

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 53 (2011)

**Heft:** 319

**Artikel:** Moderne Geschichten, innovative Perspektiven : der Neue Deutsche Film 1962-1984 : Genres und Themen, Motive und Standards

**Autor:** Grob, Norbert

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864294>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

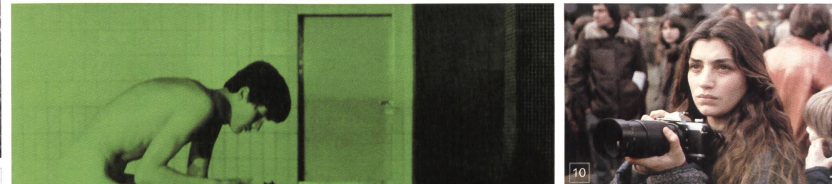
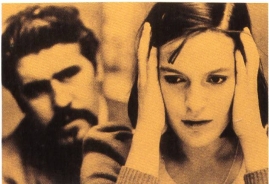
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



2 3 4

# Moderne Geschichten, innovative Perspektiven

## Der Neue Deutsche Film 1962–1984: Genres und Themen, Motive und Standards

Alles begann vor fünfzig Jahren: mit dem Oberhausener Manifest im Februar 1962, in dem 26 junge deutsche Filmemacher erklärten: «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.»

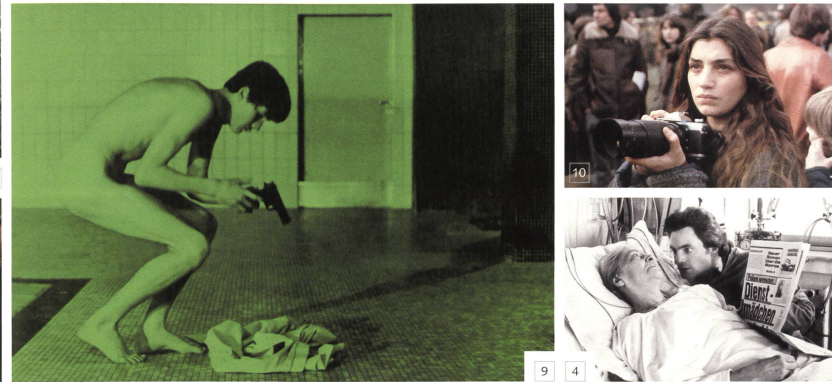
Danach ging es nicht länger um grosse, sorgfältig gebaute Erzählungen, die auf Perfektion aus sind, sondern um eher kleine, durch persönliche Erfahrung geprägte Phantasien, die auch Brüchiges und Fehlerhaftes, ja sogar Abwegiges und Unklares zulassen. So war schnell vieles zu finden: Verspieltes und Visionäres, Geträumtes und Reflexives, Essayistisches und Historisches. Es gab:

1. Vorläufer um 1962 (unter anderen ZWEI UNTER MILLIONEN und DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE);
2. erste Paradigmen der Erneuerung um 1966 (ES und DER JUNGE TÖRLESS, ABSCHIED VON GESTERN und TÄTOWIERUNG);
3. Beispiele der Münchner Schule Ende der Sechziger (unter anderen MÄDCHEN, MÄDCHEN, 48 STUNDEN BIS ACAPULCO und ROTE SONNE);
4. weitere Arbeiten der Erneuerung in den Siebzigern (unter anderen O.K. und FATA MORGANA, HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN und ALICE IN DEN STÄDTEN); und
5. die Höhepunkte dieser deutschen Welle Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger (unter anderen BIERKAMPF und HITLER, DIE EHE DER MARIA BRAUN und DAVID, PALERMO ODER WOLFSBURG und FREAK ORLANDO, FITZCARRALDO und DER STAND DER DINGE, schliesslich HEIMAT).

Von heute aus gesehen ist der Neue Deutsche Film als Epochal-Stil zu sehen, der einen Korpus von Geschichten mit bestimmten Figuren in bestimmten Konflikten entwickelt, die sich mal direkter, mal freier aufeinander beziehen. So lassen sich über die einzelnen Filme hinaus eine Reihe von Genres und Themen, Motiven und Standards erkennen, die immer wieder aufgenommen und auf die verschiedenste Weise variiert werden.

### Heimatfilme, Melodramen, Politthriller

Historisch haben sich Genres bis Ende der dreissiger Jahre im industriellen Zusammenhang der grossen Studios in Hollywood und Europa entwickelt – als Systeme narrativer und ikonografischer Muster. Mit den Filmemachern Ende der fünfziger Jahre aber, den Autoren-Regisseuren der Nouvelle Vague vor allem, die ihr Handwerk durch intensives Studium der Filme in Kinematheken gelernt hatten, entwickelten Genres eine neue Dimension. Sie bildeten kein Muster mehr, um immer gleiche Geschichten in immer anderen Formen und Farben zu präsentieren, sondern ein filmhistorisches Reservoir, um die narrative Gestaltung und den visuellen Ausdruck kinogerecht zu reflektieren.



