

Franz Everschor

Neubeginn im deutschen Film

Mitte der sechziger Jahre schwelgten die deutschen Filmkritiker in neuer Hoffnung. Nach zwei Jahrzehnten des mittelmäßigen Konsumfilms schien erstmals seit Kriegsende ein Potential junger Regisseure und Autoren vorhanden, das dem einst renommierten deutschen Filmschaffen Auftrieb geben konnte. Namen wie Alexander Kluge, Ulrich und Peter Schamoni, Volker Schlöndorff waren in aller Munde. Ihre ersten Filme waren Grund genug, an neue Tendenzen und neue formale Möglichkeiten des deutschen Films zu glauben. „Abschied von gestern“, „Es“, „Der junge Törless“ und wenig später auch Johannes Schaafs „Tätowierung“ und Edgar Reitz' „Mahlzeiten“ dürfen auch heute noch als wichtige Filme einer beginnenden Epoche gelten, die von jungen Filmemachern mehr bestimmt wurde als von den routinierten Veteranen des überkommenen Ufa- und Nachkriegsstils.

Dennoch mußten die Hoffnungen sehr bald begraben werden. Das damals noch ungenügende Förderungssystem in der Bundesrepublik gab jungen Filmemachern keine ausreichende wirtschaftliche Basis. Etablierte Produzenten wagten sich nur selten an Projekte der neuen Autoren heran, und das Publikum an der Kasse – und dies war vielleicht das entscheidende Argument – wandte sich doch bereitwilliger May Spils' „Zur Sache Schätzchen“ zu als den etwas unbequemen und nicht ganz so glatten Filmen der ernst zu nehmenden Regiegeneration. Die Kluges, Schamonis und Schlöndorffs machten weiter Filme, aber es blieben überwiegend Filme für einen kleinen Kreis, ohne Wirkung in die Breite des großen Publikums und damit ohne entscheidenden Belang für die Gesamtheit der deutschen Filmwirtschaft. Die jungen Regisseure wurden nach anfänglichen Erfolgen rasch wieder zu Außenseitern gestempelt und trugen gelegentlich mit beachtlichen, aber doch recht esoterischen Arbeiten, wie etwa Kluges „Die Artisten in der Zirkuskuppel – ratlos“, selbst dazu bei, sich in das Getto der Minderheit zurückzuziehen. Sie fanden auch fortan ihr Publikum in kleinen oder kommunalen Kinos, in clubähnlichen Spielstätten und Diskussionskreisen; doch der Weg ins Kino-geschäft blieb ihnen verwehrt.

Das Jahr 1975 hat zum ersten Mal eine Änderung gebracht. Das „Wunder“, an das kaum noch jemand zu glauben bereit war, hat sich ereignet. „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“, ein Film von Volker Schlöndorff nach der gleichnamigen Erzählung Heinrich Bölls, wurde innerhalb weniger Wochen zum größten Kinogeschäft des jungen deutschen Films seit May Spils' „Zur Sache Schätzchen“. Auch Bernhard Sinkels „Lina Braake“, der im Juni 1975 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet wurde, hat sich rasch in die Spitzengruppe deutscher Filmerfolge hinaufgespielt. Sinkels zweiter Film,

den er zusammen mit dem ehemaligen Kritiker und Kameramann Alf Brustellin gedreht hat, setzt alle Chancen, den Erfolg von „Lina Braake“ zu wiederholen, wenn nicht gar zu übertreffen. Dieser „Berlinger“ hat Vorschußlorbeeren in der Presse und im Fernsehen bekommen wie selten ein junger deutscher Film zuvor, und die keineswegs unspektakuläre Anlage des Films dürfte sich an der Kinokasse mit aller Wahrscheinlichkeit auszahlen.

An diesen und anderen Erfolgen, an der Vielzahl junger deutscher Filme, die im Jahr 1975 auf den Markt gekommen sind, ist das inzwischen wesentlich verfeinerte und vielfältiger gewordene Förderungssystem in der Bundesrepublik nicht unschuldig. Von den Prämien und Preisen des Bundesinnenministers bis hin zu den Förderungsmaßnahmen des Kuratoriums Junger Deutscher Film und den Vorabkaufmöglichkeiten seitens des Fernsehens bieten sich den jungen Autoren heute so vielfältige Förderungsmittel, daß eigentlich jedes interessante Projekt mit einer finanziellen Unterstützung der einen oder anderen Seite rechnen kann.

Die Beträge, die dabei aufgewandt werden, sind keineswegs unerheblich. Ausgehend von einem Produktionskostenetat von 1 Million DM ist es durchaus möglich, daß allein über Förderungsprämien rund ein Drittel dieser Kosten finanziert werden kann. Noch deutlicher zu Buch schlägt für die jungen Regisseure das immer größer gewordene Engagement des Fernsehens. Immer mehr sind die Fernsehspielabteilungen der öffentlich-rechtlichen Anstalten in die Koproduktion von Spielfilmen eingestiegen. Vom Fernsehen beigesteuerte Koproduktionssummen zwischen 300 000 und 700 000 DM sind heute keine Seltenheit mehr. Dabei steckt das Fernsehen seine Ansprüche häufig zurück und besteht nicht mehr auf dem Recht der Erstaufführung des Films. Viele auf diese Weise vom Fernsehen mitfinanzierte Produktionen sind zuerst in die Kinos gekommen und haben dort genügend Zeit zur Verfügung, auch noch in Mittel- und Kleinstädten ausgewertet zu werden, bevor sie auf dem Bildschirm erscheinen.

