

Vortrag von *Gerhard Midding*, Filmpublizist (Berlin)

II Filmproduktion während der Nazi-Besatzung **51**

Gespräch mit *Jean-Pierre Jeancolas*, Filmhistoriker (Paris)

III Die «Nouvelle Vague Allemande» **55**

Auseinandersetzung mit dem Leben oder eitle Pose?

Podiumsdiskussion

mit *Matthias Luthardt* (Regisseur),

Christoph Hochhäusler

(Regisseur und Gründer/Hrsg. der Filmzeitschrift «Revolver»)

und *Yann Kacou* (ASC Distribution, Paris)

Moderation: *Johannes Leisen*

(Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf»)

Anhang

Biografien der Mitwirkenden **63**



Impressum:

Hrsg: Filmmuseum Potsdam

Autoren:

Jean-Pierre Jeancolas, Renate Epperlein,

Gerhard Midding, Yann Kacou

Übersetzung: Hanne Landbeck

Redaktion: Renate Epperlein, Hanne Landbeck, Dorett Molitor

Projektleitung: Dorett Molitor

Gestaltung: Kerstin Barkmann

Reaktionsschluss: 13. März 2009

Deutsch-französische Filmbegegnungen

1929 bis in die Gegenwart

Dorett Molitor

Deutsch-französische Filmbegegnungen nannte sich im Herbst 2007 ein Filmprojekt im Filmmuseum.

Obwohl Frankreich und Deutschland bis weit ins 20. Jahrhundert eine Erbfeindschaft trennt, pflegt Deutschland zu keinem anderen Filmland traditionell so enge und schillernde Verbindungen wie zu Frankreich. Von der wechselseitigen Faszination erzählen Filme von Regisseuren wie Duvivier, Marcel und Max Ophüls, von Lang, Chabrol und Rohmer, von Schlöndorff und Wenders. Im Fokus stehen die jeweils traditionsreichen Studios in Babelsberg und in Boulogne-Billancourt am Stadtrand von Paris.

Das Filmmuseum zeigte in einer Filmreihe die historische und aktuelle Vielgestaltigkeit der Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich auf.

Filme aus fast acht Jahrzehnten wurden in fünf Kapiteln gezeigt:

1. Frühe Grenzgänge, Filmproduktion während der Nazi-Besatzung,
2. Deutsch-Französische Koproduktionen in der DEFA (1956 bis 1960),
3. Filmische Sozialisation in der «Cinémathèque Française»,
4. Aktuelle Koproduktionen,
5. Die «Nouvelle Vague Allemande».

An dem Projekt beteiligte Filmhistoriker, -wissenschaftler, -publizisten und -praktiker erhellen in ihren Beiträgen die lange und wechselvolle Geschichte französisch-deutscher Filmbeziehungen und leisten damit einen Beitrag zur Aufbereitung eines der „weißen Flecken“ der Filmgeschichte.

Das Projekt ist in Kooperation mit der Französischen Botschaft in Berlin, dem Bureau du Cinéma, dem Bundesarchiv Filmarchiv entstanden und wurde durch das Wirtschaftsministerium des Landes Brandenburg gefördert.

Es ist ein Beitrag des Filmmuseums Potsdam zum Kulturaustausch im Rahmen des Kooperationsabkommens des Landes Brandenburg mit der Region Ile de France.

Die Publikation kam mit finanzieller Unterstützung des Brandenburgischen Ministeriums für Wirtschaft zustande.



Richard Oswald beim Dreh von *Cagliostro*, Foto: Filmmuseum Potsdam

1. Deutsch-französische (Film-) Beziehungen von 1929 bis 1944

Jean-Pierre Jeancolas

o. Vorbemerkung

Die Zeitspanne, die uns hier interessiert, entspricht den ersten fünfzehn Jahren des Tonfilms. Die Hinwendung zum Tonfilm, die zwischen 1928 und 1930 erfolgt, hat die Technologie, die Finanzierung, die Ausstrahlung und sogar die Ästhetik des Films radikal verändert. Dieser war um 1895 herum entstanden und überzeugte sich (und die Betroffenen) zwischen 1910 und dem Ersten Weltkrieg davon, dass er eine Kunst sei, und zwar die siebte. Üblicherweise wird davon ausgegangen, dass im Februar 1929, als die Ingenieure der Tobis Film die historischen Studios in Epernay mit der Aufnahmetechnik »Tobis-Klangfilm« ausstatteten, eine erste „Kollaboration“ zwischen dem deutschen und dem französischen Kino entstand. Diese war friedlich.

Tatsächlich aber gab es punktuelle Kontakte der beiden Kinationen schon während der letzten Jahre des Stummfilms, Kontakte, die die Konsequenz des folgenreichen Niedergangs des französischen Kinos während der zwanziger Jahre waren. Zwei Jahrzehnte und ein Weltkrieg früher, hatten die französischen Filme stolz die Welt dominiert. Der Historiker Georges Sadoul konnte 1962 schreiben:

„Gegen 1910 war die Hegemonie des französischen Kinos vielleicht sogar größer als die Vorherrschaft von Hollywood gegen 1950. Man schätzt, dass ungefähr sechzig bis siebzig Prozent der Filme, die in die Welt exportiert wurden, aus den Pariser Studios kam – und in der Hauptsache von den großen Firmen Pathé, Gaumont und Eclair.“

Dem gegenüber mag es erstaunen, wenn amerikanische Quellen, die der Historiker Martin Barnier¹ kürzlich nannte, davon sprechen, dass 1926, einem ausgesprochen schlechten Produktionsjahr für Frankreich, lediglich fünfundfünfzig französische Filme auf den französischen Leinwänden zu sehen waren – gegenüber 444 amerikanischen Filmen. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs geht es der französischen Kinoindustrie sehr schlecht. Eine weitere Statistik aus dem konfusem Jahr 1929, in dem die Studios für den Tonfilm umrüsteten, überrascht mit der Angabe, dass der Anteil amerikanischer

Filme auf dem französischen Markt auf 48,3 Prozent gefallen ist – die Produktionen aus Hollywood wurden durch eine Quotenpolitik des französischen Staates eingedämmt. Im gleichen Jahr stagnierten die französischen Filme bei 11,9 Prozent und, mit einem Anteil von 29,7 Prozent, strömten massiv Filme aus Deutschland nach Frankreich. Martin Barnier schreibt dazu: „Die Produktionsfirmen von der anderen Seite des Rheins werden zum schärfsten Konkurrenten der USA auf dem französischen Markt.“ Die französischen Zuschauer, die seit zehn Jahren von der Milch Hollywoods genährt worden waren, gewöhnen sich an das deutsche Kino, an die Gesichter der deutschen Filme.

Die Annäherung der beiden Kinoindustrien begann 1926. Der junge Jean Renoir, der dank des Vermögens seiner Familie gerade seinen ersten eigenen Film abgedreht hat, trägt sich mit der Idee, den Roman *Nana* von Emile Zola für die Leinwand zu adaptieren. Das ist ein immenses Projekt. Sein Freund Pierre Braunberger rät ihm zu einer deutsch-französischen Koproduktion und dazu, die Hauptrollen mit Werner Krauss, den Renoir seit *Caligari* bewundert, und mit Valeska Gert zu besetzen. Er findet auch einen Koproduzenten, nämlich Izzi Rosenfeld. Die Dreharbeiten, die in Paris beginnen, werden in die Studios nach Grunewald verlegt. *Nana* startet am 25. Juni 1926 in Paris. Die Premiere war spannungsgeladen. Renoir und Braunberger schildern beide in ihren Memoiren dieselbe Anekdote: Die Ehefrau des Regisseurs Léon Poirier soll aus dem Saal gelaufen sein und ausgerufen haben: „Das ist ein Film von den ‚Boches‘². Das sind Boches!“ Solche Koproduktionen stießen also nicht auf einhellige Zustimmung in Frankreich.

Dennoch gibt es diese Art der Koproduktion. Unscheinbar zunächst, aber immerhin. Es scheint, als ob diese Frage niemals Objekt einer wissenschaftlichen Betrachtung geworden sei. Hier beschränken wir uns auf eine erste Annäherung, die auf einer Reihe von Stichproben gründet. Ab 1926 erscheint eine deutsche Firma, die Lothar Starck GmbH, im Abspann von Filmen. Zuerst bei der Komödie *Le fauteuil 47*, die nach einem Stück von Louis Verneuil von Gaston Ravel inszeniert wurde. Dolly Davis und André Roanne spielen die Hauptrollen, französischer Produzent ist Jean de Merly, der

deutsche Titel lautet: *Parkettessel* 47. Lothar Starck koproduziert danach mit der SOFAR (Société des Films Artistiques) *Maquillage (Da hält die Welt den Atem an)* von Felix Bash mit Sandra Milowanoff und Werner Krauss. Kinostart in Paris ist im Juni 1927. Außerdem produziert er *L'esclave blanche (Die weiße Sklavin)* von Augusto Genina mit Renée Heribel und Charles Vanel, der im November 1927 in Paris herauskommt, sowie *La ville des milles joies (Die Stadt der tausend Freuden)* von Carmine Gallone mit Renée Héribel und Gaston Modot, der im Juli 1929 in Paris präsentiert wird. Lothar Starck steckt auch hinter dem Firmennamen ALGA, (Allemania-Gallia-Film), dessen Name Programm ist. Diese Firma hat 1926 einen weiteren Film von Gaston Ravel koproduziert, *Mademoiselle Josette, ma femme (Fräulein Josette, meine Frau)*, ebenfalls mit Dolly Davis und André Roanne – und ein Jahr später *Le roman d'un jeune homme pauvre (Mitgiftjäger)*, wieder in der Regie von Gaston Ravel nach einem populären Roman von Octave Feuillet, mit Wladimir Gaïdaroff und Suzy Vernon. In diesem letzten Beispiel ist der französische Partner die Société des Cinéromans, die auf den Resten dessen, was vom Pathé-Imperium übrig geblieben war, aufbaute.

Das sind alles kleine Filme ohne künstlerischen Ehrgeiz. Es gibt einige andere, so *Odette* im Jahr 1928 von Luitz-Morat (*Mein Leben für das Deine*), der von einer rätselhaften Franco-Deutsch Lichtspiel produziert und in Berlin im Studio Tempelhof gedreht wurde. 1929 gab es *Le meneur de joies (Die Schleiertänzerin)* von Charles Burguet, dessen Koproduktionsgesellschaft wahrscheinlich Maxim-Film-Gesellschaft Ebner heißt.

In diesen ausgehenden zwanziger Jahren bemüht sich das französische Kino, auf den nationalen und europäischen Markt „schwere“ Filme zu bringen, das heißt aufwändig und kostspielig produzierte, die der Qualität der Hollywood-Filme standhalten konnten. Dieser europäische Ehrgeiz bedeutet auch die Mitwirkung deutscher Künstler, so Brigitte Helm und Alfred Abel in *L'argent (Geld! Geld!)* von Marcel Herbie im Jahr 1928 sowie die Koproduktion von Event-Filmen mit großem Budget, die man heute wohl europäische Blockbuster nennen würde. Ein solcher Film ist zum Beispiel *Cagliostro*, in Paris unter der Regie von Richard Oswald gedreht. Assistent ist der junge Marcel Carné und Hans Stüwe spielt die Hauptrolle. Der Film entstand durch die Absprache zweier Männer, dem Produzenten Alexander Kamenka, der in Paris die Gesellschaft Albatros führt und dem deutschen Financier Wladimir Wengeroff,

der unter anderem Chef der «Wengeroff-Film» ist. Beide stammen aus Russland. Der Film startet zeitgleich im Juni 1929 in Paris und Berlin. Ein Pariser Kritiker von der «Cinéa – Ciné pour tous» sieht in ihm „ein hervorragendes europäisches Produkt, das den Importen aus Hollywood Paroli bieten kann“. Das stimmt sicherlich, aber es ist ein Stummfilm. In jenem Sommer aber sprach man, sowohl in Berlin, als auch in Paris, von nichts anderem als vom Tonfilm. Egal, ob englisch, französisch oder deutsch. Aber sprechen sollte er.

1. Von den Filmen

Die zwingende und überstürzte Hinwendung zum Tonfilm überwältigt dieses oben schon geschilderte ärmliche und verzagte französische Kino. Trotz der Anstrengungen von Léon Gaumont und der Mannschaft dänischer Ingenieure, die Gaumont engagiert hatte, wird die französische Kinoindustrie von der Goldgrube, die die schnelle technische Revolution des Films mit ihrer Anpassung an eine radikal neue Technologie darstellt, entkoppelt. Das geschieht sowohl in struktureller Hinsicht, was die Studios und die Werkstätten angeht, als auch in kommerzieller Hinsicht in Bezug auf die Kinosäle. Zwei amerikanische Firmen (RCA Photophone und Western Electric) und eine deutsche Firma (Tobis Klangfilm) teilen sich die Patente und vereinheitlichen die technischen Normen. Das französische Kino wird französisch sprechen, das ist auf jeden Fall eine beruflich bedingte Überlebensstrategie, aber es spricht nur französisch, nachdem es sich mit teurem Material aus Berlin oder Chicago ausgerüstet hat.

Ab Februar 1929, also noch bevor der Tonfilm dem europäischen Publikum bekannt ist, hat die deutsche Firma Tobis die Kontrolle über die historischen Studios von Epinay am nördlichen Stadtrand von Paris übernommen und dort begonnen, die Studios mit dem Tonsystem Klang auszurüsten. Im Oktober gründet Tobis eine kommerzielle Filiale nach französischem Recht, die Films Sonores Tobis (Tonfilm Tobis) mit Sitz auf den Champs-Élysées Nummer 44 in Paris. Sie baut ein Netz von Agenturen in Marseille, Lyon, Bordeaux, Lille und Straßburg auf. Die französische Tobis hat die Aufgabe, deutsche Filme in Frankreich zu vermarkten, aber auch Filme zu produzieren. Im November 1929 assistiert ein Journalist der Wochenzeitung *La Cinématographie Française* beim Dreh einer Dialogszene von *Le Requin (Der Hai)* unter der Regie von Henri Chomette. *Le Requin* ist einer jener Filme, die als Stummfilme

gedreht und mit einigen Sprach- und Singszenen angereichert wurden. Die drei Tonszenen von *Le Requin* sind wahrscheinlich die ersten, die in einem französischen Studio gedreht wurden.

Dieses erste Beispiel ist lediglich eine Anekdote, seine Folge aber harte Realität. Ebenfalls in Epinay dreht René Clair, der bei Dr. Henkel, dem Repräsentanten der französischen Tobis unter Vertrag ist, die vier Filme, die seinen Ruf als Meisterregisseur festigen, so dass er von einigen mit Chaplin verglichen wird: *Sous les toits de Paris* (*Unter den Dächern von Paris*) wird zwischen Januar und März 1930 gedreht, *Le million* (*Die Million*) im Dezember 1930, *A nous la liberté* (*Es lebe die Freiheit*) im Herbst 1931 und *14 Juillet* (*14. Juli*) im Herbst 1932. Acht weitere „französische“ Filme werden unter den gleichen Bedingungen bis 1934 produziert, als Joseph Goebbels die Kontrolle der Berliner Tobis übernimmt und indirekt auch dessen französische Filiale.

Unter diesen acht Filmen gibt es einige Besonderheiten, die hier genannt werden:

1. Der 1931 produzierte Film *Allo Berlin, ici Paris* (*Hallo, hallo! Hier spricht Berlin!*) von Julien Duvivier ist eine liebenswürdige populäre Fiktion. Zwei Telefonisten, die sich nur von der Stimme her kennen, treffen sich. Sie sprechen jeweils ihre eigene Sprache, die nicht untertitelt wird. Die Handlung spielt alternativ in Berlin und Paris. Der Zuschauer übernimmt jeweils die Perspektive des Protagonisten und versetzt sich so in die Lage der handelnden Personen. Er muss sich nur ein bisschen anstrengen und schon kann er der Handlung folgen.
2. *Du haut en bas* (*Von oben nach unten*) von Georg Wilhelm Pabst mit Jean Gabin ist ein kleines, populäres filmisches Fresko von 1933 und spielt in der Umgebung von Paris. Von G.W. Pabst wird später noch die Rede sein.
3. 1934 läuft *Pension Mimosas* (*Pension Mimosas*) von Jacques Feyder an. Ein Jahr später wird *La kermesse héroïque*, ebenfalls von Feyder, mit großem Budget in Epinay gedreht, aber in einer doppelten Sprachfassung. Die französische Fassung läuft in Paris am 1. Dezember 1935 an, die deutsche Fassung unter dem Titel *Die klugen Frauen* am 16. Januar 1937.

Ab 1935 etabliert sich eine neue Praxis in den deutsch-französischen Beziehungen, die sicher mit dem Elend der französischen Studios und der Schwäche der Pariser Produzenten zusammenhängt. Andererseits aber ist sie auch durch die Wirtschaftspolitik der von den Nazis übernommenen Ufa zu erklären: Französische

Le Million | Allo Berlin, Ice Paris | Die klugen Frauen

Filme werden in den Babelsberger Studios für den französischen Markt gedreht. Der erste Film dieser „befremdenden“ Praxis³ ist ohne Zweifel ein harmloser Film des Ufa-Produzenten Bruno Duday aus dem Jahr 1935 unter der Regie von Serge de Poligny: *Jonny haute-couture* mit dem Star Pierre Brasseur. Der Name Raoul Ploquin erscheint im Abspann unter der Bezeichnung „Überprüfer“. Ploquin spielt eine wesentliche Rolle bei der Durchsetzung dieser kommerziellen Strategie.

Mindestens sechzehn Filme werden auf diese Weise produziert. Deutsche Techniker arbeiten daran (Aufnahmeleiter, Dekorateur), aber die Produktionschefs, Szenenbildner, Regisseure und Schauspieler sind Franzosen. Die größten Pariser Bühnen- und Filmschauspieler halten sich lange in Berliner Hotels auf. Pierre Brasseur schreibt in seinen Memoiren⁴: „Nun gut. Jetzt fuhr ich wieder nach Berlin, wo ich anderthalb Jahre blieb und meine besten Filme drehte.“ Von den sechzehn auf diese Weise gedrehten Filmen sind zwei Drittel nicht interessanter als die gewöhnlichen Filme in den gewöhnlichen Kinosälen der französischen Provinz. Vier davon hat Jean Boyer gedreht, der von 1901 bis 1965 lebte, ab 1932 Filme machte und einer der umtriebigen Cineasten des französischen Tonfilms ist. Aber einige Filme, die in Berlin bzw. Babelsberg gedreht wurden, gehören zu den Meisterwerken des französischen Kinos, insbesondere drei Filme von Jean Grémillon aus den Jahren 1936 und 1937: *Pattes de mouches* mit Pierre Brasseur, *Gueule d'amour* (*Eine Fresse zum Verlieben*) mit Jean Gabin und *L'étrange M. Victor* (*Der merkwürdige Monsieur Victor*) mit Raimu und Madeleine Renaud. In allen drei Fällen ist Raoul Ploquin der Produzent. Die französischen Künstler lassen sich weder von der Krise von München noch von den Vorboten des Krieges entmutigen: Im Frühjahr 1939 beendet Albert Valentin in Babelsberg die Dreharbeiten zu *L'héritier des Mondésir* (*Herzdame*). Das Drehbuch ist von Jean Aurenche, die Dialoge von Pierre Bost. Fernandel, Elvire Popesco und Jules Berry sind die Schauspieler.

Bevor wir zu einem „schweren“ Aspekt dieses Kapitels kommen, zu den „doppelten Sprachfassungen“, muss hier erst einmal einer anderen Serie von Filmen, die das französische Kino mit deutschen Filmemachern verbindet, etwas Platz eingeräumt werden. In diesem Fall handelt es sich um Filme, die in Frankreich nach der Machtergreifung durch die Nazis produziert und gedreht wurden. 1933 haben einige deutsche Regisseure die Grenze nach Frankreich überwunden und ließen sich, manche nur für kurze Zeit, nieder.

Andere von ihnen wurden nach Kriegsausbruch 1939 oder 1940 zu einem zweiten Exil gezwungen.

Für Fritz Lang und Billy Wilder war der Aufenthalt in Paris nur eine kurze Etappe vor einer brillanten Karriere in den USA. Fritz Lang realisierte *Liliom* nach dem Buch von Ferenc Molnár mit französischen Schauspielern (mit Charles Boyer in der Hauptrolle). Produziert wurde der Film von Erich Pommer, der ebenfalls Berlin und die Ufa verlassen hatte. Billy Wilder drehte *Mauvaise graine* mit der jungen Danielle Darrieux, der von der kurzlebigen «Compagnie Nouvelle Commerciale» produziert wurde.

Im Mai 1932 eröffnete Seymour Nebenzahl, ein deutsch-amerikanischer Filmproduzent, vorsorglich eine Filiale seiner Nero-Film nach französischem Recht in Frankreich. 1924 hatte er die Nero-Film in Deutschland gegründet und seither einige große Filme von Lang und Pabst, von denen fünf auch mit einer französischen Sprachfassung in die französischen Kinos gekommen waren, produziert. Im Frühjahr 1933 lässt er sich ganz in Frankreich nieder, wo er ein Dutzend französischer Filme produziert. Die Mehrzahl dieser Filme wurde von deutschen Exilregisseuren aus den Berliner Studios realisiert, so vor allem vier Filme von Robert Siodmak und ein Film von Max Ophüls (*Werther* im Jahr 1938).

Robert Siodmak produzierte neben den vier Nebenzahl-Produktionen drei weitere französische Filme, von denen *Mollenard* der erfolgreichste war. Dieser schrieb sich durch seine Ästhetik in die Glanzzeit des Realismus im Jahr 1937 ein. Max Ophüls, der die französische Version von *Liebelei* realisiert hatte, drehte vor dem Zweiten Weltkrieg sieben Filme. Die Dreharbeiten des letzten dieser Reihe, *Von Meyerling bis Sarajevo*, wurden im September 1939 begonnen, bis zum Frühjahr 1940 unterbrochen und dann wieder aufgenommen. Kinostart in Paris ist am 1. Mai 1940, eine Woche nach der Offensive der Wehrmacht. Bleibt der Fall Georg Wilhelm Pabst. Pabst war, nachdem er *Du haut en bas* gedreht hatte, nach Hollywood gegangen, wo die Warner ihm Gelder für die Produktion von *A modern Hero* gegeben hatten. Nachdem der Film abgedreht war, kam er ohne weitere Erklärung nach Paris zurück und drehte drei Filme. Diese allerdings kann man als weniger wertvoll bezeichnen – und zur Überraschung aller, die ihm nahe standen, nahm er Einladungen von Goebbels an, blieb bei seiner Familie in Österreich und drehte für die «Bavaria Film». Der umfangreichste Korpus an Filmen, die als französische angese-

hen werden, sind – die einen produziert, die anderen koproduziert, aber alle in deutschen Studios gedreht – Filme mit einer so genannten „doppelten Sprachfassung“.

Gehen wir in der Zeit ein wenig zurück: Am 24. Januar 1930 veröffentlicht die Pariser Presse eine Werbung, die den Start eines filmischen Meisterwerks im Marivaux, einem der bekanntesten Kinosäle in Paris, ankündigt: *La nuit est à nous*. Unter dem Bild eines Liebespaares liest man in drei Zeilen: „Nach dem Stück von H. Kistemaekers – Inszenierung Carl Froelich – französische Realisierung von H. Roussel“. Diese kleine Werbeanündigung befließigt sich großer Ehrlichkeit, denn sie präzisiert eine Arbeitsweise, die über ein Jahrzehnt angewendet wurde. Man nehme einen deutschen Film und fabriziere zeitgleich eine zweite französische Sprachversion. *Die Nacht gehört uns* wurde in den Berliner Studios gedreht; es gab einige Außendreh in Sizilien. Die französische Version ist der deutschen untergeordnet, das Szenenbild ist dasselbe, und in diesen Dekors dirigiert Henri Roussel eine Mannschaft französischer Schauspieler. Das Produkt wird in Berlin geschnitten und vertont. Nachdem es den Rhein überquert hat, wird daraus ein französischer Film. Froelich hat dabei einen Film **inszeniert**, Roussel hat lediglich einen Klon **realisiert**.

Die französischen Versionen, die in Deutschland zwischen 1929 und 1939 produziert wurden, werden im «Katalog der französischen Spielfilme» von Raymond Chirat aufgeführt. Neun bis zehn Prozent der 1305 Filme, die Chirat von 1929 bis 1939 erfasst, wurden auf diese Art produziert. Die Praxis der zweiten Sprachfassung hat mit der siebten Kunst nichts zu tun. Es ist ein rein wirtschaftliches Verfahren, das sich durch die Armut des französischen Kinos erklärt, durch die Unzulänglichkeit der französischen Studios und die Schwäche der französischen Produzenten. Die deutschen Firmen, allen voran die Ufa, aber auch in der ersten Hälfte der 30er Jahre eine Menge nicht so mächtiger Produktionsfirmen, wie unter anderen die Carl Froelich Film, die Matador Film, die Terra Film und die Joe May Film, spielen die Rolle der Dienstleister. Sicher gibt es eine deutsch-französische Zusammenarbeit im Kino, aber diese Kollaboration ist asymmetrisch.

Eine der Konsequenzen dieser kommerziellen Strategie war die ständige Anwesenheit französischer Produzenten, Schauspieler und Filmemacher in Berlin. Raoul Ploquin war während der gesamten zehn Jahre das Scharnier zwischen der Ufa und den Teams, die aus

Paris gekommen waren und die Hotels am Kurfürstendamm beherrschten. Der aktivste der französischen Filmemacher in Berlin war sicher Roger Le Bon, ein heutzutage vergessener Akkordarbeiter. Zwischen 1930 und 1935 hat er zehn zweite Sprachfassungen hergestellt, alle in den Studios der Ufa produziert, viele davon unter der Aufsicht von Raoul Ploquin. Henri Chomette, der Bruder von René Clair, hat sechs solcher Filme gedreht, darunter die französische Fassung von *Voruntersuchung* von Robert Siodmak (*Autor d'une enquête*, 1931). Auf der langen Liste stehen auch Serge de Poligny, Jean Boyer, Henri Decoin und nebenbei auch Henri-Georges Clouzot, der 1933 vor allem an der „Französisierung“ der deutschen Drehbücher arbeitete. Clouzot hat allerdings nur eine solche französische Version realisiert, die von *Ihre Durchlaucht die Verkäuferin von Karl Hartl* (*Caprice de princesse*, 1933).

Drei oder vier Generationen nach Erscheinen dieser französischen Fassungen ist die Frage berechtigt, wie wohl die französischen Zuschauer darauf reagierten. Es gibt dafür aber kein einziges statistisches Dokument. Diese Filme haben wenig Spuren in der zeitgenössischen Presse hinterlassen und wurden nur in Ausnahmefällen auf DVD ediert. Auf DVD gibt es *Le domino vert* von Henri Decoin, die französische Version von *Der grüne Domino* von Herbert Selpin, wahrscheinlich durch die Archives du film restauriert, um die Doppelrolle, die Danielle Darrieux spielte, zu bewahren. Es handelt sich dabei um ein banales, gepflegtes Drama, die Geschichte eines Justizirrtums in einem arrivierten bürgerlichen Milieu.

Das unterscheidet sich nicht sehr von vielen anderen französischen Filmen, die in Paris gedreht wurden und in denen es eine obligatorische Sonnenszene aus der Provence gab. Der französische Zuschauer konnte sich allerdings darüber wundern, dass ein Rendezvous am Louvre vor einem Tor stattfand, das eher dem Schloss Charlottenburg ähnelte als der Cour carré des Louvre. Oder noch mehr darüber, dass das provenzalische Haus mit der Bediensteten mit dem Marseiller Akzent (wie man in Paris die südfranzösische Aussprache vor dem Krieg nannte) so sehr, innen, außen und auch von der Nachbarschaft her einem bayerischen Haus glich.

Der aufmerksame französische Zuschauer wurde durch vier Zeilen im Abspann auf diese Besonderheit hingewiesen: Französische Kollaboration: Henri Decoin / Leitung: Raoul Ploquin / Realisierung: Herbert Selpin / Ufa-Tonfilm von Alfred Greven.

Von diesem Doktor Greven wird später noch die Rede sein.

2. Von den Menschen

Wie weiter oben festgestellt, gingen viele Franzosen, die in allen Bereichen des Kinos arbeiteten, freiwillig nach Deutschland, um dort ihren Beruf auszuüben. Zur gleichen Zeit überschritten zahlreiche Deutsche, insbesondere Profis des deutschen Kinos, die deutsch-französische Grenze in die andere Richtung. Für sie kam es vor allem darauf an, sich vor der Bedrohung durch die Nationalsozialisten ab 1932 in Sicherheit zu bringen, und ab 1933 vor dem Nazi-Regime zu fliehen. Weiter oben wurden schon die berühmten Namen derjenigen, die in Frankreich französische Filme produzierten, genannt: angefangen bei Fritz Lang, der in Paris nur auf der Durchreise war, bis zu Max Ophüls, der 1930 französischer Staatsbürger wurde. Das sind nur eine Handvoll Männer. Mit ihnen aber kamen Hunderte von Technikern, die keine vergleichbare Berühmtheit besaßen, aber dennoch in den französischen Studios Arbeit suchten.

Die Filmhistoriker sind sich darüber einig, dass diese „Deutschen“ einen wesentlichen Beitrag zum poetischen Realismus leisteten. „Deutsch“ wurden von der Presse ab 1934 alle jene bezeichnet, die in Babelsberg gearbeitet hatten. Unter ihnen gab es aber auch Österreicher, Ungarn, Russen und Rumänen. Der poetische Realismus war eine begrenzte künstlerische Strömung mit ungefähr dreißig Filmen zwischen 1935 und dem Zweiten Weltkrieg, hat aber nichtsdestotrotz sehr stark auf die französische Ästhetik gewirkt. Das Kammerspiel, die Erinnerung an den Expressionismus, die Art, wie das Licht gesetzt wurde und sich eindeutig an den Traditionen des Stummfilms aus Babelsberg orientierte, charakterisieren einige der schönsten Filme dieser dunklen Jahre und beeinflussen eine Generation von französischen Technikern, die diese Lektion nicht vergessen werden. Zur Verdeutlichung sollen hier zwei Beispiele reichen:

1. **Curt Courant**, der 1899 in Berlin geboren wurde und 1929 bei Fritz Langs *Frau im Mond* Beleuchter war, kommt 1931 nach Frankreich. Er wird Oberbeleuchter bei *Coeur de Lilas* von Anatole Litvak, einem Film, der den poetischen Realismus ankündigt. Er arbeitet für den Produzenten Adolphe Osso, dann, im Jahr 1934, für Pathé-Natan. 1937 beleuchtet er *Le puritain (Der Puritaner)*, den ersten Film von Jeff Musso, der 1938 den Preis Louis Delluc erhielt. 1938 folgen *La maison du Maltais (Fata Morgana der Liebe)* von Pierre Chenal und *La bête humaine (Bestie Mensch)* von Jean Renoir, 1939 *Le jour se lève (Der Tag bricht an)* von Marcel Carné. Er befindet sich an der Spitze des poetischen Realismus. 1941 geht Courant in die USA.

2. **Eugen Schüfftan** wird 1893 in Breslau geboren, arbeitet im Jahr 1927 an Spezialeffekten für *Metropolis* von Fritz Lang und erfindet das „Schüfftan-Verfahren“, das es erlaubt, Modelle nahtlos in einen Real-Hintergrund-Rahmen einzupassen. 1933 flieht er nach Frankreich. Da arbeitet er an den französischen Filmen von G.W. Pabst, Siodmak und Ophüls. 1937 fotografiert er *Mollenard*, einen Film, der seinen Regisseur Siodmak in den harten Kern des poetischen Realismus befördert, sowie *Drôle de drame (Ein sonderbarer Fall)* von Marcel Carné. Das folgende Jahr ist das von *Quai des brumes (Hafen im Nebel)*, ebenfalls Carné, der dem sparsam eingesetzten Licht, dem Nebel und dem Rauch, allesamt Effekte, für die Eugen Schüfftan verantwortlich war, sehr viel verdankt. 1939 zieht Schüfftan nach Hollywood und wird amerikanischer Staatsbürger.

Erweitern wir nun unser Blickfeld, ohne das Kino zu verlassen. Die französische Gesellschaft der dreißiger Jahre ist krank, insbesondere in der Zeit von 1933 bis 1935. Unser Anliegen hier ist es nicht, die moralische Krise, von der sie erschüttert wird, zu analysieren. Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus sind nicht dem Kino vorbehalten. Aber die Bedeutung, die das Kino einnimmt, die Leute, die das Kino bestimmen, die Filme und ihr Echo in der Zivilgesellschaft erweitern und verstärken eine dumpfe und zwiespältige Gewalt in den menschlichen Beziehungen. Diese geht so weit, dass sie sowohl auf wirtschaftlichem, kulturellem und politischem Gebiet der friedlichen Zusammenarbeit, von der weiter oben die Rede war, widerspricht.



Frau im Mond

Die Ablehnung alles Deutschen, die wir an ihrem Höhepunkt 1934 und 1935 zu analysieren versuchen, speist sich aus verschiedenen Quellen. Sie dient der nationalistischen Auffassung eines Teils der Öffentlichkeit, für den der Deutsche immer der Erbfeind ist, der Boche. Sie kommt aber auch der fremdenfeindlichen, faschistischen extremen Rechten entgegen, die einen Teil der alten konservativen Rechten beeinflusst. Und sie dehnt sich auf einen Berufsstand aus, der in einer Krise steckt und sein Recht auf Arbeit verteidigt.

Der Journalist Gaston Thierry legt die Situation mit einem Feingefühl dar, das wenige seiner Berufskollegen teilen: „Es ist gut, es ist exzellent, dass die Fremden hierher kommen, um hier zu arbeiten, damit wir die Früchte ihrer Erfahrung nutzen können. Aber wenn man feststellt, dass die Hälfte der französischen Filmkünstler, Regisseure, Aufnahmeleiter und Szenenbildner arbeitslos ist, kommt man schon auf den Gedanken, dass die übermäßigen Erleichterungen, die man den Fremden zugesteht, in Zeiten wie diese vielleicht doch ein bisschen übertrieben sind.“⁶

Die Fremdenfeindlichkeit betrifft zunächst die Menschen. Anfang 1934 wird, auf Initiative des Filmemachers André Berthomieu, die Vereinigung der Gewerkschaften französischer Filmkünstler («Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film») gegründet. Sie hat 1935 vierhundert Mitglieder und vereint acht Gewerkschaften, darunter die der Filmregisseure, in der wiederum ungefähr vierzig Regisseure organisiert sind. Die sieben anderen Gewerkschaften vereinigen die anderen Filmberufe wie Musiker, Aufnahmeleiter, Tontechniker etc. Das erste Ziel dieser Vereinigung, so wie Berthomieu es in der Verbandszeitung «La Cinématographie Française» am 23. März 1935 formuliert, ist „uns vor der Konkurrenz der Ausländer auf unserem eigenen Arbeitsterritorium zu schützen“. Darüber hinaus schlägt die Föderation vor, die nationale Kinoindustrie neu zu strukturieren. Während mehrerer Monate verteilt die Organisation von Berthomieu Listen mit Namen von ausländischen Regisseuren und Sprüchen wie: „Die Ausländer dürfen ihr Brot in Frankreich nur dann verdienen, wenn sie dabei keinem Franzosen das Brot wegnehmen“ sowie weiteren Verwünschungen dieser Art.