7

9 4

Der Neue Deutsche Film nahm diese Haltung rasch auf. Besonders der *kritische Heimatfilm* knüpfte an ein altbekanntes Genre an, um es von den üblichen Mustern zu befreien und innovativ zu verändern. Peter Fleischmann in JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (1969), Volker Vogeler in JAIDER, DER EINSAME JÄGER (1971), Volker Schlöndorff in DER PLÖTZLICHE REICHTUM DER ARMEN LEUTE VON KOMBACH (1971), Reinhard Hauff in MATHIAS KNEISSL (1971) und Uwe Brandner in ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH (1971) stellten das Genre quasi auf den Kopf. Sie verwiesen schon auf die Idylle in der Provinz, zeigten aber zugleich die Brüchigkeit dieser Idylle: keine Schönheit ohne die harte Arbeit dahinter; und kein Reichtum auf der einen ohne Armut und Not auf der anderen Seite. Die Filme sollten nicht länger das Heimische erklären, sondern über das Heimitische aufklären – und so Entwicklungen kommentieren und Einsichten vermitteln.

In den siebziger Jahren inszenierte Rainer Fassbinder ungewöhnliche *Melodramen*, die – oft extrem stilisiert – die Vergeblichkeit von Liebe und Glück thematisieren. Vor allem in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT (1972) und MARTHA (1974), ANGST ESSEN SEELE AUF (1974) und CHINESISCHES ROULETTE (1976) spitzt Fassbinder seine Geschichten mit «Augenblicke(n) der Täuschung, der Manipulation, der Grausamkeit» zu, aber auch mit «aggressive(n) Gefühlswallungen unbedingter Liebe, Selbstopfer und überschwenglicher Hingabe»

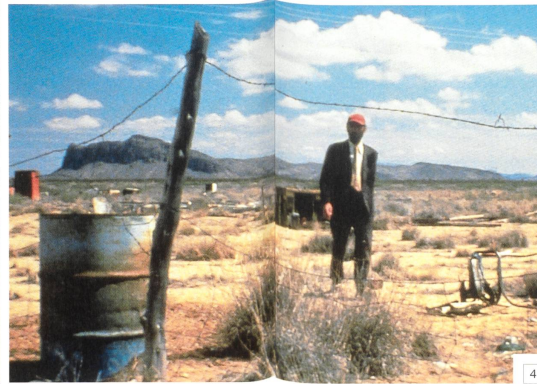
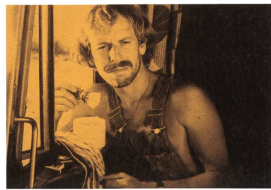
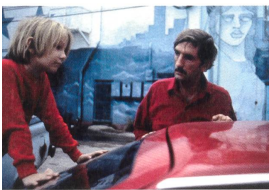
(Thomas Elsaesser). Das Melodram, in seinem Kern eigentlich ein Wirkungsgenre, bei dem direkte Effekte zählen, nicht die Signifikanz der Story, wird bei Fassbinder zu einer Folie, die hinter dem Überschwang der Gefühle Analyse und Reflexion ermöglicht und Einsicht in Machtverhältnisse erkennen lässt. Fassbinder wollte nicht überwältigen, sondern aufzeigen, nicht erdrücken, sondern klarstellen. Er nutzte das Melodram, um in konventionellen Formen unkonventionellen, abgründigen Phantasien nachzuspüren.

Einen wichtigen Akzent im Genre-Kino des Neuen Deutschen Films setzte zudem der *Politthriller*: Filme um politische Konflikte oder Intrigen, in denen die Protagonisten persönlich verstrickt und von meist undurchschaubaren Kräften bedroht werden. Die Filmemacher nutzen dabei die Regeln des Spannungskinos, um auf skandalöse Verhältnisse der jeweiligen Realität zu verweisen: auf die Macht der Boulevard-Presse in Volker Schlöndorffs DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975), auf die Auswirkung polizeilicher Intrigen in Reinhard Hauffs MESSER IM KOPF (1978), auf die Machenschaften der Geheimdienste in Bernhard Sinkels KALTGESTELLT (1980), auf die Widersprüche politischer Prozesse (um die «Rote Armee Fraktion») in von Trottas DIE BLEIERNE ZEIT (1981). Diesen Thrillern steht das politische Kino von Peter Lilienthal gegenüber: In MALATESTA (1969), ES HERRSCHT RUHE IM LAND (1975) oder DAVID (1979) wird das Politisch-

vordere Doppelseite: 1 JAIDER, DER EINSAME JÄGER von Volker Vogeler; 2 MATHIAS KNEISSL von Reinhard Hauff; 3 JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN von Peter Fleischmann; 4 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM von Volker Schlöndorff; 5 DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT von Rainer Werner Fassbinder; 6 FITZCARRALDO von Werner Herzog; 7 SUPERMARKT von Roland Klick; 8 DESPERADO CITY von Vadim Glowna; 9 TÄTOWIERUNG von Johannes Schaaf; 10 KALTGESTELLT von Bernhard Sinkel



3 IRHEINGOLD von Niklaus Schilling; 2 DER WILLI-BUSCH-REPORT von Niklaus Schilling; 3 DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder; 4 PARIS, TEXAS von Wim Wenders; 5 FALSCHER BEWEGUNG von Wim Wenders; 6 IM LAUF DER ZEIT von Wim Wenders; 7 DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER von Helma Sanders-Brahms; 8 DIE REISE NACH WIEN von Edgar Reitz; 9 DIE BLEIERNE ZEIT von Margarethe von Trotta