Mit der Rückendeckung des Koproduzenten Fernsehen und möglicherweise einer Förderungsprämie fällt es jungen Filmautoren heute sehr viel leichter, einen Produzenten zu finden oder in eigener Regie ein Filmprojekt zu finanzieren, als dies vor zehn Jahren der Fall war. Aber auch das Heranwachsen eines neuen, jungen Kinopublikums, das seine Aufmerksamkeit vermehrt den deutschen Produktionen zuwendet, spielt für die immer zahlreicher werdenden Kinoerstaufführungen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Mehrzahl des deutschen Kinopublikums ist unter 40 Jahre alt. Die Wünsche dieses jungen Publikums bestimmen naturgemäß die Spielpläne der Kinos vor allem in den Großstädten. Die Nachfrage nach Filmen aus der eigenen Generation, nach Filmen aus dem eigenen Land steigt. So sind im Lauf der Jahre z. B. die Filme Rainer Werner Fassbinders¹ von kommerziell belächelten Außenseitern zu einem festen Bestandteil bestimmter Großstadtkinos geworden. Werner Herzog, dessen Filme früher bestenfalls in kommunalen Kinos auf dem Programm zu finden waren, hat mit seinem letzten Film „Jeder für sich und Gott gegen alle“² Eingang auch in Kinos gefunden, die sich bisher den jungen deutschen Filmemachern konstant verweigert haben.

Nun ist es natürlich nicht so, daß alles, was heute unter der Flagge des jungen deutschen Films segelt, sozusagen über Nacht beachtlichen Rang erworben hätte. Vielen dieser Filme kann man attestieren, daß sie eine gute Absicht verfolgen, daß sie mehr als in früheren Jahren an der bundesrepublikanischen Wirklichkeit orientiert sind, daß sie sich ihre Themen nicht mehr aus dem Bereich illustriertengängiger Kolportage holen, sondern sich bemühen, dem Alltag auf die Spur zu kommen. Andere Autoren suchen in pessimistischer Einschätzung der Kinosituation Kompromisse zwischen ihrem Stoff, den eigenen Fähigkeiten und der kommerziellen Durchsetzbarkeit ihres Films zu machen. Die dabei zustande kommenden Kompromisse sind häufig von besonderer Abstrusität, weil man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß talentierte Filmemacher ihre Fähigkeiten freiwillig unter Preis verkaufen.

Ein solcher Film ist zum Beispiel *Jochen Richters „Umarmungen“*. In ihm kommt ein junger Mann (Jean-Pierre Léaud) durch Zufall in den Besitz einer geklauten halben Million DM. Er flieht mit dem Geld auf einen oberbayerischen Bauernhof und nistet sich dort bei zwei hübschen Damen ein. Der Hof gehört längst nicht mehr dem Altbauern, sondern einem neureichen Kunsthändler, der sehr bald Pleite macht und das alte Mobiliar des Hauses Stück für Stück abholen läßt. Richters Film, der sich immer mehr verzettelt, verrät bei aller Verdrehtheit und Überkonstruktion der Handlung ein Talent für komische Situationen bis an den Rand des Slapstik und Absurden. Leider visiert er häufig das falsche Publikum an und gleitet in Plattheiten und derbe Ausrutscher ab, die der lustig überdrehten Geschichte ihren Charme und ihre Originalität rauben.

Schlimmer, weil bedeutungsschwangerer, ist *Robert van Ackerens* Film *„Der letzte Schrei“*. Am Beispiel eines Rechtsanwalts, der die Firma einem Interessenten billig in die Hände spielen will, möchte van Akeren ein kritisch-ironisch pointiertes Bild unserer Wirtschaftsbesse und ihrer Praktiken entwerfen. Van Akeren, der mit „Harlis“ bewiesen hat, daß er einen ausgeprägten Sinn für alles Bildhafte besitzt, hat sicher gar nicht beabsichtigt, eine Imitation der Realität abzuliefern, sondern viel eher ein provokantes Zerrbild unserer Wirklichkeit. Dabei verfällt er diesmal jedoch in eine schier ungenießbare Mixtur aus Aggressivität, Persiflage und Art-Deco-Kitsch, die das Interesse an dem immer etwas perversen Spiel auf Dauer erlahmen läßt. Mag sein, daß die zahllosen Kopulationen dem Film einiges Geld in die Kasse bringen, doch wird das große Geschäft hier wahrscheinlich ebenso ausbleiben wie die Zustimmung der meisten Cineasten, auch wenn einige von ihnen bereits eine „unsentimentale und grelle Poesie“ an dem Film entdeckt zu haben glauben.

