

Verkannter deutscher Spielfilm

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 8

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933318>

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.

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Verkannter deutscher Spielfilm

Wer deutscher Film hört, denkt zuerst an die ungezählten Sexfilme, die auch einen Teil unserer Kinos überfluten, an die flauen Paukerkomödien und an die sangesfreudigen Helden deutscher (und auch schweizerischer) Mädchenträume, welche sich früher oder später, aber beinahe ausnahmslos auf Zelluloid ablichten lassen und ihre biedereren-tolpatschigen Werklein vermessen zu der Sparte der Film lustspiele zählen. Dass es einen anderen, aussagemässig und formal wesentlicheren Film in der Bundesrepublik gibt, ist uns Schweizern (aber auch vielen Deutschen) nur durch jene Ausnahmen bekannt, die fast zufälligerweise unsere Kinos erreichen. Seit einigen Jahren führt das Kultusministerium Nordrhein-Westfalen im Duisburger «filmforum» Informationstage durch, die jenem deutschen Film gewidmet sind, der sich mit Verleih und Kinobranche schwer tut und eigentlich nur eine Chance hat, in den nichtgewerblichen Spielstellen, also den Kommunalkinos, oder in Filmklubs gezeigt zu werden. Wenn hin und wieder ein solcher Film bei einem Verleiher und einem grösseren Publikum ankommt – zu denken ist jetzt etwa an Roland Klicks «Supermarkt», der in der BRD mit überwältigendem Erfolg läuft –, dann ist dies eine Regel, welche die Ausnahme bestätigt. Die Ursachen dieser unerfreulichen Situation zu analysieren fällt nicht leicht. Das Podiumsgespräch an den diesjährigen Informationstagen in Duisburg, das dem Thema «Der deutsche Film im Ausland» gewidmet war, vermittelte immerhin einige nennenswerte Hinweise.

Das Publikum dem Film entfremdet

Der gegenwärtige Stand der Dinge ist nicht zu beurteilen, wenn nicht ein Blick in die Vergangenheit geworfen wird. Der deutsche Film – in der Stummfilmzeit und während des Expressionismus ein Qualitätszeichen – stieg mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Niederungen, aus denen er sich auch nach dem Kriege kaum mehr herausfand. Das Aufkommen des Fernsehens bewirkte, dass die Kinobranche zusätzlich in Schwierigkeiten geriet. Das Rezept für den Ausweg aus dem Tief war ebenso einfach wie verhängnisvoll. Immer mehr Kinos zeigten polterigen Klamauk oder Sexfilme, die nach Kolles breschenschlagenden Aufklärungsalbadereien einen Aufschwung nahmen, wie ihn sich wohl kaum jemand vorgestellt hat. Immer weniger Kinos nahmen sich des einigermaßen anspruchsvollen Films an. Das Feld des Kunstfilms überliess man sogar gänzlich dem Fernsehen, das vom Angebot regen Gebrauch macht und nahezu alle bedeutenden Werke der internationalen Filmszene über seine Kanäle sendet. So wurde das Publikum, dem selbst in grossen deutschen Städten beim Kinogang oft nur die Wahl zwischen Sex-, Klamauk- oder Brutalitätenfilm bleibt, dem Kino entfremdet. Wer sich mit dem Film als einer Form der gesellschaftlichen und künstlerischen Kommunikation auseinandersetzen will, bleibt zu Hause vor dem Bildschirm oder flüchtet sich, falls er dazu Gelegenheit hat, in ein Kommunalkino. Zur Publikumsentfremdung kamen die Unzulänglichkeiten bundesdeutscher Filmförderung: Da wurde bis vor kurzem nicht Qualität, sondern Publikumserfolg gefördert. Denen, die schon hatten, wurde noch mehr gegeben, und die, die ohnehin schon mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, gingen leer aus. Immerhin soll die Produktionsförderung jetzt grundsätzlich neu geregelt werden. Für den engagierten deutschen Film blieb in diesem Klima wenig Raum, und es gab sozusagen keine Möglichkeiten zur freien Entfaltung.