Allerdings haben diese Aktionen keinen großen Effekt. Am 23. Mai 1934 hat Jean Renoir den Mitgliedern der Vereinigung der Filmregisseure eine Austrittserklärung gesandt:

„Die Situation ist tragisch und die französischen Filmschaffenden müssen ihren Lebensunterhalt verdienen. Ich trenne mich von euch, weil der Kampf gegen die Ausländer, der von unserer Vereinigung

geführt wird, mir als ungeeignet erscheint, die Situation zu verbessern. (...) An unserer Geschichte können wir erkennen, dass die ganzvollsten Zeiten in Kunst, Literatur und Wirtschaft immer dann stattfanden, wenn wir jede Menge nicht französischer Menschen und ihre Ideen aufgenommen haben.“

Die Fremdenfeindlichkeit betrifft auch, und das unerwartet, die Filme selbst. Das nun Folgende sind erste Ergebnisse einer laufenden Recherche:

Ein bei einem Trödler gefundenes Plakat zeigt auf rotem Papier in Großbuchstaben zweimal das Wort „Warnung“. Weiter unten ist zu lesen:

„Werden wir der deutschen Filmindustrie dabei zuschauen, wie sie sich alle unsere Produktionsmittel aneignet und die französische Industrie unterwandert?

Franzosen,

Wir müssen die Filme anprangern, die uns die Teutonen andrehen wollen, indem sie ihre eigenen Produktionen mit französischen Schauspielern besetzen.“

Und es folgen die Titel von 21 französischen Versionen, die zwischen 1933 und 1934 in Frankreich gezeigt worden waren, allerdings ohne Angabe des Regisseurs. Darunter wiederum in Großbuchstaben:

„Franzosen, hören wir auf, diese Filme zu sehen. Wir dürfen nicht Hitlers Kassen füllen oder die Produktion von Giftgas subventionieren, mit dem unsere Mütter, unsere Brüder, unsere Frauen und unsere Kinder umgebracht werden sollen.“

Die Unterschrift lautet: „Liga für die Verteidigung des französischen Kinos“. Diese Liga ist bis heute noch unbekannt, sie wurde in der Berufspresse nicht ein einziges Mal erwähnt. Bestimmt wurde das Plakat an Kinobetreiber verteilt. Es wurde vollkommen unbeschädigt im Osten Frankreichs gefunden. Die Anspielung auf Giftgas ist im Jahr 1934 auf den ersten Weltkrieg bezogen. Das Wort Liga gehörte zu dieser Zeit in das Vokabular der extremen Rechten. Bis wir Näheres wissen, können wir also annehmen, dass irgendwo in Frankreich jemand die Praxis der zweiten Sprachversion mit einem antideutschen Nationalismus, der noch aus dem Ersten Weltkrieg stammte, in diesem Plakat amalgamiert.

(siehe Plakat Seite 12)

ALERTE! ALERTE!

L'Allemagne s'installe en France avec la désinvolture d'un explorateur dans une île déserte.

Allons nous voir la cinématographie allemande accaparer tous nos éléments de production et se substituer à l'industrie française.

FRANÇAIS,

Nous devons dénoncer les films que les teutons veulent nous faire avaler en les camouflants avec des artistes français.

Les voici :

Tout pour l'amour.
Caprice de princesse.
L'or.
Georges et Georgette.
Château de rêves.
Un certain M. Grand.
La guerre des valses.
Au bout du monde.
Adieu les beaux jours.
Son Altesse Impériale.
Princesse Czardas.

Petit bureau de tabac.
Un jour viendra.
Tambour battant.
La jeune fille d'une nuit.
Tout arrive.
Sérénade.
Révolte.
M. le Marquis.
Un mari idéal.
Morgenrot (l'Aube).

FRANÇAIS,

Abstenons-nous d'aller voir ces films !

N'emplissons pas les caisses Hitlériennes !

Ne subventionnons pas la fabrication des gaz, nocifs destinés à tuer nos mères, nos frères, nos femmes, nos enfants.

ISRAÉLISTES,

Souvenez-vous tous des supplices endurés par vos coreligionnaires.

CATHOLIQUES,

Le même sort sera réservé demain à vos frères allemands.

A bas les films Allemands... Vive les films Français !

Ligue pour la Défense du Cinéma Français.

ACHTUNG! ACHTUNG!

Werden wir der deutschen Filmindustrie dabei zuschauen, wie sie sich alle unsere Produktionsmittel aneignet und die französische Industrie unterwandert ?

FRANZOSEN,

Wir müssen die Filme anprangern, die uns die Teutonen andrehen wollen, indem sie ihre eigenen Produktionen mit französischen Schauspielern besetzen.

Hier die Titel:

Tout pour l'amour.

Caprice de princesse.

L'or.

Château de rêves.

Un certain M. Grand.

La guerre des valses.

Au bout du monde.

Adieu les beaux jours.

Son Altesse impériale.

Princesse Czardas.

Petit bureau de tabac.

Un jour viendra.

Tambour battant.

La jeune fille une nuit.

Tout arrive.

Sérénade.

Révolte.

M. le Marquis.

Un mari idéal.

Morgenrot (l'Aube).

FRANZOSEN,

Lasst uns nicht in diese Filme gehen!

Füllen wir nicht die Hitlerkassen!

Lasst uns nicht die Fabriken für Giftgas subventionieren, das unsere Mütter, unsere Brüder, unsere Frauen und unsere Kinder töten soll!

ISRAELISTEN,

Erinnert euch an die Qualen, die Eure Glaubensbrüder aushalten mussten

KATHOLIKEN,

Das gleiche Schicksal erwartet morgen Eure deutschen Brüder

NIEDER MIT DEN DEUTSCHEN FILMEN. ES LEBEN DIE FRANZÖSISCHEN FILME

Liga für die Verteidigung des Französischen Kinos

3. Vom Krieg

Der Krieg, die Niederlage der französischen Armee, der Waffenstillstand und die Besetzung des größten Teils Frankreichs durch die Wehrmacht haben weit reichende Konsequenzen, von denen hier nur die das Kino betreffenden besprochen werden. Das Konzept der Zusammenarbeit, der Kollaboration, das zwischen den beiden Weltkriegen in den deutsch-französischen Beziehungen angewandt wurde, hat eine vollkommen andere Bedeutung, als es 1940 im diplomatischen Kontext anlässlich der Begegnung zwischen Philippe Pétain, dem Chef eines französischen Vasallenstaates, und Adolf Hitler am 24. Oktober 1940 wieder auftaucht. Seit Herbst 1940 regulierte ein Gesetz das französische Kino. Es wurde in dem Staat, der auf die Republik folgte, erlassen. Das geschieht im Umfeld des Organisationskomitees für die französische Kinoindustrie, des COIC, das in Paris ansässig ist. Sein Direktor ist der schon genannte Raoul Ploquin, der gute Beziehungen zu Babelsberg und Berlin hat.

Die Besetzung Frankreichs, so wie sie im Waffenstillstandsabkommen vom Juni 1940 definiert wird, hat nicht nur militärische, politische und zivilrechtliche Auswirkungen, sondern auch wichtige ökonomische. Die Deutschen sehen das besiegte Frankreich als Quelle für landwirtschaftliche und industrielle Güter, als Reservoir für Arbeitskräfte und als bezwungenen Markt. Das Dritte Reich, das nach innen einer verheerenden Kriegswirtschaft gegenübersteht, ist auf Export und Devisen angewiesen. Deshalb reagieren die deutschen Autoritäten angesichts des nach einem Kriegsjahr sehr schwachen französischen Kinos schnell und zweifach.

Die Propaganda-Abteilung wird am 18. Juli 1940 in Paris installiert. Sie ist von der Wehrmacht abhängig und untersteht Goebbels Ministerium. Die Kinoabteilung wird von Dr. Dietrich geleitet, der die Neueröffnung der französischen Kinosäle organisiert. Einige der großen Säle auf den großen Boulevards und den Champs-Élysées werden konfisziert und zu Soldaten-Kinos umfunktioniert. Ende Juli wird die Filmprüfstelle, eine Zensurinstanz, ins Leben gerufen. Sie ist für alle Filme, die im besetzten Frankreich gezeigt werden, zuständig und vergibt die Visa. Das Magazin «Le Film» (von dem zwischen 12. Oktober 1940 und 31. Juli 1944 94 Nummern erscheinen) ist das Organ der Kinoabteilung von Otto Dietrich. Ein Beispiel: Am 21. Juli 1941 veröffentlicht «Le Film» eine umrahmte, zweisprachige Bekanntmachung in der Rubrik „Anweisungen der Propaganda-Abteilung“

„Das Referat Film der Propaganda-Abteilung des Militärbefehlshabers in Frankreich gibt bekannt, dass vom 30. Juni 1940 an keine einzige Vorführung im Format 17,5 Millimeter mehr stattfindet. In Übereinstimmung mit dem COIC wurden Maßnahmen ergriffen, die die Ablösung des Formats 17,5 mm durch 16 mm schnellstens ermöglichen. Ab diesem Zeitpunkt ist kein anderes Format mehr erlaubt.“

Diese Entscheidung ist alles andere als harmlos. Vor der Wende zum Tonfilm war das Format 17,5 mm das reduzierte Format des französischen Kinos. Die 16 Millimeter waren ein von «Kodak» entwickeltes und an das deutsche Kino angepasstes Format. Die autoritäre Abschaffung des 17,5 mm-Formates zwang die Kinobetreiber dazu, sich mit deutscher Technik auszurüsten. Die wurde durch die Firma «Degeto» produziert, einer Filiale der Tobis. Die Befehle aus dem Hause Dietrich hatten keinen ideologischen Hintergrund: Es handelte sich nicht darum, die Franzosen zu nazifizieren, sondern ihnen ein Maximum an klingender Münze zu entlocken. Die andere Seite dessen, was man als Kinopolitik der siegreichen Deutschen bezeichnen könnte, wird ohne Bezug zur Wehrmacht oder zum Waffenstillstand gestartet. Es handelt sich offensichtlich um eine rein kommerzielle Aktion. In «Le Film» vom 1. November 1940 erscheint folgende Information in fetten Buchstaben: „Eine Produktionsgesellschaft wurde gegründet, die «Continental Films».“ Erster Geschäftsführer dieser Firma wurde Alfred Greven. Die Teilhaber sind M. Langenscheidt von Tobis Films, und Richard Ehrt, der Verwalter der ACE. Die «Continental» lässt sich in Paris in der Nummer 2, rue de la Baume, nieder, im März 1941 zieht sie um in die 104, Avenue des Champs-Élysées. Ihr Gründungskapital von einer Million Francs erhöht sich Ende 1941 auf 200 Millionen. Im November 1940 gründet Greven die Filmauswertungsgesellschaft SOGEC, die von pronazistischen französischen Strohmännern geführt wird. Sie kauft durch Mittel, die Greven zur Verfügung stellt, Kinosäle in der Provinz. Die ACE nimmt nach dem Waffenstillstand ihre Aktivität in Frankreich mit deutschem Kapital wieder auf und wird zum einzigen Filmvertrieb für deutsche Filme und für alle von der «Continental». 1941 kann man von einem Greven-Imperium sprechen, das mit der Produktion, dem Vertrieb und der Auswertung von Filmen in Frankreich beschäftigt ist. Strukturell gesehen ist es ein Instrument des Goebbels-Ministeriums⁷.

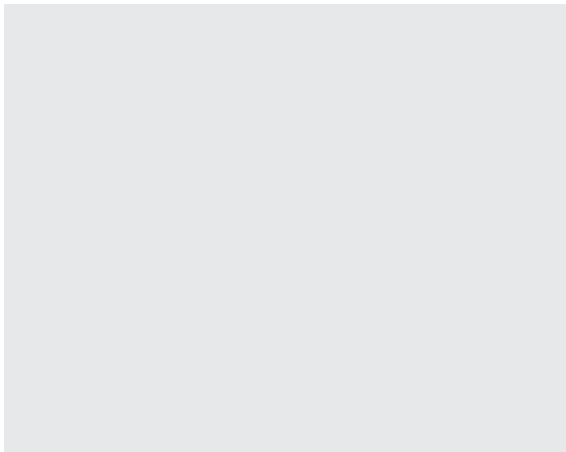
Lassen Sie uns auf die «Continental» und den „mysteriösen“ Doktor Greven, wie ihn ein Historiker noch 1981 nannte, zurückkommen. Der Kriegspilot aus dem Ersten Weltkrieg und Freund von Göring

kommt als Produzent zur Ufa, und wird insbesondere für die „französischen Dossiers“ beauftragt. Während der folgenden zehn Jahre knüpft er Arbeitskontakte mit französischen Produzenten, Regisseuren und Schauspielern. 1940 ist er der Spezialist, um die «Continental» zu führen, ein deutsches Unternehmen nach französischem Recht und Filiale der in Berlin ansässigen Ufa. Sie soll in Frankreich französische Filme produzieren, die auch für den französischen Markt bestimmt sind. Das geschieht weniger, um die Nazi-Ideologie zu verbreiten, als Devisen für das Dritte Reich zu besorgen. Als Alfred Greven Raoul Ploquin, dem Direktor der COIC, mit dem er seit zehn Jahren befreundet ist, versichert, dass „keiner der Filme der COIC eine politische Couleur haben werde und dass jede Form von Propaganda ausgeschlossen sei“, war er sicher aufrichtig. Von allen Technikern, Schauspielern und sonstigen Filmschaffenden, ausnahmslos Franzosen, die er engagierte, verlangte er zuallererst, dass sie gute Filme machten.

Während der Besetzung wird im französischen Kino an 220 Filmen gearbeitet (von denen einige zum Zeitpunkt der Befreiung nicht fertig produziert sind). Unter diesen 220 Filmen waren 30 Produktionen der Continental. Der erste, der im Februar 1941 begonnen wurde, war *L'assassinat du Père Noël (Mord am Weihnachtsabend)* von Christian-Jaque. Zu den bemerkenswerten Filmen aus dem Hause Greven zählen der 1942 entstandene *La symphonie fantastique (Phantastische Symphonie)* desselben Christian-Jaque, eine Biographie über Hector Berlioz mit Jean-Louis Barrault; *Les inconnus dans la maison (Das unheimliche Haus)* von Henri Decoin und *L'assassin habite au 21 (Der Mörder wohnt in Nr. 21)* von Henri-Georges Clouzot. 1943 wird *Le corbeau (Der Rabe)*, auch von

Clouzot, gedreht, ein unbestreitbar großer Film. Nach dem Krieg wurde Clouzot Opfer von Kritikern, die ihm, falsch informiert, vorwarfen, er habe sich von den Nazis instrumentalisieren lassen. Rehabilitiert und von jedem Vorwurf rein gewaschen, wurde aus ihm einer der größten Filmemacher der Nachkriegszeit.

- 1 «En route vers le parlant», Editions du Céfal, Lüttich 2003 (nicht übersetzt, etwa: «Auf dem Weg zum Tonfilm»)
- 2 Boches – abwertende Bezeichnung für die Deutschen
- 3 Diese Praxis wird von dem Journalisten und Drehbuchautoren Henri Jeanson im Juni 1938 beklagt: er rebelliert anlässlich eines Films von Jean Grémillon gegen die „befremdende Produktionsweise dieser befremdenden Ufa aus Berlin, die seit einiger Zeit bei uns eine befremdende Aktivität zeigt, eine Aktivität, die Deutschland erlaubt, sich aus Frankreich fremde Devisen zu besorgen und sie für die intensive Ausbeutung der Kriegsfabriken zu nutzen“.
- 4 Siehe auch Pierre Brasseur, «Ma vie en vrac», Calman-Lévy, Paris 1972, insbesondere das Kapitel „Berlin Ufa“, pp 209–222.
- 5 Man kann die Schwere der Krise ermessen, wenn man folgende Worte von Jean Giraudoux, einem einfühlsamen Schriftsteller und Dramatiker liest, die aus «Pleins pouvoirs», das zu Beginn des Jahres 1939 erschien, stammen: „Wir sind mit Hitler ganz und gar einverstanden, wenn es darum geht, zu betonen, dass eine Politik nur dann ihre höchste Form erreichen kann, wenn sie rassistisch ist, denn das war auch die Auffassung von Colbert und Richelieu“. Dabei stand Giraudoux eigentlich politisch links.
- 6 Zitat aus der Tageszeitung «Paris-Midi» vom 2. Juni 1934.
- 7 Eine abrechnende Analyse der deutschen Übergriffe auf den französischen Kinomarkt findet sich in Jean-Pierre Bertin-Maghit, «Le cinéma sous l'occupation», Olivier Orban, 1989



Der Rabe



Die Abenteuer des Till Ulenspiegel

2. Zusammenarbeit mit Esprit

Partnerschaften zwischen dem DEFA Studio für Spielfilme und französischen Produzenten in den 1950er Jahren*

Renate Epperlein

1. Wenn alle Menschen der Welt – Träume und Hoffnungen

Ich muss etwa acht Jahre alt gewesen sein, als ich zwischen Stapeln vergilbter Zeitungen ein Blatt mit einem Foto entdeckte. Ein amerikanischer Soldat – vermutlich auf einem Autokühler stehend – inmitten von Amis und Russen. Alle ins „Gespräch“ vertieft. Mit Händen und Füßen, lebhaft, freundlich – so wie Leute, die sich gut verstehen.

Ein Bild des Friedens, aufgenommen am 25.4.1945, kurz vor dem Sturm auf Berlin, der unzähligen Soldaten der Roten Armee das Leben kostete. Hier sind sie noch zusammen, die kleinen Leute der Supermächte, für einen kurzen Augenblick. Auf einem Foto, das Hoffnung in die Welt getragen hat. „Nie wieder Krieg“, der Schwur von Torgau, wirkte wie eine Erlösung von den Todsünden der Menschheit. Die Büchse der Pandora schien endlich geschlossen, der böse Geist in die Flasche zurückgekehrt. Jetzt, nach dem grau-samsten aller Kriege musste doch der Letzte verstanden haben, dass eine Wende hin zum friedlichen Miteinander bitter nötig war. Einen der abgelichteten GI's, Joe Polowsky, wird man später den „amerikanischen Träumer“ nennen. Liebevoll die einen, abfällig die anderen. Er hat sich in Torgau beerdigen lassen, ganz in der Nähe des Ortes, wo die historische Begegnung zwischen Ost und West ein neues Zeitalter hätte einläuten können. In der „Stunde Null“, nach dem Ende des Mordens in den Vernichtungslagern und an der Front, nach dem Ende angstvoller Nächte im Luftschutzkeller und gefährlicher Fußmärsche durch halb Europa, träumen Millionen und Abermillionen mit Joe Polowsky diesen einen Traum.

Arbeiter, Gewerbetreibende, Bauern, Intellektuelle ... sehen einander über die Grenzen hinweg ins Gesicht als ob sie in einen Spiegel schauen. Der andere will leben, genau wie ich, er will seine Familie finden, sein Haus wieder aufbauen, er will arbeiten, lieben, essen, bisweilen in die Sonne blinzeln und ein Stück Hoffnung auf Zukunft spüren – genau wie ich.

Wie groß muss der Schock gewesen sein, als die US-Militärs im Sommer 1945 mit nur zwei Atombombenabwürfen Hunderttausende Menschenleben auslöschten. Ein Inferno ungeahnten Ausmaßes,

um einen Krieg zu gewinnen, der längst entschieden war. Eine Demonstration der Stärke mit einer Waffe, die nicht allein Japan, nicht allein die Sowjetunion, sondern den gesamten Planeten zerstören kann. Millionen gehen in Ost und West auf die Straße und fordern die Vernichtung aller Atombomben.

Drei Jahre später, im August 1948, wird in Polen „auf einem Weltfriedenskongress der Intellektuellen die Friedensbewegung ins Leben gerufen. Ihr erster Kongress findet im April 1949 in Paris, in der Salle Pleyel, statt. Dazu hat Picasso eine Lithographie, die Friedenstaube, geschaffen. Der Nobelpreisträger für Physik, Frédéric Joliot-Curie, Kommunist seit 1944, Hoher Kommissar für Kernenergie (im April 1950 von diesem Amt abberufen), hält vor 2000 Delegierten aus 72 Ländern die Eröffnungsrede. Er bezeichnet den Atlantikpakt, den Frankreich soeben unterzeichnet hat, als einen Akt der Unterwerfung unter den amerikanischen Imperialismus.“¹

Nach Zündung der ersten Atomwaffe in der Sowjetunion am 23.8.1949, die von den USA mit Plänen zur Entwicklung einer Wasserstoffbombe gekontert wird, verabschiedet das „Ständige Komitee des Weltfriedenskongresses“ am 19.3.1950 in Schwedens Hauptstadt den „Stockholmer Appell“. „Wir fordern das absolute Verbot der Atomwaffe“, heißt es in der Resolution. „Wir fordern die Errichtung einer strengen, internationalen Kontrolle, um die Anwendung dieser Verbotsmaßnahme sicherzustellen. Wir sind der Ansicht, dass diejenige Regierung, die zuerst die Atomwaffe gegen irgendein Land benützt, als Kriegsverbrecher zu behandeln ist. Wir rufen alle Menschen der Welt, die guten Willens sind, auf, diesen Appell zu unterzeichnen.“²

Dieser Aufforderung folgen angesehene Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Pablo Neruda, Jorge Amado, Dmitri Schostakowitsch, Pierre Benoit, Aragon, Duke Ellington, Mark Chagall, Matisse ... genauso wie die Leute von der Straße.

Innerhalb weniger Monate unterschreiben allein in Frankreich 12 Millionen den Stockholmer Appell, darunter prominente Filmkünstler wie Yves Montand, Serge Reggiani, Simone Signoret,

* Eine Übersicht der gemeinsam produzierten Filme befindet sich im Anhang.

Gérard Philipe, Pierre Brasseur, Louis Daquin, Christian-Jaque, Claude Autant-Lara.

„Verschiedene Unterzeichner, wie etwa Maurice Chevalier und Fernandel werden später öffentlich bedauern, ihren Namen für etwas hergegeben zu haben, das von der Rechtspresse als kommunistische Propaganda abgestempelt wird. Für andere hingegen, die klüger und politisch engagierter sind, etwa Gérard Philipe, Picasso, Roger Vailland, Claude Roy oder Francois Périer, bietet der Stockholmer Appell die Chance, ihr Selbstverständnis zu überdenken.“³

Sechs Jahre später kommt der französische Film *Si tous les gars du monde – Wenn alle Menschen der Welt* (1955/56, R: Christian-Jaque) in die Kinos. „Mitten im Kalten Krieg“⁴ erzählen die Filmemacher die bewegende Geschichte einer weltumspannenden Hilfsaktion für die Besatzung eines kleinen Fischkutters. Innerhalb von wenigen Stunden muss ein seltener Impfstoff beschafft werden, um das Leben von zwölf oder dreizehn Menschen zu retten. Und alle, die helfen können, scheuen weder Anstrengungen noch Risiko. Ein wunderbarer Film. Zehn Jahre nach einem Krieg, in dem bedenkenlos Millionen Menschenleben verheizt worden waren, geht es um die Einzigartigkeit menschlichen Lebens, um Solidarität und grenzüberschreitende Gemeinsamkeit. Gegen Ende der Geschichte muss ein amerikanischer Offizier die Medikamente aus Ostberlin in den Westen schmuggeln. Am Brandenburger Tor wird er von russischen Posten angehalten. Eine gefährliche Situation, die jederzeit eskalieren kann. Schließlich darf der Amerikaner die Grenze passieren, während ein russischer Offizier das lebenswichtige Päckchen sofort in ein rettendes Flugzeug verfrachten lässt.

Wieder sehe ich Bilder eines möglichen Miteinanders von Amerikanern und Russen. Ich bin immer noch acht und nehme den Film für blanke Realität. In Wirklichkeit aber wird das Verhältnis der Großmächte immer frostiger.

Mit achtundfünfzig finde ich, diesmal in einem Stapel vergilbter Filmzeitungen, eine Notiz über die Dreharbeiten an diesem Film: „*Wenn alle Menschen der Welt* – Dreh am Brandenburger Tor – Aufnahmestab durch Kollegen der DEFA und CCC erweitert“⁵. Auch der «Augenzeuge» berichtet von diesem Ereignis. Gedreht wird die Szene mit dem Amerikaner, der durch eine russische Streife aufgehalten wird. Direkt am Brandenburger Tor, dem augenfälligen Symbol der Teilung, unterstützen eine ost- und eine westdeutsche Filmfirma den international besetzten Stab bei der Umsetzung einer weltumspannenden Geschichte. Im Spätherbst 1955, die Tinte unter

der Hallstein-Doktrin dürfte kaum trocken gewesen sein.

Und es kommt noch besser. Einer der französischen Produzenten, Alexandre Mnouchkine von ARIANE Films Paris, steckt zu diesem Zeitpunkt schon mitten in den Vorbereitungen für *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel*, einer Koproduktion mit der DEFA.

Artur Brauner von der CCC ist in den Babelsberger Filmstudios ebenfalls kein Unbekannter. Er gehört zu jenen westdeutschen Produzenten, die eine deutsch-deutsche Zusammenarbeit wünschen und befördern. Noch sind die Hoffnungen auf Annäherung der beiden Systeme groß.

Wenn alle Menschen der Welt ist Ausdruck und ein stückweit Bestätigung dieser Hoffnungen. Der Film wird vom Publikum begeistert aufgenommen und auf den IX. Internationalen Filmfestspielen in Karlovy Vary 1956 mit dem Hauptpreis ausgezeichnet. Auch in der Bundesrepublik läuft „Christian-Jaques spektakulärster, spannendster und sicherlich in jeder Hinsicht ‚humanster‘ Film“⁶ – allerdings unter dem nichtssagenden Titel *TKX antwortet nicht*.

2. Eine Geschichte von ungleichen Brüdern – Politisches Roulette

Die politischen Rahmenbedingungen für eine Zusammenarbeit zwischen der DEFA und französischen Filmproduzenten sind Mitte der 1950er Jahre schwieriger denn je. Zehn Jahre nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges stehen sich zwei Lager unversöhnlich gegenüber. Zwei Systeme, die einander ausschließen und den Kalten Krieg tagtäglich aufheizen. Andererseits sind die Widersprüche innerhalb dieser Systeme nicht zu übersehen. Trotz aller Gemeinsamkeiten führen nationale Interessen immer wieder zu Auseinandersetzungen. Jugoslawien hat sich im Osten schon 1947 der sowjetischen Bevormundung entzogen. Im Westen ringen insbesondere Frankreich und die Bundesrepublik um ihre Vormachtstellung in Europa. Das zeigt sich am sinnfälligsten in der Ablehnung einer Europäischen Verteidigungsgemeinschaft (EVG) durch die französische Nationalversammlung am 30. August 1954. Frankreich tut sich schwer mit den Souveränitätsbestrebungen des Nachbarlandes. Viel zu schnell sind die Deutschen, die verhassten Feinde im Zweiten Weltkrieg, wieder zu Macht und Ansehen gelangt. Die «Grande Nation» dagegen verbraucht ihre Kräfte im Kampf um die Erhaltung alter Kolonialstrukturen. Als die im Zuge der Neunmächtekonferenz ausgehandelten Pariser Verträge am 5. Mai 1955 in Kraft treten und der BRD einen gleich-

berechtigten Status innerhalb der westlichen Bündnisse einräumen, haben die Staaten des Ostblocks längst Gegenmaßnahmen ergriffen. Am 15. Mai unterzeichnet die DDR als eines von acht Gründungsmitgliedern den «Warschauer Vertrag über Freundschaft, Zusammenarbeit und gegenseitigen Beistand» – das Pendant zur NATO. Im September – wenige Tage vor Adenauers Besuch in Moskau – schließen die UdSSR und die DDR einen Staatsvertrag. Obwohl die Sowjetunion bereits diplomatische Beziehungen zur DDR unterhält, schickt die BRD im Tausch gegen die letzten 10.000 Kriegsgefangenen notgedrungen einen zweiten deutschen Botschafter nach Moskau. Der schon in der Verfassung von 1949 verkündete Alleinvertretungsanspruch ist damit von Adenauer selbst ausgehebelt worden. Allerdings gelingt es, das Ganze als Ausnahmefall zu deklarieren. Schon auf der Rückreise von Moskau arbeitet die Regierungsdelegation fieberhaft an der so genannten Hallstein-Doktrin.

Die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur DDR wird fortan als unfreundlicher Akt gegenüber der BRD gewertet. Frankreich kann sich, nicht zuletzt wegen der zunehmenden Abhängigkeit von westdeutschen Krediten, keinen neuerlichen Affront leisten und folgt offiziell den Forderungen Adenauers. Andererseits haben sich während des Zweiten Weltkrieges intensive Kontakte mit deutschen Emigranten entwickelt, „von denen nicht wenige in der Résistance am Kampf des französischen Volkes um seine Befreiung von den faschistischen deutschen Okkupanten teilgenommen haben.“⁷ Obwohl die DDR-Führung von Ost-Emigranten dominiert wird, sind die meisten dieser Widerstandskämpfer aktiv an der Gestaltung der sozialistischen Gesellschaftsordnung beteiligt.

Frankreich spielt deshalb eine besondere Rolle im Kampf um die Anerkennung der DDR. Während die BRD jegliche Kontakte zur „Ostzone“ ausschließt, ist insbesondere die starke französische Linke an einer Zusammenarbeit interessiert. Die Wirtschaft verspricht sich überdies gute Geschäfte mit der DDR. Dennoch lehnt Frankreich – wie alle Staaten des „kapitalistischen Lagers“ – die Anerkennung der DDR strikt ab.

Im Laufe der nächsten fünfzehn Jahre werden im Ostberliner Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten auf Beschluss von Partei und Regierung riesige Mitarbeiterstäbe in Bewegung gesetzt, um die politische, wirtschaftliche und kulturelle Situation in den Ländern der westlichen Welt genau zu analysieren und Einflussmöglichkeiten der DDR herauszufinden. Im Kampf um die Souveränität übernimmt die «Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland» ab Mitte der 50er Jahre die Organisation

kulturpolitischer Beziehungen mit nicht sozialistischen Ländern. Unter ihrem Dach entstehen ab 1958 Freundschaftsgesellschaften zu verschiedenen Regionen in der Welt, nicht aber zu Zentraleuropa. Dennoch gelingt es diesem Gremium, in verschiedenen westeuropäischen Staaten, ein Hintertürchen für die DDR-Kultur zu öffnen. Das Länderreferat Frankreich stellt in einem für den Panzerschrank bestimmten Bericht am 4. November 1958 fest: „Zur Vertiefung der Beziehungen zu Frankreich hat in starkem Maße die durch die Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland erfolgte Gründung des «Comité pour les échanges franco-allemands» beigetragen. Dieses Komitee stellt eine Dachorganisation dar, die zahlreiche Komitees von Germanisten, Architekten, Musikern, Schriftstellern usw. zusammenfasst, die alle auf ihrem Gebiet die Beziehungen mit der DDR pflegen.“⁸

Dem Komitee, kurz EFA, gehören neben Mitgliedern der Kommunistischen Partei maßgebliche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens an, die verschiedene politische Strömungen repräsentieren. Mitte der 60er Jahre sogar der ehemalige Ministerpräsident und Vertraute de Gaulles Edgar Faure. Weil die Anerkennung der DDR auf direktem Wege nicht zu erreichen ist, genießen Kontakte zu Politikern oberste Priorität.

Trotz des Engagements der EFA entwickeln sich die kulturellen Beziehungen nur mühsam. Da ein offizielles Kulturabkommen nicht existiert, versuchen Künstler und Intellektuelle insbesondere Ausstellungen sowie Auftrittsmöglichkeiten für Theater- oder Musikensembles zu ermöglichen. Eine vielfach gewünschte Zusammenarbeit scheidet in der Regel an den drohenden Subventionsverlusten für staatlich geförderte Projekte und Institutionen in Frankreich.

Andererseits kann die Kommunistische Partei, die in Arbeiterregionen partiell wichtige Ämter auf kommunaler Ebene besetzt, Beziehungen im Rahmen ihrer Möglichkeiten unterstützen. So gelingt es immer wieder, ostdeutsche Künstler einzuladen. Schauspieler, Sänger, Bildende Künstler – sie alle sind die besten Botschafter der DDR. Allerdings verschlingen die Aufenthalte harte Devisen: Reise- und Übernachtungskosten, Spesen, Vermittlungsgebühren, Saalmieten, Personal vor Ort etc.

Der sozialistische deutsche Staat muss tief in die Tasche greifen, um diese diplomatischen Beziehungen der besonderen Art finanzieren zu können, zumal die mit ausländischen Agenturen ausgehandelten Verträge eher zum Nachteil der ostdeutschen Partner abge-

fasst und ausgelegt werden. Ein Beispiel: Im Frühjahr 1957 gehen die Dresdner Philharmoniker auf Tournee durch Spanien, Portugal und Südfrankreich. Obwohl zunächst Vorabsprachen mit einer Hamburger Konzertagentur geführt worden waren, nimmt die Leitung der Philharmonie kurzfristig das „günstigere“ Angebot einer spanischen Firma an. In Südfrankreich, der letzten Station der Reise, geht den Philharmonikern das Geld aus.

Die in „harter Währung“ zugesicherten Spesen können nicht gezahlt werden. Trotz telefonischer und telegrafischer Notrufe stellt das Kulturministerium keine weiteren Devisen zur Verfügung.

Glücklicherweise ist die Direktorin des DEFA-Außenhandels gerade auf dem Filmfestival in Cannes unterwegs und kann nach Rücksprache mit dem DEFA-Hauptbuchhalter (!) wenigstens einen Bruchteil der Gelder verauslagern.

„Gerade aus der Unkenntnis der Landessprache ergaben sich große Mängel bei der Abfassung des Vertrages. Das schloss eine klare Übersicht über die Vertragsbedingungen während der Verhandlungen aus. Es ist daher nicht verwunderlich, dass dieser Vertrag nur einseitige Sicherungen (...) enthielt (...) Es kann daher nicht gebilligt werden, wenn der Vertrag, der nur in französischer Sprache vorlag, von Prof. Bongartz auf der Grundlage seiner eigenen Sprachkenntnisse in Berlin, wo er sich auf einer Reise nach Prag vorübergehend aufhielt, unterschrieben wurde. Es war unter diesen Umständen gar keine Zeit vorhanden, den Inhalt des Vertrages gründlich zu überprüfen.“⁹

Das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten ist über die Vorgänge während der Konzertreise übrigens bestens informiert. Ein Referent für Spanien und Portugal fährt „in der Eigenschaft als Journalist“¹⁰ im Tross der Musiker durch Westeuropa, um das Erfolg versprechende Auftreten der Philharmoniker vor Ort außenpolitisch effektiv umzusetzen.

Die Tour durch Märchenlandschaften führt jedoch direkt ins Zentrum knallharter politischer Realität, in der ein Journalist, der keiner ist, den Ereignissen hinterher läuft. Er kann nicht verhindern, dass trotz allseits ausverkaufter Häuser während des Konzertes in Madrid die ersten fünf Reihen leer bleiben, weil die westdeutsche Botschaft die Karten aufgekauft hat. Er kann dem „zu beratenden“ Chef der Philharmoniker nicht verbieten, ganz alleine zu reisen und muss insbesondere die mangelnde Loyalität der bürgerlichen Presse hilflos zur Kenntnis nehmen. Die Gastgeber sind begeistert von den künstlerischen Leistungen, ziehen aber eine scharfe Grenze zwischen kulturell-wirtschaftlichen und politischen Beziehungen.

Auch in Frankreich. Während die DDR-Führung ihre Künstler immer wieder als Repräsentanten des ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates nach Paris oder Avignon delegiert, herrscht dort ein striktes „DDR-Ankündigungsverbot“¹¹.

Dieses Verbot verhindert 1965 eine aufwändig vorbereitete DDR-Filmwoche in Frankreich und wirft lange Schatten auf die Internationalen Filmfestspiele in Cannes. 1959 kann der in DEFA-Koproduktion entstandene Film *Sterne* (1959, R: Konrad Wolf) offiziell nur als bulgarischer Beitrag im Wettbewerb laufen und erhält den Sonderpreis der Jury.