Auf weitaus sympathischere Weise mißlungen ist ein anderer Film aus ähnlichem Milieu: *„Der Prototyp – Eine wahrscheinliche Geschichte“* des Regisseurs *Sven Severin*. Held des Films ist ein attraktiv aussehender Manager aus der Elektronikbranche, der mit einem Schweizer Unternehmen einen Vertrag eingeht, dessen planmäßige Erfüllbarkeit von vornherein in Frage steht. An diesem recht simplen Fall, der mit viel Fachkenntnis, dennoch nicht realistisch, sondern ebenfalls sarkastisch pointiert erzählt ist,

wird ein durchaus kritisch gemeintes Bild des heutigen Managertyps entworfen. Severins Film ist immer dann am besten, wenn der Regisseur und sein vorzüglicher Hauptdarsteller die ironische Phantasie des Autors optisch unterkühlen. Das ergibt eine ganze Reihe bemerkenswerter Sequenzen, wird jedoch aufs Ganze gesehen nicht einheitlich und konsequent genug durchgehalten. So macht sich zwischendurch immer wieder eine Menge modischen Schnickschnacks breit, der Brillanz und Schärfe des Films mindert.

Norbert Kückelmann, der mit seinem ersten Spielfilm „Die Sachverständigen“ vor Jahresfrist bereits eine Arbeit ablieferte, deren Thema und Machart aufhorchen ließen, bestätigt mit seinem neuen Film „Die Angst ist ein zweiter Schatten“ genau den Eindruck, den man seinerzeit auch bei den „Sachverständigen“ gewann, daß Kückelmann nämlich Konflikte präzise zu exponieren versteht, daß er einen ausgeprägten Sinn für die glaubwürdige Profilierung seiner Protagonisten besitzt, daß er überdies seine juristischen Fähigkeiten dem Filmemachen aufs Günstigste nutzbar macht, er jedoch nach wie vor keinen Sinn zu entwickeln vermag für die angemessene Ökonomie der Mittel und vor allem für die denkbaren Möglichkeiten einer filmischen Auflösung des gestellten Konflikts.

In „Die Angst ist ein zweiter Schatten“ geht es um eine Fotoreporterin, die in Scheidung lebt. Sie war reich verheiratet und versucht sich durch ihre neue Tätigkeit in einer Zeitungsredaktion von ihrer alten, sie frustrierenden Umgebung zu lösen. Dabei entdeckt sie ihre eigene Unsicherheit und beginnt, die eigenen Empfindungen auf ihre Umwelt und Umwelterlebnisse zu projizieren. Alles, was ihr privat und in Ausübung ihres neuen Berufs widerfährt, und seien es die geringsten und geringfügigsten Kleinigkeiten, erscheint ihr in einem anderen Licht.

Kückelmann, der seinen Film wieder sehr ruhig und diszipliniert inszeniert, der sich wieder um einen klaren, überschaubaren Stil bemüht, der an die Vorbilder französischer Jungregisseure erinnert, und der seit den „Sachverständigen“ in der Benutzung des Direkttons viel an erzielbarer atmosphärischer Wirkung hinzugelernt hat, setzt im Zuschauer durch Beobachtung und Anteilnahme an der Hauptfigur im Verlauf des Films einen Prozeß eigener Reflexion über die vorgezeigte Wirklichkeit in Gang. Alles, was der Film an Ereignissen beschreibt, vollzieht sich auf mehreren Ebenen: auf der des beschriebenen realistischen Vorgangs, in der Umsetzung und Einschätzung durch die Protagonistin und schließlich in der Phantasie des Zuschauers. Die doppelte Brechung des Geschehens mobilisiert zweifellos auch die Kritikfähigkeit des Betrachters gegenüber den gezeigten Ereignissen. So richtig zunächst der eingeschlagene Weg erscheint, so sehr gerät Kückelmann im letzten Drittel seines Films auf Abwege, indem er Personen und Handlung immer mehr psychologisiert. Der Schluß, der zu Interpretationen zuviel freien Raum läßt, ist danach nicht mehr Anlaß zu erneutem Nachdenken, sondern entläßt den Zuschauer allenfalls irritiert und unzufrieden. Bei etwas mehr Konsequenz und etwas weniger Bemühen, der Geschichte überhaupt einen „Schluß“ zu konstruieren, hätte dies ein bemerkenswerter Film werden können.

