Die deutsche Filmgeschichte und ihre Lehren

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **22 (1962)**

Heft 17

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964768

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Filmberater

Nr. 17 November 1962 22. Jahrgang

Inhalt

Die deutsche Filmgeschichte und ihre Lehren 169
II. Schweizerische Filmarbeitswoche Engelberg
18. bis 23. Oktober 1962 173
Kurzbesprechungen 174
Film-Zyklen 175
Die Filmauszeichnungen des Internationalen Katholischen
Filmbüros der letzten zwei Jahre 176

Bild

Eine Aufnahme aus «Metropolis», der Zukunftsstadt, wie sie Architekt-Regisseur Fritz Lang 1926 in seinem nun zur Wiederaufführung gelangenden Film sah (siehe untenstehenden Kommentar zu den deutschen Filmwochen).

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. S. Bamberger, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, Habsburgerstr. 44, Telephon (041) 3 56 44, Postcheck VII 166. Druck: Buchdruckerei Maihof, Luzern. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.– (Studentenabonnement Fr. 7.–), für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.–, im Ausland Fr. 12.– bzw. Fr. 16.–. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit der Quellenangabe «Filmberater, Zürich», gestattet.

Die deutsche Filmgeschichte und ihre Lehren

Bemerkungen zu einer aufschlußreichen Retrospektive

Im Rahmen eines weitgespannten Zyklus mit dem Titel «Deutsche Filmwochen» startet gegenwärtig im Zürcher «Bellevue» eine Gruppe von rund 20 Reprisen deutscher Filme aus den Jahren 1912 bis 1945. Der Rialto-Filmverleih Zürich, der die Rechte an den zum Teil seltenen Filmen erworben hat, wird diese «Retrospektive des deutschen Films» auch in weiteren schweizerischen Städten plazieren. Es ist daher angezeigt, den Anlaß zu einer kritischen Rückschau auf die Geschichte des deutschen Films zu benützen, spiegelt sich doch darin ein halbes Jahrhundert Geistes- und Kulturgeschichte. Aus naheliegenden Gründen muß sich diese Rückschau aber auf die — allerdings repräsentativen — Filmbeispiele beschränken, die dank dieser neu in die Schweiz eingeführten Kopien hierzulande wieder zugänglich geworden sind.

Die Glanzzeit des deutschen Stummfilms

Die geradezu legendäre Glanzzeit des deutschen Stummfilms wird durch vier Raritäten, die man aus Archiven ans Licht gehoben hat, vertreten: die erste Fassung **«Der Student von Prag»** (1913), inszeniert vom Dänen Stellan Rye; **«Nosferatu, der Vampir — eine Symphonie des Grauens»** (1921) und **«Der letzte Mann»** (1924), beide von Friedrich Wilhelm Murnau; schließlich **«Metropolis — eine Utopie über die Stadt der Zukunft»** (1926) von Fritz Lang. Sie repräsentieren die Jahre der «dämonischen Leinwand».
Die Kennzeichen dieser Periode sind vom **Stoff** her: «metaphysische» Gruselfilme, Utopien mit Linksdrall, soziologische Studien aus dem Proletariat und der Halbwelt sowie Adaptionen weltliterarischer Meisterwerke und zeitgenössischer Literatur. Von der **Form** her kennzeichnet sich diese Periode durch

