

Zwischen Kitsch und Kunst

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **16 (1964)**

Heft 18

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-962497>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

ZWISCHEN KITSCH UND KUNST

ZS. Es gibt ein Filmgebiet zwischen Kitsch und Kunst, das von den Schwankungen der Filmkrisen weniger stark berührt worden ist, als die von echtem Kunststreben erfüllten Filme oder die schlechte Massenware. Diese Filmschaffenden, deren Ehrgeiz nur darin besteht, interessante Geschichten gut zu erzählen, kümmern sich nicht um Kunst im Film, verstehen aber sehr genau zu kalkulieren und haben ein grosses Einfühlungsvermögen in das Denken und Fühlen durchschnittlicher Zuschauermassen. Sie sind, in ihren allerdings seltenen Spitzenexemplaren, der Wunschtraum der Film-Geschäftswelt.

Der Franzose türkischer Abstammung Henri Verneuil gehört in diese Reihe. Die Kritiker pflegen ihn gewöhnlich, wenn überhaupt, kurz abzutun, und seine grossen Kollegen lächeln milde, wenn sein Name erwähnt wird. So ist er gewissermassen nebenbei gewachsen, unauffällig, bis er auf einmal dasteht mit 22 Filmen, meist kassenmässigen Erfolgen - die meisten seiner Filme hatten mindestens 200'000 Zuschauer - nach bloss fünfzehnjähriger Tätigkeit und 44 Lebensjahren. Und jetzt hat er sich den quantitativ grössten Auftrag gesichert, den der französische Film jemals zu vergeben hatte: "Das Week-end in Zuydcoote", die filmische Darstellung des Rückzuges von Dünkirchen 1940. 4000 Mitwirkende und ein Budget von einigen Milliarden französischer Franken sind ihm zur Verfügung gestellt worden, nebst einem grossen Tross von Helfern und einem Material, das allein etwa 800 Fahrzeuge zählt.

Bis dahin war die französische Fachwelt der Ueberzeugung, dass Frankreich keine Möglichkeit habe, auf dem Felde der Grossfilme mit Amerika zu konkurrieren. Dieser neue Film ist somit eine französische Herausforderung, auf alle Fälle ein Wagnis, und Neuland. Wie war es möglich, dass gerade Henri Verneuil mit dessen Regie beauftragt wurde? Bestimmend waren zweifellos seine bisherigen Leistungen, wobei besonders sein letzter Film "Mélodie en sous-sol" den Ausschlag gegeben haben dürfte. Der Film in der Besetzung mit Jean Gabin erzielte auch in den Vereinigten Staaten einen durchschlagenden Erfolg. Die MGM. hat darauf Verneuil sogleich die Herstellung dreier Filme vorgeschlagen, nach seiner freien Wahl, und zu einem ihm passenden Zeitpunkt. Aber auch "Die Kuh und der Gefangene" mit Fernandel war in Europa ein beinahe ebenso grosser Erfolg, und selbst der schon etwas kritischer beurteilte "Der Präsident" mit Jean Gabin in der Hauptrolle, zählte noch über eine halbe Million Besucher.

Verneuil (sein richtiger Name wäre Henri Malakian) ist der Sohn eines Türken, der vor den anti-christlichen Verfolgungen nach Marseille floh. Er hatte von diesem Vater die Begabung geerbt, interessante Geschichten gut zu erzählen, konnte sich aber nicht vorstellen, damit Geld zu verdienen. Er absolvierte deshalb eine technische Ausbildung, war aber nach der Befreiung gezwungen, sich journalistisch zu betätigen, da es sehr wenig Journalisten gab. Dabei schrieb er auch Filmkritiken. Im Dienst einer kleinen Zeitschrift kam er dann nach Paris, wo er bald mehr in den Film-Ateliers als auf der Redaktion zu finden war. 1949 gelang ihm dann die Herstellung seines ersten Kurzfilmes, der gleich so gut war, dass er für das Festival in Cannes ausgewählt wurde. Mit geschwelter Brust und in der dritten Klasse sei er dorthin gefahren, hat er erzählt, aber als er zurückkam, eröffnete ihm sein Produzent, dass er das Budget um 200'000 Franken überschritten habe, was er selbst begleichen müsse. Er half sich, indem er einen Reklamefilm für ein Haarwasser drehte.

