

Claudia Dillmann, Rudolf Worschech
Neuer Deutscher Film



1. Einleitung: Kampf um mehr Anerkennung
2. Abrechnung mit dem Film der 50er Jahre
3. Kritik als Abgrenzung und Ausgangspunkt
4. Psychohistorische Filmanalyse
5. Zwiespalt: Kunst und Finanzierbarkeit
6. Protest gegen Förderung des "Schnulzenkartells"
7. Politische Einflüsse auf den Film?
8. Aufschwung mit Abstrichen
9. Pflaum und Prinzler: Gesamtdarstellung des Neuen Deutschen Films
10. Frauen bewegen den Film
11. "Bestandsaufnahme: Utopie Film"
12. Ausführlich und tiefgründig: Elsaesser zum Neuen Deutschen Film
13. Erfolgsbarometer USA

14. Deutschlandbilder

Quelle

Die Bestandsaufnahmen zum Neuen Deutschen Film waren bis weit in die 80er Jahre nicht von einer historisch-kritischen Haltung bestimmt, sondern sie bezogen engagiert, gelegentlich aggressiv, häufig stolz Position ergreifend für die neuen Produktionen und für eine neue Filmkultur. Geprägt vom Einverständnis zwischen Filmmachern und Theoretikern, Kritikern und Fernsehredakteuren, Historikern und Institutsleitern entstanden in den 70er Jahren Bücher, die zunächst einmal zur Selbstdarstellung des Neuen Deutschen Films beitragen sollten - konnte sich dieser doch mangels Akzeptanz durch Verleiher, Kinobesitzer und große Teile des Publikums häufig nicht im Kino entfalten.

Interviews und Portraits der Regisseurinnen und Regisseure (solche Monografien konnten hier nicht berücksichtigt werden) schufen zu diesem Zweck die Plattform für die Darstellung des künstlerischen wie des sozio-kulturellen Anspruchs. Diesen letztgenannten auch politisch durchzusetzen, sah sich das Geflecht von Autoren gleichfalls verpflichtet. Zur gemeinsam angestrebten Etablierung von Film- und Kinokultur war nämlich mehr vonnöten als die Produktion der neuen Filme selbst: "Öffentlichkeit", neue Förderungssysteme, anders besetzte Gremien, neue Distributionsformen, ein anderes Kino, ein anderes Publikum, Sendeplätze, Hochschulen, Archive, neue Festivals, Filmzeitschriften und eine eigene Filmgeschichtsschreibung. Solcherart interessegeleitet und parteilich entstanden gemeinsame

Darstellungen des Phänomens Neuer deutscher Film als Teil des gemeinsamen Kampfes

70er
< * >

DIF, 15.8.2000

**"Der Deutsche Film
kann gar nicht
besser sein."**

(Hembus)

Am Beginn der Reihe dieser Streitschriften, die jeweils auch den aktuellen Stand der Diskussion wiedergeben und so gelesen selbst zur historisch auswertbaren Quelle werden, stehen 1961, also noch vor dem Oberhausener Manifest von 1962, die Abrechnung mit dem Film der 50er Jahre: Joe Hembus' "Der deutsche Film kann gar nicht besser sein" und Walther Schmiedings "Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film". Beide Publikationen analysieren die Entwicklung des westzonalen und bundesdeutschen Films seit 1945 und dessen Zustand vor dem Hintergrund der internationalen Entwicklung. Ihr polemischer Grundton ergibt sich aus der Konfrontation der Meisterwerke ausländischer Kinematographien mit dem Unvermögen deutscher Regisseure, deutsche Gegenwart und Vergangenheit adäquat darzustellen und zu reflektieren. Die Auseinandersetzung mit jenen bundesdeutschen Filmen, die den Nationalsozialismus thematisieren, bildet den Kern beider Publikationen, welche den Filmen "Stilisierung der Vergangenheit zum Nachweis kollektiver Unschuld und stumm erduldeten Leids" (Schmieding) vehement vorwerfen.