Rüdiger Vogler und Yella Rottländer in «Alice in den Städten» von Wim Wenders: überzeugt in jeder Bildeinstellung

Reaktionen der Filmemacher

Natürlich gab (und gibt es immer noch) Reaktionen auf diese unfruchtbare Kinosituation durch die Filmemacher vor allem der jüngeren Generation. Sie äussert sich vorerst in einer Opposition, die im Gespräch zum Ausdruck kommt, dann aber auch in einer Abkehr von allen Formen, die das Kino kennt und über Jahrzehnte als feststehend gewahrt hat, ihre Äusserung findet, also etwa in der totalen Zerstörung der Kino- und Sehgewohnheiten auf formaler Ebene. Aus dieser Situation heraus – und nicht etwa nur im künstlerischen Bemühen um neue Ausdrucksformen – ist die Richtung der Sensibilisten zu verstehen. Wiederum andere Filmemacher suchten sich mehr in der Richtung des politischen Filmschaffens, wie man es etwa vom sowjetischen Film her kennt, von der trostlosen Routine bundesdeutschen Kinogewerbes abzusetzen. Sie machten den Film zum Mittel im politischen Kampf, ihre Werke wurden zu sogenannten Zielgruppenfilmen. Wie immer auch die Versuche zu einer Distanzierung verliefen, sicher war dabei bloss eines: Die Filmschaffenden nahmen keine Rücksicht auf das Publikum. Sie suchten ein neues zu gewinnen. Dass die Absetzbewegung, verbunden mit der zweifellos auch mitspielenden Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen des Films, nicht selten in die Sackgasse der Langeweile geriet oder in rein formalen Spielereien endete, bestreitet heute kaum jemand mehr. Dass diese Entwicklung indessen einer Notwendigkeit entsprach, weil sie einen neuen Aufbruch erst ermöglichte, ist aus der deutschen Spielfilmproduktion der Gegenwart ersichtlich.

Rückkehr zur filmischen Gestaltung

Beim Betrachten der unabhängigen deutschen Spielfilmproduktion des vergangenen Jahres zeigt sich nun ein Trend, der sich seit einiger Zeit manifestiert. Fast ausnahmslos alle Filme, die anlässlich der Duisburger Veranstaltung vorgeführt wurden, weisen eine Tendenz auf, die man als Rückkehr zu einer bewusst filmischen Gestaltung bezeichnen könnte. Die verwendeten formalen Mittel sind im allgemeinen konventionell und lehnen sich an die bekannten dramaturgischen Erkenntnisse der Filmgeschichte an, ja spielen oft sogar mit bestimmten Filmgenres. Aber auch die Handlungsabläufe sind wesentlich handfester geworden. Die Filme erzählen Geschichten, Stories, und sie tun es zumeist in einer gradlinigen, schnörkelfreien Form. Der deutsche Film findet zurück zu einem breiten Publikum, versteht sich wieder als Massenmedium. Dabei gelingt es nicht selten, die während der Isolationszeit gewonnenen formalen Erkenntnisse zu integrieren. Es liegt auf der Hand, dass nicht alle Spielfilmautoren – und es scheint, dass auch in der BRD die Filmemacher zur Spielfilmproduktion hintendieren – mit ihren neuen Filmen reüssiert haben. Manch ein Film ist verpatzt worden, vieles ist nur im Ansatz vorhanden, die Krise des reinen Autorenfilms äussert sich auch hier in Mängeln, die augenscheinlich von ungenügenden Drehbüchern herrühren. Aber das durchschnittliche Niveau ist beachtlich. Der deutsche Film steht vor der Möglichkeit, international wieder eine Rolle zu spielen, falls es gelingen sollte, ihn – auch ausserhalb der Bundesrepublik – in die Kinos zu bringen.