einen entschiedenen, oft eigensinnigen Stilwillen, der sich des Spiels von Licht und Schatten, des Halbdunkels, der entfesselten Kamera, der dekorativen Architektur, der traumhaften Phantastik und der stilisierten Massen virtuos bemächtigt hat.
Wie war es möglich, daß damals der junge deutsche Film, der später in einen so verhängnisvollen internationalen Mißkredit geriet, eine derart stilbildende, exemplarische Kraft gewann, daß er neben dem russischen Revolutionsfilm und der amerikanischen Stummfilm-Komödie zu einem unantastbaren Mythos der Filmgeschichte wurde? Während deutsche Kunst und Literatur nach 1933 zur Emigration oder zum Schweigen genötigt wurden, so daß der Film – ausgehöhlt, substanzlos und ohne Rückhalt in der Gesamtkultur – eine Handpuppe des Ungeistes wurde, verdankte er seine Blüte in den Stummfilmjahren seiner idealen Eignung als gigantisches Spielzeug der künstlerischen Eliten und der intellektuellen Bohème, die in der Hauptstadt Berlin versammelt war. Nicht «Stars» wie heute, sondern berufene Schauspieler, führende Theaterregisseure, vor allem aber **Maler und Architekten** bedienten sich des Schattenspiels auf der großen Leinwand, um ihren Ideen einen neuen, gewissermaßen unbegrenzten Ausdruck zu verschaffen. So wurde der junge deutsche Film zum biegsamsten Medium des Expressionismus, er wurde aber auch zum bleibenden Zeugnis des Reinhardtschen Impressionismus und des Kammerspiels und schließlich zum zentralen Ort des Durchbruchs zum neuen Realismus.
Dabei entfaltete sich ein kulturhistorisch einzigartiges Phänomen – die **Synthese von Expressionismus und Realismus,** wofür Murnaus «Letzter Mann» ein Musterbeispiel bietet: Das Drehbuch hält sich getreu ans ekstatische Stakkato des literarischen Expressionismus, die Bildsprache vermählt das Impressionistische mit dem Expressiven, und die Grundhaltung der Tragikomödie, die einen alten Hotelportier über den Versuch stolpern läßt, dem Klassenbewußtsein abzuschwören, ist so stark vom «sozialen Realismus» geprägt, daß sie die marxistisch geschulten Filmtheoretiker förmlich in Entzücken versetzt. (Man prüfe darauf zum Beispiel den von der Cinémathèque Suisse publizierten Band «Le cinéma réaliste allemand»!) So wird man zur Frage verführt: Eignet sich der Film in spezifischer Weise zur dialektischen Auflösung gegensätzlicher Stile?

Der «klassische» Tonfilm

Diese erste Blütezeit des deutschen Films wurde durch eine erste, rein kommerziell, nicht ideologisch motivierte Massenemigration maßgeblicher Künstler unterbrochen; nur Fritz Lang blieb in Berlin zurück. Der Durchbruch des Tonfilms beraubte aber die deutschsprachigen Emigranten vorerst ihrer Chancen in Hollywood, und viele kehrten nach Deutschland zurück, wo sie eine zweite, doch wesentlich kürzere Blütezeit auslösten. Sternbergs **«Blauer Engel»** (1930) und G. W. Pabsts **«Kameradschaft»** (1931), ein deutsch-französischer Versöhnungsfilm im proletarischen Milieu, sind charakteristische Beispiele dieser «klassischen» Tonfilmperiode. Daß auch der Unterhaltungsfilm,

der durch den Ton reizvolle Möglichkeiten gewonnen hatte, mit künstlerischem Raffinement veredelt werden konnte, zeigt das Beispiel von Erik Charells **«Der Kongreß tanzt»** (1931). Aber schon Filme seines Schlags und erst recht die Schauspielerfilme «Amphitryon» und «Der zerbrochene Krug» leiteten die Flucht aus der Wirklichkeit ein, die für den deutschen Film nach 1933 zum Stichwort wurde.

Die Flucht vor der Wirklichkeit

Soweit unter dem Druck der Goebbelschen Kulturpolitik der Film nicht geradewegs Propaganda, Hetze oder nationale Mystik wurde, floh er in apolitische Gefilde, ins Biographische, Historische, Operettenhafte. Schon die Titel der Filme kennzeichnen diese Epoche: «Es war eine rauschende Ballnacht», «Opernball», «Rembrandt», «Wiener Blut», «Träumerei», «La Paloma», «Die Feuerzangenbowle», «Die Frau meiner Träume» und so fort. Außer Pabst, der nach vorübergehendem Aufenthalt in Frankreich nach Deutschland zurückkehrte, war kein führender Filmkünstler der «heroischen» Epochen mehr in deutschen Ateliers tätig; Routiniers pflegten einen gediegenen, aufwendigen, prunkvollen, oft geradezu lackierten Stil, den sogenannten UFA-Stil, der es an Brillanz wie an Glätte mit der besten Hollywood-Manier aufnehmen konnte, sie aber durch deutsches Gemüt übertrumpfte. Der offizielle Jubiläumsfilm allerdings, «Münchhausen», unterzog sich mitten im Krieg nur scheinbar dem offiziellen Zwang zur Ablenkung und Gefühlsvernebelung; das Drehbuch, das unter einem Decknamen ausgerechnet der dem Regime verdächtige Erich Kästner schrieb, parodierte durch den Lügenbaron die Lügenbonzen — notgedrungen jedoch auf so indirekte, unmerkliche Art, daß es selbst dem mißtrauischen Goebbels entging.
Kaum ein Film jener Jahre blieb der Wirklichkeit auf der Spur, kaum einer hat Anspruch auf ein Plätzchen in der Filmgeschichte, es sei denn ein so ruhmloses, trauriges, wie Veit Harlans «Jud Süß» es einnimmt. Alle namhaften Filmkünstler — Juden viele, Marxisten etliche — waren längst emigriert oder zum Schweigen verurteilt; Regie-Emporkömmlinge, die nicht mehr Maler oder Architekten waren wie die meisten der Pioniere, und nicht mehr Männer, die sich zwischen Film und Theater teilten, sondern Ex-Offiziere, Reklameleute und Profiteure des Regimes, führten das Zepter in den Ateliers. Ein einziges neues Talent kündigte sich an: **Helmut Käutner,** der aber — in auffallendem Gegensatz zu seinem heutigen, oft unglücklichen und verworrenen politisch-weltanschaulichen Engagement — mit **«Romanze in Moll»** (1943) und **«Unter den Brücken»** (1945) auf seine Art der Fluchtbewegung aus der Wirklichkeit sich anschloß.