70er
< * >

DIF, 15.8.2000



Sowohl Hembus als auch Schmieding nehmen sich die wichtigsten Regisseure des bundesdeutschen Nachkriegsfilms, Kurt Hoffmann, Wolfgang Staudte und Helmut Käutner, und ihre Werke vor und antizipieren dabei die Diskussion um die Funktion des Regisseurs als Autor des Films, die für das Selbstverständnis der Regisseure des Neuen Deutschen Films so wichtig werden sollte. Hembus bezieht sich dabei ausdrücklich auf André Bazin und seine Definition eines Filmschöpfers als einem, "der in der ersten Person erzählt". Dieser Definition hält - natürlich - keiner der drei bundesdeutschen Regisseure stand.

Die Unversöhnlichkeit ihrer Haltung macht beide Bücher immer wieder lesenswert, fordert aber aus heutiger Perspektive auch zu Kritik und Revision heraus. Beide Autoren übersehen - trotz Hembus' Lob für Tresslers ENDSTATION LIEBE - die Momente, in denen "Opas Kino" sich über die Standards der Zeit hinwegsetzte. Gerade im Werk der drei bekanntesten Regisseure der 50er Jahre finden sich einige Filme, in denen sich Altes und Neues durchdringen, bei Käutner etwa die Betonung des Physischen in DIE LETZTE BRÜCKE und SCHWARZER KIES. Die Kritik am Film der 50er Jahre diente als Abgrenzung und als Ausgangspunkt für das zugleich verlangte Neue. Haltung und Ton waren derart festgelegt, daß fast ein Viertel Jahrhundert lang keine weitere ernstzunehmende Auseinandersetzung mit dem bundesdeutschen Film nach `45 erschien (die noch immer interessante, wenn



auch in Details überholte Untersuchung der ersten Jahre "Der Deutsche Nachkriegsfilm 1946-48" von Peter Pleyer, 1965, wegen ihrer zeitlichen Beschränkung und ihres ökonomischen Ansatzes ausgenommen). Und die Re-Vision der 50er wurde Mitte der 80er Jahre erst möglich, als jenes Jahrzehnt vom Zeitgeist wiederentdeckt wurde und zugleich der Neue deutsche Film ins historisch-kritische Blickfeld geriet. Die Geschichtsschreibung hatte auch hier der bis dahin gültigen Praxis entsprochen: Einzig Fassbinder hatte in seiner Konstruktion und Rekonstruktion deutscher (Film-) Geschichte regelmäßig mit Schauspielerinnen und Schauspielern des alten "Kommerzkinos" zusammengearbeitet.

70er
< * >



Eine knappe Einführung in den Film der 50er Jahre gibt Klaus Kreimeier in seinem Film-Kapitel des Sammelbands "Die fünfziger Jahre", herausgegeben von Dieter Bänsch. Den Film der 50er Jahre als sozialpsychologischen Forschungsgegenstand untersuchte als erster Gerhard Bliersbach. Sein "So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht" erschien 1985. Der Psychologe Bliersbach untersucht 14 in den 50er Jahren besonders populäre deutsche bzw. österreichische Filme als Kommunikationsmodell, das es ihm erlaubt, die in den Subtexten der Filme verborgenen psychischen Verklemmungen, Sehnsüchte und Träume pointiert herauszuarbeiten. In seinen Augen erzählen gerade die trivialen Filme die familiären Konflikte der Nachkriegszeit nach und berichten vom verletzten Stolz und der Angst der Westdeutschen nach 1945. Seine Filmanalysen beziehen immer wieder Personengruppierungen, Figuren und Handlungsführung eines Films auf Vorgänge in der Realität oder auf die Psychodynamik der Nachkriegsgesellschaft und arbeiten die zerbrochene Familie mit ihren enttäuschten Frauen, schuldbeladenen Männern und in ödipalen Konflikten gefangenen Söhnen als Grundkonstellation des Nachkriegsfilms heraus. Nach Siegfried Kracauer war diese psychohistorische Methode der Filmgeschichtsschreibung so neu nicht, und sie führt auch im Verlauf des Buches zu schneller Erkenntnismüdigkeit. Vor allem kümmert sie sich kaum um die politische Bedeutung der Filme.