„Das Messer im Rücken“ heißt ein neuer Film von Ottokar Runze. Wie in Runzes

früherem Film „Im Namen des Volkes“ kreist auch „Das Messer im Rücken“ in seinem wichtigsten Teil um juristische Fragen, vor allem um das Problem der Wahrheitsfindung und die individuelle Problematik vermeintlicher subjektiver Wahrheit. Einem Wiener Kaufmann ist im Hamburger Reeperbahnviertel während eines Streits ein Ausländer ins gezogene Messer gelaufen. Für die Ermittlungsbeamten stellt sich auf Grund der ermittelten Spuren und der Zeugenaussagen der Tathergang anders dar, als ihn der Angeklagte beschreibt. Auch der Zuschauer ist zunächst nicht in der Lage, eindeutig zu definieren, wie sich die Tat im Detail abgespielt hat. In der Beratung der Geschworenen treffen nicht nur verschiedene Auffassungen über den Tathergang und seine Interpretierbarkeit aufeinander, sondern auch verschiedene Weltanschauungen. Dieser zweite, vorwiegend auf dem Dialog basierende Teil des Films ist trotz seiner Unfilmischkeit der interessanteste. Viel weniger Sensibilität besitzt Runze für die Aktion. So gerät ihm die erste Hälfte seines Films, die den Tathergang und die Ermittlungen beschreibt, merkwürdig spröde und unatmosphärisch. Dadurch verliert die Exposition nicht nur an Spannung für den Zuschauer, sondern auch an Glaubwürdigkeit. Sie erweckt viel eher den Eindruck einer am Schreibtisch konstruierten Konstellation, deren Lebendigkeit und Realitätsnähe aber Voraussetzung für jenes Engagement sein müßte, das Runze in der zweiten Hälfte des Films vom Zuschauer erwartet.

Ein Erstlingsfilm ist „John Glückstadt“ des jungen Regisseurs *Ulf Mieke*. Mieke lehnt sich in seinem Stoff an Theodor Storm an und beschreibt das Schicksal eines aus dem Gefängnis entlassenen Arbeiters im vergangenen Jahrhundert. Das ist keine aufregend neue, keine überraschende oder besonders dramatische Geschichte, sondern eine konsequent ablaufende Erzählung von Standesunterschieden, Vorurteilen und Intoleranz. John Hansen, den man nach dem Ortsnamen des Gefängnisses, in dem er wegen Diebstahls eingesperrt hat, John Glückstadt nennt, kann sich in der engen, selbstgewissen Umwelt seines Dorfes trotz aller aufrichtigen Bemühungen nicht von dem Verdacht befreien, daß er auch weiterhin ein Dieb und Verbrecher sei. Alles, was er anfaßt, geht schief. Selbst seine Ehe ist zum Scheitern verurteilt, und der einzige ihm wohlwollende Mensch, der Bürgermeister des Ortes, kann ihm keinen anderen Rat erteilen, als sich auf ein Schiff zu begeben und seine Heimat für immer zu verlassen. Das Ende des Films zeigt John Glückstadt denn auch, wie er abermals durch die Umstände zum Stehlen gezwungen wird, um sich die nötigen Habseligkeiten zu beschaffen, die ihm eine Einschiffung nach Amerika, dem gelobten Land, ermöglichen. Dieter Laser ist ein idealer Darsteller der Hauptfigur. Er gibt seinem John Glückstadt gleichermaßen viel Sympathie als auch Stumpfheit mit, um die Unausweichlichkeit seines Schicksals glaubhaft zu machen. Mieke hat den Film in Schwarzweiß gedreht, unter Verzicht auf alle dekorativen Wirkungen, spartanisch sich beschränkend auf die harten Kontraste der norddeutschen Küstenlandschaft. Dies ist gewiß kein großer, kein sensationeller Film, kein Film, der das Publikum in Scharen an die Kinokassen führen wird, aber eine grundsolide, saubere Arbeit, die der zugrunde liegenden Geschichte in jeder Hinsicht gerecht wird. Und auch das will im deutschen Filmschaffen schon sehr viel heißen.

Ebenfalls auf einer bekannten literarischen Vorlage basiert „*Sommergäste*“ von *Peter Stein* und *Botho Strauß*. Peter Stein legt damit die filmische Version seiner Inszenierung von Maxim Gorkis Theaterstück vor, die bereits an der Schaubühne am Hallschen Ufer reüssierte. Es ist eine theaterhafte Verfilmung, der es nur im Mittelteil gelingt, den Szenenaufbau des Stücks zu durchbrechen. Dieser Mittelteil allerdings, die wechselseitige Begegnung der Personen im sommerlichen Wald, erreicht eine solch intensive Dichte, daß man sich nicht nur von ungefähr an große filmische Vorbilder, wie Renoirs „Frühstück im Grünen“, erinnert. In diesen Szenen der wechselnden Kontakte zwischen den Personen des Stücks bricht denn auch die Tragik der Gorkischen Figuren und das soziale Engagement des Autors in einer Weise durch, wie man es bei einer Bühneninszenierung selten erlebt hat. Stein hat mit seinen „Sommergästen“ eine exzeptionelle Gorki-Inszenierung vorgestellt, die im Kino auch dann noch unweigerlich in ihren Bann zieht, wenn das Spiel der Bühne näher ist als dem Film.