Substanzverlust

Käutner war dann allerdings auch einer der ersten und der wenigen Filmkünstler, die nach dem Zusammenbruch die deutsche Wirklichkeit wieder fest ins Auge faßten — erstmals mit seinem Film **«In jenen Tagen»,** der die Geschichte

des Dritten Reiches in den Geschicken eines Autos und seiner wechselnden Besitzer spiegelte. Aber gerade die Seltenheit derart wirklichkeitsbezogener, ehrlicher und stilbewußter Filme in der zweiten deutschen Nachkriegszeit beweist, daß Deutschland den Verlust seiner begabtesten Produzenten, Autoren, Regisseure und sonstigen Filmkünstler bis auf den heutigen Tag nicht überwunden hat. Einige der ehemals deutschen und österreichischen Filmschöpfer, die teils in jüngeren Jahren, teils auf der Flucht vor dem Terror im Jahre 1933 Deutschland verlassen haben, verhalfen dafür ihren Gastländern zu einem Filmruhm, an dem Deutschland keinen Anteil mehr hatte: die Regisseure Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Robert Siodmak und Paul Czinner zum Beispiel, der Produzent Erich Pommer, der Kamerakünstler Eugen Schüfftan. Andere entfalteten ihr wahres Talent erst in Frankreich oder Amerika: Billy Wilder, Fred Zinnemann, Otto Preminger und — als wohl begabtester von allen — Max Ophüls.

Die Absenz der Autoren

Verfällt man allerdings nicht blindlings der Faszination des filmhistorischen Mythos, benützt man vielmehr die nun gebotene Gelegenheit dazu, Wert, Gehalt und Bedeutung der deutschen «Filmklassiker» aus zeitlicher Distanz nüchtern zu überprüfen, so muß man feststellen: Der Rang, den Männer wie Fritz Lang einnehmen, ist mehr mit formalen als mit geistigen Leistungen gerechtfertigt. Als stilbildende Muster bleiben manche der frühen deutschen Filme unangetastet, ihr geistiger Gehalt hingegen wirkt heute überaus dürftig, zuweilen fast kindisch. Es war auf die Dauer verhängnisvoll, daß sich Lang auf die Drehbücher seiner damaligen Gattin Thea von Harbou stützte, die über eine blühende Phantasie, aber nicht über eine denkerische Potenz verfügte. Langs Abstieg, der sich besonders in seinen Nachkriegsfilmen immer peinlicher offenbarte, verläuft parallel zum Erlahmen seiner formalen Kraft, wie sie bei vielen Filmkünstlern im Alter zu beobachten ist (aus Gründen, die noch zu erforschen wären); die äußere Hülle hatte lange Zeit die innere Leere vieler seiner Filme noch verdeckt.
Vielleicht ließe sich die eher traurige, nach 1933 an Höhepunkten überaus arme Geschichte des deutschen Films geradezu unter dem Gesichtspunkt schreiben: die Absenz der Autoren. In der Stummfilm- und klassischen Tonfilmzeit waren in den technisch hervorragend ausgerüsteten deutschen Ateliers vor allem Künstler tätig, die aus der Malerei, der Architektur oder dem Theater kamen; die Intelligenz und die Dichter spielten eine zweitrangige Rolle, wohl aus eigener Schuld, aus mangelndem Interesse. Das ist bis zum heutigen Tag — im Gegensatz gerade zu Frankreich und auch zu den USA, wo zumindest am künstlerisch bedeutsamen Film namhafte Schriftsteller und Dichter aktiv beteiligt waren und sind — ein Kennzeichen des deutschen Films geblieben. Um ein aktuelles Beispiel zu nennen: Ein so liebenswürdiger, optisch gekonnter, sympathischer Film wie **«Zwei unter Millionen»** ist «nur» deshalb nicht konkurrenzfähig, weil das Drehbuch zu naiv und zu dürftig ist; der bestimmende Beitrag des Autors fehlt, nur Regie, Kamera und Spiel haben Qualität. Allerdings, so muß man gestehen, sind die ersten Filmbeiträge Heinrich