Eine Neubewertung des bundesdeutschen Nachkriegsfilms versuchte dagegen Claudius Seidl in seinem Buch "Der deutsche Film der fünfziger Jahre", 1987. Auch er entwirft, eindeutig angelehnt an Bliersbach, sozialpsychologische Zusammenhänge zwischen Filmerzählungen und Entwicklungen in der Realität. Die Gliederung seines Buchs orientiert sich an den standardisierten Genres des deutschen Films jener Tage wie Heimatfilm, Arztfilm, Komödie oder "Problemfilm". Doch versucht Seidl in fast jedem seiner Kapitel, die innovativen und bleibenden Filme vor dem Vergessen zu retten. Das reicht von Peter Lorres damals völlig untergegangenen DER VERLORENE, über den besonders wegen seiner Fotografie gelobten ungewöhnlichen Heimatfilm ROSEN BLÜHEN AUF DEM HEIDENGRAB bis zu Siodmacks DIE RATTEN.

70er
< * >

DIF, 15.8..2000



Waches Bewußtsein für Fragen der Filmpolitik

Nach dem Oberhausener Manifest von 1962 dauerte es noch Jahre, bis die "Jungfilmer" sich auch im Kino etablieren konnten. Mit der Einrichtung des Kuratoriums junger deutscher Film 1965 stiegen die Chancen für Debütanten, und Ende der 60er Jahre konnten Regisseure wie Alexander Kluge, Werner Herzog oder Peter Fleischmann ihre ersten Langfilme drehen. (Die erste Untersuchung dieser deutschen Neuen Welle, ihrer Stilmerkmale und Motive wurde bezeichnenderweise in Frankreich geleistet, 1969 von Francis Courtade in "Jeune Cinéma Allemand"). Die Zeit Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre war gekennzeichnet von einem wachen Bewußtsein der Filmkritiker, Regisseure und ihrer jeweiligen Produzenten für Fragen der Filmpolitik. Die Finanzierung des Nachwuchsfilms geriet zum zentralen Thema in der 1973 erschienenen und von Barbara Bronnen und Corinna Brocher herausgegebenen Interviewsammlung "Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962". Sie enthielt Gespräche mit insgesamt 17 Regisseuren (aber nicht mit Regisseurinnen) wie den später bekannten Werner Herzog, Jean-Marie Straub, Rainer Werner Fassbinder

und Volker Schlöndorff, aber auch mit solchen, deren wichtigste Phase in den 60er Jahren lag, wie Maran Gosov oder George Moore. Sie berichten vornehmlich über die Produktionsbedingungen ihrer Filme, von den Versuchen, sie ins Kino zu bringen und dem Zusammenhang von filmischer Imagination mit ökonomischer Realität.

70er

< * >

DIF, 15.8.2000



**Massenmedien sollen
nicht länger
allein aus
Verwertungsinteresse
bestimmt werden.**

Im selben Jahr veröffentlichten der Filmkritiker Michael Dost, der Filmwirtschaftler Florian Hopf und der Regisseur Alexander Kluge "Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten". Unmittelbar bevor der (auch von Hembus und Enno Patalas) durchaus kritisierte Junge Deutsche Film durch eine neue Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern in den Neuen deutschen Film transformiert wurde, erschien dieses Weißbuch für die Novellierung des Filmförderungsgesetzes, eine Kampfschrift zur Herstellung von Öffentlichkeit mit ausreichend vielen Tabellen, Vergleichen mit "richtigen" europäischen Filmländern, konkreten und visionären Entwürfen einer "echten" Filmkultur und im echten Stil der 70er Jahre - gefördert vom Bundesinnenministerium. Die seitherige Filmförderung, klagten die Autoren, käme allein dem "Schnulzenkartell" zugute. Die politische Alternative könne nur "gar kein Gesetz" oder "Reform" lauten. Die zentrale Forderung hieß, daß Massenmedien nicht allein aus dem Verwertungsinteresse bestimmt werden könnten, daß folglich der "unabhängige" Film von den Bedingungen des

