

Deutscher Film : Entwicklung zur Spitze und Breite

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933164>

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.

Deutscher Film: Entwicklung zur Spitze und Breite

6. Informationstage «Film 76» in Duisburg

Darüber, dass der Film in der BRD seit drei Jahren einen unaufhaltsamen Aufschwung erlebt und den Anschluss an die internationale Filmproduktion herstellt, wird an dieser Stelle seit drei Jahren berichtet. Es hat sich inzwischen ergeben, dass wichtige deutsche Spielfilme auch in das Programm schweizerischer Verleihe aufgenommen wurden: «Lina Braake» von Bernhard Sinkel und «Die verlorene Ehre der Katharina Blum» (Volker Schlöndorff) wurden zu Publikumserfolgen, «Berlinger», der zweite Film von Sinkel wird weitgehend missverstanden. Andere wesentliche Filme aus der BRD – so etwa Wim Wenders «Alice in den Städten» und «Falsche Bewegung», Rudolf Thomes «Made in Germany und USA» oder «Tagebuch», Alexander Kluges «In Gefahr und grösster Not, bringt der Mittelweg den Tod» und «Gelegenheitsarbeit einer Sklavin» – waren zumindest bei unabhängigen Spielstellen wie im Filmpodium Zürich, im Kellerkino und «film am montag» in Bern oder im «Bon Film» Basel zu sehen. Dazu ist zu sagen, dass damit allenfalls ein Teil des neueren deutschen Filmschaffens vorgestellt worden ist; denn in der Bundesrepublik gibt es nicht nur eine Entwicklung zu Spitze hin, sondern auch zur Breite. Das ist keineswegs nur quantitativ zu verstehen. Breite manifestiert sich auch im Programatischen. Da gibt es Filme, die sich etwa wie Herbert Achternbuschs «Der Atlantikschwimmer» nur an einen vornehmlich bayerischen Insiderkreis wenden, dann solche, deren Autoren unverholen mit dem grossen Kinogeschäft liebäugeln, und Werke wiederum, die gehobenen Ansprüchen in künstlerischer Weise zu genügen suchen. Es war seit jeher das Verdienst von Horst Schäfer und seiner gut eingespielten Crew, in Duisburg etwas von dieser Vielfalt des deutschen Filmschaffens, die ja nicht einfach über Nacht da war, sondern sich über Jahre entwickelt hat, zu zeigen und gleichzeitig in Diskussionen mit kompetenten Fachleuten die Produktionsbedingungen und filmwirtschaftlichen Hintergründe zu erhellen. Das war dieses Jahr nicht anders. Besonders hoch aber ist den Veranstalter anzurechnen, dass sie ihre Informationstage nicht nur wie üblich jenen Filmen widmeten, die noch nicht an eine breitere Öffentlichkeit gelangt sind. Vielmehr kam diesmal auch zum Ausdruck, dass es im deutschen Film nicht nur Morgenröte gibt. Bewusst und mit aller Offenheit kam auch zur Darstellung, dass die Entwicklung zur Breite Fragwürdiges hat gedeihen lassen, dass der Nachwuchs in einer handfesten gedanklichen Krise steckt, die offenbar auch durch die Film- und Fernsehhochschulen in München und Berlin nicht zu überwinden ist. Schäfer hat mehr als eine Auswahl deutscher Spielfilme vorgestellt. Die diesjährigen Informationstage waren vielmehr ein Spektrum des deutschen Films schlechthin, demonstriert an ausgewählten Beispielen. Damit wurde ein guter Grundstein gelegt für die nächstjährigen Informationstage, die erstmals in grösserem Rahmen als Werkschau des deutschen Spielfilms konzipiert werden sollen.