Am ungewöhnlichsten für eine deutsche Produktion ist *Peter Lilienthals* Film „*Es herrscht Ruhe im Land*“. Gemeint ist mit dem provokanten Titel die auf Gewaltherrschaft gegründete Ruhe in einem von der Militärdiktatur beherrschten Land. Lilienthal konkretisiert das Land nicht, das er meint. Aber es spricht vieles für Chile. Der Film schildert einen Gefängnisausbruch politischer Häftlinge und dessen Folgen. Aufgenommen wurde mit zum Teil renommierten Schauspielern (wie Charles Vanel) in Lateinamerika und in Portugal. Die von Lilienthal gewählte Form ähnelt den dokumentarischen Spielfilmen der Franzosen, aber auch den Arbeiten, die uns aus Bolivien und Chile erreicht haben. Die Illusion des Authentischen könnte vollkommen sein, stünde nicht die Nachsynchronisation des offenbar mit Originalton gedrehten Films in einem eklatanten Widerspruch zur Glaubwürdigkeit der Handlung. Da wird nicht nur ein hölzern papierener Text gesprochen, sondern auch technisch eine so billige und schlechte Arbeit abgeliefert, daß der Film sich dadurch selbst um einen Gutteil seiner Wirkung bringt. Dennoch muß Lilienthals Film dank seiner Ehrlichkeit und wegen seines aus jeder Szene erkennbaren politisch-sozialen Engagements zu den interessantesten Stücken der jungen deutschen Produktion gezählt werden.

Gleich mit seinem ersten Spielfilm hat ein junger Filmenthusiast und ehemaliger Jurist die Spitze in der Gunst des deutschen Kinopublikums erklettert: *Bernhard Sinkel* erstürmte sozusagen im ersten Anlauf alle Höhen des Erfolgs, die ein Neuling in der Branche überhaupt erreichen kann. Sein Film mit dem ebenso akademischen wie kuriosen Titel „*Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat*“ erhielt auf Anhieb den Bundesfilmpreis 1975 und wurde in der Bundesrepublik ein unerwarteter Kassenerfolg. Dabei ist „Lina Braake“ kein aufwendiger, aktionsgeladener Film. Eher erscheint einem Sinkels Erstling als eine kleine, bescheidene, an die lange unterbrochene Tradition des deutschen Unterhaltungsfilms geschickt anknüpfende Arbeit, deren Vorzug einfach ist, daß sie rundherum sympathisch berührt. Es ist die Geschichte einer alten Frau, die von einer Bank aus ihrer Wohnung gedrängt wird und die sich als Insassin eines Altersheims mit Hilfe eines cleveren alten Herrn an der Bank

rächt. Der Jurist Sinkel ist da einer Lücke in der Gesetzgebung auf die Spur gekommen, und die läßt er seine beiden alten Protagonisten mit List und Schadenfreude vor-exerzieren. Das Publikum hat seinen Spaß an Lina Carstens und Fritz Rasp und ist offenbar so dankbar, endlich einmal wieder einen deutschen Film sehen zu dürfen, der eine hübsche Geschichte hat, daß es die Schwächen des Films gern übersieht. Längen und Klischeefiguren (wie Böttichers Heimleiter) fallen offenbar ebensowenig ins Gewicht wie die etwas unbedarfte Fotografie und der uningeniöse Schnitt. Internationalen Standard wie Herzogs Kaspar-Hauser-Film hat „Lina Braake“ bei weitem nicht, aber für den heimischen Markt ist es schließlich schon viel, wenn sich ein Autor einmal nicht ins billige Illustriertenklischee flüchtet, sondern einen aktuellen Stoff für ein breites Publikum verständlich und ohne kurzschlüssigen Sozialkitsch aufbereitet.

Inzwischen ist auch Sinkels zweiter Film in den Kinos angelaufen, den er zusammen mit dem Kameramann der „Lina Braake“, Alf Brustellin, inszeniert hat. „Berlinger“ ist das genaue Gegenteil der „Lina Braake“, keine kleine, sondern eine überfrachtete Geschichte, kein bescheidenes Kammerspiel, sondern ein aufgedonnerter, handlungsreicher Kinoroman. Dieser Berlinger ist ein Chemie-Ingenieur, ein Individualist und Träumer, der vor den Nazis nach Südamerika geflüchtet ist, reich wurde und zwanzig Jahre später wieder nach Deutschland zurückkehrt. Dort trifft er schon bald auf einen alten Bekannten, einen ehemaligen Nazi, der inzwischen Senator und erfolgreicher Bauunternehmer geworden ist. Der Baulöwe will ein riesiges Wohn- und Erholungszentrum errichten; aber ein wichtiges Stück des dafür vorgesehenen Landes gehört Berlinger, der darauf in einer Montagehalle am Bau eines Luftschiffs arbeitet und sich damit einen seiner alten Träume erfüllen will. Die Auseinandersetzung der beiden „großen deutschen Männer“ macht den Film aus. Sinkel verkompliziert sie leider unnötig durch eine unschöne Rückblendendramaturgie. Er bekommt auch die Figuren hier sehr viel weniger in den Griff als in „Lina Braake“. Der mit Aufwand hergestellte Konflikt läßt sich unter dem Strich als der Kampf des Idealisten (eines fragwürdigen noch dazu) gegen Kriegs- und Wohlstandsgewinnler summieren. „Berlinger“ bewegt sich in der Machart zwischen Ufa-Stil und amerikanischen Action-Mustern, ohne durch eine individuell konsequente Erfindung zu überzeugen. Im Gegenteil: das Kokettieren mit erkennbaren Vorbildern (z. B. Kubricks „2001“) artet bisweilen in Plattheiten aus. Längst haben sich auch unter renommierten Kritikern enthusiastische Anhänger dieses Film gefunden. Mir erscheint er eher als etwas zu hochgestapelter Simmel-Nachfahre.