Zu Spielfilmen langte es noch nicht, wohl aber zu weiteren guten Kurzfilmen, wobei er Schauspieler verwendete, die er in seiner Jugend in Marseille kennen gelernt hatte, vor allem Fernandel. Sein Rezept heisst, aufmerksam den Geschmack des Publikums verfolgen. Nach seiner Ansicht gibt es viele gute Stoffe, aber sie sind antiquiert oder werden erst später einmal aktuell. Er pflegt in Paris die Kinos zu besuchen, achtet auf die Reaktionen des Publikums auf seine sorgfältig vorbereiteten Effekte, horcht auf dessen Aeusserungen. Es ist ihm gleich, wenn alles gegen ihn ist, mit Ausnahme der Zuschauer. Auf den Vorwurf, kommerziell eingestellt zu sein, antwortete er: "Wie wenn es schon jemals einen Regisseur, auch von der 'Neuen Welle', gegeben hätte, der etwas anderes wünschte als den Erfolg!" Andererseits erklärt er ohne zu zögern, keinesfalls für die Filmarchive zu arbeiten. Er glaubt, dass höchstens etwa vier bis fünf Filme von allen, die bisher auf der Welt hergestellt wurden, es verdienen, für die Nachwelt erhalten zu bleiben. Alles andere müsse wieder verschwinden und Neuem Platz machen.

Diese Aeusserung zeigt, dass er doch ein ausgesprochenes Gefühl für Qualität besitzt, auch wenn er seine Filme nicht in erster Linie daraufhin anlegt. Er pflegt auch seine Schauspieler nicht mit komplizierten Anweisungen zu leiten, ist bald mit ihnen zufrieden. Aber andererseits arbeitet er nur mit solchen der ersten Garnitur für die Hauptrollen. "Es ist Zeitverlust, mit Anfängern zu arbeiten", bemerkte er auf eine Frage. Für den neuen Grossfilm hat er Belmondo und François Perrier in Dienst gestellt.

Für sein Qualitätsgefühl spricht auch die Geschichte seines Zusammentreffens mit Clouzot vor einigen Jahren in Berlin. Einer seiner Fil-

me war für das dortige Festival ausgewählt worden neben Clouzots "Salaire de la peur". Er sah sofort, dass sein Film sich mit diesem nicht messen konnte, und es war ihm sehr peinlich, neben Clouzot in der Ehrenloge zu sitzen. Er war unschlüssig, was er tun sollte, bis er sich Clouzot nach einigen Tagen erklärte. Er wollte um keinen Preis, dass man ihn für anmassend hielt.

Diese Bescheidenheit ist charakteristisch für ihn. Er lebt sehr zurückgezogen, spielt des abends mit seinem kleinen Kind, statt sich wie die meisten seiner Kollegen in den Nachtlokalen herumzutreiben. Er nimmt sich auch immer Zeit. Als er eines Tages Godard im Fernsehen sah, meinte er, dass dieser viel zu nervös sei. Sobald er hinter einer Kamera stehe, verachte er alle Hindernisse wie in einer Art hektischen Fiebers. Er, Verneuil, lasse sich dagegen Zeit. Allerdings habe er nicht den Ehrgeiz, eine "Botschaft" im Film zu verkünden.

Entsprechend fasst er auch seine neue Aufgabe. Er versucht alles auf eine Art konzentrierte Echtheit anzulegen. Vor Beginn der Dreharbeiten las er alle nur irgendwie erreichbare Literatur über die Katastrophe von Dünkirchen. Wie ein Feldherr dirigiert er jetzt die ganze militärische Operation von neuem. Tonnen von Sprengstoffen werden in die Lüfte gejagt, Dutzende alter, französischer Flugzeuge als Stukas verkleidet, Experten des Armeeministeriums beigezogen, um bis in Einzelheiten dieses denkwürdige Ereignis zu rekonstruieren. Man wird von Verneuil in den kommenden Jahren wahrscheinlich etwas mehr Notiz nehmen müssen.