Die Internationalität des deutschen Films

Unverkennbar ist das Bestreben deutscher Filmemacher, ein breiteres Publikum zu erreichen. Der rein introvertierte Film, wie er noch vor wenigen Jahren aus Protest und als Alternative zu einem völlig degenerierten Massenverblödungskino entstanden ist, findet sich beinahe nicht mehr. Sieht man von Filmemachern wie Werner Nekes ab, der den Film als Transportmittel neuer visuell-sinnlicher Ausdrucksformen

verwendet und mit «*Amalgam*» ein überzeugendes und empfindsames Beispiel solch neuer Sehweise vorstellte – als Experimentalfilme mag ich Nekes Werke eigentlich nicht bezeichnen, weil sie in ihren Formen zu gefestigt und zu überzeugend durchkomponiert sind, als dass sie noch den Charakter des Experimentes haben –, tendieren die meisten Filme auf Zugänglichkeit hin. Dass jedoch die Hinwendung auch zum weniger film- und bildgeschulten Zuschauer auf recht verschiedenartige Weise geschehen kann, wurde gerade an den Duisburger Filmtagen überdeutlich: Ob der Kinobesucher ernstgenommen, d. h. zu einer von ihm zu erbringenden Leistung des Sehens und Begreifens für fähig gehalten wird oder ob man ihm dutzendmal Vorgekauertes vorzusetzen glauben muss, um ihm ein Kinoerlebnis zu vermitteln, beeinflusst die Gestaltungsweise von Filmen entscheidend. Fragwürdig erscheint dabei die Tatsache, dass gerade in filmwirtschaftlichen Kreisen, die Handhabung billigster filmischer Klischees in Verbindung mit einem Aufgebot an Stars nach wie vor als *die* Möglichkeit angesehen wird, die Internationalität des deutschen Films zu erreichen. Die Duisburger Filmtage haben gezeigt, dass das Gegenteil der Fall ist. Nicht dort, wo nach dieser schalen Oberfläche geschieht wird – etwa in der von Michael Verhoeven zwar brilliant, aber ohne inneres Feuer in Szene gesetzten schwarzen Komödie «*Mitgift*» mit Mario Adorf und einer hinreissend schönen Senta Berger, welche in einer geradezu unwirklichen Jet-Set-Atmosphäre spielt – entsteht die Internationalität des deutschen Films, sondern dort, wo er sich der sozialen und politischen Realität annimmt, wo er das Geschehen im eigenen Lande erfasst, wo er in den Alltag hineinhorcht, Situationen erfasst und vermittelt.

Am schmerzlichsten wird diese Erfahrung bei Roland Klick fühlbar. Dieser Autor, der mit den Filmen «*Deadlock*» und «*Bübchen*» einen wesentlichen Beitrag zur Erneuerung des deutschen Films geleistet hat, der später mit «*Supermarkt*» bewies, dass die Grossstädte der BRD und ihre Menschen durchaus einen Hintergrund für einen sozial-hintergründigen Kriminalfilm abgeben und auch zeigte, wie mit europäischen Produktionsbedingungen Action glaubhaft und überzeugend hergestellt werden kann, hat nun einen Simmel-Roman verfilmt. Verlockt offenbar von den unabhängigen Filmemachern kaum jemals zugänglichen grossen Produktionsmitteln, angezogen offenbar auch von der Publikumswirksamkeit der literarischen Vorlage, hat er das Berliner Mauer- und Agentendrama «*Lieb' Vaterland, magst ruhig sein*» kolportagehaft verfilmt. Die Aufwendigkeit der Inszenierung vermag in keiner Minute zu verbergen, dass die kritik- und distanzlose Übernahme eines in allen Teilen fragwürdigen Stoffes notgedrungen zu einem schlechten Film führen musste. Man wird Klicks handwerkliches Geschick und seine Regisseurfähigkeiten bewundern können, wird zugeben müssen, dass er auch grosse Produktionsmittel zu meistern weiss, aber es ist keinen Augenblick lang zu vergessen, dass er sein Talent verschleudert: nicht an das Genre, das ihm offensichtlich liegt, sondern an einen Stoff, der nichts taugt, wenn man ihn in seiner geistigen Einfalt übernimmt, ohne zumindest das Mittel der Verfremdung oder der Überhöhung zu bemühen.