Skandalöse nicht durch Story, Dramaturgie und Montage zuge-spitzt, sondern durch Einblicke in gegebene Verhältnisse transparent. Selbstverständlich will Lilienthal auch bestimmte Verhältnisse anklagen, doch mehr noch sucht er in seinen Bildern klarzustellen, was politische Macht anrichtet, wenn sie nicht im Dienst sozialer, sondern autoritärer Interessen steht. So soll vor allem am Verhalten der Figuren, an ihrem Körper, ihrem Gang, ihren Gesten ihr besonderer Charakter erkennbar werden: Wie sie sich verändern, wenn sie unter Druck geraten, wie sie kämpfen und streiten, wie sie dem Schrecken um sie herum mit Würde begegnen und voller List den gewaltsamen Verhältnissen trotzen.

#### Road Movies

Vereinzelte gab es auch Romanzen (etwa Ulrich Schamonis ES, 1966, oder später Rudolf Thomes BERLIN CHAMISSOPLATZ, 1980), Krimis (etwa Klaus Lemkes NEGRESKO\*\*\*\*, 1969, Michael Fengers OUTPUT, 1974, oder Vadim Glownas DESPERADO CITY, 1981) oder Komödien (so Edgar Reitz' DIE REISE NACH WIEN, 1973, May Spills' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN, 1969, oder Bernhard Sinkels LINA BRAAKE, 1975). Wichtiger aber waren Road Movies, dieses Genre des Aufbruchs, in dessen Mittelpunkt Suchende stehen, die ihr Leben nicht im Griff haben. Schon

Anita G. tippelt in Kluges ABSCHIED VON GESTERN mit ihrem Koffer in der linken Hand durch Deutschland, mal durch Braunschweig, mal durch Düsseldorf, mal durch Frankfurt. Dieter Geislers Frank zieht es in Lemkes 48 STUNDEN BIS ACAPULCO (1968) vom Schliersee in der Nähe von München über Rom nach Acapulco. In Roald Kollers JOHNNY WEST (1977) tingelt Rio Reiser als Roadie mit der Band «The Manhattans» durch die US-Jazzclubs der BRD. Elke Haltaufderheides Elisabeth reist in Schillings RHEINGOLD (1978) im Zug das linksrheinische Ufer entlang, von Düsseldorf bis Basel, vorbei an der Loreley und am Mainzer Dom. Und Wim Wenders schickt seine Helden an die unterschiedlichsten Orte der BRD: in ALICE IN DEN STÄDTEN (1974) durchs Ruhrgebiet: Wuppertal, Gelsenkirchen, Oberhausen – auf der Suche nach einem Haus; in FALSCHER BEWEGUNG (1975) vom nördlichen Flachland an den Rhein bis auf die Zugspitze im Süden; und in IM LAUF DER ZEIT (1976) an die deutsch-deutsche Grenze – von Provinz-kino zu Provinz-kino. Bei Kluge und Koller sind die Landschaften eher registrierend eingesetzt: als Raum, der durchschritten und bewältigt wird. Bei Lemke, Schilling und Wenders dagegen sind die Landschaften – auf geradestru mythische Weise – überhöht: auratisch bei Lemke, märchenhaft bei Schilling, pittoresk und visionär bei Wenders. Sie behalten schon ihre vorgegebene Kontur, sind aber akzentuierend fotografiert, so dass sie zurückwirken auf die Konflikte

im Zentrum. Gleichzeitig verweisen sie auf die innere Verfassung der Protagonisten: das Verträumt-Präsente bei Lemke, das Melodramatisch-Leidende bei Schilling, das Melancholisch-Einsame bei Wenders.

Es zählte zwar nicht zu den zentralen Strategien des Neuen Deutschen Film, mit Genres die Rede des Kinos zu erweitern und zugleich zu reflektieren (wie es in der Nouvelle Vague mit Nachdruck geschah). Aber es gab dennoch die Lust daran, und das mit Verve: moderne Geschichten zu erzählen, andere Akzente zu setzen, neue Facetten zu entdecken, innovative Perspektiven und Klangfarben zu entwickeln.