LACHT EUROPA NICHT MEHR?

ZS. Das wird in Amerika behauptet. Die Kinosäle seien bei uns trübe Trauerlokale geworden, in denen die neue Generation, von ganz hoch entwickelter Intelligenz, die komischen Filme betrachte, ohne auch nur eine Lippe zu bewegen, ohne auch nur den Versuch zu einem krampfhaften Lächeln zu unternehmen. Alles sei heute in Europa snobistisch eingestellt. Es gebe keine naive Lebensfreude und ein offenes, befreiendes Lachen mehr.

Zu verwundern wäre das nach all den grauenvollen Ereignissen, die sich auf unserm Kontinent abgespielt haben, schliesslich nicht. Auch die ständige Gefahr, in der wir leben, ist nicht dazu angetan, uns zu unbeschwerter Heiterkeit zu veranlassen. Aber so schlimm, wie die Amerikaner behaupten, steht es nun auch wieder nicht. Wollten diese doch sogar Harold Lloyd, den bekannten Groteskkomiker der Stummfilmzeit, davon abhalten, nach Europa zu fahren und bei den Wiederaufführungen seiner Filme anwesend zu sein. Er würde bittere Enttäuschungen erleben.

Glücklicherweise wünschte er sich aber mit eigenen Augen zu überzeugen. Schliesslich waren einst in den Zwanziger Jahren auch in Europa ungezählte Millionen ob seiner Filme in die heiterste Stimmung versetzt worden. Manchenorts war er noch volkstümlicher gewesen als Chaplin, weil er anders als dieser dem Publikum Vertrauen zum Leben einflösste. Selbst in den absurdesten Gefahrssituationen, wenn er etwa an einem Uhrzeiger hoch über den Strassen von New York hing, ging alles immer wieder gut aus. Chaplin, aus bitteren Erfahrungen tiefgründiger, skeptischer, ging dagegen mit seinem Stöckchen von einer Lebenseinstellung zur andern, immer wieder nur hoffend. Bei Harold Lloyd stand der Ausgang dagegen von vornherein fest; mit dem Geld an der Kasse für das Billet konnte man sich eine Portion Vertrauen und Lebensmut kaufen.

Harold Lloyd konnte dann bald feststellen, dass in Europa auch heute noch über seine Filme gelacht wird. Als er sich erstmals in Frankreich zaghaft in den Ehrenstuhl setzte, der für ihn reserviert war, füllte sich der Saal rasch. Das Interesse war also noch immer da, es war ihm jedoch unbehaglich zu Mute. Aber schliesslich konnte ja nicht ihn die Schuld treffen, wenn es ein Misserfolg wurde. Was die Zeit und die Geschichte gebracht hatten, was die Leute in die Unmöglichkeit versetzte, zu lachen wie einst, dafür traf ihn keine Verantwortung.

Doch die Sorge war umsonst. Die Vorführung wurde ein Erfolg, mehr als der erwartete Höflichkeitserfolg. Gewiss war es nicht das unbefangene, sorglose, frenetische Gelächter von einst, das zu hören war. Es klang gedämpfter, aber durchaus zustimmend und freundlich, vielleicht auch mit einem kleinen Anflug von Galgenhumor. Jedenfalls war Harold Lloyd mit Europa wieder zufrieden, man hatte dort das Lachen noch nicht aufgegeben. "Wenn das wahr gewesen wäre", bemerkte er, "wäre Europa erledigt". Allerdings musste er etwas anderes feststellen, nämlich, dass im allgemeinen zu den heutigen, komischen Filmen sehr wenig gelacht wird. Er schob das jedoch auf die falsche Regie: der Tonfilm habe für die Komiker eine Falle ein-