Kritischer Heimatfilm

Eine Botschaft an ein breiteres Publikum heranzutragen, scheint etlichen Regisseuren über das Vehikel einer beliebten Filmgattung am ehesten realisierbar zu sein. Der zwar keine lange, aber dafür sehr breite Tradition besitzende Heimatfilm deutschen Ursprungs ist dabei schon seit einiger Zeit im Gespräch. George Moore mit «*Lenz*», Volker Vogeler mit «*Jaidler, der einsame Jäger*» oder auch Uwe Brandner mit «*Ich liebe dich, ich töte dich*» gaben dem Genre neue, sozialkritische Inhalte. Es entstand, etliche Werke anderer Autoren trugen mit dazu bei, der sog. kritische Heimatfilm, der deutsches Filmschaffen international aus seiner Vergessenheit herausriss. Allerdings war kaum zu übersehen, dass sich der kritische Heimatfilm mit seinen neuen Inhalten jenem Publikum entfremdete, das ursprünglich Heimatfilme «konsumierte». Die wiederentdeckte und neu belebte Gattung richtete sich, wenn nicht an ein intellektuel-



Irm Hermann und Peter Kern in «Sternsteinhof» von Hans W. Geissendörfer

les, so doch an ein Anspruch heischendes Publikum. Hans W. Geissendörfer – bekannt vor allem durch hervorragende Fernsehfilme – hat daraus die Konsequenzen gezogen. Was er schaffen wollte, war ein Film für, wie er sich ausdrückte, Hinz und Kunz. «*Der Sternsteinhof*» ist denn auch ein Heimatfilm im herkömmlichen Sinn, ein Bauern- und Tagelöhnerdrama, das sich um die Jahrhundertwende abspielt. Es handelt von der Leni, deren Vater vom Sternsteinhofbauern beim Holzfahren wissentlich und fahrlässig in den Tod geschickt worden ist. Nun hat das Mädchen nur noch eines im Kopf: Es will aus dem Elend herauskommen, aus den ärmlichen Tagelöhner-Hütten ausziehen in den grossen Hof auf dem Hügel. Um dieses Ziel zu erreichen, ist der Leni jedes Mittel recht. Sie geht, wenn's sein muss, über Leichen. Eifersucht, Liebe und Tod spielen in dem Film, der alle Elemente des Heimatfilms aufweist und der auch der Landschaft eine tragende Funktion beimisst, zentrale Rollen. Doch im Gegensatz zu den ursprünglichen Filmen des Genres, zeichnet Geissendörfer die Personen nicht eindimensional. Sie sind keine Kunstfiguren, sondern wachsen aus einem sozialen Umfeld heraus und vermögen demnach relevant die Gründe für ihr Verhalten und Handeln aufzuzeichnen. Zu Hilfe kommt hier Geissendörfer die gleichnamige Romanvorlage von Ludwig Anzengruber, der im Gegensatz etwa zum bekannteren Ludwig Ganghofer kein ausschliesslich den Klischees von Gut und Böse verhafteter Romantiker war, sondern zu differenzieren wusste, Charaktere schuf. Dem schlechten Heimatfilm und dessen Eindimensionalität setzt der Regisseur den besseren entgegen, jenen nämlich, der das soziale Gefälle nicht als schicksalhaft oder gar gottgewollt hinstellt und zum Drama nutzt, sondern es als eine Folge gesellschaftlichen Verhaltens erkennt. Geissendörfer bietet also konsequent die Identifikationsmöglichkeiten des Heimatfilms an. Er bereichert aber die Figuren, kompliziert die Rollen im Sinne einer Differenzierung. Ob ihm aber das Publikum eine so subtile Figur wie die Leni abnimmt, die bei aller Verwerflichkeit ihres Handelns moralisch im Recht bleibt, muss sich erst erweisen.