Der größte kommerzielle Erfolg des neuen deutschen Kinos ist Volker Schlöndorffs Verfilmung von Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. Schlöndorff, einst Assistent von Louis Malle, hat sich seit seinem „Jungen Törless“, dem bis heute wohl immer noch besten Film, den er gedreht hat, mit zahlreichen Filmen, Fernsehspielen, Theater- und Operninszenierungen als ein universell begabter Regisseur qualifiziert. Daß er auch einmal einen geschäftlich erfolgreichen Film machen wollte – wer kann es ihm verdenken. Daß es aber gerade Bölls Erzählung sein mußte, die ihm dabei die

Vorlage abgab, ist schade für das brisante Thema, das sie behandelt. Die Geschichte der Hausangestellten Katharina Blum, die von der Polizei schuldlos verdächtigt wird, einen vermeintlichen Anarchisten versteckt zu haben, und deren Privatleben von einer rücksichtslosen Boulevardpresse minuziös zerstört wird, birgt schon vom Sujet her so viel Sprengstoff, daß es nicht noch der Schlöndorffschen Überzeichnungen bedurft hätte, um den Stoff ans Publikum heranzubringen. Schlöndorff hat die Böll-Geschichte – wie man so schön sagt – filmisch „aufgemotzt“, bis schließlich kaum noch ein Detail der Realität entspricht. Wie in amerikanischen B-Krimis versucht Schlöndorff, aus jeder Sequenz ein Maximum an Action herauszupressen. Die Glaubwürdigkeit des eigentlichen Konflikts bleibt dabei allzu häufig auf der Strecke, und den Opportunisten werden die billigen Ausreden geradezu in die Hände gespielt. Mit etwas weniger Spekulation auf die Kinokasse und etwas mehr psychologischer Genauigkeit in der Profilierung der Personen (die sonst gerade Schlöndorffs Stärke ist) hätte das ein engagierter und wichtiger Film werden können.

Auch die zweite Böll-Verfilmung, die derzeit in unseren Kinos läuft, läßt einen nicht ganz froh werden. Es sind die „*Ansichten eines Clowns*“, von dem Exil-Tschechen *Vojtech Jasný* inszeniert und von einem der besten Kameramänner, Walter Lassally, fotografiert. Jasný hat sich vor Jahren mit einer Fernsehinszenierung von „Nicht nur zur Weihnachtszeit“ an Heinrich Böll versucht. Den eigenwillig ironischen Stil des damals sehr umstrittenen Fernsehspiels versucht er bei den „Ansichten eines Clowns“ zu wiederholen. Am Schluß des Films fällt der Satz: „Ich bin ein Clown und sammle Augenblicke.“ Eine solche Augenblickssammlung ist Jasnýs Film. Die Geschichte des Bonner Bürgersohns, der mit seinem Elternhaus bricht und sich lieber als Clown durchs Leben schlägt, setzt sich wie ein Puzzlespiel aus lauter Einzelbildern zusammen. Das gibt dem Film etwas Literarisch-Kompliziertes, vermeidet aber auch, daß man die Figur, die ja nichts anderes als eine literarische Erfindung ist, als Argument gegen den realistischen Hintergrund der Handlung ausspielen kann. Jasnýs Film ist bei aller Stilunsicherheit, die man nicht verkennen kann, aggressiver und in seiner Aggressivität konkreter als Schlöndorffs „Katharina Blum“. Die Milieus der Bonner Bürgerhäuser, der miesen rheinischen Hotels der fünfziger Jahre, der miefigen Katholizität und der politischen Unangefochtenheit sind beängstigend echt. Dabei macht Jasný nie realistisch-Kino, sondern treibt eigentlich jede Szene in die Karikatur. Der Sarkasmus, mit dem er dabei zu Werk geht, trifft sicher nicht nur die Rheinländer, die Böll immer wieder aus eigener Erfahrung beschrieben hat. Die größte Schwäche des Films – und sie ist leider eine entscheidende – ist die Besetzung der komplizierten Hauptrolle mit dem wenig wandelbaren Helmut Griem. Ihm glaubt man leider weder den Protest noch die Skrupel, noch gar den Clown, den Jasný ihm in viel zu langen, peinlich mißlungenen Szenen abverlangt. Und auch Hanna Schygulla ist als rheinische Krämer-tochter am denkbar falschesten Platz.