#### Deutschlandbilder

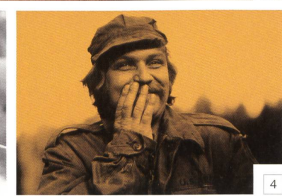
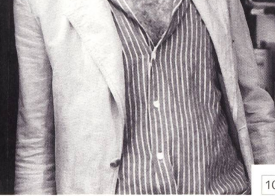
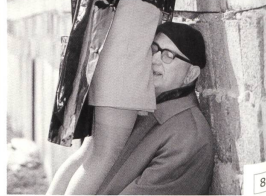
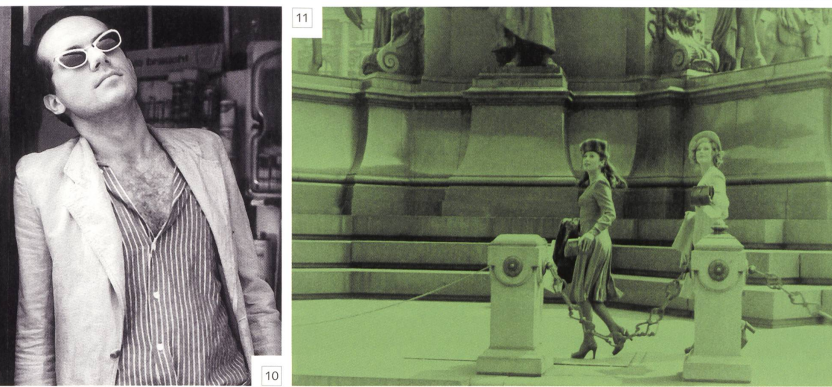
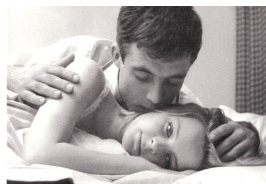
Eines der grossen Themen im Neuen Deutschen Film war die Frage nach dem Bild, das von Deutschland gezeichnet wird: nach dem Zustand, in dem sich das Land befindet, und dem Verhältnis, das es zu seiner Vergangenheit einnimmt. Auf verschiedenen Ebenen, mal eher allgemein, mal eher persönlich, wird deutsche Historie und die Situation der Gesellschaft untersucht.

Zentral dabei war die Auseinandersetzung mit der deutschen Nazi-Vergangenheit. Sie ist in vielen Filmen geführt, auch in den Gegenwartsbildern der Jungen Deutschen Filme, die 1966 in die Kinos kamen. So gibt es etwa in Kluges ABSCHIED VON GESTERN konkret zu sehen und zu hören, welch enormes Ausmass das alte Gedankengut noch einnimmt. Während Anita G. von Niederlage zu Niederlage taumelt, ohne je aufzugeben, verweisen ihre Begegnungen mit Juristen, Bewährungshelfern, Wissenschaftlern, Verwaltungsbeamten, Gefängniswärtern auf den Zustand einer Gesellschaft, die nicht auf Freiheit zielt, sondern auf erneute Formierung von Ruhe, Gesetz und Ordnung.

Die Diskussion über die Folgen von Nazi-Herrschaft und Krieg gibt es auch später noch – in Fassbinders DIE EHE DER MARIA BRAUN (1978) über DEUTSCHLAND IM HERBST (1978) bis zu Helma Sanders-Brahms' DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER (1980) und Jutta Brückners HUNGERJAHRE (1980). Bei Fassbinder geht es, so Anton Kaes, «um eine Perspektive, aus der heraus sich die Denk-, Empfindungs- und Handlungsweisen des deutschen Bürgers in der Gegenwart verstehen» lassen. Die Gründungsjahre der Bundesrepublik stehen immer im Zeichen der Vergangenheit, es wird angespielt, wie sehr der Neuanfang geprägt ist von den alten Werten, die sich nun reiben müssen an den neuen Erfordernissen, ohne sich dabei aufzu-

1 DIE FLAMBIERTE FRAU von Robert von Ackeren; 2 DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS von Helke Sander; 3 ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH von Uwe Brandner; 4 O.K. von Michael Verhoeven; 5 ES von Ulrich Schamoni; 6 DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS von Rainer Werner Fassbinder; 7 DER JUNGE TÖRLESS von Volker Schlöndorff; 8 TÄTOWIERUNG von Johannes Schaaf; 9 DESPERADO CITY von Vadim Glowna; 10 IM LAUF DER ZEIT von Wim Wenders; 11 DIE REISE NACH WIEN von Edgar Reitz

5 6



2

3

4

8

10

11

lösen. Ärger und Zorn über vergangene Praktiken, die nach vorne drängen in die Gegenwart, stehen auch im Zentrum des aggressiven Streitgesprächs zwischen Fassbinder und seiner Mutter über den Umgang mit der Nazi-Diktatur (in *DEUTSCHLAND IM HERBST*). Er klagt an, sie verteidigt. Er wütet und schreit, sie verweist auf ihre andere Meinung. Nur einmal «einfach geschwiegen (...), um sich nicht in Teufels Küche zu bringen.» Der Riss zwischen den beiden als Riss zwischen den Zeiten.

Sanders-Brahms und Brückner schliesslich erzählen von Frauen, die den Wirren ihrer Zeit erliegen, auch, da ihre Körper die Gebote und Lügen dieser Zeit nicht aushalten. Alles Geschehen bleibt weiterhin geprägt von Gedanken und Gefühlen der Vergangenheit. *DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER*, aufgeteilt in Kriegs- und Ehejahre einerseits und Nachkriegs- und Zerrüttungsjahre andererseits, wirkt zudem als Wehklage, die im Persönlichen zugleich das Politische, im Biographischen zugleich das Gesellschaftliche thematisiert. Gerade an den Frauen wird sichtbar, wie der Stand der Dinge ist.

#### Männer- und Frauenbilder

Das zweite grosse Thema des Neuen Deutschen Films war der Kampf um die eigene Persönlichkeit – jenseits der alten Vorbilder. Es geht also um die Frage, wie eine Identität zu finden ist, ohne auf die Entwürfe der Väter und Mütter zurückzugreifen, es geht um das Problem, wie zu leben ist, wenn die alten Regeln und Werte nicht länger gelten.