Marktes abzukoppeln sei. Um auf die Bedürfnisse des Publikums - sein Desinteresse bildete den Kern des Legitimationsproblems - antworten und sie "emanzipatorisch strukturieren" zu können, brauchte es Filmkultur. Aber ein "Lösungsansatz" für die andauernde Krise hieß auch, daß sich der "künstlerische Film" von seinen "Verzerrungen" befreien und sich nicht auf Dauer an "Minoritäten abarbeiten" könne. - 1974 wurde das Filmförderungsgesetz im Sinne der Autoren novelliert mit erleichterter Referenzfilmförderung, Projektförderung und dem Rahmenabkommen Film/Fernsehen. Der "unabhängige" Film begab sich in die Obhut des Staates und zugleich auf die Suche nach dem Zuschauer.

70er
< * >

DIF, 15.8.2000

**Film als Teil
einer "Kultur der
gefälligen
Harmlosigkeit
und der
verschnörkelten
Beliebigkeiten"**

Auch Klaus Kreimeier behandelt in seinem 1973 erschienenen Buch "Kino und Filmindustrie in der BRD.

Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945" den Jungen deutschen Film. Er freilich rechnet ab. In seiner konsequent durchgehaltenen historisch-materialistischen Perspektive stellt sich die Geschichte als Abfolge von Klassenkämpfen dar, in der Kulturprodukte als "Überbau"-Phänomene vornehmlich nach ihrem ideologischen Gehalt zu erforschen sind:

"So ist in der bürgerlichen Gesellschaft das Kino sensu strictu ein Propagandamittel der Bourgeoisie, die mit Hilfe ihres Staatsapparates Einfluß auf seine Erzeugnisse zu nehmen sucht..."

Es ist für Kreimeier leicht, diese These im monolithischen Block der 50er Jahre mit seiner offenen und versteckten Zensur nachzuweisen und die Kongruenz von gesellschaftlicher Restauration und dem autoritären Grundzug vieler Filme darzustellen. Auch den Jungen deutschen Film deutet Kreimeier als Reflex auf eine sich verändernde politische Situation, auf den

Reformismus sozialdemokratischer und sozialliberaler Provenienz. Er statuiert jenen klassischen politischen Eskapismus, "der seine gesellschaftliche Basis vorzüglich unter den kleinbürgerlichen Intellektuellen hat". Selbst die sich zu Beginn der 70er Jahre formierenden Kommunalen Kinos sind für ihn nur ein "Modell systemgerechter, d.h. den aktuellen inneren Schwierigkeiten des kapitalistischen Systems angemessener Freizeitorganisation". Kreimeiers Vertrauen auf eine revolutionäre Veränderung der Gesellschaft und damit verbunden eine Revolutionierung kultureller Prozesse hat sich in den 25 Jahren seit Erscheinen bislang nicht eingelöst, und dennoch bildet sein in der Verve Hembus' Streitschrift ebenbürtiges Pamphlet eine Ausnahmeerscheinung innerhalb der westdeutschen Filmpublizistik: weniger in seinen Erkenntnissen über die Filmgeschichte denn als Dokument der Befindlichkeit der deutschen Linksintellektuellen und der dogmatischen Tendenzen nach der Studentenbewegung.