Bis Anfang der 70er Jahre gibt es „keine Anhaltspunkte für eine offizielle Veränderung der ablehnenden Haltung der französischen Regierung gegenüber der DDR.“¹²

Dennoch produziert die DEFA in Zusammenarbeit mit französischen Geschäftspartnern ab 1955 vier Filme: **Die Abenteuer des Till Ulenspiegel** (1956, R: Gérard Philipe unter Mitwirkung von Joris Ivens – nach dem Roman «Legende von Ulenspiegel und Lamme Goedzak» von Charles de Coster), **Die Hexen von Salem** (1957, R: Raymond Rouleau – nach dem Bühnenstück «Hexenjagd» von Arthur Miller), **Die Elenden** Teil I und II – (1959, R: Jean-Paul Le Chanois – eine Koproduktion zwischen Frankreich und Italien, nach dem Roman «Les Misérables» von Victor Hugo) sowie **Trübe Wasser** (1960, R: Louis Daquin – nach dem Roman «La Rabouilleuse» von Honoré de Balzac).

3. Legenden, Lügen und andere Kleinigkeiten – Ankunft in der Realität

Eine der schillerndsten Gestalten im Produktionskarussell der 50er Jahre ist zweifelsohne Erich Mehl von der Ideal-Film Berlin. Als Produzent und vor allem in seiner Eigenschaft als Filmkaufmann, sieht er im Osten ein wirtschaftliches Feld, das reiche Erträge verspricht. Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, ihn nur als nüchtern rechnenden Geschäftsmann zu sehen. Jahrelang schlägt er sich mit bundesdeutschen Behörden, insbesondere dem „Interministeriellen Ausschuss für den Filmaustausch Ost-West“ herum, um Filme aus den Ostblockstaaten in die BRD importieren zu können. Dieser Ausschuss – offiziell nur ein beratendes Organ des Wirtschaftsministeriums – blockiert nicht nur Filme aus dem Osten, sondern auch jegliches Bemühen deutsch-deutscher Zusammenarbeit. Erich Mehl hat die Engstirnigkeit der Ressortmitglieder aus den ver-

schiedenen Bundesministerien immer wieder erlebt. Sogar bei Märchenfilmen aus dem Osten konnte man nicht sicher sein, ob sie für die BRD zugelassen würden. Anträge auf Koproduktionen mit der DDR werden generell abgewiesen – „eine politische Entscheidung, die gegebenenfalls durch Kabinettsbeschluss zu lösen ist“¹³. Sogar die von Thomas Mann gewünschte deutsch-deutsche Buddenbrook-Verfilmung bekommt keine Chance. Während der westdeutsche Produzentenverband mehrfach mit der DEFA verhandelt, Möglichkeiten auslotet, Risiken abwägt, hat Erich Mehl längst Mittel und Wege gefunden, um verdeckte Koproduktionen mit der DEFA über die unauffällige schwedische Firma «Pandora» abzuwickeln. Der erste Film, *Leuchtfeuer* (1954, R: Wolfgang Staudte), entsteht noch unter dem kritischen Blick der deutschen Vertretung in Stockholm. Weil aber „die bei dem DEFA-Film *Leuchtfeuer* als Koproduzent aufgeführte schwedische Firma «Pandora» keine Filmproduktionsfirma im deutschen Sinne darstellt“¹⁴, kann die DEFA in gleicher Weise noch drei Koproduktionen mit Erich Mehl realisieren: *Das Fräulein von Scuderie* (1955, R: Eugen York) nach der gleichnamigen Novelle von E.T.A. Hoffmann, *Spielbank-Affäre* (1957, R: Artur Pohl) und *Die Schönste* (1957, R: Ernesto Remani). Neben seinen Geschäften in Schweden engagiert sich Erich Mehl 1954 auch in Paris, und zwar für Wolfgang Staudtes neuestes Projekt, *Mutter Courage und ihre Kinder*, das der Regisseur nach *Leuchtfeuer* realisieren will. Mit Brechts Antikriegsstück hat das Berliner Ensemble im «Théâtre Sarah Bernard» gerade sensationelle Erfolge gefeiert: „Die Leute waren ganz außer sich (...) der Jubel war bis Ostberlin zu hören.“¹⁵

Ein neuerlicher Impuls für die DEFA-Direktion, die seit 1949 um eine filmische Adaption bemüht ist und zusehen musste, wie mehrere angesehene Filmautoren an der ablehnenden Haltung des kapriziösen Dramatikers scheiterten. Robert A. Stemmles erste Drehbuchfassung war bei Brecht genauso durchgefallen wie die zweite von Joachim Barckhausen und Alexander Graf Stenbock-Fermor. 1954 endlich liegt ein Buch von Wolfgang Staudte, Emil Burri und Bertolt Brecht auf dem Tisch, das die Zustimmung aller Beteiligten findet. Im Einvernehmen mit der Studioleitung plant Wolfgang Staudte einen attraktiven Cinemascope-Film für den internationalen Markt. Außergewöhnliche Dekorationen, aufwändige Kostüme und bekannte Filmstars sollen das Stück auf der Leinwand zum Strahlen bringen. Brecht sieht dadurch seine Intentionen gefährdet. Seine unnachgiebige Haltung wird im Herbst 1955 zum Abbruch der Dreharbeiten führen.

Zunächst aber versucht Erich Mehl als „Teilhaber“¹⁶ der Terra Paris,

eine Koproduktion mit der DEFA einzufädeln. Allerdings muss er sehr bald erkennen, dass in Frankreich ein anderer Wind weht als im abgelegenen Schweden. Es gelingt zwar, den bekannten französischen Filmarchitekten Max Douy und dessen Bruder Jacques für *Mutter Courage und ihre Kinder* zu begeistern, die Bemühungen um eine Koproduktion dagegen schleppen sich hin. Das Protokoll einer Aussprache zwischen der DEFA und „Herr Mehl als Vertreter der «Terra-Paris» bzw. «Pandora Stockholm»“¹⁷ verdeutlicht die verfahrenere Situation. Einerseits wird die «Terra» „versuchen, dass Herr D o u y bis spätestens 6. Januar 1955 zur weiteren Arbeit an dem Film *Mutter Courage* nach Berlin kommt“¹⁸, andererseits aber „erklärt die DEFA – sofern der Koproduktions-Vertrag über *Mutter Courage* nicht zustande kommt – die «Terra» in folgender Weise schadlos zu halten:

- a) Erstattung bis zu 8.000,- DM BdL in bar,
- b) soweit die entstandenen Auslagen DM 8.000,- überschreiten, den Überschreibungsbetrag im Rahmen einer der abgeschlossenen Koproduktions-Verträge oder in einer sonst zu vereinbarenden Form zu erstatten bzw. abzusetzen.“¹⁹

Auf Betreiben der DEFA wird ein Limit von maximal 15.000 DM gesetzt. „Harte Währung“ ist rar und wird nur mit Zustimmung der Hauptverwaltung Film gezahlt. Die DEFA muss – wie alle anderen DDR-Betriebe – strengste Sparsamkeit walten lassen. Ohnehin belasten „Sonderverträge“ mit westdeutschen Künstlern die Valutabilanz des Studios erheblich, weil ein Teil des Honorars – die Höhe wird jeweils individuell ausgehandelt – in DM BdL (Bank deutscher Länder) auszuzahlen ist. Deshalb bietet die DEFA bei Gemeinschaftsproduktionen überwiegend Sachleistungen an, während der Vertragspartner in aller Regel die Bezahlung der ausländischen Mitarbeiter übernimmt. Herr Froment, der französische Produzent, fürchtet allerdings um die staatlichen Finanzhilfen, die Koproduktionen normalerweise erhalten – in Frankreich genauso wie in Italien oder der BRD. Eine Vergünstigung, „von der die kontrahierenden Produzenten wechselseitig profitieren“²⁰ und im harten Konkurrenzkampf mit den USA besser bestehen können. Weil die Dreharbeiten zu *Mutter Courage und ihre Kinder* umgehend beginnen sollen – das Babelsberger Studio ist an die Erfüllung seines Produktionsplanes gebunden – bleibt Erich Mehl Mitte Januar 1955 nichts anderes übrig, als Max Douy vorübergehend bei der «Pandora-Film» anzustellen, damit dieser „dem Regisseur, Herrn Wolfgang Staudte in Berlin als Architekt für den in Koproduktion zwischen «Pandora» und DEFA, Berlin-Babelsberg, herzustellenden

Film *Mutter Courage und ihre Kinder* ab sofort, auf die Zeitdauer von ca. 4 Wochen ausschließlich zur Verfügung“ steht.²¹ Auf Einladung der «UNIFRANCE» reisen einen reichlichen Monat später DEFA-Chefdraturg Rudolf Böhm, die Direktorin des DEFA-Außenhandels, Frau Schlotter, Herr Kernicke vom Club der Filmschaffenden und schließlich auch Wolfgang Staudte nach Paris, um vor Ort Regelungen für den Filmaustausch und geplante Koproduktionsarbeiten auszuhandeln. Sie haben zwei konkrete Filmprojekte im Gepäck, die sie in Zusammenarbeit mit französischen Partnern realisieren möchten. Während die «Terra» sich von *Mutter Courage und ihre Kinder* endgültig verabschiedet, bekräftigt ARIANE Films ihr Interesse an *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel*. Die Verhandlungen mit dem Spielfilmstudio sind bereits seit Anfang 1954 auf gutem Weg, denn Gérard Philipe, der gefeierte Fanfan, hatte sie nach einem Besuch in der DDR gemeinsam mit Joris Ivens angeschoben. In einem Brief vom 30. März 1954 wird das Engagement Philipes deutlich: „Sei bitte so freundlich, unseren Freunden meinen Dank für ihren Empfang, für die gute Organisation der Vorführung von *Fanfan, der Husar* und der *Kartause von Parma* und für ihr herzliches Angebot einer Koproduktion zu übermitteln (...) Am Morgen meiner Ankunft habe ich A. Mnouchkine, den Direktor der «ARIANE Films», gesehen (...) ich habe ihn gebeten, eine Studienreise nach der DEFA zu machen, so um den 10. April herum.“²²

Alexandre Mnouchkine – einer der Gründerväter der ARIANE – ist ein beherzter Mann. Als ehemaliger, aktiver Kämpfer der Résistance, lässt er sich auch im Kalten Krieg nicht so schnell abschrecken. Der genau kalkulierende Produzent will – genau wie sein Star Gérard Philipe – an den Erfolg von *Fanfan, der Husar* (1951, R. Christian-Jaque) anknüpfen und wittert ein gutes Geschäft mit den ostdeutschen Partnern. Bereits am 21. Februar 1955, also kurz vor den Verhandlungen mit der «UNIFRANCE» in Paris, vereinbaren ARIANE und DEFA schriftlich, die geplante „französisch-deutsche Zusammenarbeit zur Herstellung eines Farbfilmes *Till Ulenspiegel* mit Herrn Gérard Philipe in der Rolle des *Till Ulenspiegel*“²³. Regie soll Joris Ivens führen, der genau wie sein Hauptdarsteller für die Costers Roman brennt. Neben der alleinigen Auswertung innerhalb der Ostblockstaaten (einschließlich Jugoslawiens) Indiens, Indonesiens und Burmas, gesteht diese Vereinbarung der DEFA „50% der Einnahmen aus England und dem Britischen Commonwealth, 50% aus Japan und Österreich“²⁴ zu. Ein faires Angebot,

das in späteren Verträgen mit anderen Filmgesellschaften nicht mehr zur Diskussion steht. Im Gegenteil, «Pathé» sichert sich 50% der Einnahmen von *Les Misérables – Die Elenden* aus der Sowjetunion und überlässt der DEFA im Gegenzug 25% aus Finnland.

Am 3. September 1955, wenige Tage vor Adenauers Besuch in Moskau, schließen die beiden Partner einen rechtskräftigen Koproduktionsvertrag zu *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel*, in dem die Auswertungsrechte tatsächlich wie vereinbart fixiert werden. Die Dreharbeiten beginnen planmäßig im Februar 1956. Nach Abschluss des Winterkomplexes im ruhigen Norden zieht die Crew nach Nizza weiter. Nebenbei, in Cannes, finden gerade die 9. Internationalen Filmfestspiele statt. Deutschland wird durch eine Delegation der Bundesrepublik (allein)vertreten. Auf Einladung von «ARIANE Films» – von wem auch immer initiiert – dürfen die Deutschen zuschauen und bei „reichlich fließendem Vin rosé“²⁵ mit den Franzosen ins Gespräch kommen. „Die drei Ostberliner Schauspieler Erwin Geschonneck, Wilhelm Koch-Hooge und Margarete Legal wurden totgeschwiegen und wie missgestaltete Verwandte den Augen der Besucher ferngehalten.“²⁶ Ebenso sind alle Hinweise auf die Zusammenarbeit mit der DEFA aus dem deutschen Pressematerial entfernt worden. Vielleicht wäre diese Taktik à la „Angriff ist die beste Verteidigung“ sogar aufgegangen, aber Gérard Philipe spielt nicht mit und würdigt die Koproduzenten in freundlichster Weise.

Mitte Oktober 1956, wenige Wochen vor der Premiere des Films hält sich der DEFA-Hauptdirektor, Prof. Dr. Albert Wilkening für drei Tage in Paris auf. Hier spricht er mit dem Generaldirektor des Centre National du Cinéma, Herrn Flaud, „auch über die formale Anerkennung unserer Koproduktionen. Er meinte darauf, dass mangels staatlicher Beziehungen der D.D.R. und Frankreich von ihm aus keine offizielle Einschaltung im Augenblick möglich sei, dass er aber die Weiterentwicklung zu einer engeren Zusammenarbeit in keiner Weise behindern werde.“²⁷

Hauptdirektor Albert Wilkening ist unbedingt an einer Fortsetzung dieser Zusammenarbeit interessiert. Die mit hochkarätigen Stars besetzten Filme lassen hohe Zuschauerzahlen in der DDR und gute Verkäufe ins (sozialistische) Ausland erwarten. Und auch die formale Anerkennung der Koproduktionen sollte nicht lange auf sich warten lassen, wenn „immer mehr gegen die in Frankreich bestehenden Bestimmungen ‚verstoßen‘ wird, um einen De-facto-Zustand herzustellen, der dann zu gegebener Zeit in einen De-jure umzuwandeln ist“²⁸.

Wie weit die DDR von diesem „De-jure-Zustand“ entfernt ist, macht Flaud in einem Interview deutlich, das wenige Tage später im Fachorgan für die (bundesdeutsche) Filmindustrie «Der Neue Film» erscheint. Flaud steckt in einer schwierigen Situation. Jede Zusammenarbeit, die im Sinne einer Anerkennung der DDR verstanden werden könnte, wird in der BRD als unfreundlicher Akt gewertet. Andererseits hat sich in der Branche das Engagement der Franzosen für gemeinsame Filmprojekte mit der DEFA längst herumgesprochen. Auf die Frage, ob Film-Koproduktionen mit der DDR inzwischen durch offizielle Verträge untersetzt sind, antwortet Flaud:

„Nein, wir nennen solche Filme „films associés“ [Beteiligungsfilme]. Und wir können sie ohne weiteres als französische Filme registrieren, wenn wir ausländische Ateliers belegen müssen, weil alle französischen durch den gegenwärtigen Hochbetrieb der Produktion auf lange Sicht vermietet sind.“

Unter Missachtung des abgeschlossenen Koproduktionsvertrages für *Die Abenteurer des Till Ulenspiegel* und der aufwändigen „Beteiligung“ an diesem Film, wird die Partnerschaft mit der DEFA jenseits des Eisernen Vorhangs „de facto“ tot geschwiegen. Das Babelberger Studio spielt fortan die Rolle eines besseren Dienstleisters, der seine Leistungen auch noch selbst bezahlt – für *Die Abenteurer des Till Ulenspiegel* allein „2.090.307,24 DM“³⁰ (eine satte Überschreitung der geplanten Kosten von 372.883,24 DM inbegriffen).

Natürlich ist die Empörung in der DDR-Führungsriege groß, als die Pariser Premiere ohne Erwähnung der DEFA über die Bühne geht. Und diesmal findet auch Gérard Philipe keine verbindlichen Worte für die Partner aus dem Osten. Die Gegenwart hat den Film eingeholt. Während «Till» im Kino die spanischen Eroberer aus seiner Heimat zu vertreiben sucht, schießen im realen Leben gerade sowjetische Panzer auf die ungarische Bevölkerung.

Die Zusammenarbeit der DEFA mit ihren französischen Partnern wird freilich planmäßig fortgesetzt. Zwar war dem Juristen der HV Film im September 1956 endlich aufgefallen, dass der mit «CICC Films Borderie» am 30. Mai 1956 abgeschlossene Vertrag zu *Die Hexen von Salem* „kein echter Koproduktionsvertrag sein kann“³¹ Dieser Einspruch aber macht längst keinen Sinn mehr. Seit Juli wird in der DEFA – zum Teil mit zwei Stäben gleichzeitig – auf Hochtouren gearbeitet, um die vereinbarten Termine zu halten. In der Tat ist mit den französischen Partnern „De jure“ kein Koproduktionsvertrag geschlossen worden. *Die Hexen von Salem*

und später auch *Die Elenden* kommen trotz erheblicher Leistungen des Spielfilmstudios nicht über den Status von „Beteiligungsfilmen“ hinaus. Im Vertrag zu *Die Elenden* wird eine Koproduktion sogar gänzlich ausgeschlossen. Unmissverständlich und auf Seite 1: „Zunächst ist folgendes klargestellt worden: Im April 1957 wird «Pathé» in französisch-italienischer Koproduktion einen abendfüllenden Film nach dem Werk von Victor Hugos «Die Elenden» (...) herstellen (...) «Pathé» hat der DEFA vorgeschlagen, sich an der Herstellung des Films durch Übernahme gewisser Kosten zu beteiligen, wofür die DEFA in ihrem Interesse gewisse Gebiete für die Auswertung übernimmt, ohne jedoch in irgendeiner Weise als Koproduzent zu gelten.“³²

«Pathé» versichert allerdings, in allen Werbematerialien zum Film die „Mitarbeit der DEFA“³³ zu erwähnen. Interessant ist der Entwurf eines Zusatzvertrages, ebenfalls vom 15.12.1956. Dort heißt es u.a.: „Im Falle internationaler Spannungen, die während der Vorbereitung des Films und der Dreharbeiten in Babelsberg, die Bewegungsfreiheit der Mitarbeiter von «Pathé» verhindern zwischen Frankreich und der DDR einerseits, zwischen den einzelnen Sektoren Berlins andererseits, ist «Pathé» und DEFA an die Verpflichtungen des Vertrages vom 15.12.56 nicht gebunden.“³⁴

Nein, es gibt keine politischen Spannungen während des Drehs. Die ungarische „Konterrevolution“ ist beendet. Herr Gabin und Herr Blier kommen ungehindert in ihr Westberliner Hotel. Beide Vertragspartner halten ihre Verpflichtungen ein, was besonders die DEFA teuer zu stehen kommt (2.933.153,99 DM)³⁵.

Für *Die Elenden* stellt das Spielfilmstudio einen Großteil der Dekorationen nach Entwürfen des französischen Szenenbildners Serge Pimenoff. Zu den Bauten gehören „das Geschworenengericht von Arras und Umgebung“, die „Kloaken von Paris, ein großer Bereich von Strassen und Alleen von Paris mit mehreren Cafés und angrenzenden öffentlichen Gebäuden, mit der Möglichkeit, in diesem Bereich alle Außenaufnahmen insbesondere Paris, Montfermeil und Montreuil aufzunehmen. Dieser Bereich muss insbesondere die Fassade der Kirche Saint-Medard, die Nachbildung eines Teils der Vorstadt Saint-Antoine und der Grossen Boulevards, das Äußere der verschiedenen Wohnungen von Jean Valjean (das Kloster mit eingeschlossen), (...) umfassen.“³⁶

Ein enormes Pensum. Für die Umsetzung der französischen Forderungen sind 278 Bautage nötig. Die Beteiligung an der Produktion geht allerdings weit über diese Leistungen hinaus und

umfasst schließlich „das Personal und das Material für die Tonaufnahme“ genauso wie „die Elektriker, Travellings, die Fahrzeuge ...“³⁷, die Bereitstellung von Tieren und Komparserie. Die Auflagen des «Centre National du Cinéma» erlauben auf Grund der angespannten Arbeitsmarktsituation die Beschäftigung von maximal fünf deutschen Technikern vor Ort. «Pathé» bringt also seinen eigenen Aufnahmestab mit nach Babelsberg. Eine Liste der „uns von der «Société Nouvelle Pathé Cinéma» namhaft gemachten Ausländer, die für den Film *Die Elenden* bei uns tätig sein werden und für die wir eine Einreise in die DDR beantragt haben (...)“ umfasst insgesamt 127 Personen. Dazu gehören Schauspieler, künstlerische und technische Mitarbeiter, Journalisten, Produzenten, die während der Dreharbeiten ein Visum benötigen. Der Hauptdarsteller „Moncore – genannt Gabin, Jean“³⁹ steht auf Platz 36. Ohne Journalisten, Offizielle, Ehefrauen, Doppelbesetzungen – es werden z.B. für 5 (!) Kameramänner Einreisepapiere beantragt – verbleiben knapp 100 Mitarbeiter, die vor Ort beschäftigt werden. Darunter 44 Schauspieler. Den DEFA-Angehörigen ist nur schwer zu vermitteln, dass an ihrer Stelle französische Beleuchter, Elektriker, Kameraassistenten, Regieassistenten, Ateliersekretärinnen, Garderobiere, Kunst- und Schriftenmaler, Technische Berater, Bühnenmeister, Kraftfahrer, Ton- und Schnittmeister, Requisiteure in den Babelsberger Studios arbeiten. „(...) es herrscht unter einem großen Teil der künstlerischen und handwerklichen Mitarbeiter des Studios eine tiefe Unzufriedenheit (...) Die Mitarbeiter kritisieren die Tatsache (...), dass sich z.B. während der Dreharbeiten für den Film *Die Elenden* große Mengen französischer Mitarbeiter in Babelsberg aufhielten, von denen eigentlich die wenigsten wussten, wozu sie nötig seien (...)“⁴⁰

Nach langen Querelen mit der Partei- und Staatsführung, die erst über einschneidende Veränderungen zu einer verspäteten Filmzulassung für *Die Elenden* führen, stehen Ende Oktober 1958 die Chancen für eine Fortsetzung der Zusammenarbeit mit den Franzosen auf einem Tiefpunkt. Die Gegner einer Weiterführung der Partnerschaft führen schlagkräftige Argumente ins Feld, denn die investierten Millionen erzielen nicht den gewünschten Effekt. Weder die DEFA noch die DDR können ihre Positionen im westlichen Ausland festigen. Im Gegenteil, die Mitwirkung der Babelsberger Studios wird regelmäßig verleugnet, das Ansehen nachhaltig geschädigt. Sämtliche Abteilungen, beginnend bei der DEFA-Dramaturgie bis hin zum Dekorationsbau, haben kaum Möglichkeiten der Einflussnahme auf Stoffentwicklung und Produktionsprozess. Es gibt

Ärger mit den DEFA-Angehörigen. Das Länderreferat Frankreich beim Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten drängt auf Beendigung der Partnerschaften:

„Schon in früheren Berichten des Länderreferats wurde darauf hingewiesen, dass die bisherige Koproduktion der DEFA mit der französischen Ariane-Filmgesellschaft uns keinen politischen Nutzen gebracht hat.“⁴¹

In dieser Situation erhält das ZK der SED einen langen Brief aus der Zentrale der KPF. Der Regisseur „Louis Daquin, ein kommunistischer Genosse, der aktiv an den Kämpfen der französischen Arbeiterklasse teilnimmt“⁴² darf im eigenen Land seit Jahren keinen Film realisieren.

„Die französische Reaktion hat augenscheinlich unseren Genossen auf den Index gesetzt und hat alle ihr zur Verfügung stehenden Mittel benutzt, um ihn zu hindern, seine Ideen zu verwirklichen (...) so hat Louis Daquin innerhalb von 8 Jahren nur zwei Filme drehen können.“⁴³

Einer dieser Filme – *Bel ami* nach Maupassant – war 1954 in den noch sowjetisch verwalteten Wiener Ateliers Am Rosenhügel produziert und in Frankreich sofort für mehrere Jahre verboten worden. *Die Disteln des Baragan* (1956/57) hingegen drehte Daquin in der VR Rumänien.

Die SED-Führung, stets um internationale Solidarität bemüht, reagiert umgehend und organisiert schnelle Hilfe für den französischen Genossen. Das Angebot, in den DEFA-Ateliers einen Film zu inszenieren, nimmt Daquin freudig an, hofft allerdings auf „einen Film, den man als französischen betrachten könnte“, auf eine „offene Tür“⁴⁴ im eigenen Land.

Bereits Anfang 1953 – lange vor den ersten Verhandlungen über *Mutter Courage und ihre Kinder* sowie *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel* – hatte Louis Daquin dem damaligen Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Filmwesen, Sepp Schwab, in einem Vierseltenpapier detaillierte Vorschläge für eine deutsch-französische Zusammenarbeit unterbreitet. Von A wie Auswertungsrechte bis Z wie Zahlung von Spesen enthielt dieses Dokument alle notwendigen Informationen für die Realisierung gemeinsamer Projekte. Von einer Koproduktion war keine Rede. Im Gegenteil, schon hier begann die Geschichte von den ungleichen Brüdern, denn „als deutsch-französische Gemeinschaftsarbeit wird in den Studios der DEFA ein französischer Film realisiert, bei [dem] das Sujet durch die Franzosen vorgeschlagen wird. Der Regisseur des Films, der

Szenarist, der Dialogschreiber, die Schauspieler werden Franzosen sein ... Gewisse kleine Rollen könnten durch deutsche Schauspieler besetzt werden.“⁴⁵

Fünf Jahre später – während der Vorbereitungen für den Film *Trübe Wasser* – sieht Daquin für die DEFA bessere Chancen im Koproduktionsgeschäft.

„Es kam mir der Einfall, mich an «Société Pathé» zu wenden. Nach einer Woche (...) richtete der Direktor der «Société Pathé» einen Brief an die Adresse von Professor Wilkening mit dem Vorschlag einer Koproduktion. Dieser Vorschlag scheint mir annehmbar, weil dieses Mal das Projekt eine richtige Koproduktion ist, mit effektiver Mitwirkung von deutschen Schauspielern und Technikern.“⁴⁶

In der Tat kann sich das Babelsberger Studio in diesem Fall viel besser positionieren als vorher. Erika Pelikowsky, Ekkehard Schall, Gerhard Bienert, Harry Riebauer und Rolf Römer übernehmen Hauptrollen. Jean-Claude Pascal, Madeleine Robinson und Clara Gansard gehören zu den wenigen französischen Darstellern, die in diesem Film besetzt werden. «Pathé» stellt weiterhin den zweiten Kameramann, die Regieassistenten, die Kostümbildnerin und den Architekten. Leon Barsacq hält sich sogar mehrere Wochen in Babelsberg auf, um die Entwürfe für die Dekorationen vor Ort zu entwickeln. Am deutlichsten wird die Aufwertung der DEFA im Artikel 6 des am 17. Juni 1959 geschlossenen Vertrages:

„Bei der gesamten Werbung, die die DEFA für den Film *La Rabouilleuse – Trübe Wasser* (DDR-Verleihtitel) macht, wird angegeben, dass dieser unter ‚Mitarbeit der «Société Nouvelle Pathé Cinéma»‘ hergestellt wurde. Bei ihrer ganzen Werbung für den gleichen Film wird «Pathé» in den Gebieten, die ihr vorbehalten sind, angegeben, dass der Film in ‚Zusammenarbeit mit der DEFA‘ hergestellt wurde, wobei die Firmenbezeichnung ‚DEFA Berlin‘ in gleich großen Buchstaben wie (...) «Pathé» zu nennen ist.“⁴⁷

Für eine Koproduktion im juristischen Sinne reichen diese Absichtserklärungen freilich wieder nicht aus. Trotz intensiver Bemühungen der Studioleitung um eine Fortführung der gemeinsamen Arbeit ist die Liaison mit den Franzosen nach *Trübe Wasser* beendet. Es ist fast so wie bei Romeo und Julia, die zerstrittenen Eltern wollen die Beziehung nicht zulassen. Während die eine Seite nur „Beteiligungsfilme“ anbietet, wünscht die andere gleichberechtigte Partnerschaften. Die DEFA könnte offenbar mit diesem Konflikt gut leben und die französischen Partner sowieso. Aber welche

Stoffe sollten sie gemeinsam realisieren? Wenn selbst ein historischer Film wie *Die Elenden* erst im zweiten Anlauf über die Zulassungshürden der HV Film kommt, wie sollte es dann einem gemeinsam produzierten Gegenwartsfilm gelingen? Inzwischen ist in Frankreich wie in der DDR eine neue Künstlergeneration am Start. Die in Paris überschäumende «Nouvelle Vague» trifft in Babelsberg auf junge Filmemacher, die längst von Opas Kulissenkino Abschied genommen haben und das reale Leben in der DDR auf die Leinwand bringen wollen, ungeschminkt und wahrhaftig. Davon sind die in Zusammenarbeit mit französischen Produzenten hergestellten Filme meilenweit entfernt. Bis auf einen, der bis heute an Wirkung kaum eingebüßt hat: *Die Hexen von Salem*.

4. Hexenjagd

Nach dem Abbruch der Dreharbeiten von *Mutter Courage und ihre Kinder* werden die enttäuschten französischen Schauspieler Simone Signoret und Bernard Blier persönlich vom Kulturminister der DDR, Johannes R. Becher, verabschiedet. Die peinliche Situation entschärft der Dichter und Kulturpolitiker mit der Zusicherung, die Tore der staatlichen DEFA-Studios für die französischen Künstler weit offen zu halten. Simone Signoret nimmt den Minister beim Wort und schlägt «Hexenjagd» von Arthur Miller vor. Schon geraume Zeit sucht der Regisseur Raymond Rouleau nach (finanziellen) Möglichkeiten für eine Verfilmung seiner Theaterinszenierung mit den exzellenten Hauptdarstellern Simone Signoret und Yves Montand. «Hexenjagd» ist in Paris von Dezember 1954 bis in den Sommer 1955 hinein ununterbrochen gespielt worden. Arthur Miller, selbst Opfer antikommunistischer Hysterie der McCarthy-Ära, wird Jahre später seine Intentionen essayistisch aufarbeiten und feststellen:

„Was mich bewogen hat, «Hexenjagd» zu schreiben, war nicht nur der McCarthyismus (...) es geht hier um die Frage, ob das Gewissen dem menschlichen Wesen angeboren ist, und darum, was geschieht, wenn dieses Gewissen nicht nur dem Staat oder dem allgemeinen Moralkodex der Zeit, sondern auch einem Freund oder Ehepartner überantwortet wird.“⁴⁸

Die öffentliche Diskussion um Gewissensfragen ist in Zeiten des Kalten Krieges nicht sonderlich ausgeprägt. Während in den USA die antikommunistische Hysterie mit Beginn der 50er Jahre

paranoide Züge annimmt und „unter dem Schock der langen Reihe von Denunziationen“⁴⁹ das Wertesystem der amerikanischen Nation mit Getöse auseinander bricht, „entlarven“ im Osten Kommunisten mittels erzwungener Geständnisse ihre eigenen Genossen als „amerikanische Agenten“.

„Auf der einen Seite gab es Leute, denen man versprach, sie am Leben zu lassen, wenn sie sich der Spionage für schuldig bekennen würden, die jedoch nicht gestanden und auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurden. Und auf der anderen Seite wurden Leute hingerichtet, die Verbrechen gestanden, die sie nicht begangen hatten. Zur gleichen Zeit!“⁵⁰

Und keiner der Inquisitoren gerät in Gewissensnot.

Ende 1955 – als *Die Hexen von Salem* in den thematischen Plan des DEFA –Spielfilmstudios aufgenommen werden, liegen die Parallelen zu der in den USA wütenden Hexenjagd auf der Hand. Die Schauprozesse in Prag und anderen Metropolen des Ostens sind nicht mehr relevant – vergessen, in einem Meer kollektiver Verdrängung untergegangen. Ein Großteil der Linken in Ost und West schlucken die Verschwörungstheorien, glauben den Richtern und versagen den Gerichteten ihre Solidarität. Simone Signoret und Yves Montand, die sich bis Ende der 60er Jahre eng mit der Kommunistischen Partei Frankreichs und der «Kommunistischen Internationale» verbunden fühlen, werden 1969 *Das Geständnis* (R: Costa-Gavras) drehen.

„In gewisser Hinsicht ist ‚Das Geständnis‘ die Entsprechung zu jenem ersten engagierten Film, der in der Anti-McCarthy-Begeisterung entstanden war. Diesmal setzt sich das Paar Montand-Signoret mit Leib und Seele für die Verurteilung der Schauprozesse im Ostblock ein.“⁵¹

Das französische Künstlerpaar wird mit der blutigen Niederschlagung des „Prager Frühlings“ seine letzten Illusionen von einem humanistisch-kommunistischen Gesellschaftsmodell begraben. Die Zeit des Glaubens, der Kompromisse und quälender Zweifel endet für sie wie für Millionen Mitstreiter innerhalb der Linken im August 1968.

Zu Beginn der 50er Jahre ist die Situation eine völlig andere.

„Die Logik des Kampfes zwischen Gut und Böse, zwischen Tag und Nacht, beherrscht die Intellektuellengeneration der Zeit. Für sie ist es undenkbar, gegen das russische Volk zu sein, das sich im Kampf gegen die Nazis aufgeopfert hat. Der Antifaschismus hat seine Heimat in Moskau.“⁵²

Als 1953 über einen von der CIA gelenkten Putsch die demokratisch gewählte Regierung in Guatemala gestürzt wird und der Krieg in Vietnam, Laos und Kambodscha immer mehr Opfer fordert, bezieht Montand eindeutig Position. Insbesondere Francis Lemarques Chanson «Quand un soldat», das im Rundfunk nicht gesendet werden darf, oder «Le Dormeur du Val» lösen heftige Reaktionen aus. „Sechs Monate lang, von Oktober 1953 bis April 1954, kommt das linke, über den Indochina-Krieg entrüstete Publikum in die Konzerte von Montand, wie man zu einer Kundgebung in die Mutualité geht (...) Für die Rechte ist er der Mann, den es zu beseitigen gilt. Er erhält Drohbriefe (...) Es beginnt die Zeit der mit Teer beschmierten Plakate, der Stinkbomben und der in die Säle geworfenen Tränengasbomben. Im Vertrauen auf seine Überzeugungen und mit Unterstützung von Simone Signoret hält Montand diesen Provokationen stand.“⁵³

Wenige Wochen nach diesen Ereignissen, beginnen die Theaterproben zu «Hexenjagd». Die beiden Hauptdarsteller stürzen sich in die Arbeit und berühren das Publikum insbesondere durch die Wahrhaftigkeit ihres Spiels. Die Kritiker sind begeistert vom Stück, von Raymond Rouleaus Inszenierung und den Leistungen der Schauspieler. Ein Riesenerfolg für alle Beteiligten. Nach der dritten Vorstellung besucht Sartre Montand und Signoret in ihrer Garderobe und erklärte: „Das war für mich gedacht. Warum hab ich die Bearbeitung nicht gekriegt? Wir rieten ihm, seinem Sekretariat besser auf die Finger zu sehen. Sein Sekretariat, das war Jean Cau (...) Als das Stück ihm vorgelegt wurde, beschloss er, das Adaptionsprojekt abzulehnen, in Sartres Namen, und ohne ihn darüber zu informieren.“⁵⁴

Sartre bestärkt die Theaterleute, das Filmprojekt voranzutreiben und unterstützt die Idee einer Koproduktion mit der DEFA. Bereits im Oktober 1955, also einen Monat nach dem Abbruch der Dreharbeiten zu *Mutter Courage und ihre Kinder*, meldet der «Film Spiegel»: „Jean-Paul Sartre will die Dialoge für die Verfilmung von Arthur Millers «Hexenjagd» schreiben. Hauptdarsteller sind Simone Signoret und Yves Montand.“⁵⁵

Der scharfzüngige Philosoph, Dramatiker und Journalist steht seit dem 28. Mai 1952 an der Seite der KPF, die an jenem denkwürdigen Tag trotz Regierungsverbot eine gewaltige Demonstration gegen den Einsatz chemischer und bakteriologischer Waffen im Koreakrieg zuwege bringt. Für Sartre ist diese machtvolle Aktion Auslöser für eine Abkehr von seinen bürgerlichen Wurzeln:

„Die letzten Bande zerrissen, meine Perspektive wandelte sich ... Ein Antikommunist ist ein Hund, davon gehe ich nicht ab, davon werde ich nie mehr abgehen (...) im Namen der Prinzipien, die die Bourgeoisie mir eingepflichtet hatte, im Namen ihres Humanismus und ihrer humanistischen Bildung, im Namen der Freiheit, der Gleichheit, der Brüderlichkeit schwor ich der Bourgeoisie einen Hass, der erst mit meinem Leben enden wird.“⁵⁶

Freilich wird sich Sartre im Zuge der sowjetischen Intervention in Ungarn von dieser Aussage distanzieren, jetzt aber, während der Planungen eines gemeinsamen Filmprojekts mit der DEFA, ist er noch Lichtjahre von dieser Entscheidung entfernt.