Schon in den Vorläufern *ZWEI UNTER MILLIONEN* von Victor Vicas sowie *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE* von Herbert Vesely müssen die Männer begreifen, dass sie sich nur selbst finden können, wenn sie von den vorgeschriebenen Wegen abweichen. Erst durch äussere Veränderungen kommen sie schliesslich zur inneren Klarheit. In Peter Schamoni's *SCHONZEIT FÜR FÜCHSE* (1966) sucht ein junger Journalist nach einem festen, radikaleren Standpunkt, er schwankt lange zwischen der Welt seines grossbürgerlichen Freundes und der seiner kleinbürgerlichen Freundin – und entscheidet sich am Ende dafür, sich nicht zu entscheiden. Und in Johannes Schaafs *TÄTOWIERUNG* (1967) meint der junge Weise im Zentrum, nur zu sich selbst zu kommen, indem er am Ende seinen Förderer und Gönner tötet. In den Road Movies von Wim Wenders schliesslich wird das ständige Unterwegs-Sein der Männer zum Raum für Selbstfindung. Von *ALICE IN DEN STÄDTEN ÜBER IM LAUF DER ZEIT* bis zu *PARIS, TEXAS* (1984) setzen sich

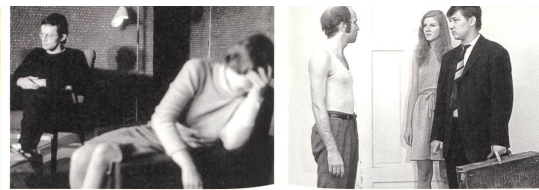
Wenders' Männer auf ihren Reisen aus: Städten und Landschaften, aber auch anderen Männern, fremden Frauen, aufgeweckten Kindern – und finden so am Ende zu einer neuen Haltung, zu einer persönlichen Perspektive.

Ein weiteres Thema ist die Rolle der Frau in der westdeutschen Gesellschaft, der auch männliche Regisseure nachspüren: Ulrich Schamoni, Edgar Reitz sowie Christian Fieschert, dann auch Kluge, Fassbinder und Thome. Wichtiger aber wird die weibliche Perspektive auf Frauen und ihr Ringen um Emanzipation. Es war ja «die Zeit des spontanen Aufbruchs der feministischen Bewegung, die Zeit der Ausbildung eines weiblichen Selbstgefühls, das sich in der Öffentlichkeit artikulierte und rege Diskussionen provozierte» (Claudia Lenssen). Ula Stöckl (in *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE*, 1968) und Helke Sander (in *DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS*, 1978) arbeiten in ihren ersten Filmen mit offener Dramaturgie und episodischer Struktur. Die Kamera hat einen beobachtenden Gestus, und die Geschichten, die sie erzählen, bleiben der realen Umgebung verknüpft, in der sie verortet sind. Dadurch entstehen Bilder von Frauen, die mit grosser Selbstgewissheit nach vorne blicken. So wird spürbar, wie diese Frauen ihrer selbst und ihrer Rolle in der Gesellschaft immer bewusster werden. Dagegen halten sich Helma Sanders-Brahms (etwa in *SHIRINS HOCHZEIT*, 1976, oder *DEUTSCHLAND, BLEICHE MUT-*

*TER*) und Margarethe von Trotta (in *DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES*, 1978, oder *SCHWESTERN ODER DIE BALANCE DES GLÜCKS*, 1979) enger an narrative Konventionen, charakterisieren ihre Figuren kunstvoller und nutzen eine spannungsfördernde Dramaturgie. Die Kamera akzentuiert die Ereignisse mit oft grosser Beweglichkeit. Dadurch werden Bilder von Frauen entworfen, die auf allgemeinere Aussagen zielen: auf Sinnbilder der sozialen Situation oder der deutschen Geschichte bei Sanders-Brahms, auf Skizzierung wundersamer Trotzköpfe (und Verfechter ihrer Rechte) bei von Trotta. Sanders-Brahms setzt häufig eine voice-off ein, die das Geschehen ergänzt, erläutert, kommentiert. Das hat in manchen Passagen eine berührende Wirkung. Es verleiht den Szenen eine weitere Dimension, die das Handeln und Verhalten der Frauen mal intensiver nachempfindet, mal persönlicher einfärbt.