Im Gegensatz zu Geissendörfer siedelt Reinhard Hauff seinen Heimatfilm *«Paule Pauländer»* (er war am 6. April im ersten deutschen Fernsehen zu sehen) in der Gegenwart an. Die schleppende Loslösung eines jungen, ungehobelten Burschen vom Hof, der vom Vater – aus Verzweiflung und charakterlichem Unvermögen – tyrannisiert wird, ist dem Regisseur Anlass zur Schilderung eines Konfliktes zwischen überliefertem Bauernstolz und wirtschaftlicher Realität. Die Familie Pauländer steht vor der Alternative, sich industriellen landwirtschaftlichen Methoden anzupassen und sich damit in die Abhängigkeit mächtiger und rücksichtsloser Kreditgeber zu begeben oder aber dem sicheren Ruin entgegenzusteuern. Der Vater ist zu schwerfällig und zu verboht, um eine sinnvolle Entscheidung zu treffen. In seiner Ohnmacht schikaniert er seine Frau und die beiden Söhne, bis einer wegläuft und in der Stadt sein Heil versucht. Gleichzeitig kommt von dort ein gescheitertes Mädchen in das kleine Dorf. Der Tankstellenbesitzer hat es aus dem Heim geholt, und nun soll es für wenig Geld viel arbeiten. Paule – seit dem Wegzug seines Bruders noch mehr unter der Knute seines Vaters – und Elfi finden zusammen und kommen zu einer neuen Erfahrung: Nicht mehr das Sichunterordnen, Sichfügen bestimmt ihre Gefühle, sondern eine Art des Verstehens, des Mitfühlens für den andern. Hauffs Film weist allerdings über die Geschichte Paulas hinaus, ist exakter Beschrieb einer vernachlässigten und immer mehr verkümmerten und versteppenden Landschaft, in der die Menschen lethargisch und stumpf werden. Auch hier erweist sich – wie im Heimatfilm von Geissendörfer – dass diese Verödung nicht schicksalhaft, sondern die Folge einer Entwicklung ist. Die sorgsame und unpolemische Beschreibung einer erschreckenden Verarmung, aus der dumpfe Gewalt der einzige Fluchtweg bleibt, wenn nicht die Ohnmacht schon gesiegt hat, ist eine brennend aktuelle soziale Studie über die voranschreitende Verkümmern der Provinz, in der von gewissenlosen Managern die letzten Ausbeutungsversuche unternommen werden.

Wim Wenders Trilogie der Selbstfindung und der Sehnsucht danach

Der wohl eigenwilligste, sensibelste Filmmacher der Bundesrepublik ist Wim Wenders, der wahrscheinlich keinen Augenblick lang einen Gedanken daran verschwendet, ob seine Filme ein breites Publikum erfassen oder nicht. Dass vor allem seine letzten es dennoch tun, hat seine Ursache darin, dass Wenders Freude und Lust am Kino, die in jeder Einstellung fühlbar werden, sich auf den Zuschauer übertragen. Film sei die Kunst des Sehens, hat jene ältere Kinobesitzerin in Wenders neuem Film, *«Im Lauf der Zeit»*, von ihrem Vater gelernt; und diesen Film könnte sie im Kino *«Weisse Wand»*, das sie stillgelegt hat, weil sie den Schund, der in die Provinzkinos gelangt, nicht mehr zeigen mag, aufführen. Wenders hat *«Im Lauf der Zeit»* stark visuell aufgebaut. Bei ihm wird Kino wieder zum Seherlebnis, und auch dort, wo er akustisch arbeitet, mit einer hervorragenden Musik nämlich, dient dies zur Emotionalisierung des Sehens. Von der Kinoprovinz handelt Wenders Film unter anderem: Ihr reist Bruno mit einem Möbellaster nach, von Lüneburg bis Hof, repariert beschädigte Apparaturen, baut Vorführräume aus, wo das Kino endültig gestorben ist, springt als Aushilfsvorführer ein. Er ist *«King of the Road»*, ein Mann, der sich mit seiner Einsamkeit leidlich zurechtgefunden hat. Mit ihm zieht Robert, *«Kamikaze»*, der vor seiner Frau geflüchtet ist, weil er nicht mehr wusste, wie er ihr genügen sollte. Mit dem VW raste er – lebensüberdrüssig und verwirrt – in die Elbe – und stieg dann durchs Schiebedach aus. Die Begegnung zwischen Bruno und Robert ist zufällig, aber nun lernen sie sich auf der Reise im Laster kennen und verstehen, beginnen zu fühlen, dass sie *«eine Zeit hinter sich gebracht haben und dass diese Zeit ihre Geschichte ist»*. Das heisst nichts anderes, als dass auch sie geprägt sind durch ein bestimmtes Milieu und dass dieses ihre Denk- und Handlungsweise noch immer beeinflusst. Wenders weist sehr subtil darauf hin, wenn er Robert seinen Vater besuchen lässt oder wenn *«The King of the Road»* auf der Treppe des mütterlichen Hauses auf einer kleinen Rheininsel weint.