Ende 1955 - Sartre arbeitet bereits an der Hexenjagd-Adaption - liegt sein neuestes Stück «Nekrassov» auf dem Tisch des DEFA-Chefdramaturgen Böhm.

„In mehrfacher Hinsicht war(en) das Stück «Nekrassov» (und ...) beispielhaft für die vier prokommunistischen Jahre Sartres. Hier wird die ganze Frage des Verhältnisses zwischen großer Presse und Politik im Allgemeinen und der KPF im Besonderen aufgeworfen. Allein die Themenwahl sorgte bei den Journalisten für Entrüstung und Wut, als habe er sich an ein Tabu gewagt.“⁵⁷

Obwohl die DEFA eine Option erwirbt und das Exposé in Auftrag gibt, will die Hauptverwaltung Film von dem hochpolitischen Stoff aus Sartres Feder nichts wissen. Am 20. Juli 1956 - das bestürzende Ausmaß der von Chruschtschow auf dem XX. Parteitag noch im Geheimen angeprangerten Stalinistischen Verbrechen wird in der westlichen Welt längst öffentlich thematisiert - versucht Anton Ackermann außerdem, die Produktion von *Die Hexen von Salem* in letzter Minute zu stoppen.

Die DEFA-Direktion ist entsetzt und beschließt in ihrer Sitzung vom 25. Juli, das Filmprojekt trotz politischer Bedenken des Leiters der HV Film fortzusetzen.

Von den bei Vertragsbruch fälligen Kosten in Millionenhöhe ganz abgesehen, fürchtet die Direktorenriege um den guten Ruf der DEFA. Die Produktionsvorbereitungen laufen auf Hochtouren, denn fünf Tage nach diesem ketzerischen Beschluss, am 30.7.1956, soll - wie geplant - die „erste Klappe“ fallen. Zwei Tage benötigt Hauptdirektor Wilkening, um seinem übergeordneten Leiter den Wind aus den Segeln zu nehmen. Die klug eingefädelt Argumentationskette dürfte selbst dem Genossen Ackermann die Sprache verschlagen haben.

„Über die (...) ausgesprochenen Bedenken war ich - offen gesagt -

sehr bestürzt. (...) Ich glaube, sie können nur auf Missverständnissen beruhen. Ich hatte gestern noch ein Gespräch mit Raymond Borderie, dem Inhaber der C.I.C.C. und Mitglied des französischen Produzentenverbandes. Er sagte mir, dass er kurz vor seiner Abreise in Paris einem kleinen Empfang beigewohnt habe, den Staatssekretär Flaud einer sowjetischen Delegation unter Leitung des Genossen Surin gegeben habe. Dort wurde auch über ‚Hexen von Salem‘ gesprochen und Genosse Surin erklärte, dass er sehr interessiert wäre, diesen Film für die U.d.S.S.R. zu erwerben (...) Außerdem hat Herr Flaud erklärt, dass er nach Möglichkeit selbst zu den Dreharbeiten in die D.D.R. kommen wolle (...) Die Vorarbeiten für den Film sind mittlerweile recht weit gediehen (...) Ich hoffe, dass Sie unter diesen Umständen Ihre Bedenken gegen unsere Mitarbeit bei dem Film Hexen von Salem fallen lassen.“⁵⁸

Wie nicht selten in jenen Jahren widersetzt sich die DEFA-Direktion erfolgreich den Anweisungen der übergeordneten Behörde. Die Dreharbeiten beginnen wie geplant in Babelsberg, allerdings müssen in den ersten Tagen Verzögerungen auf Grund technischer Probleme hingenommen werden. Danach verläuft die Produktion zügig. Die DEFA stellt zeitweise einen zweiten Stab, um den vereinbarten Zeitrahmen einzuhalten. In Frankreich dagegen ziehen sich die Dreharbeiten bis November 1956 hin.

„Für Yves Montand und Simone Signoret (...) bedeutet die sowjetische Intervention in Ungarn eine persönliche Katastrophe. Zu ihrem Pech musste Montands Tournee, die eigentlich im Oktober beginnen sollte, wegen bürokratischer Verzögerungen bei den Dreharbeiten zu Hexenjagd um einen Monat verschoben werden. Wäre der Film früher fertiggestellt worden, wäre Raymond Rouleau weniger um Perfektion bemüht gewesen und der Drehplan nicht unablässig verändert worden, so hätten sie vor dem ungarischen Drama aufbrechen können, keiner ihrer Freunde wäre auf die Idee gekommen, ihnen deswegen Vorwürfe zu machen, und ihre Reise wäre nicht zu einer Staatsaffäre geworden.“⁵⁹

Gérard Philipe, seit Jahren eng mit den Montands befreundet, ist von einer Polen-Tournee tief betroffen zurückgekehrt. Die Ereignisse in Ungarn geben ihm den Rest. Der in der Sowjetunion und allen sozialistischen Staaten umjubelte Fanfan, der romantische Held des «Théâtre National Populaire», der politisch denkende Träumer begräbt seine Illusionen vom Kommunismus. Als die drei Freunde unvermittelt mit Fernsehbildern aus Budapest konfrontiert werden, reagiert er ungewohnt heftig. „Gérard Philipe, der in der Mitte

steht, packt Montand und Signoret plötzlich am Hals und flüstert ihnen leise ins Ohr: 'Ihr werdet glücklich sein in der UdSSR, sehr glücklich. Und zwar so.' Und jäh tut er, als erwürge er sie, dann, als schlage er ihnen auf den Schädel."⁶⁰

Sartre beendet seine kurze und leidenschaftliche Affäre mit der KPF, wie er sie begonnen hatte – von einem Tag auf den anderen. Und wieder verwendet er die zwei kleinen Wörtchen „nie wieder“, diesmal aber, um seine endgültige Abkehr vom Kommunismus im Allgemeinen und der Kommunistischen Partei Frankreichs im Besonderen zu bekräftigen. Er unterscheidet in seiner Abschiedsbotschaft allerdings deutlich zwischen Verantwortlichkeit der sowjetischen Führung und Unschuld des russischen Volkes an den blutigen Ereignissen in Budapest. Montand, der unter dem Druck der Ereignisse ebenso verunsichert ist wie seine Frau, beschließt, die Tournee durch die Sowjetunion trotz aller Zweifel anzutreten. Immer mit dem Gedanken an das russische Volk, das ihn sehnsüchtig erwartet. Immer mit dem Gedanken an jeden Einzelnen, der im besten Fall stunden-, in aller Regel aber tagelang für eine Karte angestanden hat. Wer will da den ersten Stein werfen, wenn aus dieser Entscheidung Kapital geschlagen wird, und zwar auf beiden Seiten des Eisernen Vorhanges?

Die Ereignisse in Ungarn werden natürlich auch in der DEFA wahrgenommen. Ein großer Teil der künstlerischen und technischen Mitarbeiter ist beunruhigt. Offiziell aber folgt die Leitung des staatlichen Spielfilmstudios der verbindlichen Linie von Partei und Regierung. Selbst dann noch als der ehemaligen DEFA-Direktor und inzwischen als Chef des Aufbauverlages erfolgreiche Walter Janka im Zuge der Ereignisse verhaftet wird. Die DEFA schweigt, genauso wie die einflussreiche Schriftstellerin Anna Seghers, der gesamte Schriftstellerverband und enge Parteifreunde Jankas. Hier geht es um alles oder nichts, hier richten auch noch so kluge Argumentationsketten nichts aus.

Die Leitung des Spielfilmstudios muss sich Ende des Jahres 1956 mehrmals kritisch mit *Die Hexen von Salem* auseinandersetzen. Der Film kann wegen der Verzögerungen in Paris nur zu 90%-Punkten für die Planerfüllung 1956 geltend gemacht werden. Die im Januar 1957 vorliegende erste Schnitfassung jedoch macht allen Ärger vergessen und lässt die Folgerung zu, dass der Film ein internationaler Erfolg werden könnte. Während im Juni 1957 der Prozess gegen den „Verräter Janka“ beginnt, wird in der DEFA auf Hochtouren daran gearbeitet, *Die Hexen von Salem* noch vor dem Jahrestag der Republik, am 7. Oktober, in den Kinos der DDR zu

starten. Möglicherweise sehen die alten Mitstreiter Jankas darin die einzige Möglichkeit, ihre Solidarität zu bekunden. Ein großes Problem, das die Produzenten in der DDR wie in Frankreich seit Beginn der Drehbucharbeiten beschäftigt, ist die zu erwartende Überlänge. Der Chef des französischen Vertragspartners C.I.C.C. Films Borderie schickt am 28. März 1957 einen Hilferuf an den Hauptdirektor der DEFA und kündigt ein „Memorandum“ an, das alle Kürzungen enthält, die „unbedingt nötig sind, damit der Film seine Spannung und Anziehungskraft für das Publikum behält (...) Die meisten dieser Kürzungen habe ich übrigens vor dem Drehen sowohl J.P. Sartre als auch Raymond Rouleau vorgeschlagen. Ich verstehe wohl, dass die Herren damals denken konnten, dass es ein Irrtum wäre, diese Kürzungen vorzuschlagen, aber jetzt kann ich wohl nicht mehr der Sparsamkeit bezichtigt werden, wenn ich die erwähnten Kürzungen neuerdings empfehle, denn jetzt ist das Geld schon ausgegeben ...“⁶¹

Der Film ist in diesem Stadium 4.150 m lang. Fest vereinbart aber ist eine Länge von höchstens 3.000 m. Sowohl die HV Film als auch der DEFA-Außenhandel drängen auf Einhaltung dieser Verpflichtung. Filme über 3.000 m sind im Ausland nur schwer an den Mann zu bringen. In der DDR wiederum sprengt ein überlanger Film die bevorzugte Programmstruktur aus Hauptfilm und Beiprogramm. Die DDR-Fassung von *Die Hexen von Salem* ist am Ende 3.121 m, die französische nahezu 4.000 m lang. Beim Vergleich der beiden Versionen fällt auf, dass in der DDR-Fassung die meisten Kürzungen – lange Wege, umständliche Schnittfolgen etc. – der dramatischen Verdichtung des Geschehens zugute kommen. Gleich zu Beginn des Filmes wird allerdings auf eine wesentliche Szene zwischen den Eheleuten Proctor verzichtet, die Elisabeths Zerrissenheit zwischen puritanischer Strenge und Zärtlichkeit überzeugend zum Ausdruck bringt. Schade, dass diese, für die Figurenzeichnung so wichtige Szene zugunsten einer schnellen Konfliktsuspension verloren geht. Zwei weitere Kürzungen betreffen Proctor und dessen Tauglichkeit zum positiven Helden. In der französischen Fassung prügelt der leidenschaftliche Mann seine Magd Mary, um ihren Widerruf im Hexenprozess zu erzwingen. Außerdem weigert er sich, eine Petition für die zu Unrecht Angeklagten zu unterschreiben. Ein radikaler Schnitt löst zwei Probleme auf einmal. Petitionen gehören nicht zur offiziellen politischen Streitkultur der DDR. Im gekürzten Film erinnert nichts an die zaghaften Bemühungen um Zivilcourage. Auch jene Gefängnissequenzen, in denen die Verurteilten die Scheinmoral ihrer Richter

ad absurdum führen sowie das Recht auf persönliche Integrität einfordern, werden deutlich gekürzt. Gerade im Sommer 1957 – Walter Janka, Heinz Zöger und Genossen sind inzwischen wegen angeblicher konterrevolutionärer Verschwörung zu erheblichen Haftstrafen verurteilt worden – ist eine Diskussion über Justizwillkür nicht erwünscht. Die Situation in der DDR ist heikel und die Furcht groß, selbst in ein undurchsichtiges Räderwerk von Politik, Staatssicherheit und Justiz zu geraten.

Am 7. September 1957 wird der im DEFA-Studio bereits abgenommene Film für öffentliche Vorführungen zugelassen.

„(...) Der Film hinterlässt auch eine nachhaltige Wirkung, die noch später über den Inhalt zum Nachdenken zwingt und damit auch Parallelen zu den Zuständen in Amerika aufkommen lässt (...)“⁶²

Ein Nachtrag: Als sich der Arbeitersohn Yves Montand im August 1968 von der kommunistischen Bewegung verabschiedet und jegliche Verbrechen im Dienst „der Sache“ anprangert, wird er von der DDR-Führung als Verräter diskreditiert. Nach einer von VEB Progress-Filmvertrieb gewünschten Verlängerung der Zulassung für *Die Hexen von Salem* wird folgende Entscheidung gefällt: „Aufhebung der Zulassung per 30.9.1985 (Hauptdarsteller Yves Montand tritt mehr und mehr als Kriegshetzer u. politischer Provokateur in den westlichen Massenmedien auf.)“⁶³

Fußnoten

1. Wenn alle Menschen der Welt – Träume und Hoffnungen

- 1) Hervé Hamon und Patrick Rotman «Yves Montand – Du siehst, ich habe nicht vergessen – Ein Leben in diesem Jahrhundert», Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin 1995, S.309
- 2) Pressemeldung in: DIE ZEIT vom 3.8.1950, Nr. 31
- 3) Catherine David «Simone Signoret – Geteilte Erinnerungen», Goldmann-Verlag, München, 12/91 – 1. Auflage, S. 88
- 4) «Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg – DEFA-Spielfilme 1946–92», Henschel Verlag Berlin 1994, herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam, Beitrag von Ralf Schenk, Titel, S. 51–157
- 5) Pressemeldung im FILMSPIEGEL Nr.23/55, S.2
- 6) «Lexikon des Internationalen Films», Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1987, Band 8, S.3790

2. Eine Geschichte von ungleichen Brüdern – Politisches Roulette

- 7) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Akte A 16702, MfAA, «Kontakte zwischen der DDR und Frankreich auf kulturellem und wissenschaftlichem Gebiet», Blatt 4
- 8) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Akte HG 6/ L44 A 120 48, MfAA, Länderreferat Frankreich, 4.11.1958 (Panzerschranksache), Blatt 26
- 9) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Akte A 12051 (1–2), MfAA, Gastspielreise der Dresdner Philharmoniker 1957 nach Spanien, Portugal und Frankreich, «Bericht der Kommission zur Überprüfung der Spanienreise 1957 der Dresdner Philharmoniker» (Entwurf), Blatt 77
- 10) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Akte A 12051 (1–2), MfAA, Gastspielreise der Dresdner Philharmoniker 1957 nach Spanien, Portugal und Frankreich, Brief von Anne Kundermann (MfAA) an Maria Rentmeister (Ministerium für Kultur der DDR) vom 5.2.1957, Blatt 5
- 11) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Akte C 1288/74, MfAA, «Entwicklung der kulturellen Beziehungen zwischen der DDR und Frankreich 1967–1972», Blatt 8
- 12) Ebenda

3. Legenden, Lügen und andere Kleinigkeiten – Ankunft in der Realität

- 13) Bundesarchiv (BArch), B102/ 34486, «Kurzprotokoll des Bundesministers für Wirtschaft über die am 9.11.1954 in Bonn stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses» vom 10.11.1954, S.2/3
- 14) BArch, B 102/ 34486, Bundesminister für Wirtschaft «Kurzprotokoll über die am 18.3.1955 in Bonn stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Vorprüfungsausschusses für den Filmaustausch Ost-West», S. 3
- 15) Pressebeitrag in der BERLINER ZEITUNG, Textarchiv vom 10.2.1999, «Wie die Linke ihre Kunst fand» von Johannes Wetzel
- 16) Archiv des Filmmuseums Potsdam, Brief von Max Douy an Elke Schieber (ehem. Leiterin der Sammlungen) vom 21.4.1996
- 17) BArch, DR 1 Ministerium für Kultur / 4734, Blatt 85, Erich Mehl, «Protokoll über Co-Produktion ‚Mutter Courage‘» vom 28.12.'54, S.1
- 18) Ebenda
- 19) Ebenda
- 20) Pressebeitrag in DER NEUE FILM, Heft 85, vom 25.10.1956 «Nur

wirtschaftliche Gründe sind maßgebend – Frankreichs internationale Filmpolitik», Interview von A. Alexandre mit Jacques Flaud

21) Archiv des Filmmuseums Potsdam, (ohne Aktenvermerk)
«Anstellungsvertrag für Filmschaffende» der A.B. Pandora-Film Stockholm vom 15.1.1955

22) BArch, DR 1/ 4200, Brief von Gérard Philipe an Joris Ivens in der Übersetzung vom 30.3.1954, S.1

23) BArch, DR 1/ 4659, «Vereinbarung zwischen der ARIANE Filmgesellschaft, Paris und des DEFA-Studios für Spielfilme», Berlin, den 21.2.1955, S.1

24) Ebenda

25) BArch Filmmarchiv Berlin, Filmmappe 48 – «Till Ulenspiegel», Pressebeitrag aus der MORGENPOST BERLIN vom 29.4.1956 „Die DEFA wird versteckt“ von G. Geissler

26) Ebenda

27) BArch, DR1/ 4659, Bericht von Prof. Dr. A. Wilkening «Über die Reise nach Paris vom 15.-17.10.1956», S. 3

28) Ebenda

29) Pressebeitrag in: DER NEUE FILM, Heft 85, vom 25.10.1956, «Nur wirtschaftliche Gründe sind maßgebend – Frankreichs internationale Filmpolitik» – ein Interview von A. Alexandre mit Jacques Flaud

30) BArch, DR 117 DEFA Studio für Spielfilme/ 23066, Schlussbericht «Die Abenteuer des Till Ulenspiegel», S.1

31) BArch, DR 1/ 4034, Brief von Hermann Ernst Schauer, HV Film an Prof. Dr. A. Wilkening, DEFA Studio für Spielfilme (nicht abgeschickt), S.1

32) BArch, DR 117/ vorl. Signatur V 246 (2183 / 1/ 17) – «Die Elenden» Teil I und II, Vertrag zwischen DEFA Studio für Spielfilme und Pathé Consortium Cinéma vom 15.12.1956, S.1

33) Ebenda S.7

34) BArch, DR 117/ vorl. Signatur V 246 (2183 / 1 / 17) – «Die Elenden» Teil I und II, erster Zusatzvertrag (Entwurf) vom 15.12.1956 zum Vertrag zwischen DEFA Studio für Spielfilme und Pathé Consortium Cinéma vom 15.12.1956, S.1

35) BArch, DR 117/ 23093, Schlussbericht «Die Elenden» Teil I und II, S.1

36) BArch Berlin, DR 117/ vorl. Signatur V 246 (2183 / 1/ 17) – «Die Elenden» Teil I und II, Vertrag zwischen DEFA Studio für Spielfilme und Pathé Consortium Cinéma vom 15.12.1956, Artikel 3, S.3

37) Ebenda, Artikel 3, S.4

38) BArch, DR 1/ 4433a – Brief des VEB DEFA Studios für Spielfilme an den stellvertretenden Leiter der HV Film, Hermann Ernst Schauer

vom 26.4.1956

39) Ebenda

40) BArch, DR 1 / 4433, Aktennotiz von der Referentin in der HV Film, Anne Pfeuffer vom 1.8.(1957), S. 1

41) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, HG 6/ L44 A 120 48, MfAA, «Bericht des Länderreferates Frankreich vom 27.8.1958», Blatt 18

42) BArch, DR1 / 7818, Brief von G. Plissionier an das ZK der SED, Übersetzung (ohne Datum), S.1

43) Ebenda

44) BArch, DR1/ 7815, Brief von Louis Daquin an Erich Wendt, Übersetzung vom 28.4.1959, S.1

45) BArch, DV 30 SED / IV 2/ 9.06/242, Blatt 10, Brief von Louis Daquin an Sepp Schwab, Übersetzung vom 10.1.1953, S.1

46) BArch, DR1/ 7815, Brief von Louis Daquin an Erich Wendt, Übersetzung vom 28.4.1959, S.2

47) BArch, DR 117/ vorl. Signatur V246 (2183/1/20) – «Trübe Wasser», Vertrag zwischen VEB DEFA-Studio für Spielfilme und Société Nouvelle Pathé Cinéma vom 17.6.1959, S.4

4. Hexenjagd

48) Arthur Miller «Broadway von O'Neill bis heute – Essays zum Theater», Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar 1986, S.164

49) Catherine David «Simone Signoret – Geteilte Erinnerungen», a.a.O., S.86

50) Ebenda, S.263

51) Ebenda, S.200

52) Hervé Hamon und Patrick Rotman «Yves Montand – Du siehst, ich habe nicht vergessen – Ein Leben in diesem Jahrhundert», a.a.O., S.311

53) Catherine David «Simone Signoret – Geteilte Erinnerungen» a.a.O., S.125

54) Ebenda, S.132/133

55) Pressemeldung im FILMSPIEGEL Nr. 21/55, «Das Neueste», S.2

56) Annie Cohen-Solal «Sartre 1905–1980», Rowohlt- Verlag 1988, S.510

57) Ebenda, S. 543

58) BArch, DR 1/ 4034, Brief von Prof. Dr. A. Wilkening an Anton Ackermann v. 27.7.1956

59) Catherine David «Simone Signoret – Geteilte Erinnerungen», a.a.O., S.136/137

- 60) Hervé Hamon «Yves Montand – Du siehst, ich habe nicht vergessen – Ein Leben in diesem Jahrhundert», a.a.O., S. 345
 61) BArch, DR 1/ 4433a, Brief von CICC Films Borderie an Herrn Prof. Dr. A. Wilkening vom 28.3.1957, S.1/2
 62) BArch, DR 1 – Z (Zulassungsunterlagen)/ 618, Protokoll Nr. 522/ 57 („Die Hexen von Salem“) vom 13.9.1957, S.1 (Rückseite)
 63) BArch, DR 1 – Z (Zulassungsunterlagen)/ 618, Protokoll Nr. 12/ 76 („Die Hexen von Salem“) vom 12.2.1976 (handschriftliche Ergänzung vom 16.5.1985), S.1

Anhang 1

Verzeichnis von Begriffen und Abkürzungen

BArch	Bundesarchiv
BdL	Bank deutscher Länder, von 1948-1957 Zentralbank der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/Main
CCC	Artur Brauners Filmproduktion: Central Cinema Company GmbH, Berlin
CIA	Central Intelligence Agency – Zentraler Nachrichten-dienst (Auslandsnachrichtendienst der USA), Langley (Virginia)
CICC	Filmproduktion: Compagnie Industrielle Commerciale Cinématographique, Paris – Kommerzielle Filmindustriegesellschaft
CNC	Centre National du Cinéma, Paris – staatliches Filmzentrum in Frankreich
DEFA	Deutsche Film AG, Potsdam-Babelsberg
EFA	Comité pour les échanges franco-allemands, Paris – Komitee für die französisch-deutsche Zusammenarbeit
EVG	Europäische Verteidigungsgemeinschaft
GI	seit dem Zweiten Weltkrieg übliche Bezeichnung für amerikanische Infanterie-Soldaten (General Infantrist bzw. General Infantry), Ursprung nicht eindeutig. Im Zweiten Weltkrieg verwendete Metall-Mülleimer trugen Aufdruck GI – Galvanized Iron (Verzinktes Eisen), kann aber auch auf Government Issue (frei übersetzt: Regierungseigentum) bzw. Government Investment (frei übersetzt: Regierungsinvestition) verweisen.
HV Film	Hauptverwaltung Film beim Kulturministerium der DDR, Berlin
KPF/PCF	Kommunistische Partei Frankreichs/ Parti Communiste Francais, Paris, Frankreich

Mutualité	Abkürzung für «Maison de la Mutualité », Theater im Art-déco-Stil, traditioneller Versammlungsort der Linken in der Nähe von Notre Dame, Paris Salle Pleyel Konzertsaal in Paris, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 8. Bezirk
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
UNIFRANCE	dem Centre National du Cinéma, Paris, nachgeordnete (Verleih) Gesellschaft, die insbesondere die Förderung und Ausbreitung des französischen Films im Ausland organisiert
ZK	Zentralkomitee (hier: der SED)
MfAA	Ministerium für Auswertige Angelegenheiten der DDR, Berlin

Anhang 2

Stablisten der mit französischen Partnern realisierten Spielfilme der DEFA

Die Abenteuer des Till Ulenspiegel

Les Aventures de Till l’Espègle (1956)
 nach dem Roman „Legende von Ulenspiegel und Lamme Goedzak“ von Charles de Coster
 Regie: Gérard Philipe (unter Mitwirkung von Joris Ivens)
 Buch: René Wheeler, Gérard Philipe (unter Mitwirkung von René Barjavel)
 Dramaturgie: Rudolf Böhm
 Kamera: Christian Matras, Alain Douarinou
 Musik: Georges Auric
 Bauten: Léon Barsacq, Alfred Tolle
 Kostümbild: Rosine Delamare, Ingeborg Wilfert
 Schnitt: Claude Nicole
 Produktionsleitung: Georges Danciger, Richard Brandt
 Französische Partner: ARIANE-Films, Paris

Darsteller:
 Till: Gérard Philipe
 Lamme: Jean Carmet
 Nele: Nicole Berger
 Alba: Jean Vilar
 Claes: Fernand Ledoux
 Oranien: Wilhelm Koch-Hooge
 Stahlarm: Erwin Geschonneck u.a.

Die Hexen von Salem *Les Socières de Salem* (1957)

nach dem Bühnenstück „Hexenjagd“ von Arthur Miller
Regie: Raymond Rouleau
Buch: Jean-Paul Sartre
Kamera: Claude Renoir
Musik: Hanns Eisler
Bauten: René Moulaert, Artur Günther
Kostümbild: Lila de Nobili, Lydia Fiege
Schnitt: Marguerite Renoir
Produktionsleitung: Charles Borderie, Richard Brandt
Französische Partner: CICC Films Borderie, Pathé Cinema, Paris

Darsteller:

Elisabeth Proctor: Simone Signoret
John Proctor: Yves Montand
Abigail: Mylène Demongeot
Mary: Pascale Petit
Kitty: Sabine Thalbach
Wolitt: Ursula Körbs
Pfarrer Parris: Jean Debucourt
Danforth: Raymond Rouleau u.a.

Die Elenden *Les Misérables* I. und II. Teil (1959)

eine Koproduktion zwischen Frankreich und Italien
nach dem Roman „Les Misérables“ von Victor Hugo
Regie: Jean-Paul Le Chanois
Buch: René Barjavel, Jean-Paul Le Chanois
Dramaturgie: Ilse Langosch
Kamera: Jacques Natteau
Musik: Georges von Parys
Bauten: Serge Pimenoff, Karl Schneider
Kostümbild: Marcel Escoffier, Jacqueline Guyot, Luise Schmidt
Schnitt: Emma Le Chanois, Liselotte Johl
Produktionsleitung: Paul Cadeac, Richard Brandt, Erich Kühne
Französische Partner: Société Nouvelles Pathé Cinéma, P.A.C., Paris

Darsteller:

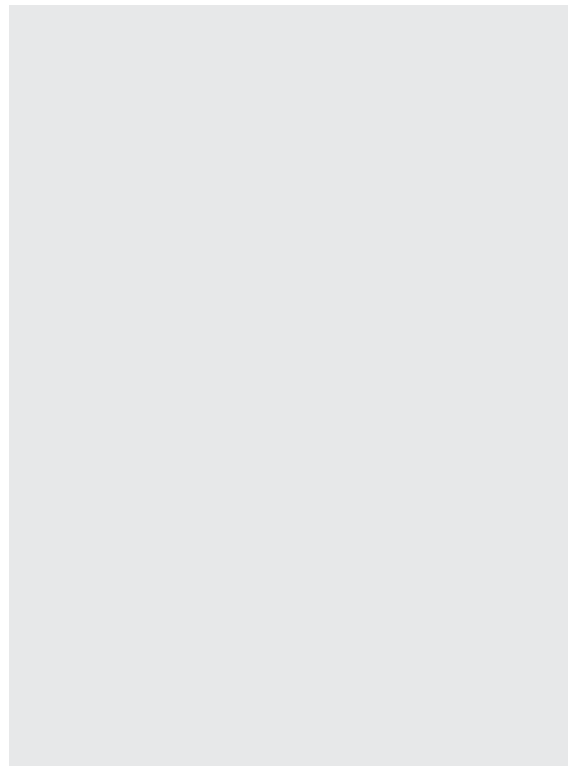
Jean Valjean: Jean Gabin
Fantine: Daniele Delorme
Javert: Bernard Blier
Enjolras: Serge Reggiani
Madame Thénardier: Elfriede Florin
Thénardier: Bourvil
Marius: Gianni Esposito
Cosette: Beatrice Alta Riba u.a.

Trübe Wasser *La Rabouilleuse* (1960)

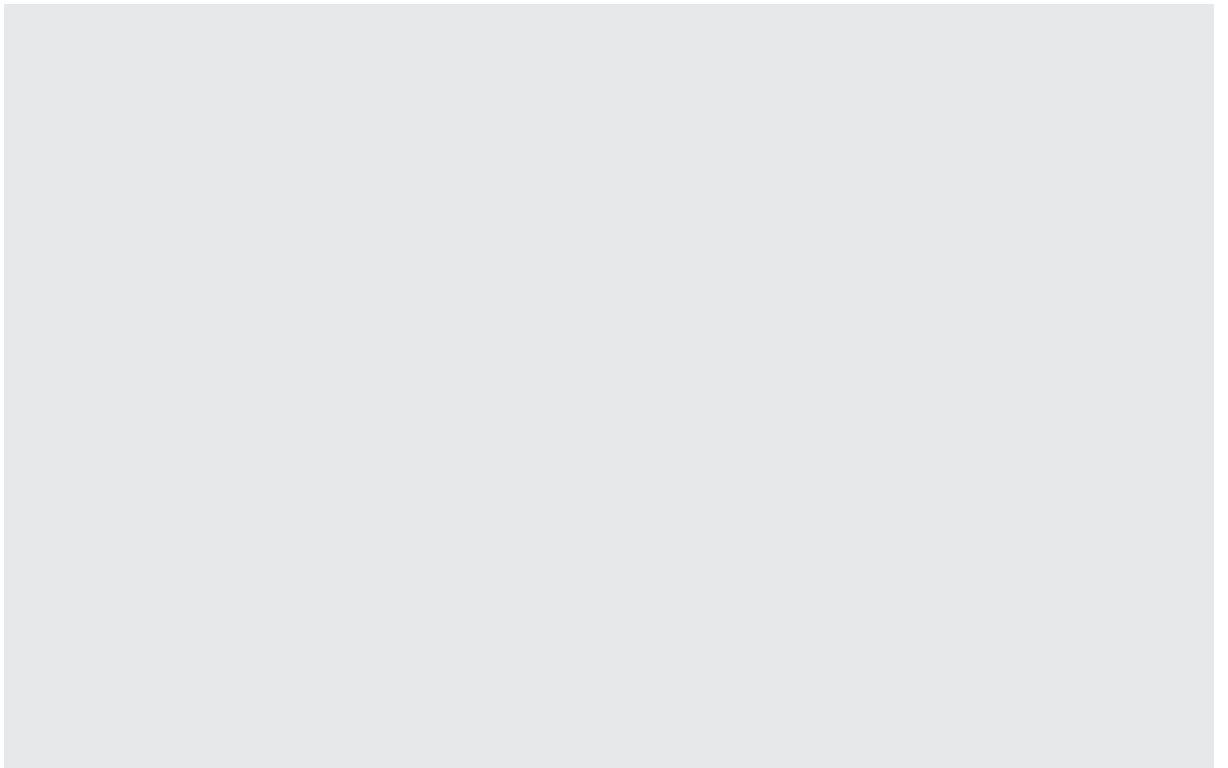
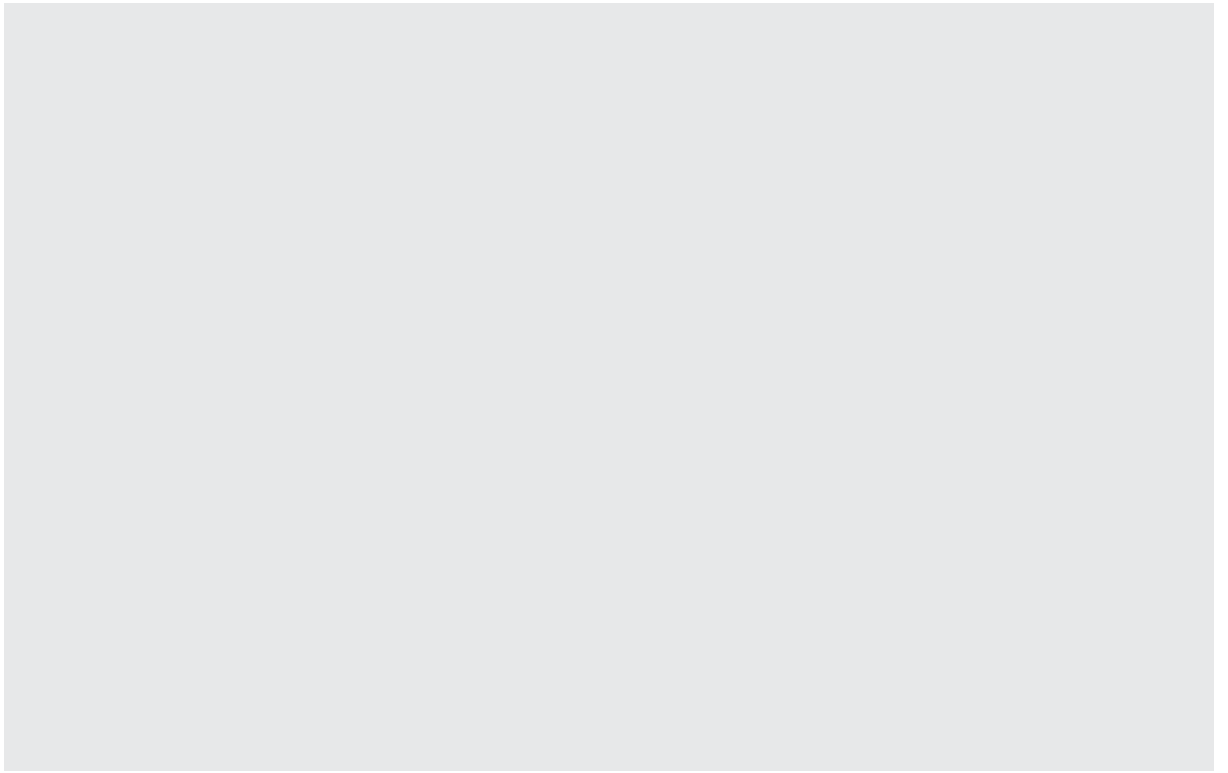
nach dem Roman „La Rabouilleuse“ von Honoré de Balzac.
Regie: Louis Daquin
Buch: Louis Daquin (unter Mitwirkung von Klaus Wischnewski)
Dramaturgie: Klaus Wischnewski
Kamera: Eugen Klagemann, Philippe Brun
Musik: Hanns Eisler
Bauten: Leon Barsacq
Kostümbild: Anne-Marie Marchand
Schnitt: Ursula Rudzki, Claude Nicole
Produktionsleiter: Hans Mahlich
Französischer Partner: Société Nouvelles Pathé Cinéma, Paris

Darsteller:

Philippe Bridau: Jean Claude Pascal
Joseph Bridau: Ekkehard Schall
Agathe Bridau: Erika Pelikowsky
Flore Brazier: Madeleine Robinson
Jean Jacques Rouget: Gerhard Bienert
Max Gilet: Harry Riebaue u.a.