Bölls («Das Brot der frühen Jahre») und Alfred Anderschs («Die Rote») auch nicht überzeugend; man hat aber dabei den Fehler gemacht, nicht Originalstoffe zu bearbeiten, sondern Romane zu verfilmen und sie formalen Spielereien auszusetzen. Die Hoffnungen des deutschen Films ruhen trotzdem auf Böll, Andersch und anderen Autoren der mittleren und jüngeren Generation, welche die bilddichterischen Möglichkeiten des Films erkannt haben. Nur am Geist kann der deutsche Film genesen. I. K.

Pro memoria: Das von der Unio Academica Catholica und dem Ehrenmitgliederverband des Schweizerischen Studentenvereins veranstaltete **Akademische Filmforum** wird am **17./18. November** im **Katholischen Akademikerhaus in Zürich** durchgeführt. Das Thema lautet: **Die Gestaltung des Religiösen im Film.** Referent und Diskussionsleiter: **Dr. Stefan Bamberger,** Redaktor des «Filmberaters». Anmeldungen an das Katholische Filmbüro, Scheideggstraße 45, Zürich 2 (siehe Programm in Nr. 15).

II. Schweizerische Filmarbeitswoche Engelberg, 18.–23. Oktober 1962

«Wilde Walderdbeeren und Rosenknospen»

150 Mittelschüler aus der ganzen Schweiz beschäftigten sich sechs Tage lang mit dem Thema der Filmwoche: De l'enfance à la mort. Von der Kindheit bis zum Tode geleitet uns der Film, die Kunstgattung unserer Zeit, in der – neue Technik und alter Schöpferwille verschmolzen – der Mensch immer wieder mit seinem Glück, Unglück, Schicksal ringt.
Die «Verbotenen Spiele» von René Clément, das lyrisch-versponnene, erschreckende Werk des ewigen Krieges – in allen Lebensaltern, unter den Maschinengewehren und unter dem Dach des halbzerfallenen, kalten Hauses des täglichen Lebens –, zeigte uns zu Beginn der Woche das Wollen eines Künstlers. «Citizen Kane», Orson Welles Geschichte des Charles Foster Kane, hart, verwirrend vielfältig, unfaßbar, dämonisch-menschlich, hielt uns am Schluß den Spiegel unserer modernen und geschäftigen Welt vor Augen.
Dazwischen lag die Auseinandersetzung mit acht anderen Werken der siebenten Kunst.
Der berechtigte Zorn des jungen Rebellen ohne Ziel, Arthur, der sich gegen die Dummheit seiner Umwelt – auch mancher Eltern, und allgemein der heutigen Wohlstandsgesellschaft – wendet, fand in Karel Reisz' Film «Saturday night, sunday morning» auch formal seinen richtigen Ausdruck und beeindruckte – und belustigte alle.
In Diskussionsgruppen, geleitet von einem – meistens – film- und lebenserfahrenen Erwachsenen, besprach und stritt man sich über den Wert der vorgeführten Filme. Was in diesem gemeinsamen Gespräch zwischen Deutsch und Welsch und auch zwischen den einzelnen Konfessionen herauskam, wurde von der «Redaktion der Filmwoche» verarbeitet, ausgewertet und in einem Bulletin veröffentlicht.
Robert Bressons «Un condamné à mort s'est échappé» und «Smultronstaellet» (Wilde Walderdbeeren) von Ingmar Bergman wurden, für mich jedenfalls, die Höhepunkte. Asketisch, dokumentarisch ist der Franzose, meditierend, vielschichtig Bergman. Beide machten die große Zahl der gestalterischen Möglichkeiten im Film bewußt. Bei Bresson werden die Gestalten und Gegenstände zu Symbolen, beim Schweden sind sie es; Form und Inhalt wachsen zur Einheit zusammen.