Kreimeier hat sowohl zum Film der 50er Jahre als auch zum Neuen deutschen Kino in zwei zu Ausstellungen des Deutschen Filmmuseums Frankfurt erschienenen Katalogen (ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN, 1989, und ABSCHIED VON GESTERN, 1991) noch einmal vehement Stellung bezogen. Zwar gibt er seine kritische Haltung zur deutschen Filmgeschichte nach 1945 nicht auf, revidiert aber seinen marxistisch-mechanistischen Ansatz. In seiner

Betrachtung des Films der 50er Jahre bezieht er nun auch den Aspekt der Psychostruktur des zeitgenössischen Publikums mit ein, das die Verlusterfahrung mit einer Ökonomie der Gefühle kompensiert. Den Neuen deutschen Film aber rechnet er nach wie vor einer "Kultur der gefälligen Harmlosigkeit und der verschnörkelten Beliebigkeiten" zu: Er war "eine Behindertenkultur und rief folgerichtig nach gesetzlich geregelter Minderheitenschutz".

70er
< * >

DIF, 15.8.2000

**Konzept
des sich selbst
verwirklichenden
freien Künstlers**

Um 1980 hatte sich der Neue Deutsche Film mit seinen Star-Regisseuren Fassbinder, Wenders, Herzog und Schlöndorff durchgesetzt. Insbesondere in den USA und Frankreich verzeichnete er Festival- und Publikumserfolge, und auch im Inland fand er nun sein Publikum, griff das, was als "Filmkultur" gefordert und schließlich staatlich gefördert worden war. Aber nicht erst durch die Hamburger Erklärung von 1979 wurden die grundsätzlichen, strukturellen Probleme sichtbar: die Abhängigkeit von den Gremien, von staatlichem Geld, von direkter und indirekter Beeinflussung - die dem mit Verve vertretenen Konzept des Autorenfilms, des sich selbst verwirklichenden "freien" Künstlers, diametral entgegenstand; die Konkurrenz zum und die Abhängigkeit vom Fernsehen, das von Kluge ein paar Jahre zuvor noch der Zulieferung von "Ersatzrealität" und "Scheinöffentlichkeit" bezichtigt worden war; die Besetzung des Markenzeichens Neuer Deutscher Film mit wenigen Star-Regisseuren des Spielfilms, hinter denen die Mehrzahl der Filmemacherinnen und -macher, nicht zuletzt die Dokumentar- und die Experimentalfilmer zu verschwinden drohten; die daraus

resultierenden unterschiedlichen Absatzmöglichkeiten; die Diversifikation des Publikums bis hin zum Kino der Minderheiten; die Benachteiligung von Filmemacherinnen. Was findet sich davon in den zeitgenössischen Bestandaufnahmen wieder, deren Autoren und Autorinnen in der Regel enge Beziehungen zu ihren Protagonisten pflegten?

70er
< * >

DIF, 15.8.2000



Hans Günter Pflaums und Hans Helmut Prinzlers "Handbuch Film in der Bundesrepublik Deutschland", 1979 zuerst erschienen, ist geprägt vom Stolz auf die erreichte Filmkultur und die Vielfalt der Genres und Handschriften. Auf dem Zenit des Neuen Deutschen Films geschrieben, als dieser sich anschickte, ein breiteres Publikum zu erobern, stellt es den ersten Versuch dar, das Phänomen in seiner Gesamtheit zu beschreiben. Mit der 1992 wiederaufgelegten, aktualisierten und um den Film in der DDR erweiterten Fassung liegt die bis heute eingängigste Einführung zum deutschen Film seit dem Oberhausener Manifest vor. Die beiden Autoren referieren nicht nur die historische Entwicklung (und sparen dabei die oft vernachlässigten Filme der 60er Jahre von Klaus Lemke, Rudolf Thome oder Roland Klick nicht aus), sie analysieren auch die ihrer Meinung nach wesentlichen Genres des Neuen Deutschen Films und stellen die wichtigsten Regisseure vor. Besonders die Neuausgabe legt großes Gewicht auf den Zusammenhang von Neuem Deutschen Film und Dokumentarfilm und auf Grenzgänger wie Rudolf Thome oder Christian Rischert. Wie in nahezu allen anderen Darstellungen

zum Neuen deutschen Film ist der Kurzfilm,
in den 60er und 70er Jahren Experimentierfeld
für so manchen Filmemacher,
unterrepräsentiert. Unentbehrlich wird das
Buch durch sein Sachlexikon und durch die
Filmographien von Regisseurinnen und
Regisseuren.