Trübe Wasser



3. Die verlorene Selbstverständlichkeit

Der französische Film in der Bundesrepublik und nach der Wiedervereinigung Gerhard Midding

o. Vorbemerkung

Gibt es für einen Filmbegeisterten einen traurigeren Anblick als ein Dekor, das ungenutzt bleibt? 1992 ließ Marcel Carné in den Babelsberger Studios die legendäre, aus den Gemälden Auguste Renoirs bekannte *Moulin de la Galette*, nachbauen. In den aufwändigen, schwelgerischen Bauten des Szenenbildners Mario Garbuglia lebte für einige Wochen das Montmartre des ausgehenden 19. Jahrhunderts wieder auf.

Fünfeinhalb Jahrzehnte zuvor hatte Carné noch gezögert, hier »Hafen im Nebel« zu drehen, weil er fürchtete, die luftigen Pariser Schauplätze würden in den Händen der Ufa-Zimmerleute zu dräuend, zu schwerfällig geraten. Nun aber setzte er Vertrauen in den Handwerkerstolz der ehemaligen DEFA-Mitarbeiter. Mit *Mouche*, einer Adaption der gleichnamigen Kurzgeschichte

Guy de Maupassants, wollte der 86jährige Regisseur seine Karriere auf einer heiteren, glücklichen Note ausklingen lassen. Ein „hinreißend schönes“ Projekt, wie die Produzenten meinten, dessen Verleihrechte sich überdies weltweit bereits gut verkauft hatten. Aber nach nur neun Drehtagen geriet es ins Stocken, weil einer der Koproduzenten sich als hoch verschuldet erwies und die finanzierende Bank das Produktionskonto spernte.

Gewiss, der Film wäre aus seiner Zeit gefallen: eine leichtfüßig-nostalgische Sommergeschichte um fünf Ruderkameraden und ihre Steuerfrau *Mouche*, in die sie sich reihum verlieben, die sie trotz eines Keuschheitsgelübdes schwängern und dann die kollektive Vaterschaft anmelden. Der Regieveteran Carné wollte sie ganz klassisch erzählen, als pastorales Idyll, das sich in Nuancen und Halbtönen entfaltet und getaucht ist ins flirrende Licht der Impressionisten.

Die Koproduktion war kein Euro-Pudding, wie der Produzent Joachim von Vietinghoff versicherte, sondern ein „europäischer Film französischer Nationalität“. Für Vietinghoff, der mit seinem Partner Alfred Hürmer zu einem Drittel am Budget von ursprünglich 52 Millionen Francs (7,5 Millionen Euro) beteiligt war, erfüllte sich durch die Zusammenarbeit mit Carné ein langgehegter Wunsch: dessen *Kinder des Olymp* hatten einst seine Filmbegeisterung entfacht. Hürmer wurde bald zu einer der wichtigsten Integrationsfiguren zwischen beiden Kinematographien: Er fungiert seit

Die Brautjungfer regelmäßig als Koproduzent der Filme von Claude Chabrol. Er hat Benoit Jacquot's Tosca-Verfilmung und Claude Millers Okkupationsdrama *Ein Geheimnis* mit produziert. Für Helma Sanders-Brahms' Filmbiographie *Clara* verpflichtete er namhafte französische Darsteller. Aber 1992 konnten er und sein Partner ihren großen Traum vom europäischen Kino nicht zu Ende träumen. Einige Monate versuchten die beiden Produzenten noch, das Projekt neu anzuschieben, zögerten den Abriss der Dekors hinaus, suchten weitere Partner. Am Ende blieb ihnen nur ein Berg von Schulden. Die Aufbauten der *Moulin* wurden immerhin doch noch einmal als Dekor genutzt: für die Verleihung des Europäischen Filmpreises. Aber welchen Cinéphilen mochte das schon ernsthaft trösten?

1. Sehnsuchtsvolle Blicke

Glücklicherweise taugt diese tragisch gescheiterte Produktionsgeschichte nicht als Allegorie auf die deutsch-französischen Filmbeziehungen. Sie bestätigt einerseits die einzigartig enge, schillernde Verbindung, die seit Jahrzehnten beide Länder im Filmgeschäft unterhalten. Aber sie verweist auch auf ein Ungleichgewicht: Könnte es sein, dass die eine Seite voller Bewunderung auf die andere blickt, während die andere ihr Gegenüber vor allem als ökonomisch wertvollen Partner betrachtet?

Wir Deutschen neigen dazu, zuerst einmal nach Frankreich zu schauen, wenn wir uns fragen, wohin die Wege des Kinos jenseits von Hollywood gehen könnten. Das Selbstbewusstsein einer Filmnation, der es ein Leichtes war, die Welt davon zu überzeugen, dass das neue Medium nicht von Max Skladanowsky, sondern von den Brüdern Auguste und Louis Lumière erfunden wurde, erfüllt uns zumindest mit einem Gran an Neid. Nicht nur, weil seine Filmgeschichte sich ohne verheerende Kulturbrüche, wie sie der Nationalsozialismus in Deutschland darstellt, vollziehen konnte. Der Generationenvertrag im Kino funktioniert im Nachbarland auf staunenswerte Weise; trotz aller Abgrenzungen, Konflikte und Vatermorde gibt es tragfähige Stammbäume des filmischen Erzählens. Das Kino besitzt in der französischen Gesellschaft und

der Politik ein viel größeres Ansehen. Der Marktanteil der eigenen Produktion erreicht traditionell eine Höhe, die er hierzulande seit den 60er Jahren nicht mehr hatte. Und der Widerspruch zwischen Anspruch und Kommerz scheint sich dort weit müheloser auflösen zu lassen.

Wir sind es gewohnt, Frankreich als Projektionsfläche für die Mängel des eigenen Kinos zu betrachten. Während sich etwa der Genrefilm bei uns in der Nachkriegszeit meist exotisch maskieren musste – man denke an die Edgar-Wallace-Filme –, haben die Meister polars, des französischen Kriminalfilms, Jean-Pierre Melville, Henri-Georges Clouzot, José Giovanni und Henri Verneuil, ihre Helden und Intrigen zuverlässig im Dickicht der Großstädte des eigenen Landes aufgespürt.

Das Aufkommen der «Nouvelle Vague» Ende der 50er Jahre ist vielleicht die entscheidende Wegmarke auch im deutschen Nachdenken über das Kino. Als eine Bewegung, die kühn mit den Konventionen brach, sich aus der stickigen Studiolumgebung verabschiedete und persönliche Geschichten mitten auf den Straßen drehte, hatte sie ungleich größeren Einfluss auf den jungen deutschen Film als vergleichbare Aufbruchsbewegungen in England, Italien, Japan und in osteuropäischen Ländern wie Polen und Ungarn. Die politique des auteurs, die Autorenpolitik, die die späteren Regisseure Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette und François Truffaut als Kritiker bei der Zeitschrift «Cahiers du cinéma» propagierten, hat die Auffassung vom Filmemachen bis heute geprägt. Wie selbstverständlich betrachtet die hiesige Filmkritik den Regisseur als wesentlichen Gestalter, ja als Urheber eines Films. Als in den 80er Jahren allenthalben eine Krise des bundesdeutschen Autorenfilms konstatiert wurde, blickten viele Beobachter ironischerweise wiederum nach Frankreich: Das Kino dort schien viel vitaler, spannungsreicher, weil die Regisseure ihre Drehbücher nicht allein, sondern mit Hilfe versierter Autoren schrieben. Und gab es im Nachbarland nicht ein funktionierendes Starsystem und solide Genrestrukturen, die in Deutschland fehlten?

Die Schriften von Filmemachern wie Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut und Robert Bresson wurden ins Deutsche übersetzt und prägten das Nachdenken über Kino ebenso sehr wie die grundlegenden Texte von André Bazin. In den letzten Jahren ist Frankreich im Bereich der pädagogischen Vermittlung von Filmgeschichte und – Ästhetik zu einem vielzitierten Vorbild geworden. Der ehemalige

Chefredakteur der «Cahiers du cinéma» und Hochschullehrer Alain Bergala stellte sein Buch «Kino als Kunst» in mehreren deutschen Städten vor und löste lebhaftere Diskussionen aus.

2. Eine Krise des Gegenübers?

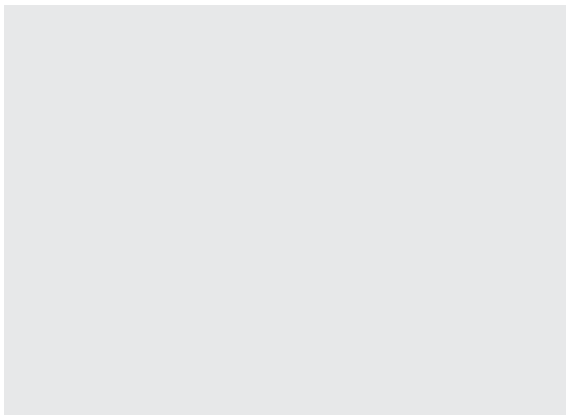
Bei den Filmfestspielen in Berlin nimmt das französische Kino seit jeher eine prominente Stellung ein. Deutsche Regisseure und Produzenten beklagen hingegen seit Jahren, wie schwer es ihre Filme haben, in den Wettbewerb von Cannes, oder zumindest in eine Nebensektion zu kommen. Es gibt französische Filmwochen in mehreren deutschen Städten, das Filmfestival in Tübingen widmet sich seit mehr als zwei Jahrzehnten ausschließlich dem Kino aus Frankreich (und neuerlich auch dem aus frankophonen Ländern). Im Gegenzug wird dort nur im Pariser Kino „L'Arlequin“ jeweils im Herbst eine Woche des deutschen Films veranstaltet. Als im Juni 2000 von Jacques Chirac und Gerhard Schröder der Gründungsvertrag zu einer gemeinsamen Filmakademie unterzeichnet wurde, zeigte sich, wie ausdrücklich eine enge Kooperation beider Filmnationen auch politisch gewünscht ist. In Berlin feierte man das Ereignis mit einem regelrechten „Französischen Filmsommer“, in Paris jedoch fand keine vergleichbare Veranstaltung statt.

Ohne Zweifel herrscht eine große Asymmetrie im Verhältnis der beiden Filmnationen. Deutschland ist zu einem begehrten Produktionsstandort geworden (die Innenaufnahmen von *Die fabelhafte Welt der Amelie* und *Tosca* etwa sind in Kölner Studios entstanden). Man mag sich ökonomisch also auf gleicher Augenhöhe begegnen, aber das Interesse am Filmschaffen des jeweiligen Nachbarlandes ist nicht notwendig wechselseitig. Das deutsche Kino befindet sich seit einem Vierteljahrhundert in der misslichen Situation, mit dem Ansehen konkurrieren zu müssen, das zwei „heroische“ Epochen aus seiner Geschichte in Frankreich genießen: der expressionistische Stummfilm und der Neue Deutsche Film, das Autorenkino der 60er und 70er Jahre. Danach brach die Neugierde der französischen Kritik und des Publikums fast schlagartig ab. Michel Ciment, der Doyen der französischen Filmkritik, hat es mir gegenüber einmal so formuliert: „Unser Desinteresse war vielleicht nicht ganz gerechtfertigt, aber man hatte wirklich den Eindruck, als läge eine Sonnenfinsternis über dieser Kinonation. Erst seit sechs, sieben Jahren hat sich etwas herauskristallisiert, was wir seit der Generation von Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und

Wim Wenders vermisst haben: Filmemacher mit einer eigenen Persönlichkeit und einem eigenen Stil.“ Das Kino ist ein Fenster zu uns selbst. Aber um uns unserer eigenen Identität zu versichern, hilft es auch, die Fensterläden zu den Nachbarn zu öffnen.

3. Es war einmal

Filme von Regisseuren wie Claude Chabrol, Julien Duvivier, Jean-Luc Godard, Marcel (und erst recht) Max Ophüls und Eric Rohmer erzählten einst von der wechselseitigen Faszination an der anderen Kultur, ebenso sehr wie die Arbeiten von Fritz Lang, Volker Schlöndorff, Rudolf Thome und Wim Wenders. Der Filmaustausch war nach dem Krieg ungeheuer rege. In den fünfziger Jahren gingen französische Produzenten und Regisseure auch mit Partnern in der BRD eine enge Kooperation ein. Julien Duvivier verfilmte mit deutschen Schauspielern deutschsprachige Stoffe. Währenddessen schlug sich der Einfluss des „Poetischen Realismus“, des düsterromantischen Vorkriegsfilms beispielsweise in den Melodramen von Rudolf Jugert, Eugen York und anderen nieder: Schauspieler wie Hans Albers und Hans Söhnker traten in die Fußstapfen von Jean Gabin und Michel Simon. Im Gegenzug entdeckte das französische Kino nach dem Krieg eine neue Schauspielergeneration: Hildegard Knef, Maria Schell, Nadja Tiller, Horst Buchholz, Hardy Krüger, Curd Jürgens und Heinz Rühmann spielten tragende Rollen im Nachbarland. Derweil wirkten zahlreiche französische Schauspieler in bundesdeutschen Filmen mit: die Nouvelle-Vague-Entdeckung Juliette Mayniel spielte in *Kirmes* von Wolfgang Staudte, Werner Herzog besetzte Isabelle Adjani in *Nosferatu*, Rudolf Thome besetzte Dominique Laffin in *System ohne Schatten* und



Wolfgang Staudte und Juliette Mayniel beim Dreh von *Kirmes*

Hans W. Geissendörfer Marie-France Pisier und Charles Aznavour in *Der Zauberberg*. Dank der Karl-May-Serie wurden Pierre Brice und Marie Versini diesseits des Rheins größere Stars, als sie es in ihrer Heimat je waren.

Romy Schneider, deren Sissi-Filme die erfolgreichsten deutschsprachigen Produktionen in Frankreich überhaupt waren – in den 50er Jahren hatte jeder der drei Teile rund sechs Millionen Zuschauer –, gelang gar das Kunststück, unter der Regie von Claude Sautet und anderen zum Inbegriff der modernen französischen Frau zu werden. Als die französische Tageszeitung «Le Parisien» zum Jahrtausendwechsel unter ihren Lesern eine Umfrage nach der größten Schauspielerin des letzten Jahrhunderts veranstaltete, ließ sie ihre Konkurrentinnen Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Nathalie Baye und Isabelle Huppert weit hinter sich. Die Innigkeit, mit der das französische Publikum sie adoptiert hat, ist präzedenzlos. Auch Stars aus europäischen Nachbarländern, etwa aus Italien (Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale) oder England (Jane Birkin, Charlotte Rampling), haben es nie geschafft, eine derart nachhaltige, gleich mehrere Zuschauergenerationen umspannende Popularität zu erringen.

Es mag dem französischen Publikum geschmeichelt haben, dass Romy Schneider in ihrem Kino Zuflucht gesucht hat. Aber es hat sie weniger deshalb angenommen, weil sie mit ihrer alten Heimat brach, sondern weil sie sich so bereitwillig in ihrer neuen verwurzelte. Sie erscheint als eine untragische Grenzgängerin (etliche ihrer Filme entstanden als Co-Produktionen mit der BRD): Das eng geschlossene Bündnis, das sie mit dem französischen Publikum eingegangen ist, beruht auf der erwiderten Hingabe. In Deutschland wurden ihre Filme indes auf etwas andere Weise vom Publikum angenommen. Ihre größten Kassenerfolge erzielte sie vor allem in jenen Filmen, in denen sie ganz radikal mit ihrem Sissi-Image brach.

Das Mädchen und der Kommissar, wo sie eine Prostituierte spielt, hatte in der BRD mit 2,1 Millionen Zuschauern mehr als doppelt so viel wie Frankreich. Die Porträts zerrissener, moralisch anrüchiger Frauen, die sie in *Trio Infernal*, *Das wilde Schaf* und *Nachtblende* entwarf, waren beinahe ebenso erfolgreich.

Ihr Auftritt als ungebrochene Heldin, die während des Kriegs von deutschen Soldaten ermordet wird, in *Das alte Gewehr*, der zu ihren beliebtesten Filmen in Frankreich zählt, ist hier zu Lande jedoch nahezu unbekannt.

4. Kleiner und großer Grenzverkehr

Obwohl der bundesdeutsche Kinobesuch in den 50er Jahren zu einer restaurativen, durchaus nationalstolzen Angelegenheit wurde – deutsche Lustspiele, Heimat-, Kriegs- und Revuefilme besetzten von 1952 an regelmäßig die Spitzenplätze der Kino-Hitlisten, bevor sie dort in den 60er Jahren von den Edgar-Wallace- und Karl-May-Serien abgelöst wurden – war der Markt dennoch vergleichsweise offen. Dass das französische Kino sich dort einen festen Platz erobern konnte, ist nicht zuletzt dem französischen Filmoffizier Marcel Colin-Reval zu verdanken, der sich unmittelbar nach dem Krieg, weitaus rascher und leidenschaftlicher als seine Kollegen in den anderen Besatzungszonen bemühte, den Spielbetrieb der Kinos wieder aufzunehmen und darüber hinaus nach französischem Vorbild ein Netz von Filmclubs zu installieren.

Nach Auskunft der Berliner Kinobesitzer war die heute völlig vergessene Vorkriegsburleske *Narziss, der unfreiwillige Flieger* aus Frankreich der zweiterfolgreichste Film des Jahres 1949, übrigens nach Ernst Lubitschs *Ninotschka*. Der Blick auf die Statistiken zeigt, dass sich das deutsche Großstadtpublikum in diesen Jahren vor allem für französische Filme über zeitgeschichtliche Themen (etwa Jean Renoirs bereits 1937 entstandener *Die große Illusion* und *Das Boot der Verdammten* von René Clément) sowie Literaturverfilmungen (*Das Spiel ist aus* nach Jean-Paul Sartre, *Und es ward Licht*, nach André Gides Pastoralsymphonie), aber auch muntere Komödien (wie *Zwei in Paris* von Jacques Becker) interessierte. Die Kinogänger entwickelten eine besondere Vorliebe für die Thriller von Henri-Georges Clouzot (*Unter falschem Verdacht*, *Lohn der Angst*) und Gangsterfilme wie *Wenn es Nacht wird in Paris* von Jacques Becker. Das Wort Rififi ging nach dem Erfolg von Jules Dassin gleichnamigem Film in die deutsche Umgangssprache ein. Und Marcel Carnés *Kinder des Olymp* wurde bald zum Inbegriff französischer Filmkunst. Die Erstlingsfilme der *Nouvelle Vague* machten, nachdem *Schrei, wenn Du kannst* von Claude Chabrol auf der Berlinale 1959 uraufgeführt wurde, umgehend Furore. Chabrols Debütfilm findet sich ebenso wie sein *Schritte ohne Spur* und Godards *Außer Atem* auf der Liste der 100 erfolgreichsten Filme des Jahres 1960. In den Folgejahren ist Godard regelmäßig auf dieser Liste vertreten, im Gegensatz zu François Truffaut, der erst ab den 70er Jahren zum an der Kinokasse erfolgreichsten *Nouvelle-Vague*-Regisseur wird: *Der Mann, der die Frauen liebte*, hatte mehr als eine halbe Million, *Die letzte Metro* und *Auf Liebe und Tod* hat-

ten jeweils über 400.000 Zuschauer. Auch Louis Malle ist den deutschen Kinogängern ein fester Begriff, nicht nur, weil seine „Skandalfilme“ (*Die Liebenden*, *Herzflimmern*) Aufsehen erregen, sondern auch wegen seiner flotten Raymond-Queneau-Verfilmung *Zazi*.

Die Darsteller des französischen Genrekinos wurden für die Besucher der kleinen Bezirkskinos in den ersten Nachkriegsjahren ebenso vertraute Gesichter wie ihre Kollegen aus Hollywood: Eddie Constantine und Lino Ventura versprachen flotte Action-Unterhaltung, Gérard Barray brillierte in vergnüglichen Mantel- und Degen-Filmen. Die Reihe melodramatischer Kostümfilme um *Angélique* hatte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre großen Erfolg. Überhaupt schätzte das deutsche Publikum das Serielle und die Wiederbegegnung mit vertrauten Figuren oder Darstellern. Von 1970 an kommen die Animationsfilme der *Asterix-* und *Lucky Luke*-Serie in die Kinos, der Erfolg von *Emanuel* (über 4 Millionen Zuschauer) generiert ab 1975 eine Reihe von Fortsetzungen und löst eine mittelfristig höchst profitable Sexfilmwelle aus: *Die Geschichte der O.* hat im nächsten Jahr rund 3,5 Millionen Zuschauer.

5. Die Leitwährung wird umgestellt

Wenn es tatsächlich zutreffen sollte, dass das Kino uns ein Fenster zur Welt eröffnet, dann müsste das Selbstbild der Franzosen eines der ausschweifenden Heiterkeit sein. Auf der Liste der zehn erfolgreichsten einheimischen Filme finden sich ausnahmslos Komödien. Sie alle haben mehr als zehn Millionen Zuschauer im eigenen Land. Offenbar vergewisserte man sich dort am liebsten der Unverwüstlichkeit der eigenen Lebensart, indem man über die Eskapaden von Louis de Funès, Bourvil und Fernandel lachte, später dann über die *Drei Männer und ein Baby*, *Die Besucher* und *Die Strandflitzer*, über Asterix' Begegnung mit Cleopatra und seit dem Frühjahr 2008 über die «Sch'tis» mit ihrem merkwürdigen Dialekt und furchterregenden Essgewohnheiten.

Das deutsche Publikum hat diese Vorliebe lange Zeit begeistert nachvollzogen. Die mit Italien koproduzierte Don Camillo-Reihe gehörte zu den großen Lacherfolgen der 50er Jahre. Die hintergründigen, immer etwas melancholischen Slapstick-Komödien von Jacques Tati erreichten auch als Wiederaufführungen regelmäßig

ein großes Publikum. Aber mit dem Beginn der 70er Jahre gewinnt diese Begeisterung noch eine ganz neue Größendimension. Mit einem Mal verzeichnen Komödien mit Louis de Funès (*Die Abenteuer des Rabbi Jacob*), Pierre Richard (*Der große Blonde mit dem schwarzen Schuh*) und Jean-Paul Belmondo (*Der Unverbesserliche*) in der BRD jeweils weit über 3 Millionen Zuschauer. Neben dem aus Italien stammenden Traumpaar der bundesdeutschen Kinobesitzer, Terence Hill und Bud Spencer, sind de Funès und Belmondo (der zur gleichen Zeit mit Action-Filmen beinahe ebenso viel Erfolg hat) die zugkräftigsten Stars der 70er und frühen 80er Jahre. Nicht nur die Neustarts ihrer Filme, sondern auch Wiederaufführungen früherer Erfolge, füllen die Kinokassen. Würde man die Zahl verkaufter Eintrittskarten als Maßstab nehmen, müssten eigentlich Gérard Oury und Claude Zidi die berühmtesten französischen Regisseure hier zu Lande sein.

Im Komödiengenre akzeptieren deutsche Kinogänger sogar ein Thema, dessen ernsthafte Aufarbeitung in französischen Filmen bis 1987, als *Auf Wiedersehen, Kinder* von Louis Malle fast eine halbe Million Zuschauer hat, als Kassengift gilt: die Zeit des Nationalsozialismus und der Okkupation. Nicht einmal (oder vielleicht gerade) jene Filme, in denen Romy Schneider Opfer der Judenverfolgung spielt, wollen die Zuschauer in Deutschland sehen. Über die Nazis lachen wollen sie schon. Dieses Phänomen reicht von *Zwei Mann, ein Schwein und die Nacht von Paris* (mit Jean Gabin, Bourvil und de Funès in einer Nebenrolle) aus dem Jahr 1956 über *Wo bitte ist die 7. Kompanie geblieben?* bis zu *Das As der Asse* mit Belmondo. *Die große Sause* von 1966 mit de Funès und Bourvil hat 1974 bei der Wiederaufführung sage und schreibe 3,3 Millionen Zuschauer.

Mit dem Anfang der 80er Jahre vollzieht sich jedoch ein radikaler Wandel im Zuschauerverhalten. Seither gelten Komödien innerhalb Europas als schwer exportierbar. Heute ist es kaum mehr vorstellbar, dass ein Film wie *Cousin, Cousin* 1977 fast ebenso viele Zuschauer hatte wie Woody Allens *Der Stadtneurotiker*. Einige der größten Kassenschlager in Frankreich, die Strandflitzer-Serie von Patrice Leconte und *Die Besucher* (sowie deren Fortsetzung) erreichten in Deutschland nicht annähernd die gleiche Popularität. Dieser Bruch hat globale Dimensionen. Mit *Der weiße Hai* und *Krieg der Sterne* manifestiert sich seit Mitte der 70er Jahre eine neue Art von Blockbuster-Kino. Und seit die großen Hollywoodstudios Anfang der 80er Jahre feststellen mussten, dass sich in den USA nur zwei von zehn Filmen amortisieren, weltweit aber immerhin

vier von zehn, drängen sie massiv auf die Auslandsmärkte. Die Leitwährung des Weltkinos wird nun in Los Angeles geprägt.

Während der Marktanteil amerikanischer Produktionen in Deutschland in den ersten Nachkriegsjahrzehnten zwischen 30 und 50 Prozent schwankte, schnellte er bis zu über 80 Prozent hinauf. Der des französischen Kinos beträgt 1977 zum letzten Mal über 15 Prozent und 1982 zum letzten Mal über 10 Prozent (und liegt dabei sogar noch etwas höher als der einheimischer Produktionen). Nur einzelnen Filmen, die Ereignischarakter besitzen, gelingt es seither noch, an frühere Erfolge anzuknüpfen: *Diva*, *Drei Männer und ein Baby*, *Cyrano de Bergerac*, *Die fabelhafte Welt der Amélie*, *Acht Frauen*, *Die Kinder des Monsieur Mathieu* und nun *Willkommen bei den Sch'tis* gehören zur kleinen Gruppe französischer Filme, die in Deutschland über eine Million Eintrittskarten verkauft haben. Selbst Filme mit großen Stars wie Emmanuelle Béart, Catherine Deneuve oder Isabelle Huppert erreichen kaum je mehr als 200.000 Zuschauer. Im Arthouse-Bereich populäre Filme wie *Die Frau des Leuchtturmwärters* müssen bereits als Erfolg gelten, wenn sie halb so viele Kinokarten verkaufen. Genres, die das französische Kino in den letzten Jahren wiederbelebt oder neu entdeckt hat, verzeichnen hier zu Lande eine gemischte Bilanz. Zwar reüssierten poetische Naturdokumentationen wie *Nomaden der Lüfte* und *Die Reise der Pinguine* auch an deutschen Kinokassen. Aber die Renaissance des Animationsfilms (*Kiriku und die Zauberin*, *Die Prophezeiung der Frösche*) ging an den deutschen Kinogängern vorbei. Kriminal- und Fantasyfilme wie *Die purpurnen Flüsse* und *Der Pakt der Wölfe* hatten zwar jeweils über 800.000 Zuschauer, konnten jedoch keinen Trend begründen. So verwundert es wenig, dass der auch in England und den USA ungemein populäre Thriller *Ne le dis à personne* (*Kein Sterbenswort*) trotz hochkarätiger Besetzung (Kristin Scott-Thomas, Nathalie Baye) bei uns nur auf DVD herauskam.

Längst bildet das Kinoprogramm in Deutschland auch nicht mehr die Tendenzen im Autorenfilm so zuverlässig ab, wie sie es in den Hochzeiten der «Nouvelle Vague» und noch danach tat. Die Generation der so genannten «Nouvelle nouvelle vague» – Filmschulabsolventen wie Pascale Ferran, Laurence Ferreira-Barbosa, Cédric Kahn, Noémie Lvovsky – ist Cinéphilen vor allem dank des Engagements des Fernsehsenders ARTE bekannt, der als wichtiger Koproduzent fungiert – und führt, wenn Valeria-Bruni-Tedeschi die Hauptrolle spielt, ein nicht unbehagliches

Nischendasein in den Kinos. Von Arnaud Desplechin, dem neben François Ozon weltweit am meisten beachteten Regisseur der jüngeren Generation, hatte kein einziger Film bislang einen deutschen Kinostart. Der hiesige Kinomarkt ist darin einer beklagenswerten gesamteuropäischen Tendenz unterworfen – die Neugierde auf Filme aus den Nachbarländern hat gegenüber den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten stark nachgelassen.

6. Das Fenster bleibt geöffnet

Dabei ist der französische Film an deutschen Kinokassen dennoch ein im Vergleich zu anderen europäischen Kinematographien verlässlicher Gefühlswert geblieben. Er genießt noch immer eine privilegierte Stellung im Bewusstsein anspruchsvoller Kinogänger. Er hat seine Liebhaber. Eine Presseagentin, die häufig französische Filme betreut, frohlockte im letzten Sommer, im Arthouse-Bereich liefen momentan alles gut, was Vokabeln wie „Paris“, „Chanson“ oder „La vie“ im Titel führt. Es gibt mithin eine unbestimmt folkloristische Zuneigung zum französischen Kino: als einem Versprechen, auf der Leinwand an einer Lebensart von Leichtigkeit und auch von verführerischer Melancholie teilzuhaben.

Seit die *Kinder des Olymp* steht es für ein Raffinement und auch eine große Ironie in der Darstellung von Romantik und Erotik. Von einem französischen Film erhofft man sich noch immer, dass er Beziehungen mit Feinsinn und auch Frivolität erforscht. Und es herrscht kein Mangel an Nachwuchsregisseuren, die diesen delikaten Ton treffen – man denke nur an Emmanuel Mouret, dessen *Küss mich bitte!* im letzten Jahr viele Zuschauer verzauberte.

Für das Jahr 2009 haben deutsche Verleiher erstmals wieder verstärkt romantische und Familienkomödien eingekauft. Und *Mesrine* (mit Vincent Cassel in der Rolle des Staatsfeindes Nr. 1, des Banditen und Ausbrecherkönigs Jacques Mesrine) hätte gute Chancen, das Interesse am französischen Action-Kino wieder neu zu wecken. Man wird sehen, ob sie Hollywoods Dominanz erfolgreich ein Schnippchen schlagen. Eine Alternative sind sie allemal. Ob es ihnen gelingen wird, uns zu zeigen, wohin der Weg des Kinos gehen soll, ist fraglich. Aber eines ist gewiss: Das letzte Kapitel der deutsch-französischen Liebesgeschichte ist noch lange nicht geschrieben.

4. Die Bedeutung deutscher Filme für den französischen Markt

Yann Kacou

o. Vorwort

Zwanzig Jahre lang hielt man die Filmkunst aus Deutschland für tot, nun ersteht sie wie Phönix aus der Asche und erfreut sich heutzutage internationalen Renommées. Das verdankt sie einer talentierten neuen Generation. Die Filme werden bei Festivals gefeiert, *Good bye Lenin* und *Das Leben der Anderen* zum Beispiel haben auch in Frankreich ein großes Publikum gefunden.

Hinter dieser auffälligen Wiederauferstehung verbergen sich jedoch Fragen bezüglich des Verleihs in Frankreich. Tatsächlich nämlich steigt seit dem Jahr 2005 die Zahl jener Filme deutscher Regisseure, die in Deutsch gedreht wurden, hierzulande nicht wirklich: In den Jahren 2005 bis 2007 waren ca. ein Dutzend deutscher Filme in Frankreich im Verleih.

Hinzu kommt, dass die Werke der Regisseure der „Berliner Schule“ trotz ihrer unzweifelhaften künstlerischen Qualität Schwierigkeiten haben, sich beim Publikum durchzusetzen. Außerdem muss bei einer Betrachtung deutscher Filme in Frankreich erst einmal gesagt werden, dass, sollte man daran gezweifelt haben, nicht nur einer, sondern mehrere Filmstile von der anderen Seite des Rheins kommen. Diese sind nicht unbedingt miteinander vergleichbar. Die Schwierigkeiten aber, die einige Filme (in Frankreich) haben, sind auch einer spezifischen Marktsituation geschuldet, die näher untersucht werden muss, um ihre Bedeutung zu erkennen. Dieser Markt befindet sich zurzeit in einer strukturellen Krise.

1. Die Entwicklung des Marktes

1.1. Die Krise der Auswertung

Die Auswertung der Filme in den Kinosälen durchläuft derzeit eine Krise ohne Beispiel in der Geschichte, die sich allerdings nicht in den jährlichen Bilanzen spiegelt: 189 Millionen Eintritte im Jahr 2006; 178 Millionen in 2007, ungefähr 190 Millionen im Jahr 2008. Doch wenn man diese Zahlen genauer untersucht, stellt man fest, dass sich die verkauften Tickets auf eine bestimmte Art angebotener Filme konzentrieren. Zum Beispiel konnte das amerikanische Kino im Jahr 2007 neunundvierzig Prozent aller Eintrittskarten auf sich vereinen; der Anteil des französischen Kinos lag bei 36,6

Prozent; das übrige europäische Kino vereinte gerade einmal 12,25 Prozent auf sich. Der Rest des Weltkinos wog dabei nicht schwerer als zwei Prozent.

Im Jahr 2008 ist der Anstieg der Zuschauerquoten vor allem auf den Film *Willkommen bei den Sch' tis* (*Bienvenue chez les ch' tis*) zurückzuführen, der mehr als zwanzig Millionen Besucher hatte. Die oben genannte Krise ist sicher keine französische Besonderheit, aber Frankreich konnte bis vor kurzem eine für die eigene Filmproduktion privilegierte Situation behaupten. Das geschah dank der Unterstützung durch das «Centre National de la Cinématographie» [Nationale Filmförderinstitution, abgekürzt CNC]. Der prozentuale Rückgang des Anteils verkaufter Eintrittskarten für französische und europäische Filme lässt sich auf eine bestimmte Verkaufspolitik der UGC [Union générale Cinématographique, dem zweitgrößten Filmverleih mit mehr als 400 angeschlossenen Sälen] zurückführen: Im Jahr 2000 führte UGC eine Abonnement-Karte zu einem lächerlichen Monatstarif ein, die es dem Kinogänger erlaubt, beliebig viele Filme anzuschauen. Die anderen großen Kinogruppen wie Pathé und Gaumont machten es UGC bald nach. Die Filmverleiher sahen sich also gezwungen, eine schnelle Abfolge immer neuer Filme anzubieten, um ihre Rentabilität zu sichern. In der Folge führte das zu einem veränderten Kinoverhalten: Der Film ist für den Zuschauer nicht mehr ein Kunstwerk, sondern zu einem Konsumprodukt geworden.

UGC hat später diesen Kinopass noch einmal verändert: 2007 schloss sich die Gruppe mit MK2 zusammen. MK2 ist eine ebenfalls wichtige Kinoanbieterkette in Frankreich. Beide verfügen über mehr als 500 Kinosäle in Frankreich und bieten diesen „Le Pass“ für 19,80 Euro im Monat an. So kann sich der Zuschauer an einer breiten Angebotspalette bedienen – und Chancen haben nur die großen (meist amerikanischen) Filme. Die Konsequenzen dieser Verkaufspolitik sind vielfach: Zuerst einmal konstatieren wir einen signifikanten Rückgang der Besucher von Programmkinos, die auf dieses Preisdumping der großen Vertriebsfirmen nicht adäquat und schnell genug reagieren konnten.

Auf der anderen Seite stieg die Zahl der wöchentlichen Kinostarts: zwölf bis fünfzehn Filme werden pro Woche auf den Markt gebracht. Damit wird die Halbwertszeit eines Films umso kürzer: Ein Film verliert ca. 50% Zuschauerzahlen nach der ersten Woche.

Hinzu kommt, dass die Vertriebsvorkosten sowie die Kosten für Filmkopien seit 2006 sprunghaft angestiegen sind.

Es wird also zunehmend schwieriger für Autorenfilme, ihren Platz auf den Leinwänden und im Kopf der Zuschauer zu finden. Die Programmkinoanbieter riskieren bei kleinen, unbekanntem und zudem noch schwierigen Filmen ihr Überleben – und müssen sorgfältig auswählen, welche Filme sie anbieten.