Zivilisationsflucht

Auch thematisch lassen sich bestimmte Neigungen der deutschen Filmschaffenden erkennen. Generalthema scheint die Flucht aus dem öden Alltag oder aus der Zivilisation schlechthin zu sein. Einen Markstein in dieser Richtung hat zweifellos Johannes Schaaf mit *Traumstadt* gesetzt, dem Film über ein Paar, das dieser Welt Valet sagt und in ein fernes, unbestimmtes Land verreist, in dem den individuellen Wünschen und persönlichen Neigungen des einzelnen schrankenlos Rechnung getragen wird. Das erhoffte Paradies erweist sich indessen als trügerisch, indem es zum Terror des Individualismus kommt. Der Film macht durchsichtig, dass es Freiheit ohne Gemeinschaft (und das bedeutet immer auch Unterordnung) nicht gibt. Nun ist es allerdings so, dass sich Schaaf in seiner stark fiktiven Geschichte in den Details verheddert, so dass die eigentliche Grundaussage und damit doch wohl das Anliegen des Filmes in einem Wust von skurrilen Sequenzen untergeht. Auf eine ganz andere Weise scheitert Michael Verhoeven mit *Ein unheimlich starker Abgang*, einer seltsamen Mischung zwischen Aufzeichnung von Realität und Kinoillusion. Das Leben des Mädchens Sonja ist verpfuscht: In einem miesen Milieu aufgewachsen, hat es bereits eine Abtreibung hinter sich, ist durch verschiedene Heime gegangen und steht jetzt vor Gericht, weil es seinen Freund, der es brutal ausnützte, erschossen hat. Die Rettung des Mädchens ist ebenso überraschend wie märchenhaft: Durch einen klaffenden Riss schwebt Eiskunstläufer Hans-Jürgen Bäumler in den Gerichtssaal, trägt Sonja auf den Armen davon und entschwebt mit ihr über die Dächer der Stadt – ein fürwahr toller Kinoschluss. Der Nachteil von Verhoevens Film ist bloss, dass er sich allzusehr auf diesen einen Gag abstützt. Was zuvor geschieht, ist leider bedeutungslos und mitunter langweilig.

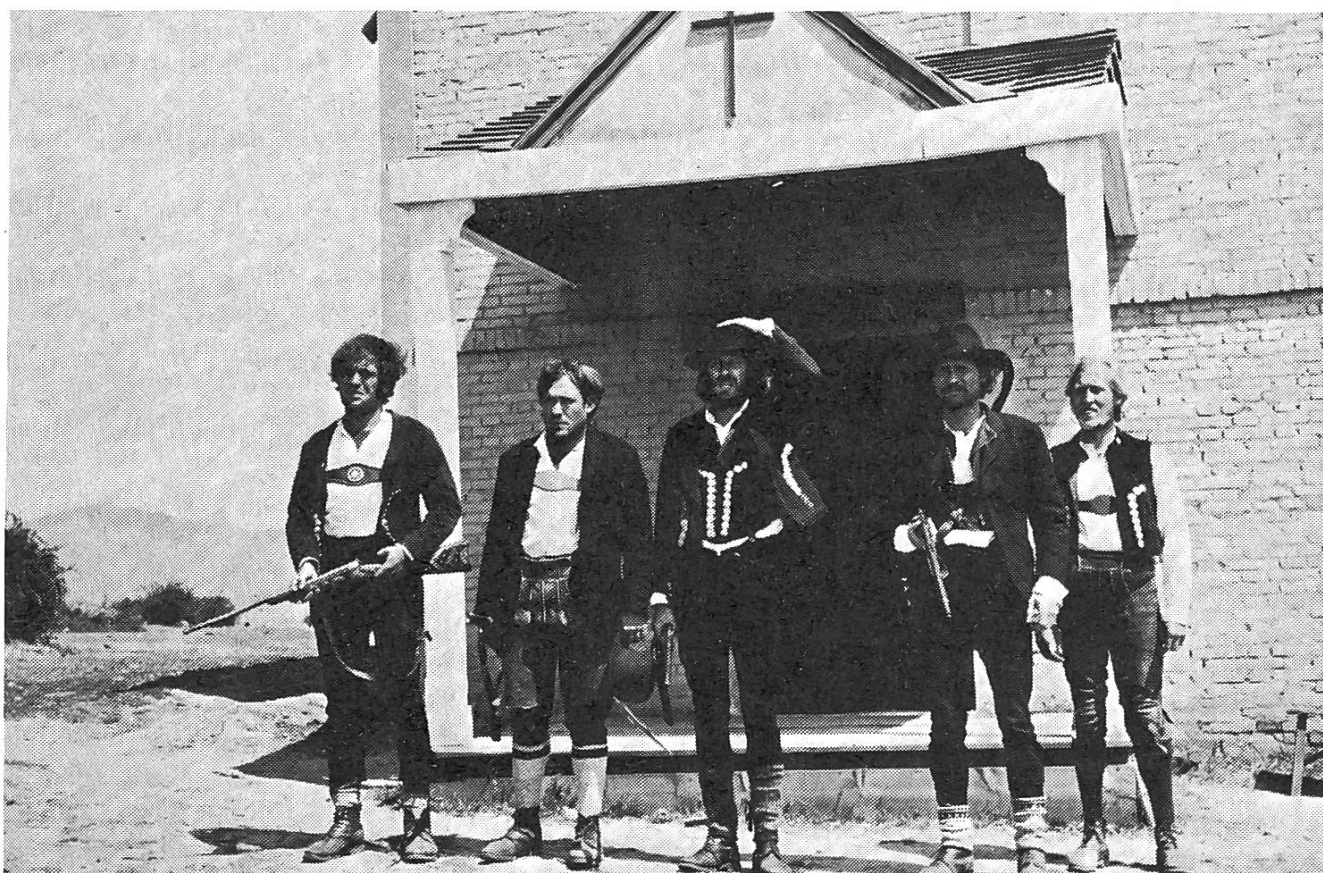
Flucht aus der Zivilisation ist auch das Thema des Films *Ich dachte, ich wär' tot* von Wolf Gremm. Eine Siebzehnjährige nimmt, weil sie sich den Anforderungen des Lebens nicht gewachsen fühlt, eine Überdosis Schlaftabletten, kann jedoch gerettet werden und erkennt, dass nicht Flucht, sondern die Auseinandersetzung zu Lösungen verhilft. Macht sich schon hier die Freude am Erzählen einer Geschichte bemerkbar, dann wird dies noch ungleich deutlicher in Florian Furtwänglers Debütfilm *Zum Abschied Chrysanthemen*, einem Werk mit kafkaesken Zügen und einem zünftigen Chabrol-Touch. Wenn immer auch zu spüren ist, dass dem Autor sowohl die