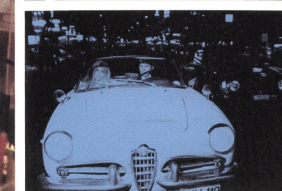
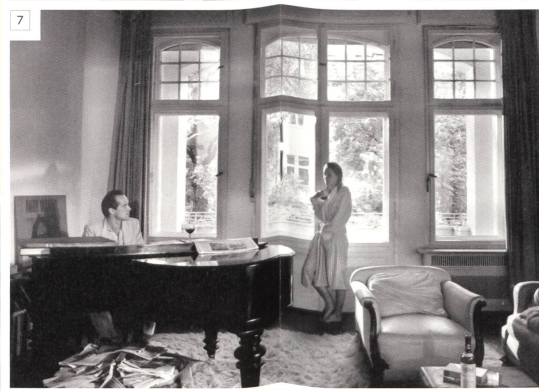
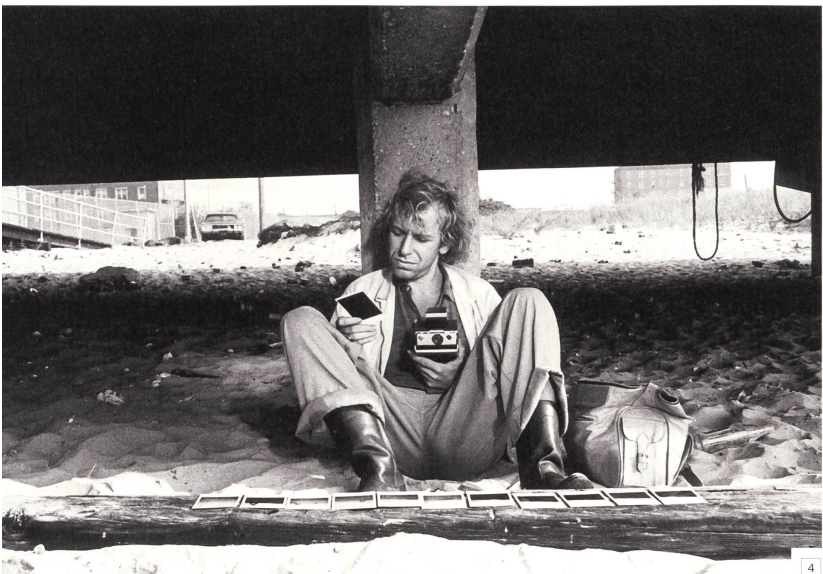
#### Städte, Autos, Kleidung

Das Kino ist ein Kind der Grosstadt. Es war von Anfang an fasziniert von der Flüchtigkeit wechselnder Eindrücke auf Strassen und Plätzen, in Bahnhöfen, Bars und Hotels – und hat deshalb viele Abenteuer dort angesiedelt. Auch viele Neue Deutsche Filme spielen in der *Stadt*. Bereits Hardy Krügers Kalle in Vicas' *ZWEI UNTER MILLIONEN* so-



5 6 9

1 ROTE SONNE von Rudolf Thome; 2 DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE von Herbert Vesely; 3 DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS von Rainer Werner Fassbinder; 4 ALICE IN DEN STÄDTEN von Wim Wenders; 5 DIE PATRIOTIN von Alexander Kluge; 6 KATZELMACHER von Rainer Werner Fassbinder; 7 BERLIN CHAMISSOPLATZ von Rudolf Thome; 8 DER WILLI-BUSCH-REPORT von Niklaus Schilling; 9 TÄTOWIERUNG von Johannes Schaaf; 10 SUPERMARKT von Roland Klick; 11 48 STUNDEN BIS ACAPULCO von Klaus Lemke; 12 DETEKTIVE von Rudolf Thome; 13 ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN von May Spils



11

12

13

wie Christian Doermers Walter in Veselys *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE*, kurz darauf auch Bruno Dietrichs Manfred in Schamonis *ES* sowie Christoph Wackernagels Benno in Schaafs *TÄTOWIERUNG* sind ständig unterwegs in Berlin. Zu sehen sind Lichter der Grossstadt, Autos und Busse auf überbreiten Strassen, die Schaufenster und Werbetafeln der grossen Boulevards, aber auch Grenzübergänge und die Mauer, Würstchenbuden, Kneipen und Cafés, der Flughafen Tempelhof und der Bahnhof Zoo, in *ES* sogar der Potsdamer Platz als Ruinen-Landschaft. Die Schauplätze werden als Attraktion inszeniert, die die Konflikte zwischen den Figuren weitert, ihnen die Stimmung des Fiebrigen, Hastigen, Weitläufigen unterlegt.

Spils' *ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN*, Thomes *DETEKTIVE* (1969) und *ROTE SONNE* (1970), Fassbinders *KATZELMACHER* (1969) und *HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN* (1972) sowie Achternbuschs *BIERKAMPF* (1977) spielen in München. Interessant dabei in *ROTE SONNE*: der Verweis auf die Nähe des Starnberger Sees, wenn die Protagonisten zum Frühstück dort infahren – und dann mit ihrem VW-Käfer keck in die Wellen des Sees rollen (wie fünf Jahre zuvor Jean-Paul Belmondo und Anna Karina in Jean-Luc Godards *PIERROT LE FOU*).

Die *Wohnungen* im Neuen Deutschen Film sind oft eng und sehr karg eingerichtet. Es sind eher Transiträume als Heimstätten. Bei Fassbinder ist das Provisorische der Einrichtungen – vor allem in *KAT-*