1.2. Die Bedeutung der Zeitungskrise für den Filmmarkt

Die genannten Schwierigkeiten treffen mit einer Krise der Zeitungen zusammen, die durch das Internet in Gefahr geraten sind. Hinzu kommen die Gratiszeitungen, die der etablierten Presse ebenfalls Konkurrenz machen. Dieser schwerwiegende Wandel hat radikale Veränderungen nach sich gezogen.

Eine Umorganisation einiger Zeitschriften und Zeitungen war die Folge: Tageszeitungen wie «Libération» hatten enorme finanzielle Schwierigkeiten und sind vom Untergang bedroht; andere wie «Le Monde» haben ebenfalls Erschütterungen erlebt. Spezialisierte Zeitschriften werden entweder ganz vom Markt verschwinden oder fusionieren (*Studio und Ciné live*). *Les Cahiers du Cinéma*, die wichtigste filmkritische Publikation in Frankreich, ist ebenfalls stark gefährdet und steht vor der Übernahme durch einen großen Konzern.

Um dieses Ausbluten etwas einzudämmen, haben diese Publikationsorgane ebenfalls keine andere Chance, als sich der Logik des Marktes zu unterwerfen. Zur Steigerung der Auflage erhalten die Chefredakteure genaue Anweisungen von ihrer Direktion und besprechen nur mehr die Filme, die mit einer hohen Anzahl an Kopien lanciert werden. Bis dato hatte es der künstlerische Film bei der französischen Kritik leichter, jetzt aber werden vorwiegend Produktionen mit hoher kommerzieller Auswertung besprochen, was bisher nur auf das Fernsehen zutrifft. Diese Tendenz zieht ihre Kreise und breitet sich auch auf die Zeitschriften aus.

Zu der ökonomischen Spirale kommt die Krise der Filmkritik hinzu: Die Kritiker sind gezwungen, in einer für das große Publikum verständlichen Sprache zu schreiben; also schreiben sie nicht wirkliche Kritiken, die diese Bezeichnung verdient hätten. Eine gewisse intellektuelle Faulheit macht sich breit – es herrscht das Diktat des

Ungefähren: Wenn zum Beispiel einige Kritiker im selben Atemzug Florian Henckel von Donnersmarck, Wolfgang Becker und Matthias Luthardt nennen, wenn sie von der „neuen deutschen Welle“ sprechen, aber Christoph Hochhäusler und Henner Winckler noch nicht einmal kennen, geschweige denn in der Lage wären, zu definieren, was die «Berliner Schule» überhaupt ist, dann spricht das eine sehr deutliche Sprache!

Dennoch ist für Verleiher von Autorenfilmen eine funktionierende Kritik wichtig. Wir sind vor allem auf die seriöse Presse wie «Le Monde», «Libération» und «Télérama» als Unterstützer angewiesen. Obwohl der Einfluss der Filmkritik zurückgegangen ist, existiert ein Autorenfilm nur, wenn er auch von der Presse beachtet wird. Deshalb ist für uns diese Situation gefährlich.

2. Die Schwierigkeit der Positionierung der Verleiher deutscher Filme

2.1. Konsequenzen der Krise

Es ist unübersehbar, dass die Aufgabe des Verleihers immer schwieriger wird. Er muss sein Programm in einem Konglomerat sich häufig widersprechender Ziele und Wünsche von Kritikern und Kinoanbietern zusammenstellen.

Überdies hat sich durch die Veränderung der Presse und die Abnahme ihrer Leserkreise eine veränderte Haltung der Programmgestalter verbreitet: Sie messen der Presse – und darin der Filmkritik – verständlicherweise immer weniger Bedeutung bei. Zum Beispiel wurden Filme wie *Am Montag kommen die Fenster* von Ulrich Köhler oder *Lucy* von Henner Winckler, die «ASC Distribution» [Verleihfirma des Verfassers] verlieh, regelrecht von einer Reihe von Fachleuten geschnitten. So wurde der Film von den Programmverantwortlichen vieler Kinos nicht in ihr Programm aufgenommen, weil sie glaubten, er habe kein ästhetisches und vor allem wirtschaftliches Potential.

Diese Entwicklung erfordert von den Verleihern, sich an die neuen Verhältnisse anzupassen und die Reaktion der Journalisten und der Verwerter vorausszusehen. Jeder Film, den ein Verleiher auf den Markt bringt, kostet inzwischen mehr als noch vor ein paar Jahren, und die Verleiher müssen auch darauf achten, ihre Strukturen nicht zu gefährden. Aus diesem Grund finden einige Filme trotz ihrer unbestreitbaren künstlerischen Qualität keinen Platz mehr auf dem französischen Filmmarkt.

Das ist zum Beispiel der Fall bei *Summer 04* von Stefan Krohmer, der bei dem Filmfestival in Cannes 2006 in der Sektion *La Quinzaine des Réalisateurs* gezeigt wurde und bei *Bungalow* von Ulrich Köhler, der bei der Berlinale 2002 präsentiert wurde und von manchen Kritikern als ein Vorzeigefilm der «Berliner Schule» eingeschätzt worden war.

Die Situation ist umso komplizierter, als der Verleiher für den jeweiligen Film bei internationalen Händlern Rechte einkaufen muss – und diese ziehen es manchmal vor, ihre Filme lieber gar nicht zu verkaufen, als sie zu Minimumgarantien zu verramschen, die sie für unzureichend halten. Minimumgarantien sind nicht rückzahlbare Summen, die der Auswerter dem Produzenten zahlt. Die deutschen Filme, das versteht sich von selbst, sind nicht die einzigen Opfer dieser Krise. Es stellt sich aber auch die Frage, ob nicht noch andere Gründe, die mit der deutschen Kultur zu tun haben, hinter dem Dilemma des deutschen Films auf dem französischen Markt stecken.

2.2. Liegen in der deutschen Identität der Filme Hürden für die Akzeptanz auf dem französischen Markt?

Die Hürde, vor der sich Verleiher deutschsprachiger Filme in Frankreich lange sahen, ist die Beharrlichkeit von Klischees, die mit dem Nachbarland verbunden werden. Diese sind sicher der schmerzhaften Vergangenheit der beiden großen Staaten geschuldet, Verletzungen, die nur schwer vernarben. Diese Situation, das fühlt man genau, ist jedoch zum Glück gerade dabei, sich zu bessern.

Aber einige Unverbesserliche verbinden mit Deutschland nach wie vor das Image eines kalten, traurigen, grauen Landes. Das erklärt unter anderem die Animosität einiger Filmauswerter gegenüber bestimmten deutschen Filmen, insbesondere gegenüber jenen der «Berliner Schule». Manche Journalisten, die zum Glück in der Minderzahl sind, teilen ebenfalls diese Meinung über Deutschland. Ich erinnere mich an einen Kritiker – dessen Namen ich hier zu seinem Besten nicht nenne – den ich zum Zeitpunkt des Filmstarts von *Montag kommen die Fenster* im Jahr 2006 anrief und der mit folgenden Worten über den Film sprach: „Ich mag das nicht, weißt du, ich finde, das ist zu deutsch.“

Montag kommen die Fenster erhielt übrigens auch keine Hilfen für seinen Start seitens des CNC, weil einige Mitglieder der Förder-

kommission zur Unterstützung des Vertriebs dieses Urteil des einflussreichen Kritikers teilten.

Auch die deutsche Sprache scheint einige zu stören. Wir erinnern uns daran, dass der Film von Fatih Akin *Gegen die Wand* in Frankreich mit dem englischen Titel *Head on lief*, sicherlich, um seine Herkunft zu übertünchen. Ein solches Missgeschick wäre einem italienischen oder spanischen Film gewiss erspart geblieben. Wenn einige Filme Schwierigkeiten haben, in Frankreich akzeptiert zu werden, so liegt das einerseits auch an der hohen Konkurrenz auf dem französischen Filmmarkt, andererseits aber auch an kulturellen Unterschieden.

Wolke 9 von Andreas Dresen beispielsweise, der gerade in Frankreich angelaufen ist, hat einige Zuschauer abgeschreckt, weil hier ein gewisses Tabu bezüglich der Liebe existiert, insbesondere die Darstellung der Sexualität älterer Menschen. Dieses Problem betrifft auch in etwas gemildeter Form den Film *Kirschblüten* von Doris Dörrie. *Wolke 9* wird voraussichtlich 20.000 Zuschauer haben und *Kirschblüten* 30.000.

Der Misserfolg des Films *Elementarteilchen* von Oskar Roehler auf dem französischen Markt wiederum ist in keiner Weise der deutschen Sprache geschuldet oder der „deutschen Sichtweise“, der Oskar Roehler das Buch von Michel Houellebecq unterwirft, sondern liegt ganz einfach an der durchschnittlichen Qualität des Films.

Auch sollten wir dieses Thema der kulturellen Schwierigkeiten nicht überbewerten, denn kulturelle Unterschiede existieren schließlich zwischen allen Völkern. Und wenn es vor zwei oder drei Jahren noch einfacher schien, einen chinesischen Film in Frankreich herauszubringen als einen deutschen, so haben *Good bye Lenin* von Wolfgang Becker und *Das Leben der Anderen* von Florian Henckel von Donnersmarck ausreichend bewiesen, dass auch deutsche Filme in Frankreich ein großes Publikum finden oder sogar mit französischen Filmen gleichauf sein können.

Die Wahrnehmung von Deutschland und seinem Kino ist gerade dabei, sich zu ändern. Die Programmgestalter der großen Ketten zögern nicht, in ihren Sälen auch schwierige Filme zu zeigen. Das erklärt, weshalb französische Gesellschaften vor einigen Jahren schon entschieden haben, einen Teil ihrer Kraft auf den Start deutscher Filme zu legen. Und das trotz einer schwierigen Konjunktur.

Das gilt für folgende Firmen (um nur die deutschfreundlichsten zu nennen):

ACACIAS	<i>Sophie Scholl, Pingpong</i>
ASC Distribution	<i>Milchwald, Marseille, Klassenfahrt</i>
JourzFête	<i>Emmas Glück, Kirschblüten</i>
Noblesse oblige	<i>Netto</i>
Zootrope	<i>Falscher Bekenner.</i>

Obwohl diese Firmen unterschiedliche inhaltliche Richtungen verfolgen, kann man daraus ablesen, dass diese Verleiher den gemeinsamen Willen haben, innovative Werke eines Kinos, das gerade zu voller Blüte aufbricht, in all seinen Spielarten zu zeigen.

3. Typologie der deutschen Filme, die in Frankreich gezeigt werden

3.1. Die Auseinandersetzung mit der (deutschen) Geschichte

Die Aufmerksamkeit, die plötzlich den deutschen Filmen gewidmet wurde, markiert eine extreme Veränderung. Wenn man genau hinschaut, einfach deshalb, weil Wim Wenders bis vor kurzem der einzige deutsche Repräsentant war, dessen Filme beim Publikum in Frankreich einen gewissen Erfolg erzielten. Da Wenders aber schon lange nicht mehr in seiner Muttersprache dreht, ist aus unserer Sicht seine deutsche Identität ein wenig aufgelöst. Ähnlich verhält es sich mit Tom Tykwer, der einen vergleichbaren internationalen Weg eingeschlagen hat.

Die Filme der neuen Generation aber ließen uns Werke entdecken, die sowohl künstlerisches wie kommerzielles Potential haben. Das waren zum Beispiel *Good bye Lenin*, *Das Leben der Anderen* und *Der Untergang*. Diese Filme bewiesen, dass nach einer extrem langen Dürre nun Filmemacher angetreten waren, die Werke für ein großes Publikum schaffen wollten. Angetrieben waren sie von dem Ehrgeiz, sich von der verstaubten Generation jener, die sich der Fernsehunterhaltung unterworfen hatten, abzusetzen.

Wim Wenders hatte schon mit *Falsche Bewegung* entsprechende Zeichen gesetzt. Selbst wenn die genannten Filme nicht den persönlichen Geschmack treffen und man ihre Ästhetik nicht mag, muss man ihnen zumindest den Willen zur Veränderung zuerkennen. Dieser Aufbruch zu einer neuen Ästhetik wurde 2003 von den französischen Filmverleihern erkannt. Der Filmstart von *Good bye Lenin* durch Ocean Film markierte dieses neu aufgeflamnte Interesse.

Good Bye Lenin, *Das Leben der Anderen* und *Der Untergang* haben die Besonderheit, dass sie in Frankreich alle ähnlich hohe Zuschauerzahlen erreicht haben: 1.545.000 verkaufte Tickets mit 192 beim erstgenannten, 1.516.000 mit 180 Kopien der zweite, und 922.000 Zuschauer bei 217 Kopien für *Der Untergang*. Aber vor allem haben diese Filme – ungeachtet all ihrer Unterschiede – die Gemeinsamkeit, sich mit der Geschichte Deutschlands auseinander zu setzen.

Obwohl man die Wahrhaftigkeit der Handlung von *Das Leben der Anderen* aufgrund der fehlenden Erfahrung des westdeutschen Regisseurs mit der DDR bezweifeln kann, muss Florian Henckel von Donnersmarck ebenso wie seinen Kollegen Wolfgang Becker und Oliver Hirschbiegel zugestanden werden, dass sie sich den dunklen Jahren der deutschen Geschichte ohne Zugeständnisse nähern und eine neue Sichtweise ermöglichen.

Da diese Zeiten in unserem universellen Bewusstsein verankert sind, gelang es den Filmen, die kulturellen Differenzen zu überwinden. Das hat ihnen dazu verholfen, auch in Frankreich ihr Publikum zu finden. Das Interesse für die Filme, die sich historischen Ereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts widmen, wird auch durch das Einspielergebnis von *Sophie Scholl* von Marc Rothemund bewiesen: Dieser Film fand in Frankreich 98.000 Zuschauer.

Diese Zustimmung, die die genannten Filme erfahren, ist sicher auch ein – wenngleich unbewusster – Ausdruck eines Bedürfnisses der Franzosen, die negativen Aspekte ihrer eigenen Vergangenheit im Film gespiegelt zu sehen. Da dies in den eigenen Filmen nur unzureichend erfolgt, wird diese Leerstelle teilweise durch die selbstkritische Arbeit der deutschen Filmemacher ausgefüllt. Ihre französischen Kollegen wagen sich nicht an Themen wie beispielsweise die Kollaboration, den Algerienkrieg oder andere wichtige Aspekte, die die Geschichte der französischen Nation überschatten. Das hängt sicher mit wirtschaftlichen Erwägungen (die mit der verhängnisvollen Macht des Fernsehens zu tun haben) zusammen.

Ein anderer Grund sind aber gewiss die immer noch vorhandenen Tabus, die die Auseinandersetzung mit der schmerzhaften – und zum Teil schuldhaften – Vergangenheit erschweren.

Die Unterschiedlichkeit der Filme des deutschen Kinos macht seinen Reichtum aus. Auf französischen Leinwänden sind zum Glück aber nicht nur solche geschichtsträchtigen Stoffe, die den bisher größten Erfolg gebracht haben, zu sehen. Neue Strömungen tauchen auf, neue Gesichter und neue Geschichten.

3.2. Eine neue Filmemacher-Generation?

Fatih Akin nimmt einen besonderen Platz innerhalb der Autorenfilmer ein, da er Teil der zweiten Generation von Immigranten ist. Der «Goldene Bär», den er in Berlin für *Gegen die Wand* erhielt, ermöglichte ihm ebenfalls einen Erfolg in Frankreich (300.000 verkaufte Tickets).

Seine beiden jüngeren in Frankreich gezeigten Filme haben die Besonderheit, sowohl in Deutschland, als auch in der Türkei zu spielen. Er wird in Frankreich also nicht als rein deutscher Filmemacher angesehen, und diese doppelte kulturelle Identität verleiht ihm ein gewisses exotisches Flair.

So erreichte er einen Status, der ihm erlaubte, mit französischen Koproduzenten zu arbeiten. Der Preis für das beste Drehbuch im Jahr 2007 im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes für *Auf der anderen Seite* bestätigte seine Wertschätzung seitens der Franzosen.

Fatih Akin setzt sich nicht nur beim Publikum durch, sondern wird auch von der Kritik als wahrhaftiger Autorenfilmer wahrgenommen. Diese sieht in ihm einen der wenigen Regisseure, die „Politik und Gefühl“ vereinen können (Zitat aus *Télérama*) oder einen „überdurchschnittlich begabten Deutsch-Türken“ (*Libération*). Seine Stellung wird ihm vielleicht auch erlauben, den Weg für andere Regisseure, die ursprünglich aus der Türkei kommen, zu ebnen. In Frankreich, das muss man hier wohl sagen, bieten zurzeit jene Filmemacher, die aus dem maghrebinischen Immigrationsmilieu stammen, das interessanteste Kino mit gesellschaftlichen Themen. Hier ist vor allem Abdelattif Kechiche zu nennen (*La graine et le mulet - Couscous mit Fisch*) oder Rabah Ameur-Zameche (*Dernier Maquis - Adhen*).

Dass nun gesellschaftliche Gruppen, denen man lange Zeit das Wort abgeschnitten hat, offensiv in Erscheinung treten, wird sicher in den kommenden Jahren einen neuen Ton heraufbeschwören, der das gesamte europäische Kino verändern wird. Dennoch ist es jetzt noch zu früh, von einer «Welle» zu sprechen.

Es gibt aber Filmemacher aus der Immigrantengeneration, die andere Wege gehen: So zum Beispiel Thomas Arslan, dessen Film *Ferien* im Februar 2009 in Frankreich erscheinen wird. Arslan schlägt ein noch anspruchsvolleres Kino vor, ganz ohne Zugeständnisse an den Kommerz. Er gehört zur «Berliner Schule», die einen wichtigen Beitrag zum aktuellen Kino leistet – sicher einen der leidenschaftlichsten.

3.3. Die «Berliner Schule»

Die Entdeckung dieser «Schule» stellt ohne Zweifel bei zahlreichen französischen Fachleuten, von denen ich einer bin, einen der großen künstlerischen „Schocks“ der letzten Jahre dar. Die formale Suche, derer sie sich bedient und die Ablehnung jegliche Zugeständnisse an die Verkäuflichkeit konnten unsere Bewunderung nur vergrößern.

Diese Gruppe, die sich ganz der Begeisterung für das Kino verschrieben hat, brachte uns etwas, was wir schon lange nicht mehr innerhalb unserer eigenen Landesgrenzen fanden. So sehr empfanden wir die junge französische Generation oft als öde, zu sehr im Schatten der großen alten Meister verfangen, um sich davon zu befreien.

Persönlichkeiten wie Christoph Hochhäusler, Henner Winckler und Ulrich Köhler hatten demgegenüber vielleicht gerade die Möglichkeit gehabt, Neuland zu erschließen – denn die Zwischen-generation, also die Nachfolger von Rainer Werner Fassbinder und Werner Herzog, hatten gar zu oft nur durch Mittelmäßigkeit gegläntzt.

Diese Gründe haben Verleiher dazu gebracht, die gesamte Bandbreite dieser Wundergeneration zu zeigen. Ich selbst – man verzeihe mir meine mangelnde Bescheidenheit – habe unsere Firma ASC Distribution dazu gebracht, einen Teil unserer Schaffenskraft auf den Verleih der Arbeiten dieser «Schule» zu verwenden – zeigte sie doch die wunderbare Verwirklichung dessen, was uns als Idee des Kinos vorschwebte. Unser Ehrgeiz war, wie der einiger unserer Kollegen auch, zu zeigen, wie die Zukunft des Kinos aussieht. Unser erster Berliner-Schule-Film war *Milchwald* im Jahr 2004. Diese moderne Adaption von Hänsel und Gretel kam in Frankreich mit nur sieben Kopien in die Kinos und schaffte mit 12.000 Eintrittskarten immerhin achtbare Zahlen.

Die begeisterte Reaktion der Presse bestätigte uns, dass es wichtig war, diesen Weg weiter zu verfolgen. Deshalb haben wir im Jahr 2005 drei von der hervorragenden Produktionsfirma Schramm Film produzierte Filme in den Verleih genommen: *Marseille*, *Klassenfahrt* und *Unterwegs* erschienen unter dem Titel «Neue deutsche Welle» («nouvelle vague allemande»), um damit dem französischen Publikum die unterschiedlichen Aspekte der «Berliner Schule» nahe zu bringen. Die Filme der «Neuen deutschen Welle» allerdings kämpfen, insbesondere *Marseille*, darum, ein Publikum zu finden. Sie sind sehr anspruchsvoll und schwimmen sicher nicht auf der

Welle des angesagten Zeitgeistes. Ihr Rhythmus, ihre Inszenierung und die behandelten Themen irritieren häufig die Zuschauer, die an ein „effizientes“ Kino gewöhnt sind. Übrigens geht es ihnen in ihrem Herkunftsland ganz ähnlich: Sie haben es schwer, ihr Publikum zu finden.

Falscher Bekenner, den Christoph Hochhäusler nach *Milchwald* drehte, wurde in Frankreich von dem leidenschaftlichen Gilles Boulenger von Zootrope Films mit zehn Kopien herausgebracht. Trotz einer sehr guten Presse wurde er von nur knapp 10.000 Zuschauern gesehen.

Die Schwierigkeiten dieser Filme wiederholen sich auf jedem Niveau, also auch bei der DVD-Auswertung. Die DVD *«Das Leben ist schön»* mit einer Sammlung von Filmen der *«Berliner Schule»*, hat bis heute lediglich 322 Käufer gefunden – und sie enthält Filme wie *Falscher Bekenner* und *Milchwald*. Es versteht sich fast von selbst, dass der Rechteverkauf für die Fernsehauswertung sehr mäßig ausfällt.

Pingpong von Thomas Luthardt, den Acacias verleiht, ist der einzige Film dieser Bewegung, der befriedigende Zahlen bringt: 45.000 verkaufte Eintrittskarten bei zweiundzwanzig Kopien. Das liegt einerseits daran, dass er weniger „hermetisch“ daherkommt als die übrigen Filme, andererseits konnte er für seinen Filmstart in Frankreich zahlreiche Förderungen aktivieren, darunter auch – seltenes Ereignis – die Werbehilfe seitens Fernsehen und Radio.

Wird die *«Berliner Schule»* die Presse außerhalb der enthusiastischen Verteidiger von *«Le Monde»*, *«Libération»*, *«Télérama»* und *«Les inrockuptibles»* interessieren können? Die Frage ist gestellt.

Auf jeden Fall aber gilt: Selbst wenn sich das Interesse für Deutschland und sein Kino noch nicht in Zahlen ausdrückt, überzeugt seine große künstlerische Kraft bereits jetzt.

3.4. Andere Filmströmungen aus Deutschland

Andere Filme aus Deutschland wurden in den letzten Jahren in Frankreich ebenfalls entdeckt, so die Filme von Andreas Dresen (*Halbe Treppe*, *Sommer vorm Balkon*). Die Kritik hält Dresen für einen hoch talentierten Regisseur.

Dieser Filmmacher aus Ostdeutschland gehört nicht der *«Berliner Schule»* an, aber seine Filme werfen einen leidenschaftlichen Blick auf die Entwicklung der deutschen Gesellschaft. Dennoch haben es

auch seine Produktionen bedauerlicherweise schwer, in Frankreich ihr Publikum zu finden.

Komödien, die aus Deutschland kommen, können sich auf dem französischen Markt mit mehr oder weniger Glück durchsetzen.

So gab es zum Beispiel *Mein Führer* von Dani Levy, dessen Auswertung in Frankreich ein Misserfolg war oder *Emmas Glück* von Sven Taddicken, der außerhalb der französischen Hauptstadt ein großes Publikum gefunden hat. Auch diese Form von Kino muss begrüßt werden, obwohl beide Filme nicht unbedingt die Quintessenz der „deutschen Qualität“ repräsentieren.

In dieser Gesamtsituation des deutschen Films in Frankreich bemüht sich allerdings der Dokumentarfilm, der in Deutschland hohes Ansehen genießt, hierzulande meist glücklos um ein Publikum. Während die österreichischen Dokumentarfilme *Unser täglich Brot* und *We feed the world* in die französischen Kinosäle gelangen und die Zustimmung zahlreicher Zuschauer finden, scheiterte *Trip to Asia* von Thomas Grube, der die Berliner Philharmonie mit Sir Simon Rattle nach Asien begleitet. Noch dazu wurde der Verleiher Films sans frontières für diesen Film in keiner Weise finanziell durch die German Film unterstützt. Die German Film ist eine Institution zur Unterstützung der Verbreitung des deutschen Films – unverständlich, wenn man bedenkt, dass gerade dieser Dokumentarfilm hohes deutsches Kulturgut repräsentiert!

Das bisher Gesagte macht deutlich, dass Wege gefunden werden müssen, die es erlauben, in Frankreich (und anderen Ländern) den Verleih solcher „fragiler“ deutscher Filme zu stützen und zu verbessern. Das geht vor allem durch eine konsequentere Wahrnehmung der Aufgaben seitens der entsprechenden Institutionen.

4. Neue Perspektiven

4.1. Deutsch-französische Koproduktionsvereinbarungen

Die Zukunft des Kinos ist in Frankreich und Deutschland eng miteinander verknüpft.

Zahlreiche deutsche Regisseure wurden durch das französische Autorenkino stark beeinflusst. Umgekehrt ist nun das deutsche Kino dabei, sich langsam aber sicher neben dem wenig einfallsreichen nationalen französischen Kino einen nicht mehr zu negierenden Platz in Frankreich zu erobern.

Das alles muss stärker als bisher zu einem europäischen Projekt werden. Dazu ist es notwendig, dass Koproduktionen ihren bisher

fast ausschließlich finanziellen Charakter auch auf die inhaltliche Ebene ausdehnen. Ein Rahmen existiert schon, aber er erweist sich als ungenügend. Die Koproduktionen zwischen Frankreich und Deutschland werden durch ein bilaterales Koproduktionsabkommen geregelt, wie sowohl Deutschland als auch Frankreich sie mit vielen anderen Ländern abgeschlossen haben. Das Abkommen zwischen Frankreich und Deutschland wurde am 17. Mai 2001 erneuert und um den sogenannten „Mini-traité“ ergänzt. Dies war die Basis für die Einrichtung eines deutsch-französischen Koproduktionsfonds, der mit jährlich drei Millionen Euro ausgestattet ist, auf die Frankreich und Deutschland zu gleichen Teilen Zugriffsrecht haben.

Bisher haben 46 Filme von diesem Fördersystem profitiert. Die Förderhöhe lag zwischen 150.000 und 500.000 Euro (deutsche und französische Anteile zusammengenommen). Seit 2004 ist festzustellen, dass manche bedeutende Produzenten, die noch nie mit dem Partnerland zusammengearbeitet hatten, durch das Mini-Traité (zum Teil nicht geringe) Förderungen erlangten. Man kann daher davon ausgehen, dass das Koproduktionsabkommen eines seiner Ziele erreicht hat, nämlich die Produzenten zur Zusammenarbeit mit Deutschland zu bewegen, einem Land, das bis dato bei französischen Produzenten nicht sehr gefragt war. Es sieht so aus, als hätten die Koproduktionsabsprachen zwischen Frankreich und Deutschland Erfolg: Während es im Jahr 2001 lediglich vier Koproduktionen gab, waren es 2007 immerhin siebzehn. Aber dieser schöne Anstieg muss differenziert betrachtet werden, denn das System ist lückenhaft.

Zwischen den Bewilligungsverfahren in Deutschland und Frankreich gibt es wesentliche Unterschiede. Um eine maximale Finanzierung vom CNC zu bekommen, muss ein Film in Frankreich einen wichtigen Beitrag sowohl in sprachlicher als auch thematischer Hinsicht erfüllen. Der DFFF (Deutscher FilmFörderFond), der im Januar 2007 gegründet wurde und seither die Fördersummen genehmigt, zeigt sich demgegenüber in seiner Bewilligungspraxis flexibler. Das bedeutet, dass der CNC seine Förderpolitik neu überdenken muss, denn die bisherige Praxis schränkt zu sehr ein. Bis jetzt bevorzugt sie jedenfalls nicht die innovativen Autoren, und jene der Berliner Schule könnten ihr Talent, würden sie stärker gefördert, besser entfalten. Doch Koproduktionsvereinbarungen zwischen Frankreich und Deutschland allein, selbst wenn sie verbessert würden, reichen noch nicht aus. Andere Lösungen sollten ebenso bedacht werden.

4.2. Die Rolle des Fernsehsenders ARTE

Das bisher Gesagte hat uns deutlich vor Augen geführt, dass das Risiko, das die französischen Filmverleiher beim Verleih deutscher Produktionen auf sich nehmen, sehr hoch ist, insbesondere, wenn sie die Rechte von deutschen Filmen erwerben, auch, weil ARTE häufig in solchen Fällen Koproduzent ist. Das bedeutet in der Folge, dass die Verleihfirmen die Fernsehrechte nicht mehr an ARTE verkaufen können.

Zwar wirkt ARTE häufig für Produzenten und Regisseure wie eine Art Sicherheitsplanke, aber für die Verleiher bedeutet diese Art der Koproduktion einen wirtschaftlichen Nachteil.

Sehnsucht, *Gegenüber*, *Wolke 9* sind Beispiele für Werke, die von ARTE koproduziert wurden – wodurch den Verleihern dieser Filme in Frankreich die Möglichkeit der Zweitverwertung im Fernsehen genommen wurde.

Viele künstlerisch hochwertige Filme – und einige der «Berliner Schule» – werden in Deutschland vom ZDF, namentlich der Redaktion „Das Kleine Fernsehspiel“, koproduziert. Auch diese Filme werden dann meist nicht von ARTE für die Ausstrahlung in Frankreich erworben, denn ARTE zeigt selbst schon einige der künstlerisch hochwertigen Filme und hat dafür einfach keinen Sendeplatz mehr. Da aber ARTE für die Art von Filmen, wie wir sie vertreiben, einer der wichtigsten Fernsehkunden ist, bringt diese Situation uns Verleiher in eine schwierige Lage.

Wir verstehen die wirtschaftlichen Bedingungen von ARTE sehr gut, sicher hat dieser Sender nicht die Mittel, alle diese Filme auszustrahlen. Aber ARTE könnte gewiss mehr für die Bewerbung dieser Filme bei deren Kinostart in Frankreich und Deutschland in seinen Programmen tun. Später, nachdem die Filme in den Kinos gezeigt wurden, könnte ARTE – nach der legalen Sperrfrist – sich dazu verpflichten, DVD-Editionen mit den Werken der jungen talentierten Filmemacher zu veröffentlichen. Das würde den Verleihern – und auch dem Publikum – den Überblick sehr erleichtern und den Einblick in dieses neue Kino ermöglichen.

Der andere fundamental wichtige Punkt, den man in den nächsten Jahren bedenken muss, betrifft den Platz, der den deutschen Filmen bei den Festivals gewährt wird.

4.3. Die Festivals

Die Berlinale, das versteht sich von selbst, bietet zahlreichen deutschen Filmen einen wichtigen, durchaus angemessenen Platz. Das Festival von Cannes, das möglicherweise bedeutender ist, räumt dieser Art von Kino auch mehr und mehr Möglichkeiten ein, meist aber in Parallelsektionen und nicht im Wettbewerb. Lediglich einer der jüngeren deutschen Filme lief 2007 dort im wichtigen Wettbewerb: *Auf der anderen Seite*. Im Jahr 2008 schaffte es kein deutscher Film in den Wettbewerb, obwohl *Wolke 9* es verdient hätte, war er doch einer von Fachwelt und Publikum einhellig gelobter Film. Immerhin erhielt er den „Coup de coeur“ (etwa: Favorit) in der Sektion „Un certain regard“.

Darüber hinaus beeinflussen natürlich manchmal auch politische Gründe die Auswahl der Filme, die in den Wettbewerb kommen. Man muss natürlich zugeben, dass es oft schwierig ist, ein Gleichgewicht bei der Gremienzusammensetzung zu erreichen.

Durch Erfahrung weiß man, dass ein Platz im Wettbewerb nicht unbedingt auch Garant für hohe Zuschauerzahlen sein muss, aber sicher ist doch, dass er die Aufmerksamkeit der großen französischen TV- und Hörfunk-Medien auf sich zieht. Das Festival von Cannes (und auch andere Festivals) wird also in den nächsten Jahren eine bestimmende Rolle spielen: Es erlaubte uns immerhin, Fatih Akin zu entdecken – hoffen wir, dass wir in den nächsten Jahren auch einige seiner Kollegen werden entdecken können.

5. Schlussfolgerung

Wir sehen es, wir können nicht anders, als die Zukunft des deutschen Films in Frankreich optimistisch einzuschätzen. In weniger als fünf Jahren wird es, so hoffen wir, mehr Kooperationen zwischen den Filmemachern und Technikern unserer beiden Länder geben. In einem schwierigen wirtschaftlichen Kontext wird das nur möglich sein, wenn die öffentlichen Institutionen tief greifende Veränderungen gewisser Regelungen vornehmen. Nur dann wird eine talentierte Generation ihre verdiente Chance erhalten.

5. Dokumentation: Deutsch-französische Filmbegegnungen

Dokumentation der Gespräche zur Veranstaltungsreihe im Filmmuseum Potsdam im Jahr 2007

I. Die Unbekannten im Haus «Laissez-Passer» und die «Continental»

13. September 2007

Vortrag von Gerhard Midding

Ich möchte, da die meisten französischen Filme für mich immer auch Milieustudien sind, in denen sich, wie beiläufig, ein soziales und psychologisches Klima verdichtet, atmosphärisch beginnen: Wenn sich die Kamera den Türen nähert, hinter denen die Büros der Deutschen liegen, eilt sie regelmäßig den Figuren voraus. Diese zögern, die Schwelle zu übertreten. Unheilschwangere Musik rechtfertigt ihr Innehalten, als wäre der nächste Schritt gleichbedeutend mit einem Teufelspakt. „Ich arbeite nicht für die Deutschen, sondern bei ihnen“, erklärt der junge Regieassistent Jean Devaivre (gespielt von Jacques Gamblin) kategorisch, der bei der Produktionsfirma «Continental» in Lohn und Brot steht. Sie war die produktivste Filmfirma der Okkupationszeit; mit deutschem Geld und unter deutscher Führung wurden dort urfranzösische Filme gedreht. Bei ihr unter Vertrag zu stehen, war den einheimischen Angestellten nie ganz geheuer, nicht umsonst heißt einer ihrer berühmtesten Filme *Les Inconnus dans la maison* (*Die Unbekannten im Haus*). Wie sie dorthin kamen, wissen wir aus dem Geschichtsunterricht. Ich will ein wenig erzählen, wie die Besatzung sich auf die Filmindustrie auswirkte.

Die Zeit der Besatzung und Kollaboration, die die Franzosen so gern vergessen würden, und über die sie dennoch so viele Filme drehen, ist für Bertrand Tavernier, das hat ihm einige Kritik eingebracht, ein goldenes Zeitalter des französischen Kinos. Anekdotenreich, mit vielen Anspielungen und hübschen Epigrammen lotet er in «Laissez-passer» die Widersprüche aus, in welche die Zusammenarbeit die französischen Filmschaffenden verstrickte. Das Drehbuch kreist um zwei reale Hauptfiguren, die unterschiedliche Haltungen verkörpern. Zum einen den Regieassistenten Devaivre, der sich heimlich in der Résistance engagiert. Zum anderen den Drehbuchautoren Jean Aurenche (gespielt von Denis Podalydès), einen melancholischen Schwerenöter, der sich finitenreich davor drückt, für die «Continental» zu arbeiten. Sein Talent zum Fabulieren bringt ihn

nicht nur mit der Zensur in Konflikt, sondern stiftet in seinen diversen Liebesgeschichten Unruhe. Tavernier feiert alltägliche Gesten des Aufbegehrens; der spektakulärste Akt des Widerstands (in dem Devaivre Geheimdokumente nach England schmuggelt) ist ganz unheroisch als Burleske um Bürokratie, Missverständnisse und Erschöpfung inszeniert.