Wie immer aber bei diesem feinnervigen Filmmacher, dessen Liebe zum amerikanischen Kino auch in diesem Film seinen Ausdruck findet, ist Film Bewegung, vielmehr Fortbewegung. Wenders Filme – und dieser hier ganz besonders – sind Reisen nach einem Ziel hin, das wohl am besten mit Sehnsucht zu umschreiben ist. Mit «Alice in den Städten» und «Falsche Bewegung» bildet «Im Lauf der Zeit» eine Trilogie: Nicht nur, weil in allen drei Filmen Rüdiger Vogeler die Hauptrolle spielt, sondern vielmehr, weil immer Menschen auf dem Weg – im wahrsten Sinne des Wortes on the road – zur Selbstfindung sind, sich danach sehnen, sich selber zu erfahren und zu verwirklichen. Diese Bewegung zur Selbstfindung hin, immer auch ein Stück weit als die Suche nach der Blauen Blume dargestellt, ist für Wenders das Leben schlechthin. Dort wo diese Bewegung aufhört, wo beispielsweise wie in «Im Lauf der Zeit» ein Auto gegen einen Baum prallt oder wo die Spulen der Provinzkinos sich nicht mehr drehen, ist der Tod. «Im Lauf der Zeit» ist zweifellos der Höhepunkt dieser Trilogie, ist Wenders bester Film schlechthin. Niemals früher ist es ihm gelungen, seine Intensionen so klar zum Ausdruck zu bringen. Dazu wesentlich beigetragen hat der Kameramann Robbie Müller, der Bilder von ungeheurer Ausstrahlungskraft eingefangen hat, der ein Licht geschaffen hat, das in Bann schlägt. Aus dem sensuellen Bilderlebnis gewinnen die Charaktere des Films ihre Kraft, erhält die vorbeiziehende Landschaft ihre dramaturgische Funktion, entstehen drei Stunden Film, die – zumindest dem Filmfreund – aufzeigen, weshalb der Film die kompletteste Kunst der Gegenwart ist.