*ZELMACHER* und *WARUM LÄUFT HERR R. AMOK?* (1970) – überdeutlicher Hinweis auf die Situation seiner Figuren, die gefangen bleiben in einem theatralischen Umfeld. Werden die Wohnungen dann exquisiter, auch exotischer (von *FAUSTRECHT DER FREIHEIT*, 1974, bis hin zu *CHINESISCHES ROULETTE*, 1976), werden auch die Figuren exquisiter und exotischer. In vielen Filmen spiegeln die Apartments einfach den sozialen Kontext der Figuren. Einen anderen Akzent setzt Thome, der in *ROTE SONNE* die Wände in der Mädels-WG grell bunt anmalen lässt, um das Künstliche und Kinohafte seiner Geschichte zu betonen. Bei Herzog, Kluge und Wenders bleiben die Protagonisten oft ohne eigenes Apartment; zu sehr sind sie mit ihren Angelegenheiten draussen beschäftigt: dem Aufbruch bei Herzog, dem Nachspüren bei Kluge, dem Unterwegs-Sein bei Wenders. In den grossen Erzählungen sind die Wohnungen allerdings spartanisch ausgestattet, sie sollen da auch als Schauwert für sich wirken: In Reitz' *DIE REISE NACH WIEN* oder Sinkels *BERLINGER* (1975), Fassbinders *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (1982) oder van Ackerens *DIE FLAMBIERTE FRAU* (1983) funkeln die schönsten Dinge zwischen den feinsten Möbeln, um nach innen und aussen zu blenden. Die Ausstattung wird zum ästhetischen Surplus, auf dass den Zuschauern die Augen übergehen.

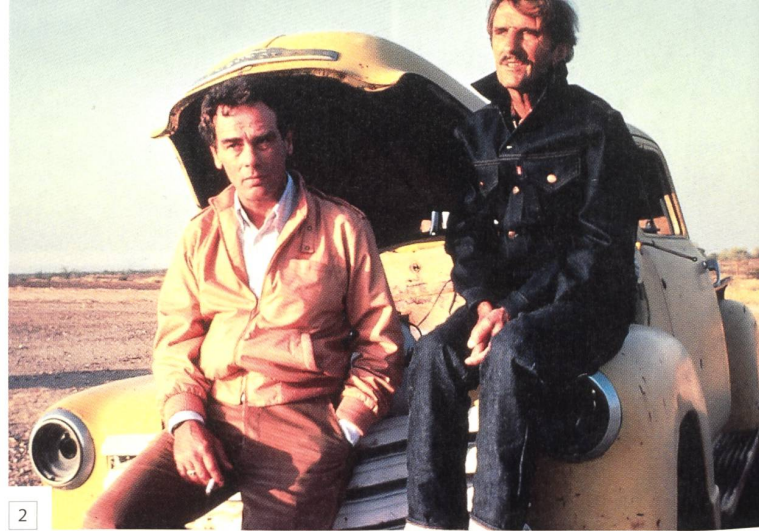
Auch für Auto und Kleidung gilt: Bei den einen sind sie als visuelle Attraktion eingesetzt, bei den anderen bloss als Vehikel und Kostüm genutzt. Die schönsten Autos des Neuen Deutschen Films sind der dunkle Mercedes C 180 von Vera Tschechowas Ulla in Veselys *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE*, der ihre reiche und saturierte Stellung unterstreicht; der verbeulte, hellblaue Opel-Rekord mit seinen rostroten Flecken in Schlöndorffs *MORD UND TOTSCHLAG* (1967), der dafür herhalten muss, eine Leiche kreuz und quer durch München und dann aufs Land zu transportieren; und der kleine Messerschmitt-Kabinenroller in Schillings *DER WILLI BUSCH-REPORT* (1980), der – ironisch – für das Allseits-Bereite des "rasenden" Reporters in der Provinz steht. Schliesslich die Luxuswagen bei Thome, der wie kein anderer in seinen Filmen die Autos als Glanzstücke und Fetische integriert hat: vom dunklen (eigentlich roten) Ford Taunus Cabriolet in *DETEKTIVE* über den roten Triumph TR4 in *ROTE SONNE* und dem schwarzen Cadillac Sedan de Ville sowie dem roten Ferrari 275 GTB in *SUPERGIRL* (1971) bis zum weissen Saab 900 in *BERLIN CHAMISSOPLATZ* und dem dunkelblauen Audi Quattro in *SYSTEM OHNE SCHATTEN* (1983). Dem kommt allein der Lkw in Wenders' *IM LAUF DER ZEIT* gleich, in dem Rüdiger Voglers King of the Road wie «in einem Bunker» durch Deutsch-

land fährt, ausgestattet im Laderaum mit Lautsprechern, Filmkuriere-Heftchen, Zeitungen, Matratzen, Wolldecken, der Leuchtschrift «Apollo» und einer Jukebox.

Sehr sorgfältig und authentisch ist die jeweilige *Kleidung* in den historischen Filmen erarbeitet: so in Schlöndorffs *DER JUNGE TÖRLESS* oder Hauffs *MATHIAS KNEISSL, REITZ' HEIMAT* (1984) oder Brückners *HUNGERJAHRE*. Was aber tragen die jungen Rebellen des Neuen Deutschen Films? Hans-Jürgen Moodschiederler in Lemkes *ROCKER* (1972)? Charly Wierzejewski in Roland Klicks *SUPERMARKT* (1974)? Thomas Kufahl in Friessners *DAS ENDE DES REGENBOGENS* (1979)? Schmierige T-Shirts und Jeans! Stiefel! Pullis! Lederjacken! Das galt damals noch nicht als Uniform. In Erinnerung bleiben die lässigen Schmutzdel-Klamotten von Werner Enke in Spils' *ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN*. Und auch die extravaganten Anzüge, Hemden, Jacken, Mäntel von Hanns Zischler, bei Wenders und Thome, sowie die Domina-Gewänder von Gudrun Landgrebes Eva in van Ackerens *DIE FLAMBIERTE FRAU*. Am abenteuerlichsten aber ist die Kleidung bei Herzog, immer Kostüm, immer Mittel zur Maskerade. Klaus Kinski mal mit Rüstung und Helm (in *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES*, 1972), mal im weissen Anzug (in *FITZCARRALDO*, 1982), der von Szene zu Szene schmutziger wird. In dem einen Film panzert er seinen Körper, um sich der Welt entgegenzustellen und noch von Erbebung zu träumen, als er bereits unterzugehen