Es ist ein so spannender, vielschichtiger Film geworden, nicht zuletzt, weil dieses Kapitel der französischen Filmgeschichte Taverniers Lust am Paradoxen entspricht. Er ist davon überzeugt, dass die französischen Vorkriegsfilme deutlich antisemitischer waren als jene, die während der Besatzung entstanden. (Georges Simenons Vorlage zu *Les Inconnus dans la maison* ist erheblich judenfeindlicher.) Und ausgerechnet bei der deutschen Produktionsfirma hatten die Filmemacher ungeahnte Freiheiten. Drehbücher wie das zu Henri-Georges Clouzots *Le Corbeau*, die von der Zensur der Vichy-Regierung in vorauseilendem Opportunismus verboten worden waren, konnten bei der «Continental» erstaunlicherweise verfilmt werden.

Diese Widersprüche verdanken sich vor allem ihrem undurchsichtigen Produktionschef Dr. Alfred Greven, den in Taverniers Film Christian Berkel spielt. Berkel lässt sich auf die Ambivalenz der Figur ein. Einerseits schien der ehemalige Jagdflieger und Kriegskamerad Görings, der bereits seit 1920 im Filmgeschäft tätig war, das Bild des „guten“, kultivierten Nazi überzeugend zu verkörpern. Der Legende nach amüsierte es ihn, seinen Hut und Mantel auf die Hitlerbüste in seinem Büro zu hängen; er liebte die französische Kultur über alles und rühmte sich, in seiner Firma insgeheim auch Juden und Kommunisten zu beschäftigen. Andererseits war dieser „Reichsbeauftragte für das französische Filmwesen“ ein Autokrat, der nicht nur Charme und eine glaubwürdige Filmbegeisterung einsetzte, um seinen Traum zu verwirklichen, alle großen Namen des französischen Kinos zu versammeln; er schreckte auch vor Erpressung nicht zurück.

Die «Continental» war ursprünglich im Oktober 1940 gegründet worden, um das Vermögen der Ufa zu mehren, Goebbels' Vorstellungen zufolge sollten „seichte, hohle, sogar etwas stupide“ Filme produziert werden. Doch Greven fühlte sich dem Kino mehr verpflichtet als der Partei. Die «Continental»-Produktionen verrieten,

wie genau er den Geschmack und die Sehgewohnheiten des hexagonalen Publikums studiert hatte. Er wollte an die ruhmreiche Tradition des Vorkriegskinos anknüpfen, an bewährte Star-Kombinationen und erprobte Genres. Mehr als ein Drittel der insgesamt 30 Produktionen waren Komödien, dann folgten Kriminal- und Historienfilme sowie Melodramen. Nach der Premiere der patriotischen Hector-Berlioz-Biografie *La Symphonie fantastique* kam es zum offenen Konflikt zwischen Greven und Goebbels: fortan gab es keine Exporterlaubnis mehr für «Continental»-Filme.

Diese waren im Wesentlichen als unverfängliche Unterhaltung gedacht, wie das Gros der zeitgenössischen Filme auch in Deutschland blieben sie gleichsam außerhalb der Epoche. Sie waren frei von Propaganda, wenn auch nicht von Spurenelementen deutscher Ästhetik. Vor allem das zweitstärkste Produktionssegment, die Kriminalfilme, knüpfte an die Hell-Dunkel-Dramaturgie des expressionistischen Stummfilms an. Die schwankende Lampe taucht das Gesicht von Pierre Fresnay in ein Wechselbad von Licht und Schatten. Ein weiteres Beispiel für die bedrohlichen Schattenspiele ist *La Main du Diable (Die Hand des Teufels)* des Altmeisters Maurice Tourneur, wo der Schatten als 'Vorbote des Verhängnis', als Indiz für die Duplizität der menschlichen Natur eingesetzt wird.

Einige Filme stecken voller, wenn auch vager, aber doch beunruhigender Bildbotschaften. Verschleiert und nicht ohne ideologische Doppeldeutigkeit künden Filme wie *Le Corbeau*, *Les Inconnus dans la maison* und *La main du diable* vom Unbehagen in einem besetzten Land. Oft geht es um das Motiv des fremden, beargwöhnten Besuchers; es herrscht – ohne spezifischen politischen Kontext wohl gemerkt – ein Klima von Klaustrophobie, Denunziation und Misstrauen.

Taverniers Blick auf die belagerte Traumfabrik ist auch ästhetisch eigenwillig. «Laissez-Passer» ist ein historisches Fresko in CinemaScope, aber ohne raumgreifende Totalen: in nahen und halbtotale Einstellungen liefert er Innenansichten der belagerten Pariser Traumfabrik. Alain Choquarts Kamera bewegt sich fortwährend, als begleite sie die Schauspieler wie bei einem Tanz, sie gibt noch keinen Aufschluss, ob dessen Ausgang glücklich oder fatal sein wird. Es ist ein Film der Passage, der widerständigen Unbehaustheit. Denn im Haus wohnen ja Unbekannte. Wie hätte ihn wohl ein Deutscher gedreht?

II. Erste Kooperationen zwischen Deutschland und Frankreich (die 30er Jahre)

14. September 2007

Gespräch mit dem französischen Filmhistoriker Jean-Pierre Jeancolas

Moderation: Gerhard Midding (Filmpublizist)

Abkürzungen:

GM = Gerhard Midding

JPJ = Jean-Pierre Jeancolas

GM: Jean-Pierre Jeancolas ist ausgewiesener Kenner der französischen und internationalen Filmgeschichte. Sein Buch über das französische Kino der 30er Jahre heißt: «15 Jahre Kino der 30er Jahre» («Le Cinéma des Français, 15 ans des années trente») – und über dieses Paradox sprechen wir heute Abend.

Es gibt in diesem Buch einige Äußerungen, die das Paradoxon erweitern. Zum Beispiel gibt es den Satz: „Ein Film von 1943 (zur Zeit der Besatzung) ist wie ein Film von 1937, aber verstümmelt und in ein Korsett gesteckt.“ In dieser Bemerkung stecken gleichzeitig Kontinuität und Bruch. Was bedeutet diese Bewegung, die im französischen Kino von den 30er zu den 40er Jahren stattfindet: Ist das Kontinuität und Bruch, wo liegen da die Schwerpunkte?

JPJ: Die Zeit von 1939 – 1940 bedeutete für das französische Kino vor allem eine strukturelle Umwälzung, weniger eine politische. Für die französische Gesellschaft war 1940 ein politischer Bruch, der die Entwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmen sollte. In der Filmgeschichte war es anders. Es gab schon vor dem Krieg eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem deutschen und dem französischen Kino, die sich während des Krieges auf andere Art fortsetzte. Dabei hat die Art, wie z.B. im Jahr 1937 „kollaboriert“ wurde, die Zusammenarbeit im Jahr 1943 beeinflusst. Das Kino hat 1929/30 sprechen gelernt. Es teilte das Publikum in Sprachregionen auf, vorher konnte man denselben Film überall zeigen. Die Einführung des Tonfilms zieht eine Revolution in der Technik nach sich, man brauchte neue Technik für Säle und Studios. Frankreich hinkte technisch hinterher, also gab es für den Tonfilm zwei amerikanische Systeme und ein wichtiges deutsches; die «Tobis-Klangfilm». In Epinay, den ersten Tonfilmstudios Frankreichs in der Nähe von Paris, arbeiteten deutsche Techniker mit deutscher Technik.

Zwar bemühte sich «Gaumont», französische Technik zur Verfügung zu stellen, aber die war einfach schlechter. Also konnten französische Produzenten zwischen der schlechten französischen Variante und der besseren deutschen wählen. Die zweite Lösung war, Lizenzverträge mit deutschen Firmen, namentlich der UFA, abzuschließen, um eine französische Produktion zu gewährleisten, die als Satellitenproduktion der deutschen Firmen hergestellt wurde. Diese so genannten „doppelten Sprachversionen“ wurden erst als komplett deutsche Filme (mit deutschem Team vom Regisseur über die Schauspieler bis zur Ausstattung) in Babelsberg hergestellt, danach wurde eine zweite französische Version im selben Dekor von einem französischen Regisseur mit französischen Schauspielern produziert. Der französische Regisseur war der Vasall des deutschen. Das Dekor und die Landschaften blieben deutsch. So dominiert also die deutsche Fassung die französische. Diese doppelte Sprachfassung begann man 1929 herzustellen und das ging bis 1935. Ab 1935 wurden die zweiten Sprachfassungen stärker an die französische Kultur angepasst.

Das französische Kino der 30er Jahre ist ein armes, ein schwaches Kino. Die großen Produktionsfirmen in Frankreich lösen sich auf. «Pathé» und «Gaumont» machen Konkurs und werden erst ab 1938 wieder stärker. Für manche Filme wird eigens eine Firma gegründet, die manchmal nicht das Ende einer Produktion erlebt. Zwischen 1930 und dem Krieg werden elf Prozent der 1305 Spielfilme in Deutschland produziert.

GM: Sie haben den Begriff des „Vasallen“ benutzt. Wie hat das französische Publikum darauf reagiert?

JPJ: Bis 1932/33 waren das eher unwichtige Filme, die in der Pariser Peripherie oder in der Provinz gezeigt wurden. Der französische Zuschauer wusste meist nicht, dass die Filme in Deutschland gedreht waren. Ab Februar 1933 strömten aber eine Menge Leute nach Frankreich, die vorher in der deutschen Filmindustrie in unterschiedlichen Funktionen gearbeitet hatten. Fritz Lang, Billy Wilder, Max Ophüls, die schon eine beachtliche Karriere im deutschen Kino hatten, gehen nach Frankreich. Sie verlassen Deutschland wegen der Machtergreifung der Nazis. Mit ihnen kommen auch weniger bekannte Menschen aus der Filmindustrie: Schauspieler, Techniker, die hauptsächlich in der Beleuchtung arbeiteten (z.B. Kurt Curandt, der zwischen 1933 und 1939 sehr viel in Frankreich gearbeitet hat). Häufig arbeiteten in der Ausstattung Russen, die nach Deutschland geflohen waren und nun nach Frankreich gingen. Zwei bzw. drei

Konsequenzen waren damit verbunden:

1. Durch die deutschen Techniker kam viel Wissen über die zweite Sprachfassung nach Frankreich.
2. Der französische Film verjüngte sich. Die Kooperation verschiedener Nationalitäten vom Bild bis zur Ausstattung bedeutete einen Energieschub für das französische Kino.
3. In der französischen Kinoproduktion entwickelte sich eine fremdenfeindliche Strömung, eine deutschfeindliche Strömung. Die war zwar nicht besonders wichtig, aber sie erschwerte die Aufnahme der Deutschen und nahm wohl auch Einfluss auf die gewerkschaftliche Organisation. Zwar betraf die antideutsche Strömung nur einen Teil der Franzosen, aber es entstanden Spannungen. Nach 1935 waren die zweiten Sprachfassungen fast ganz verschwunden. Die Produktionen der UFA waren logischerweise weniger geworden. Also vermietete sie ihre Studios und Techniker, hauptsächlich an Franzosen. Bis 1939 wurden ca. fünfzehn Filme von französischen Firmen, die oft Filialen von deutschen Firmen waren, in Babelsberg gedreht. So wurden z.B. auch drei Filme von Jean Grémillon vor dem Krieg ausschließlich in den Studios in Babelsberg realisiert.

Der letzte Film von Albert Valentin wurde 1939 dort gedreht – noch im August 1939 arbeiteten Franzosen in Babelsberg. Das heißt, das System hat weiter funktioniert, obwohl der Krieg vor der Tür stand. Diese Zusammenarbeit existierte auch während des Krieges weiter. Seit dem Beginn der Periode, über die wir sprechen, wurden viele Filme, die eher links waren, von Filmemachern gedreht. Die «Nero-Film» mit ihrem Direktor Heinrich Nebenzahl ist hier zu nennen. Man drehte Filme von Georg Wilhelm Papst, die für beide Publika bestimmt waren – z.B. waren die Darsteller der beiden Minenarbeiter bei *La tragédie de la mine*, (*Kameradschaft*) von Georg Wilhelm Papst ein Deutscher und ein Franzose. Bis 1934 wurden eher Billigprodukte produziert, aber «Nero-Film» drehte Filme, die gegen den Krieg waren, z.B. *La grande illusion* von Jean Renoir. «Nero-Film» versuchte, in Frankreich ein Autorenkino zu schaffen, das Inhalte vermittelt.

GM: *Kameradschaft* wird immer ein bisschen als Hoffnungs-schimmer dafür gezeigt, dass es eine Versöhnung zwischen Deutschen und Franzosen als Basis für den europäischen Frieden geben kann. Gibt es andere Filme dieser Art?

JPI: Nebenzahl geht mit «Nero-Film» nach Frankreich, einige Filme wurden mit Exildeutschen gedreht. Fritz Lang und Billy Wilder sind

nach einem Film in die USA gegangen, aber andere blieben in Frankreich: Max Ophüls drehte in der Zeit von 1935 – 1939 sieben Filme. Der letzte, *Von Mayerling bis Sarajevo*, wurde 1940 fertig gestellt – kurz vor der französischen Niederlage. Darin wird auf die ungarische Situation im Ersten Weltkrieg Bezug genommen, aber es war eine Metapher für den Zustand Europas. Es war eine Demonstration von Toleranz, um den Krieg zu verhindern. Das war zu spät, wir wissen das, sie wussten es vielleicht nicht. Drehbuchautoren und Schauspieler kämpften gegen den Krieg. Auch Erich von Stroheim, der österreichische Schauspieler, spielte 1940 in *Menaces (Drohung)* von Edmond T. Gréville. Bei drohendem Kriegsausbruch befindet sich eine Gruppe von Flüchtlingen in einem Hotelzimmer, und der Film wurde genau in dem Moment gedreht, in dem der Krieg auch nach Frankreich kam. Er endet mit dem Selbstmord des Protagonisten (Erich von Stroheim), weil das für ihn den einzigen Ausweg darstellt. Erich von Stroheim war repräsentativ für eine Gruppe von Schauspielern aus – im weitesten Sinne – dem deutschen Kontext im französischen Kino, die den Krieg verhindern wollte. Aber das gelingt nicht.

GM: Max Ophüls verfilmte mit *Le Roman de Werther* (Werther) ein urdeutsches Buch. Wie ist das Bild des Deutschen zu dieser Zeit in Frankreich? Ist es überhaupt präsent?

JPI: Das Bild des Deutschen ist nicht sehr präsent in dieser Dekade. Am Ende gibt es ein paar Filme, die den Krieg thematisieren, aber nicht den aktuellen, sondern vergangene Kriege. In einigen Filmen erscheinen deutsche Offiziere im Ersten Weltkrieg. Die Figur selbst ist steif, so wie man sich den Preußen an und für sich vorstellte. Es ist aber keine Karikatur. Die Deutschen sind streng, ein bisschen unflexibel, und insgesamt nicht sehr zahlreich. In *Die Große Illusion (La grande illusion)* von Jean Renoir gibt es eine doppelte Konfrontation von Deutschen und Franzosen: Die Gegenüberstellung der gehobenen Klasse und die der Leute aus dem Volk, jeweils ein Franzose und ein Deutscher. Erich von Stroheim spielt einen adligen Militär der preußischen Tradition, der durch eine Verletzung gehandicapt ist. Das wirft er sich vor, weil er auf die Rolle des Gefangenenwärters reduziert wird. Er befindet sich in einer Festung, in der Offiziere unterschiedlicher Ränge gefangen sind: Engländer, Franzosen, Russen in der Hauptsache. Er ist mit einem französischen Offizier (Pierre Fresnay) verbunden, der selbst aus der französischen, aristokratischen Militärtradition kommt. Es gibt auf der anderen Seite

Soldaten aus dem Volk. Jean Gabin spielt einen Aufsteiger im Militär, der in die Luftfahrttechnik kommt. Der Krieg findet auf zwei Ebenen statt: zwischen den Aristokraten und zwischen den Leuten des Volkes.

Jean Renoir, der im Ersten Weltkrieg verwundet wurde und dann in der Luftfahrt arbeitete, sagt in seinen Memoiren: „Ich bin ein Mann von 1914 und habe eine große Achtung vor meinen deutschen Mitstreitern und vor dem deutschen Geist.“ Das erklärt das Ende des Films: Die beiden Offiziere sind tot, sie haben sich geopfert, um die Flucht der anderen zu ermöglichen. Es gibt nur noch die beiden Männer aus dem Volk. Es ist Winter, man befindet sich an der Schweizer Grenze in Deutschland und zwischen dem französischen Flüchtling (Jean Gabin) und der deutschen Bäuerin, deren Mann in Russland kämpft, entwickelt sich eine Liebesgeschichte. Gabin spielt mit dem kleinen Mädchen der Bäuerin, als wäre er der Vater. Er muss aber mit seinem Kameraden fliehen. Man sieht auf einem großen Schneefeld die beiden Flüchtlinge, sie werden immer kleiner, dann geht die Kamera zurück, und man hört Waffengeräusche. Eine deutsche Stimme sagt: „Schießen Sie nicht, Sie sind schon in der Schweiz.“ Diese deutschen Soldaten haben für Renoir eine Menschlichkeit. Das ist repräsentativ für die französische Art des Denkens, die Deutsche und Franzosen auf gleicher Menschlichkeitsstufe sieht. Es gab eine Brüderlichkeit, die aus dem Ersten Weltkrieg kam. Das erklärt vielleicht, dass die Franzosen 1940 so wenig Lust hatten, gegen die Deutschen Krieg zu führen.

GM: Durch die Emigranten, die in die französische Filmindustrie drängen, ergibt sich der Eindruck, dass die französische Filmindustrie kosmopolitisch sei. Sie stellen aber in Ihrem Buch heraus, dass es gleichzeitig einen sehr starken Antisemitismus gibt. Wie stark war der Antisemitismus und wie hat er sich gegenüber den in Frankreich ankommenden großen Künstlern wie z.B. Max Ophüls geäußert?

JPI: Der Antisemitismus in Frankreich ist alt, er hat katholische und mittelalterliche Wurzeln. Während der 30er Jahre nimmt er noch zu, weil es eine Anzahl finanzieller und wirtschaftlicher Skandale gegeben hatte. Dabei wurden einige Juden beschuldigt, sie hätten die Krisen zur eigenen Bereicherung ausgenutzt. Das stimmt meiner Meinung nach in den meisten Fällen nicht. Es handelt sich sozusagen um einen Antisemitismus der Krämer, denn die kleinen Händler suchen einen Sündenbock. Da kam „der Jude“ gerade recht – außerdem gab es eine starke Bewegung auf der extrem rechten Seite.

In der Zeit vor dem Krieg gab es wohl keinen Antisemitismus im Kino. Es gab viele jüdische Familien in der Filmindustrie, die großen Einfluss hatten – was sich aber abspielte, war auf der Arbeitsebene. Als 1933/34 die ausländischen Arbeiter kamen, waren die französischen Techniker schon in einer Krise. Tausende Techniker ankommen zu sehen, die, wie es häufig in solchen Situationen vorkommt, dann auch geringe Entlohnung akzeptieren, führte zu einer Abwehr der Ankömmlinge. Es waren nicht nur Deutsche, die aus Babelsberg kamen, sondern auch viele Ungarn, Russen, Polen, die alle eine besondere Ausbildung hatten, die zu der Zeit vom französischen Kino benötigt wurde. Es gab Drohungen und eine Liga bildete sich. 1935 äußerte sich diese Liga und rief durch Plakate zum Boykott deutscher Filme auf. Das war natürlich ein bisschen dumm, weil die deutschen Filme der Zeit in keiner Weise die französischen Filme, die in Frankreich produziert wurden, berührten. Aber das alles zusammengenommen war eher globale Fremdenfeindlichkeit als Antisemitismus.

GM: In dieser Zeit, in den 30er Jahren, denken wir sehr stark an ein Kino, das man den «Poetischen Realismus» nennt, z.B. die Filme von Jean Grémillion oder Marcel Carné. Gibt es in diesen Filmen und wenn ja, in welchem Maße, Spuren einer deutschen Ästhetik? Die Regisseure kannten ja das Kino der 20er Jahre, die Hell-Dunkel-Fotografie und auch die Architektur dieser Zeit.

JPI: Ja natürlich, das ist sogar eine der hauptsächlichen Quellen für den so genannten poetischen Realismus. Der ist zwar poetisch, aber auch ein Realismus, der die existenzielle Verzweigung transportiert, die die Franzosen angesichts des unvermeidbaren Krieges verspüren. Schon direkt zu Beginn der 30er Jahre, als die ersten Deutschen in Frankreich ankommen, drehen Cineasten wie Julien Duvivier einige Filme, in denen der Einfluss des Expressionismus sehr deutlich ist. Vor allem, was die Beleuchtung angeht: Duvivier dreht 1931/32 mit *La tête d'un homme* (*Der Alpdruck*) eine Adaption eines Romans von Simenon, einen «Film noir». Also einen Vorläufer der anderen «Films noirs», die man zehn Jahre später im amerikanischen Kino findet. Als Carné *Le quai des brumes* (*Hafen im Nebel*) dreht, ist klar, dass er die Filme von Georg Wilhelm Pabst von 1924-27 im Kopf und Techniker zentraleuropäischer Herkunft zur Verfügung hat, egal ob es um Ausstattung oder um Beleuchtung geht: Deutsche, ganz klar, aber auch Ungarn. Filmarchitekt ist Alexandre Trauner, der in Budapest seine Karriere begann. Und hinter der Kamera wirken Deutsche wie Kurt Curandt und Eugen Schüfftan.

GM: Wie haben die deutschen Besatzer tatsächlich den Markt Frankreich erobert?

JPI: Während der Besetzung, die Ende Juni 1940 mit dem Waffenstillstand beginnt, gibt es eine starke Aktivität seitens der Deutschen. Eine Art wirtschaftlicher Dienst wird eingerichtet, Frankreich zahlt eine hohe Summe Reparationen und liefert landwirtschaftliche und militärische Produkte. Eine zivile deutsche Delegation kommt nach Frankreich, geleitet von einem Herrn Dietrich. Das Kriegsbudget ist eine ständige Beschäftigung der Deutschen, die frisches Geld benötigen. Die «Continental» wird gegründet, eine Gesellschaft französischen Rechts, aber mit deutschem Geld, es gab davon schon zwei, «Tobis» bis zum Ende des Stummfilms und «ACE», eine Tochter der UFA. Die «Continental» kündigt an, dass sie Ausstatter, Regisseure und Schauspieler einstellen wird. Die Filmproduktion beginnt 1941. Der erste Film ist von Henri Decoin, der selbst zur Zeit der Doppelversionen viel in Babelsberg arbeitete. Die «Continental» richtet sich unter Leitung von Dr. Alfred Greven, ehemaliger Produzent der UFA, in Paris ein. Greven arbeitet mit Leuten, mit denen er in Deutschland während der Zeit, als man dort viele französische Filme drehte, gearbeitet hatte. Während der Besetzung hat die «Continental» 30 Filme produziert, von denen 24 fertig gestellt und in Frankreich, aber auch in deutschen Kinos gezeigt wurden. Einige dieser Filme waren gute Filme mit vielen Zuschauern. Die Deutschen machten damit wie erwartet viel Geld. Die «Continental» hat also die ihr aufgetragene Hoffnung erfüllt. Auch die restlichen Filme wurden nach dem Krieg fertig gestellt, aber das Geld kam nicht mehr den Deutschen zugute, sondern floss in die Ausgleichszahlungen.

Zuschauer: Wie wurde die Besetzung in den Filmen thematisiert?

JPI: Während des Krieges sprach man nicht über den Krieg. Kein einziger der französischen Filme thematisiert den Krieg. Das Kino konsolidiert sich zwar in dieser Phase, aber dadurch, dass die Vichy-Regierung anders als die vorherige auch wirtschaftliches Interesse am Film zeigte und ihn subventionierte, wurden sehr viele Produktionen realisiert, darunter auch sehr viele gute Filme. Man sprach von allem, aber nicht von der Besetzung, nicht vom Hunger und nicht von der Präsenz der Soldaten. Die Filme weisen eine vage Zeitgenossenschaft auf und tun so, als gäbe es keinen Krieg. Man trug schöne Kleider zur Schau, die Liebe war ein Thema, aber nie der aktuelle Konflikt. Und auch lange Zeit nach dem Krieg wurde nicht über die Besetzung gesprochen.

Zuschauer: Gab es Propaganda im französischen Film oder äußerte sie sich dadurch, dass der Krieg ausgespart wurde?

JPI: Es gab in den Spielfilmen sehr wenig Propaganda und am Anfang der Besetzung einen katholischen Einfluss auf die Pétain-Regierung (Maréchal Pétain = Chef der Vichy-Regierung, Anm. der Übersetzerin). Der Film *Rückkehr zur Erde* (*Retour à la terre*) propagiert die Ideologie des Pétain-Regimes. Aber es gab keine großen Propaganda-Filme. *Jud Süß* wurde natürlich gezeigt und die Kinobesitzer wurden gezwungen, ihn in vierzig französischen Städten zu zeigen, aber man weiß überhaupt nicht, wie viele Zuschauer dieser Film hatte. Die Kinobesitzer bekamen den Film umsonst; sie wurden geködert.

Eine andere Sorte des Propaganda-Films wurde von französischen Rechten in einer Einheit der Waffen-SS realisiert, es gab Nazis und sie hatten deutsche Technik, um Propagandafilme zu drehen. Es gab auch nach der Landung in der Normandie zwei kleine Filme, die in einer Fabrik gedreht wurden, aber die hat fast niemand gesehen.

Zuschauer: Gab es im Vichy-Frankreich eine eigene Filmindustrie oder wurde weiterhin in Paris gedreht und wie hat sich das Verhältnis zwischen Deutschen und Franzosen entwickelt?

JPI: Die französische Produktion hat im nicht besetzten Frankreich begonnen. Das war ein Drittel des Gebietes, nicht die großen Zentren, bis auf Marseille, wo eine Produktionsfirma von Marcel Pagnol gegründet worden war. Dort wurde vom Drehbuch über den Dreh bis zur Endfertigung alles gemacht. Das heißt, die Produktionskette war komplett. Die zwei ersten Filme, die in der nicht besetzten Zone gedreht wurden, waren Pétainistische Filme. Einer davon ist ein schreckliches Melodram, das der Regisseur dem Marschall Pétain gewidmet hatte, der andere eine provenzalische Fantasie, von denen man in den 30er Jahren viele drehte. Aber die Hauptaktivität des französischen Kinos ging sehr schnell wieder in die Pariser Region. Außer von deutscher Seite wurde seitens Vichy durch das «COIC» (Comité d'Organisation des Industries du Cinéma) kontrolliert. «COIC» wurde lange Zeit von Raoul Bloquin geführt, der die wichtigste Figur der französischen Produktionen in Deutschland während der Besetzung gewesen war. Diese Direktion war aktiv und mächtig und hat das französische Filmgeld zu bestimmten Organisationen geführt, am Ende der Periode zu «Pathé». Das funktionierte dadurch, dass sich das französische Kino vom deutschen befreite.

III. Die Filme der Nouvelle Vague Allemande Auseinandersetzung mit dem Leben oder eitle Pose?

Podiumsdiskussion am 5. Oktober 2007
Teilnehmer : Matthias Luthardt (Regisseur),
Christoph Hochhäusler
(Regisseur und Gründer/Hrsg. der Filmzeitschrift «Revolver»)
und Yann Kacou (ASC Distribution, Paris).
Moderation: Johannes Leisen
(Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf»)

Abkürzungen:

YK = Yann Kacou

ML = Matthias Luthardt

CH = Christoph Hochhäusler

JL = Johannes Leisen (Moderator)

Begrüßung

Dorett Molitor

Ich freue mich, unseren französischen Gast Yann Kacou vom Produktionsverleih «ASC Distribution Paris» zu begrüßen. Ebenfalls heiße ich herzlich willkommen Matthias Luthardt, den Regisseur des Films *Pingpong*. Sein Film genießt das Privileg, von der Kritikerin Kerstin Decker im Tagesspiegel als „frankophiler Solitär“ der HFF Babelsberg bezeichnet worden zu sein. Schließlich freue ich mich ganz besonders über Christoph Hochhäusler: Mit seinem Film *Milchwald* fing ja alles an. 2003 wurde sein Film von einem Kritiker der «Le Monde» zum besten Film der Berlinale gekürt. Ein knappes Jahr später hat Yann Kacou ihn nach Paris eingeladen. Im Februar 2005 holte der Verleih «ASC Distributions» drei weitere Filme nach Paris: *Klassentfahrt* von Henner Winckler, Unterwegs von Jan Krüger und *Marseille* von Angela Schanelec. Diese drei Filme wurden in Paris von der Kritik als «Nouvelle Vague allemande» gefeiert. Was sicher auch spannend für die Kritiker in Frankreich war, war der Umstand, dass diese junge Generation, die den Staffelstab von der großen Generation der 60er, 70er Jahre – dazu gehören Schlöndorff, Herzog, Kluge, Wenders – übernommen hat, sich dem Film übers Schreiben annähert, dass sie wieder einen Diskurs über das Filmemachen angestoßen hat.

Christoph Hochhäusler ist auch deshalb eingeladen worden, weil er einer der Gründer des Filmblasses «Revolver» ist, ein sehr schönes, handliches Format. Und die Regisseurinnen und Regisseure wollen auch wieder über den Film diskutieren, was ein großer Reiz für die französische Kritik war. Diese Filme wurden in Deutschland unter dem Label «Berliner Schule» diskutiert. Zwar wehren sich die Filmemacher, die darunter subsumiert werden, ein bisschen dagegen. Sie sagen, „wir sind keine Schule, uns eint zwar die Liebe zum Film und wir sind freundschaftlich verbunden, es gibt einen Diskurs, aber wir sind keine Schule.“

Herzlich willkommen auch dem Moderator Johannes Leisen, Dramaturgiestudent an der HFF «Konrad Wolf».

JL: Herzlich willkommen. Wir wollen heute über dieses künstlerisch ambitionierte deutsche Kino sprechen. Das ist ein Kino, das sich in den letzten Jahren so herausgebildet hat und das findet natürlich auch in diesem „deutsch-französische Filmbeziehungen“ deshalb statt, weil wir es über einen Umweg kennen gelernt haben. Diese Filme waren zunächst in Frankreich wahrgenommen worden, bevor sich dann unsere Kritik hierzulande angenommen hat. Meine erste Frage geht deshalb an unseren französischen Gast: Herr Kacou, was war ihr erster Kontakt mit dieser neuen, sich herausbildenden Filmkultur in Deutschland und was war der Grund dafür, das mit der ASC zu unterstützen bzw. sich daran zu beteiligen?

YC: Die Gesellschaft «ASC Distribution» haben mein Partner Philippe Leroux und ich gemeinsam vor zehn Jahren gegründet. Wir wollten junge Autorenfilme zeigen, solche, die neue Tendenzen in der Kinolandschaft zeigen. Wir haben norwegische und iranische Filme gehabt. Der Film von Christoph Hochhäusler wurde in Paris gezeigt und wir haben ihn sofort gemocht. Sein Talent hat uns sofort überzeugt. Das war also der erste Kontakt im Jahr 2004. Wir Franzosen dachten immer, das französische Kino könnte innovativ sein, aber da war plötzlich dieser Film, der eine neue Sprache hatte. Die Art, wie mit der Wirklichkeit umgegangen wurde, war sehr überraschend und das war fantastisch. Für mich persönlich war das eine der schönsten Entdeckungen der letzten Jahre.

JL: Dann sind sechs weitere deutsche Filme gefolgt. Insgesamt haben Sie 23 Filme in Ihrem Angebot, darunter eben sieben deutsche. Geht das Konzept für Sie auf, ausschließlich künstlerische Filme zu verleihen?

YC: Bevor ich auf Ihre Frage antworte, möchte ich noch einmal auf den Namen «Nouvelle vague allemande» zurückkommen. Als die Filme von den drei wichtigsten Mitgliedern der Berliner Schule in die französischen Kinos gekommen sind, wollten wir einfach etwas Neues zeigen. Wir haben es «Neue deutsche Welle» genannt, weil sichtbar war, dass das deutsche Kino dadurch erneuert wurde und dass ein Bruch zu dem vonstatten ging, was die deutschen Filme nach Fassbinder, Herzog und so weiter präsentiert hatten. Dafür wollten wir auch diese Filme gemeinsam herausbringen. Dabei hat uns die französische Presse, wie «Le Monde» und «Libération» unterstützt. Wir haben entschieden, diesen Weg weiter zu gehen, weil wir finden, dass diese Filmemacher sehr talentiert sind und weil man solche Handschriften zurzeit nicht in anderen Kinokulturen findet. Und in Frankreich gibt es einen tiefen Graben: Ein Teil der Presse findet diese «Nouvelle Vague» interessant. Aber das Publikum ist weit weniger enthusiastisch, und das ist natürlich ein Problem.

JL: Herr Hochhäusler, Sie führten im Jahr 2001 ein Interview mit Michael Haneke. Darin sagt Haneke, dass es in Frankreich ein Publikum gäbe, das am künstlerischen Film interessiert ist, wogegen Deutschland eine amerikanische Kulturprovinz sei. Sie sagten auch einmal, dass ein neues Kino ohne ein neues Publikum wahrscheinlich gar nicht möglich sei. Hat sich denn mit einer neuen Kinokultur auch ein neues Publikum in Deutschland herangebildet?

CH: Ich glaube, das ist ein Prozess und wir stehen am Anfang. Es geht nicht um Zahlen, aber darum, dass man etwas sagt, das wesentlich ist für viele. Das gehört einfach zum Massenmedium. Daraus speist es sich. Es braucht diesen Sauerstoff von Zuspruch und Widerspruch. Sollte es uns nicht gelingen, auf lange Sicht stärker in den Körper der deutschen Kultur einzudringen und da zu rumoren, glaube ich nicht, dass man diese Arbeit fruchtbar fortsetzen kann. Ich bin aber optimistisch. In den Metropolen, sehr weit voraus Berlin, gibt es einen lebendigen Austausch. Die Veranstaltungen, auf denen diskutiert wird, sind voll. Da bin ich sehr positiv. Das gesamte Land und Europa betreffend bleibt da noch viel zu tun. Wenn man uns mit den Säulenheiligen, an denen man sich fixsternartig orientiert wie Antonioni, Bergmann und so weiter, die so langsam absterben, vergleicht: Die haben ja einmal Europa erreicht und die Welt. Diese Art von Robustheit haben unsere Filme noch lange nicht. Das ist unabdingbar auf Dauer.

In der Nische kann man sich zwar einwohnen, aber ich glaube nicht, dass das gut ist im Sinne der Kunst, die scharf sein muss, und auch den Gegner braucht.

JL: „Ein Stückeschreiber, um sich entzünden zu können, muss wissen, wer im Parkett sitzt“, sagte Max Frisch einmal. Haben Sie, Herr Luthardt, das Gefühl, das Publikum, das an solchen Filmen interessiert ist, zu kennen? Oder ist das Filmemachen ein ganz anonym Vorgang?

ML: Das ist eine schwierige Frage, weil ich als Autor oder Koautor meiner Filme - und ich kann noch gar nicht von vielen Filmen sprechen - nicht primär daran denke, wie viel Menschen und welches Publikum ich erreiche. Das sind Fragen, die mir der Produzent stellt und deren Antwort ich dann vertage.

JL: Gehört es zum künstlerischen Prozess dazu und haben Sie ein Gefühl, da ist ein Publikum, mit dem Sie wachsen wollen und sich entwickeln?

ML: Ich bin da ganz egoistisch und suche, was mich berührt und bewegt - und ich gehe davon aus, dass das auch andere Menschen bewegt. Da muss man dann Zweckoptimist sein. Ich stelle keine soziologischen Untersuchungen im Vorfeld an und sage dann o.k. es muss jetzt eher die Geschichte als eine andere sein, weil dann mehr Teenager reingehen.