Verspielte Naivität

Von einem deutschen Filmwunder war in der letzten Zeit – vor allem im Ausland, wenn auch nicht in der Schweiz, wo der deutsche Film immer noch ein Schattendasein fristet und wo man so wenig an ihn glaubt wie teilweise zumindest in der Bundesrepublik – zu hören. Zu recht wie ich meine. Doch wie lange halten Wunder an, besonders wenn sie von der eigenen Filmwirtschaft kaum entdeckt werden? Und wie lange kann Kontinuität gewährleistet werden, wenn sich die Entwicklung zum international beachteten Film fast ausschliesslich auf eine Filmmacher-Generation beschränkt? Diese Fragen standen in Duisburg spätestens in jenem Augenblick im Raum, als die Spielfilmarbeiten der Hochschule für Film und Fernsehen in München und der deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin über die Leinwand gegangen waren. Es zeigte sich hier, ähnlich wie bei den Solothurner Filmtagen, dass der filmische Nachwuchs an einer gedanklichen Krise erheblichen Ausmasses leidet, der seinen Niederschlag in naiven, introvertierten Kammerspielen findet, deren erschreckende Humorlosigkeit und pubertäre Weltschmerz-Attitüde auch den geduldigsten Zuschauer aus dem Kino treiben. Erstaunlich ist die Tatsache, dass solches geistiges Unvermögen durch die vorhandenen Schulungsstätten nicht vermieden werden kann. Es zeigt sich aber auch, dass die Naivität solchen Filmmachens seinen Ursprung weniger in der Ausbildung an den Filmhochschulen hat, sondern offenbar eine Folge der verhältnismässig leicht zu erhaltenden Produktionsmittel, also der Breitenentwicklung ist. Als Beweis dafür könnte Hans-Peter Meiers «*Eine kleine Liebe*» stehen. Der Autor versucht die Tradition der Arbeiterfilme im Geiste von Kratisch und Ziewer weiterzuführen. Der Film, der recht aufwendig gemacht ist, erzählt die Geschichte eines jungen Arbeiters, der sich in ein Mädchen aus anderem Milieu verliebt und erst nach einer schweren persönlichen Niederlage erkennt, wo er hingehört. Abgekurbelt ist die Geschichte im infantilen Stil eines sozialistischen Realismus. Erschreckend ist dabei weniger die kritiklose Verherrlichung einer herben Arbeitswelt, als das aus der Sicht des Intellektuellen entworfene Arbeiterbild des rauhen, aber herzlichen, des ungebildeten, aber praktischen und pragmatischen Menschen. Hier wird unbewusst ein neuer Graben zwischen den Klassen aufgeworfen und eine Ordnung zementiert, an deren Überwindung gerade von Seiten sozial engagierter Filmautoren – und ein solcher ist Hans-Peter Meier zweifellos aus innerster Überzeugung – subtiler gearbeitet werden müsste.



Aus Ottokar Runzes «Verlorenes Leben»

Breitenentwicklung aber muss nicht notgedrungen mit Niveauverlust identisch sein. Beispiele dafür liefert gerade der neue deutsche Film zur Genüge: Ottokar Runzes sehr kinogerechte und aufwühlende Studie um die Aufklärung eines Mordes und die moralische Rechtfertigung der dabei eingesetzten Mittel, «*Verlorenes Leben*», oder Peter Lilienthals Stimmungsbild über das Leben in einem von einer Militärdiktatur bis zur Funktionsuntüchtigkeit geknebelten Staates, «*Es herrscht Ruhe im Lande*», sind gewiss keine Werke, die Filmgeschichte machen. Sie bleiben aber durch das persönliche Engagement ihrer Autoren und das Bemühen um eine der Aussage adäquate Form bedeutsam und wichtig, gerade weil sie dazu prädestiniert sind, ein breiteres Publikum für eine bestimmte Problematik zu sensibilisieren. Und es sind letztlich diese Filme, die über das Niveau einer nationalen Filmproduktion entscheiden.

Urs Jaeggi

Inkasso ZOOM-Filmberater 1976

Wir danken allen Abonnenten, die ihren Jahresbeitrag für ZOOM-FB prompt einbezahlt haben, herzlich und wünschen viel Anregung und Freude beim Lesen der Zeitschrift. All jenen, die das Abonnement für 1976 noch nicht eingelöst haben, empfehlen wir, den Betrag bis Ende April zu überweisen. Damit können die heute doch recht hohen Nachnahmekosten eingespart werden.

Mit freundlichen Grüßen
Administration und Redaktion