Ein Film, den man sicherlich nicht als ganz eigenständige deutsche Leistung in Anspruch nehmen kann, ist „*In der Fremde*“ von dem seit einigen Jahren in Deutschland

lebenden iranischen Regisseur *Sohab Shahid Saless*. Saless erregte zum ersten Mal 1974 auf der Berlinale mit zwei Filmen Aufmerksamkeit, die sich durch einen sehr konsequenten Stil und ein starkes soziales Engagement auszeichneten („Ein schlichtes Ereignis“ und „Stilleben“). Waren diese beiden Filme noch unter schwierigsten Bedingungen in seiner Heimat entstanden, so drehte Saless seinen neuen Film „In der Fremde“ ausschließlich in Berlin. Es ist ein Film über Gastarbeiter, über das eintönige Gleichmaß ihrer zumeist stumpfsinnigen Tätigkeit, über ihre Existenz in einem fremden Milieu und über ihre unbeholfenen Versuche, Kontakt zu den meist ablehnenden Deutschen zu bekommen. Saless bedient sich auch diesmal wieder der aus seinen früheren Filmen bekannten langen Einstellungen und der Erforschung einer Atmosphäre, aus der heraus sich seine Filme im wesentlichen konstituieren. „In der Fremde“ ist unter den hier beschriebenen Filmen vielleicht der offenste und ehrlichste. Seine Chancen im Kino dürften gering sein; denn seine fremdartige Langsamkeit, die sachlich sehr begründete Wiederholung ähnlicher Einstellungen und nicht zuletzt der konsequente Verzicht auf äußerliche Unterhaltungseffekte machen es dem Publikum gewiß nicht leicht. Man möchte dem Film wünschen, daß er wenigstens in kommerziell beweglicheren Spielstellen, wie z. B. den kommunalen Kinos, eine Chance bekommt.

Mit diesen Filmen ist das Kapitel des Jungen Deutschen Films keineswegs abgeschlossen, sondern erst begonnen. Längst werden neue, zum Teil auch aufwendigere Vorhaben realisiert, längst liegen den Förderungsausschüssen neue Drehbücher, neue Projekte vor. Inzwischen ist auch das Ausland auf den Neubeginn im deutschen Film aufmerksam geworden. Bei den Filmfestivals in New York und Chicago waren die Filme Werner Herzogs, Faßbinders und Jean Marie Straubs Entdeckungen für das amerikanische Publikum. Francis Ford Coppola, der Regisseur des „Paten“, nahm Herzogs Kaspar-Hauser-Film für die amerikanische Kino-Auswertung spontan unter Vertrag. Auch in Frankreich kündigt sich eine neue Wertschätzung des deutschen Films an. Begünstigt durch Truffauts enthusiastische Apostrophierung Herzogs als des „größten lebenden Regisseurs“, sind gerade dessen Filme in Paris zum Gesprächsstoff geworden. Aber auch anderen deutschen Filmemachern gilt heute das Interesse der kritischen Franzosen, die zum Beispiel Straub schon für sich entdeckt hatten, als er in Deutschland noch gern als hochstaplerischer Dilettant abgetan wurde.

Wie so oft, schlagen inzwischen die Wellen der Anerkennung aus dem Ausland zu uns zurück. Und wie so oft, neigen deutsche Kritiker nun auf einmal zu reichlich übertriebener Akklamation. So erfreulich und interessant und vielversprechend die neuen Ansätze im deutschen Filmschaffen auch sind, sollte man sich doch davor hüten, Filme wie „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ oder „Berlinger“ gleich zu Meisterwerken hochzuloben. Nach jenen Maßstäben, die uns die heimische Filmproduktion der letzten dreißig Jahre aufgezwungen hat, mag das zwar zutreffen; im internationalen Vergleich nehmen sich Filme wie diese jedoch nur als erste Erfolge einer lange überfälligen Qualitätssteigerung aus. Die Verdienste der Autoren, die oft noch unter schwierigsten Bedingungen für die Realisierung ihrer Vorhaben kämpfen mußten,

denen vor allem aus der angekränkelten Branche selbst kaum Hilfe zuteil wurde, sollen durch diese Feststellung gar nicht gemindert werden. Nur ist gewiß auch niemandem geholfen, wenn man hoffnungsvolle Ansätze, diskussionswerte Versuche auf Podest hebt und quasi als langentbehrten Aufbruch eines allgemeinen neuen Filmverständnisses in den Himmel hebt. Selbst renommierte Zeitungen haben in den nahezu schon modisch gewordenen Hymnus auf den Jungen Deutschen Film fleißig mit eingestimmt. Bei aller Subjektivität, die bei solchen Beurteilungen notwendig mit im Spiel ist, sind bestenfalls zwei Filme ersichtlich, die dem Lob, das den meisten Jungfilmern fast pauschal zuteil wird, voll gerecht werden können: Herzogs „Jeder für sich und Gott gegen alle“ (von dem in dieser Zeitschrift schon ausführlich die Rede war²⁾) und Wim Wenders „Falsche Bewegung“.