70er
< * >

DIF, 15.8.2000



1980 blickten auch die Filmemacherinnen zurück: Auf Erreichtes und Verfehltes. Renate Möhrmann skizzierte in "Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven, 10 exemplarische Lebensläufe" die gesamtgesellschaftliche Diskriminierung von Frauen und die spezielle in den von Männern dominierten Medien. Die stolz registrierten Erfolge der Regisseurinnen/Produzentinnen führt sie auf die Frauenbewegung zurück, die erst das Bewußtsein für die Benachteiligung geschaffen und Wege aufgezeigt habe, die Determination zu überwinden. Aufbruch und Durchsetzung heißen denn auch die Hauptthemen der Interviews, die vielschichtiger und anregender sind als die von Möhrmann verfaßten Lebensläufe oder die recht platte Einleitung. - Aufschlußreich ist die vergleichende Lektüre mit den Interviews, die Renate Fischetti zwölf Jahre später für ihr "Das neue Kino - Acht Portraits von deutschen Regisseurinnen" ebenfalls mit Ula Stöckl, Claudia von Aleman, Helma Sanders-Brahms, Ulrike Ottinger Margarethe von Trotta und Jutta Brückner geführt hat: Der Optimismus von 1980 ist zwölf Jahre später der Skepsis gewichen. Anders als Möhrmann ein Jahrzehnt zuvor richtet Fischetti den Blick weniger auf die persönliche, gleichwohl als exemplarisch aufgefaßte Situation der Frauen als vielmehr auf deren Filme und darauf, worin sie sich von den Arbeiten der Männer unterscheiden: in der experimentellen Erzählweise, der Verknüpfung mit dokumentarischem Material, der radikalen Subjektivität, ihrer von Ehrlichkeit geprägten



Hinwendung zur Realität.

Daß Männer zu anderen Einschätzungen der Bedeutung des "Frauenfilms" innerhalb des Neuen Deutschen Films kamen, demonstrierten Robert Fischer und Joe Hembus in "Der Neue Deutsche Film. 1960-1980" aus dem Jahr 1981. In der Auswahl von 51 Filmen, die sie nach deren Bedeutung und ihren "persönlichen Neigungen und Vorlieben" detailreich, engagiert und vorzüglich kommentiert vorstellen, finden sich nur zwei Arbeiten, deren Regie Frauen übernommen hatten: ZUR SACHE SCHÄTZCHEN, 1968, von May Spils und DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES, 1978, von Margaretha von Trotta. Abgesehen von letzterem Film und den Arbeiten der Ulrike Ottinger sehen die beiden Autoren in den Filmen aller anderen Frauen "nur Narzißmus als Verliebtheit in die eigene Larmoyanz" walten und in den Protagonistinnen der Filme "kaum mehr als Projektionen eines nur als Fata Morgana vorhandenen Überbaus".

70er

< * >

DIF, 15.8.2000



**Die unverfrorene
Erzählhaltung
als optimistischen
Kern des
Kinogedankens**

Die Debatten und die Forderungen, die sich aus ihnen ergaben, präsentierte 1983 noch einmal der politischste Kopf und wichtigste Lobbyist des Neuen Deutschen Films, Alexander Kluge. Seine "Bestandsaufnahme: Utopie Film" (zu der auch Helmut Färber und viele andere beitrugen) benennt die strukturellen Defizite: den Umgang mit dem scheinbaren Gegensatzpaar "Qualität und Wirtschaftlichkeit" in der Filmförderung, im Abspiel die zu enge Basis und die große Macht des Fernsehens, die Einbindung des Dokumentarfilms in die Auftragsproduktion, die mangelnde Kopplung mit den Interessen der Zuschauer, die Konkurrenz und Egozentrik der in den Medienbereichen sortierten Gruppen, das fortdauernde Problem der Herstellung von Öffentlichkeit; und er fordert "als den eigentlichen optimistischen Kern des Kinogedankens" die "Überlebenskraft der Identität", die "unverfrorene Erzählhaltung". Darin zeigt sich Kluges Haltung gegenüber dem Kino, das er weder der Kunst noch der reinen Unterhaltung zugehörig sehen, sondern in seinen emanzipatorischen Möglichkeiten erkannt wissen will. Claudia Lenssen steuert eine wunderschöne "Liste des Unverfilmten" bei,