Routine wie auch das für eine solche Produktion notwendige Geld fehlten, so bleibt doch das offensichtliche Talent nicht verborgen. Durch und durch Routinier dagegen ist Rainer Werner Fassbinder geworden. Sein neuester Film *Angst essen Seele*, der den verzweifelten Versuch einer deutschen Witwe schildert, den um viele Jahre jüngeren marokkanischen Gastarbeiter Ali zu heiraten und in die Gesellschaft zu integrieren, ist schon nur noch glatte Oberfläche.

Zwei grosse Erzähler

Reibungslose Inszenierung haftet manchen Filmen der neuen deutschen Produktion an, gereicht ihnen aber nicht immer zum Vorteil. So etwa ist ein weiterer für Arbeiter und Arbeiterinnen gedachter Film von Marianne Lüdcke und Ingo Kratisch, *Lohn und Liebe*, nur noch halbwegs so spontan und aufregend wie «Die Wollands», und es ist wohl auch die Glätte der Inszenierung, die Alexander Kluges neuen Film *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* mitunter nicht mehr bloss unterhaltend und keck, sondern auch zynisch erscheinen lässt. Immerhin ist Kluges Arbeit, die von einer jungen, von der Familie tyrannisierten Hausfrau handelt, die vorerst im Nebenverdienst als Engelmacherin und später dann als Klassenkämpferin tätig ist, insofern aufschlussreich, dass sich gerade daran die Neigung, für ein breiteres Publikum Filme zu machen, sehr deutlich ablesen lässt.

In der deutschen Filmwirtschaft zu Unrecht völlig verkannt sind zwei Erzähler, die jetzt mit Werken aufwarten, für die ohne weiteres auch eine grössere kommerzielle Auswertung möglich wäre. Aber sowohl Wim Wenders wie auch Volker Vogeler bleiben auf den allerdings tüchtigen Aussenseiterverleih «Filmverlag der Autoren» angewiesen. Wenders Film *Alice in den Städten* erzählt in lebendigem Schwarzweiss die Geschichte eines Mädchens, das in den Vereinigten Staaten einem gescheiterten Reporter zur Heimreise nach Europa anvertraut wird. Weil die Mutter



«Verflucht dies Amerika» von Volker Vogeler: Leberknödel-Western mit einem ernstem geschichtlichen und sozialen Unterton

sich nicht mehr zeigt, irren die beiden dann durch das Ruhrgebiet, um die Grosseltern ausfindig zu machen, von deren Haus Alice zwar eine Photo hat, nicht aber den Namen kennt. Der Film, der in vielem an Bogdanovichs «Papermoon» erinnert, jedoch wesentlich weniger aufgesetzt wirkt und in der kleinen Yella Rottländer auch eine viel natürlichere Darstellerin gefunden hat, überzeugt in jeder Bildeinstellung. Wenders, der wie Bogdanovich offensichtlich der These huldigt, dass der Film formal schon alles geboten hat, was zu bieten ist, und der deshalb wieder «alte» Filme macht, müsste eigentlich im Kino ein ähnlicher Erfolg beschieden sein wie dem Amerikaner.