„Falsche Bewegung“ entstand nach einem Buch von Peter Handke. Und die Erlebnisse des jungen Helden, die dieser auf seiner Reise durch Deutschland hat, spiegeln zunächst einmal die sehr persönliche Befindlichkeit ihres Autors. Ein junger, sensibler Mensch, der ständig auf der Suche ist nach Erfahrungen und Erkenntnissen, der in seiner ausgeprägten Sensibilität aber zugleich Schwierigkeiten im Kontakt zu seiner Umwelt hat, diese sehr bewußt durchlebt und reflektiert: das ist der Handke-Typ, wie man ihn zum Beispiel auch aus dem „Kurzen Brief zum langen Abschied“ kennt. Was dort aber noch weitgehend Reflexion über das eigene Ich angesichts der wechselnden Umstände, Milieus und Bekanntschaften ist, erweitert sich im Film zu einem unerwartet breiten Spektrum unserer aller Erlebnisswelt, unserer eigenen typischen Umweltbereiche. Wim Wenders eminente Begabung, Dinge und Ereignisse dialogisch zu sehen, in ihrer Wirkung und Rückwirkung optisch zu beschreiben, fügt dem Text Peter Handkes eine entscheidende Dimension hinzu.

„Falsche Bewegung“ ist in vielen Aspekten ein Film über dieses Deutschland des Jahres 1975 geworden, der im subjektiven Erzählen Typisches trifft und seinerseits den Betrachter aktiviert, sich mit der Subjektivität des Films auseinanderzusetzen. Da fließen politische, soziale, kulturhistorische, sozialhygienische und viele andere Fragestellungen ein – viel zu viele, um sie hier auch nur annähernd lückenlos anzuführen. Aber sie gerinnen nirgends zur akademischen Trockenheit eines handlungsverbrämten Thesenstücks. Vielmehr sind sie Bestandteile eines unwahrscheinlich poetischen Films, der sich über weite Strecken geradezu aus Stimmungen und Landschaften zu konstituieren scheint.

Schon der Anfang – die Bahnfahrt des jungen Helden aus dem Norden nach Bonn und die zufälligen Begegnungen während der Reise – ist ein Meisterstück filmischer Beschreibung, wie es der deutsche Film lange nicht aufzuweisen hatte. Wie Idee, Text und bildhafte Vorstellung sich immer mehr verdichten, bis schließlich ein langer Dialog der Protagonisten während eines Spaziergangs durch die oberrheinischen Weinberge möglich wird und eine geradezu vollkommene Synthese aller Elemente in strenger Beschränkung der Ausdrucksmittel erreicht, das ist eine nicht nur im deutschen Film-schaffen exemplarische Leistung. Dieser Film freilich (und das stimmt skeptisch, was

die Prognosen für eine auch kommerzielle Chance des ehrlich engagierten jungen deutschen Films angeht) taucht im Kino nur sehr gelegentlich auf; seine Verbreitung blieb im wesentlichen dem Fernsehen vorbehalten.

Die Dauerhaftigkeit des Aufschwungs, den der deutsche Film durch die Arbeiten vieler junger Regisseure endlich bekommen hat, ist entscheidend abhängig von den Konsumenten. Durch Subventionen allein hat sich noch nie eine kulturelle Einrichtung behaupten können. Das deutsche Kinopublikum ist jedoch die unkalkulierbarste Größe in der Chancen-Rechnung des Jungen Deutschen Films. Es gibt bei uns weder eine Filmtradition noch ein Filmverständnis, wie sie etwa in Frankreich selbstverständlich sind. Und es gibt erst recht kein Filmbewußtsein in der breiten Öffentlichkeit, das in der Lage wäre, neue Tendenzen im Filmschaffen entscheidend zu fördern und zu tragen. Schon in den sechziger Jahren war es das mangelnde Interesse des Publikums, das die vorhandenen Ansätze wieder zu Fall brachte. Die ganze Hoffnung der Filmemacher, die jetzt mit ihren Filmen in die Kinos kommen, gründet sich darauf, daß inzwischen eine neue, interessiertere Generation herangewachsen ist, die dem Kino aufgeschlossener gegenübersteht. Ob Filme wie „Lina Braake“ und „Falsche Bewegung“ in der Lage sind, auch die anderen aus ihrer passiven Haltung gegenüber dem Medium Film herauszureißen, wird sich erweisen. Nur dann aber, wenn der deutsche Film im eigenen Land wieder Chancen bei allen Alters- und Bildungsschichten hat, wird er jenes Niveau halten können, das er in einzelnen, herausragenden Beispielen im Jahr 1975 erreicht hat.

ANMERKUNGEN

¹ Zu Filmen Rainer Werner Fassbinders siehe diese Zschr. 186 (1970) 206 ff. („Warum läuft Herr R. Amok?“), 188 (1971) 205 („Whity“), 190 (1972) 200 f. („Die bitteren Tränen der Petra von Kant“), 193 (1975) 610 („Faustrecht der Freiheit“).

² Ausführliches über diesen Film in dieser Zschr. 193 (1975) 611.