listet auf, was fehlt an Plots und Genres, Ideen und Helden, Stimmungen ("Der deutsche Film ist zu nett und zu tief"). Diese "Utopie Film" überdauert als Lesebuch die Zeiten.

70er
< * >

DIF, 15.8.2000



**Widersprüche
im Konzept
der Unabhängigkeit**

Von der bloßen Nacherzählung der Erfolgsstory, von Hagiografie, Klatsch und persönlichen Vorlieben am weitesten entfernt ist das ausführlichste und tiefendendste Buch zum neuen deutschen Film, Thomas Elsaessers "Der Neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren" (1989, deutsche Ausgabe: 1994). Alle Widersprüche des Neuen Deutschen Films im Konzept der Unabhängigkeit zwischen Kommerzkino und Fernsehen, zwischen dem politischen Begriff des "Autors" und realer Abhängigkeit, zwischen Autoren- und Zuschauer kino, internationaler Filmökonomie und nationaler Filmökologie analysiert er und macht sie fruchtbar für das Begreifen dessen, was die Vielfalt, aber auch die Einheitlichkeit der Filme zumindest bis zum Ende der 70er Jahre ausmachte: wie sie diese Konflikte, ihre Produktionsbedingungen widerspiegeln, wie ihre "Einstellung" zu den Protagonisten sie prägt, wie sie kritisch, melancholisch, zornig, verzweifelt die Stimmung der 70er Jahre einfangen - die Stimmung auch ihres Publikums -, wie sich die thematischen Motive und Konfigurationen trotz fehlenden Gruppenstils gleichen, wie die Filmemacher und Filmemacherinnen sehr wohl als Folge

ihres Legitimationsdefizits permanent Strategien zur Gewinnung des Zuschauers entwickelten, wie sie das "Kino der Erfahrung" als authentischen Ausdruck unmittelbarer Betroffenheit schufen. Keinen Aspekt der komplexen Entwicklung läßt Elsaesser unberücksichtigt, weder die Logik der Produktion heftig debattierter Literaturverfilmungen, noch den ästhetischen und ideologischen Einfluß des Dokumentar- und Experimentalfilms oder die Schule der "Arbeiterfilme" und die unterschiedlichen Ausrichtungen der Hochschulen.

Elsaesser schrieb dieses Standardwerk in Großbritannien aus doppelter Perspektive: einmal aus dem Bewußtsein der heraufziehenden Krise des europäischen Films; zum anderen aus der Sicht der angloamerikanischen Filmwissenschaft, die weiter entwickelt war als die deutsche und über einen geschärften Blick auf besondere Eigenheiten des Films verfügte, welche weder die bundesdeutsche Kritik noch die Macher selbst gesehen hatten; die auf den Neuen Deutschen Film analytischer reagieren konnte, da dessen Werke bereits akute Fragestellungen der Filmwissenschaft berührten wie die Themen "Autor", "Psychoanalyse und Film", "Feminismus und Film" oder "Was ist nationales Kino?".

70er
< * >

DIF, 15.8.2000



Legitimation durch Lob im Ausland

In den USA hatten vor diesem Hintergrund die Neuen Deutschen Filme früher als in der Bundesrepublik Kritikererfolge gefeiert - ein Faktum, das die Filmemacherinnen und Filmemacher "zu Hause" gerne als Argument in der Legitimationsdebatte gebrauchten. Das Interesse in den USA galt unter anderem der auf Haß-Liebe basierenden Auseinandersetzung der berühmten Regisseure und Regisseurinnen mit "Hollywood" und den erzählerischen Standards, die es setzt, aber vor allem auch den Deutschlandbildern des Neuen Deutschen Films, wie auch Elsaesser sie in den Filmen von Herzog, Syberberg, Fassbinder, Wenders und von Trotta untersucht.