CH: Ich muss da auch Cherry Brookhammer zitieren, der sagt, das Publikum weiß nicht, was es will. Und das ist auch meine Erfahrung als Kinogänger. Man geht manchmal in Filme, von denen man glaubt, dass sie so oder so sein werden, und wenn sie dann genauso sind, ist es ein lauwarmes Vergnügen. Etwas, was man wirklich erleben will im Kino ist ja Intensität und die kann nur erreicht werden, wenn sie beim Autor anfängt. Die muss brennen. Das klingt jetzt hochromantisch, aber wenn sie da nicht brennt, wie soll sie dann den weiten Weg über die Gräben der Technik usw. den Weg ins Kino finden und dann noch frisch sein? Unmöglich!

JL: Können Sie beide mir erklären, aus welcher Lust oder auch welcher Wut heraus oder aus welcher gelebten oder nicht gelebten Erfahrung Sie Filme machen? Was bindet Sie sozusagen persönlich daran? Es geht mir um die Lust, die nichts mit dem Kino zu tun haben muss, sondern mit Ihrem Leben.

ML: Nach dem Film wird oft gefragt: „Wie bist du auf die Idee gekommen?“ Und wenn ich sage, das hat sehr viel mit meinem Leben zu tun, wird immer gleich geschlussfolgert, aha autobiographisch. Aber das meine ich nicht, da muss ich mich detaillierter erklären: Ich meine damit das, was ich um mich herum beobachte, was mich selbst bewegt und beschäftigt. Das habe ich dramatisch oder narrativ verdichtet. Das geht in viele Bereiche hinein, aber in erster Linie muss ich selbst das Gefühl haben, dass es erzählt werden muss.

CH: Für mich hat das ganz viel mit sehen wollen zu tun. Das ist eine allgemeine Antwort. Wir sind ja als Menschen so schrecklich limitiert, dass wir uns nicht selbst nur sehr beschränkt sehen können und die Beschreibung von anderen brauchen. Das Großartige am Kino ist zumindest die Simulation des reinen Schauens. Ein Versprechen, das natürlich ein falsches ist, aber trotzdem gibt es diese Hoffnung auf Erkenntnis im Kino. Das heißt nicht, dass es intellektuell ist, davor fürchten sich die Deutschen ja schnell, aber auch, natürlich: Es ist etwas zutiefst Emotionales. Man will ja verstehen, wer man ist, wie man ist usw. Insofern ist dieses unbeteiligte Anschauen-Können eine ganz großartige Erfindung, das was es für mich ausmacht. Du bist isoliert in so einer Nährlösung hier im Dunkeln und kannst etwas mehr oder weniger unbeteiligt anschauen. Und da werden im besten Falle Zusammenhänge klar, die man in sein Leben holen kann. Nur dann macht ein Kino Sinn, wenn es infektiös ist. Wenn es weitergeht, oder anfängt, auch wenn man das Kino verlassen hat.

JL: Herr Luthardt, im Gegensatz zu den meisten Debütanten zeigt Ihr Film keine Scheu vor den klassischen Plotgeschichten. Es gibt dramatische Konflikte, Spiel und Gegenspiel, eine klassische Spannungsdramaturgie. Inwiefern ist das ein bewusstes Gegenkonzept zur Vorherrschaft der offenen Form im Moment, ist es eine persönliche Präferenz?

ML: Das ist eine persönliche Präferenz, weil ich als Zuschauer in einen Sog gezogen werden möchte und ich möchte das Gefühl haben, ich will jetzt wissen, was kommt als nächstes. Ich will da emotional reingezogen werden. Die Vorherrschaft der offenen Form sehe ich gerade gar nicht so, wenn das bezogen wird auf die «Berliner Schule», dann o.k. Ich als Zuschauer möchte das Gefühl haben, dass es da Bewegung gibt, Entwicklung, auch in den Figuren. Ich möchte bloß nicht, und dagegen reagiere ich allergisch, das vorgeführt bekommen.

JL: Sie profitieren von der Dynamik, die eine Plotgeschichte auch mit sich bringt?

ML: Ja. Ja

JL: Herr Hochhäusler, Sie sagten, dass Sie sich in Zukunft sehnen nach Geschichten mit Veränderung, größerer Fülle. Sie sagten auch, dass Sie, aber auch andere, erzählerischer werden wollen. In einem frühen Interview zu *Milchwald* sagten Sie, Sie hätten gerne den Kriminalplot, der da drinsteckt, noch weiter zurückgeschraubt. Sehen Sie das noch so?

CH: Unbedingt, der Kriminalplot war mir im Wege damals. Ich will mich aber auch entwickeln als Filmemacher und glaube unbedingt, dass man sich nicht treu bleiben soll. Ich meine jetzt natürlich, man soll bei sich sein, aber die Spannungen und die eigenen Entwicklungen nicht leugnen. Und ich bin heute jemand anderes als der, der ich war, als ich *Milchwald* gemacht habe. Insofern würde ich den Film natürlich anders machen.

Erzählerischer werden bedeutet natürlich auch, einen Konflikt auszutragen, insofern, als man eine gewisse Art von Distanzierung sucht, weil man es leid ist, diese ewigen ausgeleiteten Psychologisierungen noch mal zu wiederholen, weil man es leid ist, falsche Emotionen vorgeführt zu bekommen und weil man eben auch in dem Menschen etwas Rätselhaftes sieht, nämlich ein Wesen, das zu vielem fähig ist und sich nicht so leicht ausdeuten lässt. Ich sage dazu immer Latenz. Da sieht man jemanden und man stellt sich vor, was könnte der tun, was könnte der alles sein. Und der Erzähler legt sich ja fest, mehr oder weniger. Der sagt, es war einmal ein böser Mann usw. Die Methode, das offen zu lassen, hat natürlich gewisse Grenzen. Man kann nicht immer so weit in die Figur gehen, wie man das möchte. Ich meine, für mich, ich will verschiedene Möglichkeiten ausprobieren und will auch sehr verschiedene Filme machen, die dann für andere vielleicht sehr ähnlich wirken. Aber aus meiner Sehnsucht heraus könnten ganz verschiedene Filme entstehen von Science Fiktion bis Historien. Was auch immer, da ist viel Platz.

JL: Wie ist das entstanden, dass sich diese Scheu vor dem Plot gezeigt hat. Vor diesen Mechanismen, die man vermeiden will. Sie sagten ja auch, dass eine emotionale Versklavung des Zuschauers im Film geschieht. Das hat man ja sehr an einer bestimmten Form von Dramaturgie festgemacht.

CH: Mich stören Worte wie Vermeidung und Scheu. In erster Linie verfolgt man ja ein Interesse. Christian Petzold macht ja sehr plottiges Kino

JL: Wenn er's auch immer wieder durchbricht ...

CH: Das gehört dazu, aber das ist ja wirklich erzählerisch. Da kann man nicht von Auflösung der Erzählung sprechen, eher Errettung der Erzählung.

Es geht ja immer darum, einen Ton zu finden, der dann noch trägt, der glaubwürdig ist. So wie es immer wieder die Diskussion in der Musik der Moderne gab: „Darf man noch Melodie“ oder auch „Darf man nach Auschwitz noch Lyrik“ schreiben? Genauso gilt es für den Film, immer wieder zu fragen, kann man jetzt einfach so einen Plot behaupten, der sich so schließt. Glaubt man das selber? Das ist eine Gewissensprüfung. Der eine kann's und der andere nicht. Das kann sich auch verändern. Das ist natürlich Teil eines Kulturstroms.

Wir sind ja nicht im Labor. Wir sind ja umzingelt von der falschen geschlossenen Form.

JL: Wo wir gerade die Filme sehen, die in den letzten Jahren in Deutschland entstanden sind, da haben wir schon die Vorherrschaft der offenen Form.

CH: Ganz wenige, es ist eine randständige Position, übrigens auch im so genannten Arthouse-Film, der ja meistens dann erfolgreich ist, wenn er herzerreißende kleine barfüßige Mädchen in Tibet zeigt. Insofern finde ich es eben gefährlich, diese Begriffe immer wieder so zu bläuen, dieses Enthaltene, Asketische, das sich zurückhält usw. Ich glaube, man kann nur Filme machen, wenn man sich für etwas – für etwas – interessiert. Jedenfalls meine Filme entstehen so.

JL: Ihr nächster Film soll ein Thriller werden. Wird das eine Wende zur Plotgeschichte? Wie entsteht jetzt bei ihnen ein Interesse an dieser Form?

CH: Für mich ist es sehr stark eine emotionale Kategorie. Ich musste bei der Drehbuchförderung für *Milchwald* angeben, was das für ein Genre ist. Die lehnten ab, das sei ja nun kein Thriller, was ich geschrieben hatte. Mir ging es um eine emotionale Kategorie. Für mich ist ein Thriller ein Raum der Angst.

JL: Die Frage war, inwiefern sich das Kino in der Vorstellung der Menschen von einem Kunstkino entfernt. Der Begriff, der in Bezug auf Falscher Bekenner im «Spiegel» verwendet wurde, lautete „Entfremdungsstudie“. Wenn ich jemanden, der Ihren Film *Falscher Bekenner* nicht kennt, frage, wie er sich eine Entfremdungsstudie vorstellt, dann wird der mit großer Sicherheit einige Formmerkmale nennen: wie langsames Erzähltempo, lange, weite Einstellungen, wenig Dialoge - alles Dinge, die ja auch Ihr Film bedient. Meine Frage ist, ob da letztendlich so etwas herangereift ist wie eine Art von Zeichensystem, das fast auch selber wieder Genrecharakter hat. Ob es überspitzt gesagt ein Genre des Entfremdungsfilms gibt.

CH: Ich finde, dass die Überspitzung zulässig ist. Ich hoffe nicht, dass ich nur in diesem Sinn einen Genrefilm gemacht habe. Ich suche natürlich nach einem lebendigen Ausdruck. Und dass man in Traditionen steht und Vorbilder hat, ist gar keine Frage. Man muss sich auch an Formen reiben. Ich habe das ja selbst problematisiert damals, als wir zum „Realismusgespräch“ einluden - da ging es auch um die Frage: ist das ein Subgenre des Arthouse-Kinos? Ich finde diese Überspitzung produktiv, weil man immer Schwierigkeiten hat, zu erkennen, was man selbst tut. Wonach man suchen muss, ist das Lebendige. Das, was sich nicht berechnen lässt, was nicht klassisch und modellhaft ist, was man eigentlich nicht erkennen kann. Wenn ich eine Utopie formulieren müsste, was das Kino sein soll, würde ich sagen: unsichtbar. In dem Sinne, dass man es nicht einordnen kann und immer zu unbrauchbaren Begriffen greift, um es zu umschreiben. Dann kann es sich in seiner ganzen Bandbreite entfalten. Dubuffet sagt: „Die Kunst hat ihre besten Momente, wenn sie vergisst, wie sie heißt. Sie legt sich nicht in die Betten, die man für sie gemacht hat.“

Das gefällt mir als Utopie. Wir arbeiten in Strukturen, wo wir vorher sagen sollen, dass das Kunst wird und großartig, die natürlich dem in gewisser Weise auch entgegenstehen. Aber so ist es ja immer. Produktionsbedingungen sind mindestens so wichtig wie hehre Absichten.

JL: Wenn man jetzt ein wenig zurückgeht in die 60er Jahre, Antonioni etc. Wir kennen ja alle die Geschichten, wie 1960 *L'avventura* in Cannes mit Schnittvorschlägen von Kritikern behandelt wurde. Heute gehört das ja zum Kinokanon. Haben Sie das Gefühl aufgrund der so positiven Kritiken, dass man sich im Windschatten einer sehr geadelten Form hält? Also dass gewissermaßen dieser Form der Kunstwert fast per Tradition eingeschrieben ist?

CH: Das ist der Vorwurf, den man an die «Berliner Schule» richtet und den ich am stichhaltigsten finde: Dass man sich sehr gerne der Formen bedient, die den Segen der Filmgeschichte schon haben. Andererseits geht es ganz einfach auch darum, eine bestimmte moderne Tradition fortzusetzen. Diese Fortsetzung ist notwendigerweise schüchtern, weil wir ziemlich wenig Rückhalt dafür haben. Ich meine, dieser Generationenwechsel zwischen Deutscher Welle I und Deutscher Welle II ist ja nicht optimal gelaufen. Weder war Fassbinder mein Lehrer noch schaut mir Herzog über die Schulter usw. Da gab es wie so oft im deutschen Film einen Bruch, der ist zum großen Teil auch politisch gewollt gewesen, und da gab es wieder einen und wieder einen. Also Hoffnungen macht man sich gerne und ich hoffe, dass es diesmal anders ist und ich sehe auch Anzeichen dafür. Ich glaube, dass große Filme immer nur im Begleitschutz anderer entstehen können. Egal, wo man hinschaut: von der «Nouvelle Vague» in Frankreich bis «New Hollywood», es geht immer auch um Solidarität in Gruppen. Um ein gemeinsames Projekt. Das ist, glaube ich, auch notwendig, um gute Filme zu machen. Film ist ein extrem abhängiges Medium, braucht eine Art von Grundstrom. Die allermeisten Filme haben solche Nachbarn.

JL: Da ist ja auch schnell die Grenze zu so was wie einer Art von Kunsthandwerk. Da ist etwas sehr sensibel dagegen, dass man eine Form bedient, die mit bestimmten Attributen besetzt ist und dass eine bestimmte Wirkung sehr schnell entsteht. Es ist sehr interessant zu sehen, dass eigentlich die «Berliner Schule» anfängt, noch mal anders über sich zu reflektieren und der Kritik einen Schritt voraus ist, die ja in diesen Formen noch schwelgt. Reicht es, Kunst in einen Bereich zu verlagern, in dem nicht so starker Begleitschutz herrscht?

CH: Filmemacher machen etwas, das wird beschrieben, die Beschreibung verfestigt sich und dann wird diese Beschreibung verraten. Das war auch im «Neorealismus» so – ja, jetzt verstoßt ihr gegen eure eigenen Regeln – aber die wurden nie so postuliert. Die Beschreibung ist nicht meine Aufgabe und wenn Sie sagen, Sie haben Angst vor Erstarrung und Akademismus, was man diesen paar Filmen jetzt schon vorwirft, finde ich das absolut lächerlich. Weil der Film sehr stark aus der Wiederholung lebt, immer schon. Wir gehen in die Kirche, ins Kino, deshalb, weil es immer ähnlich ist. Das ist ja auch ein Aspekt. Das eine ist Innovation und Neuheit und das andere ist, etwas zu erleben, was man schon kennt. Es hat schon was Rituelles. Hat total viel mit Ritual zu tun, etwas, was man

synchron macht, was bestimmten Sinn stiftet, was einem bestimmte Merkmale immer wieder anbietet, Katharsis usw. - und da ist diese «Berliner Schule» ein viel zu kleines Gewächs, als dass man sie mit einem solchen Vorwurf ernsthaft treffen könnte wie Akademismus oder Erstarrung. Ich würde mal sagen: einfach weiter Filme machen.

ML: Eitle Pose kann man schwer sagen, finde ich, ist ja auch ein Label, das von der Kritik kam und dazu führte, dass die Filme international besser wahrgenommen wurden. Ich glaube nicht, dass die Filmemacher sich sagen: ich mache jetzt als nächstes einen Film «Berliner Schule», sondern erzähle eine Geschichte, die mich interessiert, ich habe meinen eigenen Erzählrhythmus und möchte nicht die üblichen Schemata der Spannungsdramaturgie bedienen und auch nicht sentimental erzählen. Ich denke, auch Filmemacher sollten nicht zuviel über ihre Filme reden.

CH: Frage an Yann Kacou: Frankreich hat eine Tradition des Entdeckens. Den Franzosen gefällt es, Wellen auszurufen. Erst die taiwanesischen, dann die dänischen, und jetzt die deutschen. Die Frage ist, inwieweit dieser Entdeckerstolz eine große Rolle spielt

JL: Und inwieweit das abhängt von der Haltung des eigenen Kinos.

YK: Man soll die Franzosen nicht überschätzen. Gut, es gibt einen Teil der Kritik, der die «Nouvelle Vague allemande» sehr schätzt.

CH: Inwieweit prägt die Tradition des Entdeckens diese Haltung und wie weit lässt sich das französische Kino davon infizieren? Das hat ja auch was mit dem Avantgarde-Begriff zu tun.

YK: Leider ist das französische Kino momentan überhaupt nicht inspiriert. Das ist auch der Grund, weshalb es eine Suche nach neuen Autoren gibt. Gerade, weil man in Frankreich zurzeit so wenig Talente hat, schaut man woanders hin. Wir sind in einem erstarrten, schwachen Zustand, was die Filmkunst angeht. Es gibt das Fernsehen mit zuviel Gewicht, ich denke da an «Canal plus», der ein bestimmtes Kino sehr in die Ecke gedrängt hat. In Frankreich ist «Canal plus» der große Filmfinancier und wir haben jetzt Filme, die für das Fernsehen formatiert werden. Das verhindert eine künstlerische Produktion, eine Innovation, die hier vielleicht eher noch möglich ist, weil es hier mehr Unabhängigkeit gibt. Ihr seid viel freier, ihr habt nicht «Canal plus», der euch erstickt.

Ihr könnt solche Filme leichter finanzieren, durch die Filmförderungen der Länder und durch das ZDF usw. Aber ich bin sehr pessimistisch, was die Zukunft angeht. Im Jahr 2006 sind 599 Filme gestartet, zwölf bis fünfzehn neue Filme pro Woche, Autorenfilme immer weniger. Die künstlerischen Filme gibt es praktisch nicht mehr, die Kritik hat keinen Einfluss mehr. Für uns, die wir eine bestimmte Idee des Kinos verteidigen, wird es immer schwieriger. Der Film von Valeska Grisebach *Sehnsucht*, der vor kurzem in einem Kino präsentiert wurde, hatte nur 135 Zuschauer.

CH: Es gehört ja zu den Reizen kultureller Unterschiede, dass man sich gegenseitig idealisiert. Aber aus unserer Sicht ist es eine Stärke der Franzosen, so eine Art des Weltkinos zu beschreiben. Eine Erzählung des Weltkinos: Die «*Série noire*», die «*Nouvelle vague*». Man hat immer wieder Entdeckungen dieser Art gemacht in der ganzen Welt - für mich ist es eher ein Ausdruck der Stärke. Deshalb noch einmal die Frage, inwieweit Spuren aus der ganzen Welt in das französische Kino gehen. Im Fall der «*Nouvelle Vague*» ist das offensichtlich, da konnte man ja die Vorlieben an den Filmen ablesen.

YK: Das aktuelle französische Kino nährt sich nicht von diesen verschiedenen Schulen. Es gibt vielleicht eine Handvoll junger Leute wie Abdellatif Kéchiche, der einen interessanten Blick auf die französische Gesellschaft wirft - vielleicht sind in der Schicht der Filmemacher, die aus dem Immigrationsmilieu kommen, noch die interessantesten zu finden. Aber sonst glaube ich, dass das ein konservatives Kino ist - es ist sehr kompliziert und wird immer schwerer, Filme zu drehen, die nicht durch das Fernsehen formatiert sind. Aus Frankreich kommen viele interessante Autoren, aber das spürt man im aktuellen französischen Kino überhaupt nicht. Die Godards, Truffauts etc. existieren nicht mehr. Es gibt noch Leute wie Assailas. Ein anderes Problem ist auch die Kritik, die immer weniger diesen Namen verdient. In den 70er und 80er Jahren gab es Kritiker, die Lust machten, ins Kino zu gehen. So sehe ich das französische Kino im Moment.

CH: Der Kritiker in Bezug auf das eigene Kino?

YK: Insgesamt.

JL: Das ist nicht unbedingt ein französisches Problem. Aber Frankreich ist ja ein Land, das die Filmgeschichte wie ein Chronist mitschreibt. Inwieweit ernährt man sich von dieser Position?

YK: Die französische Kritik hat sicher einen Einfluss auf die «Berliner Schule», aber was vielleicht auch dazu führt, dass immer weniger Leute ins Kino gehen ist, dass wir eine bestimmte Form der Kritik verloren haben.

JL: Welche Form? Liegt es an der Wahrnehmungsschärfe? Und gilt das nur für Frankreich?

YK: Die Leute lesen immer weniger Kritiken, sie finden sich darin immer weniger wieder. Wir spüren das direkt an den verkauften Tickets, das sind Filme, die von der Kritik gelobt werden, aber in die niemand mehr geht. Es gibt immer mehr Filme, die angeboten werden und das Publikum hat nicht mehr die Möglichkeit, darauf zu reagieren. Nur noch eine Handvoll Menschen reagiert auf die Kritik.

JL: Haben Sie denn das Gefühl, wenn ich Sie beide frage, die Sie ja durchweg positive Kritiken erhalten haben, dass diese Kritiken Einfluss haben? Reagiert man darauf oder sind das getrennte Dinge? Es gibt die Kritik als selbstlaufender Feuilletonbetrieb, der keine Wahrnehmung hat.

CH: Frankreich ist nach wie vor das Mekka der Filmwelt, man orientiert sich daran, selbst wenn man nicht Französisch kann und jeder deutsche Kritiker, der was auf sich hält, hat Minderwertigkeitskomplexe in Richtung Frankreich. Man misst sich vielleicht an einem Ideal, das möglicherweise gar nicht mehr existiert.

Und natürlich haben Kritiken in meinem Fall ganz konkrete Auswirkungen.

Wir werden auf Festivals eingeladen und von bestimmten Entscheidern gesehen. Vielleicht sind die Folgen kleiner, als man sich das so vorstellt. In Deutschland erlebe ich manchmal auch, dass das Negativwerbung ist. Es gab mal eine Zeit, in der die Kritik sehr stark topdown funktioniert hat, die Eliteblätter haben was geschrieben, alle anderen haben es abgeschrieben und dann gingen die Leute auch noch rein in diese Filme.

Und diese Wechselwirkung wird auch in Frankreich nicht mehr so astrein funktionieren. Das ist ja vielleicht auch erlosam insofern, als dass die Kritik sich auch neu schärfen und fragen muss, was sie eigentlich tut. Es ist auch für die Kritik wichtig zu wissen, dass sie eigentlich überflüssig ist. Sie hat nicht den Zweck, Zuschauer zu besorgen sondern andere Aufgaben. Sie muss unabhängiger sein, sie kann keine bessere Werbe- oder Ratgeberfunktion übernehmen. Es gibt einen Satz von Bazin, der sagt, „eine Kritik muss so sein,

wie von einer Brücke ins Wasser zu spucken. Der Fluss ändert sich dadurch nicht.“ Ich glaube, diese Machtlosigkeit ist ganz wichtig, um zu einer anderen Macht zu kommen, die eben in der Präzision liegt und sich über ganz andere Umwege entfaltet.

JL: In den 60er, 70er Jahren gab es in Deutschland auch Bewegungen, die durchaus dem Kino gefolgt sind. Wenn man an die Zeitschrift «Filmkritik» denkt, wo wir prominente Filmfiguren wie Ulrich Gregor hatten. Das ist doch etwas, was das Kino sehr befördern kann.

CH: Unbedingt. Ich glaube total an die Notwendigkeit von Kritik. Auch als etwas, das Geschichte schreiben kann, Geistesgeschichte nämlich. Unsere Vorstellungen werden unglaublich geprägt von Denkern. Aber diese direkte Verbindung zwischen einer guten Kritik, bei der man meint, der Film kommt gut weg, und Zuschauerzahlen, das ist einfach uninteressant. Also ich habe viele gute Kritiken bekommen, die ich jederzeit tauschen würde gegen schlechte Kritiken, die etwas aussagen. Es geht ja um Auseinandersetzung.

ML: Begrifflichkeiten wie «Berliner Schule» hätte ich nie verwendet, wenn ich das nicht gelesen hätte. In meinem Fall war es so, dass ich in Frankreich erstaunlich viele Zuschauer durch die positiven Kritiken hatte (50.000 Zuschauer) und hier gab es auch positive Kritiken, aber da waren es nur 10.000 Zuschauer. Ich meine, mir einzubilden, dass die Kritiken in Frankreich doch dazu geführt haben, dass die Leute den Film gesehen haben. Nicht, weil es drei Zeilen mit vier Sternen waren, sondern eine halbe Seite etwa in «Le Monde». Das hat mir den Eindruck gegeben, dass Kritiker doch nicht überflüssig sind. In Deutschland, da wäre ich jetzt fast auch kulturpessimistisch wie unser französischer Gast.

CH: Der Stellenwert von Film in der Alltagskultur in Frankreich ist ungefähr so wie hier Theater und Oper zusammen. Er hat sehr viel Prestige, man muss, um mitzureden, auch bestimmte Filme gesehen haben. Wenn man sich hier unter Politikern bewegt, die haben nie Filme gesehen, allenfalls den *Untergang* im Bundestag. Das ist einfach eine andere Ausformung von Kultur. Wir versuchen, das schleichend zu ändern

JL: Aber möchte man diesen Status, dass die Leute einen Film sehen, um mitreden zu können?

CH: Ja, ich glaube, dass unter den falsch Geworbenen auch wahre Kenner sind. Es geht darum, in Kontakt zu kommen. Natürlich gibt es dann auch 10.000 Heuchler, die sagen, ja diese Entfremdung. Es reicht ja, wenn ein, zwei wirklich in Kontakt gekommen sind. Der Filmemacher sehnt sich natürlich nach Gelegenheiten, ist ja klar. Je mehr Leute die Chance haben, einen Film zu sehen, umso besser. Wenn Leute zufällig in meine Filme kommen, dann sind das oft die besten Zuschauer.

Weil sie unvorbereitet kommen im Vergleich mit denen, die schon drei Kritiken gelesen haben. Film ist erst mal sehr einfach, das gehört zu den Vorzügen des Mediums. Jeder versteht Film. Das ist eine tolle Sache, wenn Leute ins Kino gehen, die ganz verschiedene Hintergründe haben. Deshalb freue ich mich immer über Querschläger.

JL: Dieses neue Kino ist nicht unbedingt ein Kino der Kontroverse. In den Kritiken hat man einen relativ einheitlichen Ton. Im ersten «Revolver» schrieben Sie, das Kino muss gefährlich sein. Wo haben Sie das Gefühl, dass dieses junge Kino seine Zähne zeigt?

CH: Wenn ich so etwas formuliere, dann heißt das nicht, dass das Filme sein müssen, die im Dschungel spielen. Mit Gefahr meine ich eine gewisse Ansteckungsgefahr. Es muss ein Film sein, der mein Denken verändern kann. Das kann er vielleicht, weil er sehr subtil ist. Das ist für jeden was anderes, Gefahr. Dieses Ideal, den Kinosaal anders zu verlassen, als man ihn betreten hat. Davon abgesehen, würde ich Ihnen Recht geben, dass viele der Filme schüchtern sind. Das ist etwas, was ich manchmal auch bedaure. Das hat mit vielen Dingen zu tun, die man nicht einfach ändern kann. Daneben gibt es aber auch couragierte Arbeiten. Karmakars *Hamburger Lektionen* ist für mich ein Film, der so entschlossen ist und so genau. Das ist gefährliches Kino, weil er nach Gedanken fragt.

JL: Die Diskussion der letzten Jahre ist vor allem eine formale Diskussion gewesen.

CH: Leider ja. Dabei muss ich einhaken und sagen: es gibt natürlich schlechte Kritiken, bössartig böswillige, negative Kritiken, jede Menge.

JL: In dem seriösen Bereich war es überwiegend positiv und auf die Gestaltung gerichtet.

ML: Ja das ist mir auch aufgefallen, es ging in Deutschland immer um die Form und eine neue Art des Erzählens, im Ausland ging es immer um Inhalte. Auch um Deutschland und um die deutsche Kultur, um Kommunikationsprobleme und so was. Es wurde nie danach gefragt, ist das eine formale Schule?

JL: Geben Sie in Bezug auf *Ping Pong* ein Beispiel?

ML: Die Figuren wurden diskutiert, die Ambivalenzen, die drinstecken, die Kommunikationsprobleme, inhaltliche Fragen.

CH: Auch die Publikumsdiskussionen, die ich in Deutschland miterlebt habe, sind inhaltlich. Ganz klar. Zum Teil auch, weil die Sprache fehlt. Die Berlinale-Premiere von *Milchwald* wurde ausgebaut. Da stand eine Frau auf und sagte „warum lassen Sie diese Frau das tun?“ Da geht es nicht um die Kameraführung.

Zuschauer: Meine Frage ist naiv. Wir stellen fest, dass das Interesse an Filmgeschichte bei den Studenten stark zurückgegangen ist.

CH: Ich glaube, entscheidend ist, dass man bei der Aneignung von Filmgeschichte selbstbewusst vorgeht. Man muss unbedingt seiner Neugier folgen. Die Pflicht hilft nicht. Ich glaube, es ist wichtig, dass man hemmungslos vorgeht. Die Studenten wollen sich nicht gegängelt fühlen, sie wollen sich die Aneignung selbst organisieren. Das ist in dieser direkten Zeitlinie nicht populär gewesen. Schade, aber auch für mich setzt sich Filmgeschichte nicht nach Jahren und großen Männern zusammen, sondern nach Interesse und Fragen, die mit dem Leben zu tun haben. Literaturunterricht im Gymnasium hat auch viel zerstört.

JL: Wenn ich Ihnen zum Abschluss allen dreien eine Frage stellen dürfte: Morgen wären alle Kinos in Deutschland oder in Frankreich geschlossen. Was ginge damit verloren?

YK: Das wird morgen schon passieren.
Nein, ich bin trotz allem optimistisch, nun, halb optimistisch. Frankreich war immerhin bis jetzt das Mekka des Kinos. Wir haben alle unser Teil dazu beigetragen, dass es nicht mehr so ist. Ich könnte vom Fernsehen reden, vor allem von ARTE. Wir können nur als Verleiher weiterleben, wenn wir unsere Filme im Fernsehen zeigen können. ARTE hat diese Aufgabe, aber es ist schlimm zu sehen,

dass wir unsere Filme nicht an dieses Programm verkaufen können. Es ist paradox, wenn wir zwar taiwanische Filme an ARTE verkaufen können, aber keine deutschen Filme. Und ARTE hat gerade diese Erziehungsaufgabe, nicht nur die Kritik.

CH: ARTE zeigt ja jetzt Synchronisationen von deutschen und französischen Filmen, das ist eine Kapitulation des ursprünglichen Konzepts.

YK: Das Problem von ARTE ist, dass es die Zuschauerquoten erhöhen muss.

CH: Für mich ist Kino: gemeinsam sehen. Das wird es immer geben. Wie es dann technisch gelöst wird, das ist die andere Frage. Es gibt einen Unterschied zu dem Fernseher zu Hause, wo das Telefon klingelt. Es geht beim Kino darum, dass man zusammen, und zwar in Gänze, einen Film sieht. Das Problem zu Hause ist, dass es keinen Austausch geben muss. Deshalb glaube ich stark daran, dass es das Kino immer geben muss. Technisch wird sich das stark verändern.

ML: Ich würde den Glauben an den gesunden Menschenverstand verlieren, erst mal die Frage, wer verordnet das. Ich würde es mir nicht gefallen lassen. Es gibt eine große Sehnsucht nach einem gemeinsamen Erlebnis, nach Narration.

CH: Wir würden einfach eins aufmachen.

JL: Man könnte ja auch denken, das Kino entwickelt sich zu etwas, das ich alleine erlebe.

ML: Das ist wie Konzerte, die wird es auch immer geben. Da bin ich ganz sicher.

Biografien der Mitwirkenden

Jean-Pierre Jeancolas

Der 1937 geborene Jean-Pierre Jeancolas ist einer der intimsten Kenner der französischen Filmgeschichte. Er hat Kunstgeschichte studiert, bevor er in den 60er Jahren anfang, als Filmkritiker zu arbeiten – zunächst für die Zeitschrift «Jeune cinéma» und seit 1971 vor allem «Positif». Neben seiner journalistischen Arbeit unterrichtet er Geschichte. Aus seinen zahlreichen Buchpublikationen über das französische und das ungarische Kino ragt vor allem «Le Cinéma des Français, 15 ans des années trente» (1983) heraus, ein Standardwerk über die Filmproduktion zwischen dem Beginn der Tonfilmära und dem Ende der deutschen Okkupation 1944. „Das Ziel des Buches ist es“, schreibt er in seinem Vorwort zur Neuauflage von 2005, „das Kino in seiner vielfältigen Beziehung zur Gesellschaft der 30er Jahre und der Besatzungszeit darzustellen: als adäquates Abbild, als Abkehr oder als Flucht aus der Realität.“

Renate Epperlein

Jahrgang 1948. Studium an der Fachschule für Textiltechnik Reichenbach (1969 Abschluss). Von 1972 – 1976 gewerkschaftliche Funktionen – zunächst beim FDGB-Kreisvorstand Potsdam, dann im VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg. Danach Volontariat im Spielfilmstudio und Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Potsdam-Babelsberg (1983 Diplom als Film- und Fernsehwissenschaftlerin). 1983– 1990 Tätigkeit als Dramaturgie-Assistentin und Dramaturgin im VEB DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, Schwerpunkt: Kinderfilm. Anschließend Aufbau der Medienwerkstatt Potsdam und Lehr-tätigkeit an der Universität Potsdam. Seit 1995 als freiberufliche Dramaturgin tätig.

Gerhard Midding

Jahrgang 1961. Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Freier Filmjournalist. Texte u.a. für epd Film, Filmbulletin, Tagesanzeiger, die Berliner Zeitung und Die Welt. Radiobeiträge für den SFB/RBB, Fernsehsendungen für WDR und 3SAT. Mitarbeit an verschiedenen Filmbüchern. Eigene Publikationen als Herausgeber u.a.: «Mitchum/Russell» (1991), «Teamwork in der Traumfabrik» (1993) und «Clint Eastwood. Der konservative Rebell» (1996).

Yann Kacou

1987: Maîtrise de sciences à l'Université Toulouse III. (Wissenschaftsmagister an der Universität Toulouse; 1988: Troisième cycle de gestion à l'Institut Supérieur de Gestion (Paris). (Wirtschaftsdiplom am Institut Supérieur de Gestion in Paris; von 1988 – 1997 Mathematiklehrer in einem Pariser Vorort-Gymnasium; Zusammen mit Philippe Leroux gründete er 1997 die «ASC Distribution», die Spiel- und Dokumentarfilme produziert und vertreibt. Dort ist er für die Filmakquise und den Verleih zuständig.

Matthias Luthardt

Jahrgang 1972, geboren und aufgewachsen in den Niederlanden. Magisterstudium in den Fächern Germanistik, Französisch und Rhetorik in Tübingen, Paris und Hamburg. 1998 – 2005 Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» Potsdam-Babelsberg. 2001/02 Teilnahme an der 1. Deutsch-Französischen Masterclass der Filmakademie Baden-Württemberg. Filme: *Menschen brauchen Hobbies* (2004), *Pingpong* (2005, Abschlussfilm HFF)

Christoph Hochhäusler

Jahrgang 1972. Abitur, anschließend Zivildienst. 1993 – 1995 Architekturstudium an der TU Berlin, verschiedene Jobs und Filmpraktika. 1996 – 2004 Studium der Filmregie an der HFF München, 1997 Gründer und Mitherausgeber der Filmzeitschrift «Revolver». Filme: *Fieber* (1999), *Milchwald* (2003, Buch zusammen mit Benjamin Heisenberg), *Falscher Bekenner* (2005)

Dorett Molitor

Jahrgang 1963. Dipl. Kulturwissenschaftlerin; Studium an der Universität Leipzig und HFF «Konrad Wolf», Potsdam-Babelsberg; von 1990 – 2008 im Filmmuseum Potsdam verantwortlich für das Kinoprogramm und die Öffentlichkeitsarbeit, seit 2008 Leiterin der Abteilung Sammlungen.

Hanne Landbeck

Jahrgang 1958, Romanistin, Germanistin und Medienwissenschaftlerin. 1984–1990 Wissenschaftliche Angestellte an der Universität Mannheim, 1991–1997 stv. Geschäftsführerin bei der Arte Deutschland TV GmbH. Seit 1998 freischaffend als Kritikerin, Autorin, Coach für Literatur und Verlegerin. Lebt in Potsdam und Berlin.