Ähnlich verkannt ist Volker Vogeler, dessen «Jaider, der einsame Jäger» eigentlich hätte aufhorchen lassen müssen. Sein neues Opus, ich möchte es etwas vermessen und analog zu den italienischen Spaghetti-Western einen Leberknödel-Western nennen, ist ein durch und durch vergnügliches Kinospektakel mit einem ernsten geschichtlichen und sozialen Unterton. *Verflucht dies Amerika* ist die Geschichte fünf bayerischer Wilderer, die aus der Heimat ausgewiesen wurden und in den Wilden Westen auswanderten. Die ständige soziale Unterdrückung verleitete sie dazu – und hier wird die Geschichte fiktiv –, dem berühmten Doc Holliday bei einem Bankraub zu assistieren, wobei sie alle ihr Leben lassen müssen, während der Gauner mit der Beute abzieht. Vogeler, unheimlich genau in den Details und historischer Authentizität verpflichtet, schraubt den Film gerne ins grotesk Überhöhte, was ihn in die Nähe von Peckinpah bringt, den er, wie viele Zitate beweisen, sehr zu verehren scheint: ein legendenzerstörendes Werk mit jenem bitteren Nachgeschmack, der dadurch hervorgerufen wird, dass im Westen in Wirklichkeit weit weniger Menschen ihr Leben beim klassischen Showdown liessen als durch hinterhältigen Mord.

Kampf um Anerkennung

All die hier erwähnten Filme – und man müsste jene von George Moore, Reihard Hauff, Edgar Reitz, Volker Schloendorff usw. dazuzählen – haben mit wenigen Ausnahmen kaum eine Chance, über den üblichen Distributionsweg in die Kinos zu gelangen. In Deutschland sind die Fronten zwischen der Filmwirtschaft und den unabhängigen Filmemachern sehr verhärtet. Der gegenseitige Kredit ist gering. Dadurch geraten die Filmschaffenden in Bedrängnis. Zu produzieren ist ihnen nur noch dann möglich, wenn ihre Projekte mit Bundesgeldern gefördert werden, wenn privates Geld freigemacht werden kann oder wenn eine Fernsehanstalt die Produzentenrolle übernimmt. Nun stehen viele Autoren der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen sehr skeptisch gegenüber, weil eine Fernsehproduktion im Grunde von ganz andern Bedingungen ausgeht als eine Filmproduktion. Volker Vogeler etwa sprach von der völlig differenten Erwartungshaltung eines Kinobesuchers oder eines Fernsehzuschauers. Dazu kommen dramaturgische Unterschiede zwischen Kino- und Fernsehfilm. So ist es nicht verwunderlich, dass etliche deutsche Filmemacher nach wie vor verlangen, dass die Fernsehanstalten, die einen guten Teil ihrer Sendezeit mit Spielfilmen billig bestreiten, einen Fonds für die Produktion von reinen Spielfilmen öffnen.

Der deutsche Film kämpft um Anerkennung, um die Wiedererlangung des internationalen Ranges, den er einmal innehatte. Weniger die Filme verhindern heute den Anschluss an die internationale Filmszene als verfahrenere Strukturen, die erst im eigenen Lande entwirrt werden müssen, wenn das deutsche Filmschaffen über die Grenzen hinaus wirksam werden soll. Denn dass das Filmland Deutschland noch immer an den Sexfilmen gemessen wird und dass anspruchsvollere Filme eigentlich mehr zufällig als gewollt – und dann meistens nur in nichtgewerblichen Spielstellen – zur Aufführung gelangen, das hat nicht nur das Duisburger Podiumsgespräch ergeben, sondern das ist mit geradezu erschreckender Deutlichkeit auch aus den Kinoprogrammen der Schweiz herauszulesen.

Urs Jaeggi