Die Rezeption in den USA spiegeln zunächst jene Arbeiten wider, die von US-amerikanischen Autoren vornehmlich Mitte der 80er Jahre vorgelegt wurden, ohne daß sie neue Ansätze zur Interpretation des Phänomens oder neue Darstellungsformen beigetragen hätten: meist stehen Einzelfilme oder einzelne Filmemacherinnen und Filmemacher im Mittelpunkt, wobei eine Einführung den sozio-kulturellen und historischen Kontext herstellt: Timothy Corrigan, "New German Film. The Displaced

Image", 1983, revidierte und erweiterte Ausgabe 1994; Klaus Phillips (Hg.), "New German Filmmakers, From Oberhausen Through the 1970s", 1984; nicht anders in Großbritannien: John Sandford, "The New German Cinema", 1980; in Italien versicherten sich die Herausgeber des Biennale-Bandes "Repubblica Federale Tedesca", 1981, und Giovanni Spagnoletti für sein "Il Nuovo Cinema Tedesco negli anni Sessanta", 1985, der Mitarbeit vornehmlich bundesdeutscher Filmkritiker, -regisseure und -historiker, sodaß die Bücher keine spezifisch italienische Rezeption wiedergeben. James Franklin referiert aber in "New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg", 1983, daß auch das Publikum des New Yorker Filmfestivals und die Kritik bis weit in die 70er Jahre auf die neuen Produkte aus der Bundesrepublik eher ratlos und ablehnend reagierten und daß der Umschwung der Meinung (analog zu der bundesrepublikanischer Kinogänger) erst mit den an Genres orientierten, für ein breites Publikum gedachten Arbeiten von Fassbinder, Herzog, Wenders und Schlöndorff kam.

70er

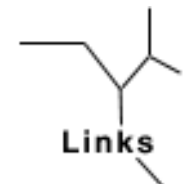
< * >

DIF, 15.8.2000



Was die Deutschlandbilder angeht, so wurde die Durchdringung der Vergangenheit und Gegenwart, die Strategien der Re-Präsentation von Geschichte nicht allein als ein Hauptthema des Neuen Deutschen Films begriffen, sondern eben auch als eines der neueren Filmgeschichtsschreibung: Eric Rentschler spielt diese Ansätze in "West German Film in the course of time. Reflections on the Twenty Years since Oberhausen", 1984, mit den Schlüsselwörtern "Kontinuität" und "Subversion" unter anderem an Heimatfilm und Literaturverfilmungen durch und untersucht kritisch die ihm allzu euphorisch erscheinende Rezeption in den USA.

Kein Film hat die US-Kritiker und Historiker in diesem Zusammenhang nachhaltiger beeindruckt als DEUTSCHLAND IM HERBST, 1977 als Omnibus-Projekt innerhalb kürzester Zeit entstanden, und darin jene Episode, für die Fassbinder verantwortlich zeichnete. Mehrere Einzelanalysen (Corrigan, Elsaesser, Franklin) gelten dieser offenkundig schockierenden Erfahrung, wie die Hysterie und Paranoia des Deutschen Herbstes den latenten deutschen Faschismus offenbarte, aber auch die berechtigte Sorge um die bürgerliche Freiheit über den Transmissionsriemen Film für Amerikaner greifbar wurde - und wie in dieser direkten "Übertragung" eine der großen Stärken des Neuen Deutschen Films konkret erfahrbar wurde.



Quelle:

Nachdruck aus: Recherche: Film. Quellen und
Methoden der Filmforschung. Hg. Hans-Michael Bock,
Wolfgang Jacobsen. Hamburg: Verlag edition text +
kritik GmbH, 1997. S. 198 - 207.

70er
< * >

DIF, 15.8.2000