1



2



4



3



5

6

droht; in dem anderen Film schmückt er sich, um die Menschen um sich herum zu verzaubern und für seine Visionen einzunehmen. Kleidung als äusseres Indiz und metaphorisches Faktum gleichermaßen.

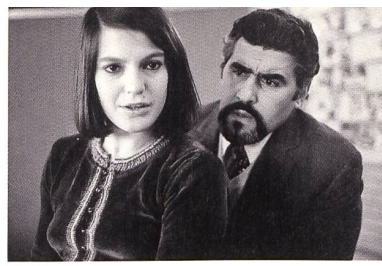
#### Film im Film

Ein letztes Motiv: der Bezug aufs Kino, auf dass durch Film im Film eine zusätzliche, (post-)moderne Ebene in die Bilder kommt. Reflektierende Formung und zugleich selbstreferentielle Spielerei? In Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN gibt es eine Szene aus John Fords YOUNG MR. LINCOLN (1939) und in FALSCHER BEWEGUNG Passagen aus Jean-Marie Straubs CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (1968) und Peter Lilienthals LA VICTORIA (1973). Keine Zitate, eher Hommages an die grossen Vorbilder, die einerseits für zugeneigte Zeichnung der Figuren und andererseits für äussersten Formwillen stehen. Film im Film als Zeichen für eine andere Tradition, die aber in die gleiche Richtung zielt: auf Genauigkeit und Authentizität. Bei Kluge ist es anders. Er nimmt in DIE PATRIOTIN (1979) Gustav Ucickys HEIMKEHR (1941), eine Klage über das Unrecht, das Deutschen in Polen zugefügt wurde, als Material, um das Heuchlerische dieser Klage umzukehren – und die eigene Klage über die Opfer, die Deutsche zu bringen hatten, auf die Spitze zu treiben. Film im Film als Hinweis, der verhindern soll,

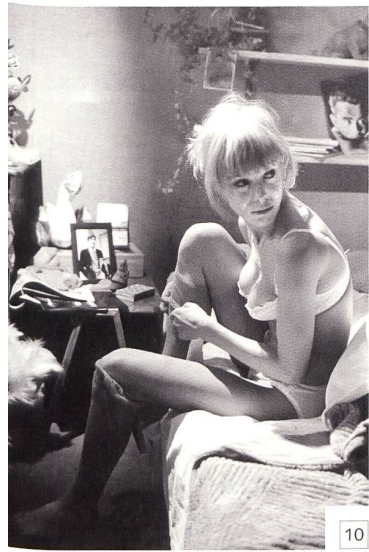
dass minus mal minus (auch im Historischen) ein Plus ergibt. Eine dritte Ebene in BERLIN CHAMISSOPLATZ, wenn Thome seine beiden Protagonisten im Kino zeigt, wo sie Jacques Rivettes CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974) sehen. Sie weint, er schläft ein. Film im Film als Propagierung eines offenen, brüchigen, nur mit Fragmenten arbeitenden Stils und zugleich als Verweis auf eine ganz andere, so bewunderte Ästhetik. Auch als selbstironischer Hinweis auf die eigenen Probleme beim männlichen Publikum? Filme im Film haben stets eine ludische Komponente, sie spielen mit Bildern und Formen, Stars und Stilen. Gleichzeitig aber entwickeln sie einen bekenntenden Charakter, sie weisen – ob nun positiv (wie bei Wenders und Thome) oder negativ (wie bei Kluge) – auf die historischen Bezüge hin, innerhalb derer sie selbst zu verorten sind.

#### Aufbrüche, Begegnungen, Abschiede

Das filmische Erzählen lebt auch von Konventionen und Standards, die ähnlich eingesetzt, nur immer anders inszeniert sind. Bestimmte thematische Muster, rhetorische Figuren, visuelle Arrangements werden zitiert und genutzt, doch unterschiedlich geschaut, montiert, stilisiert. Es geht also um stets abweichend variierte Augenblicke, Momente, Situationen. Die Komposition dieser Standards



7 8 9



12



10

1 DER WILLI-BUSCH-REPORT von Niklaus Schilling; 2 PARIS, TEXAS von Wim Wenders; 3 FAUST-RECHT DER FREIHEIT von Rainer Werner Fassbinder; 4 HUNGERJAHRE von Jutta Brückner; 5 ROTE SONNE von Rudolf Thome; 6 DESPERADO CITY von Vadim Glowna; 7 DIE SEHNSUCHT DER VERO-NIKA VOSS von Rainer Werner Fassbinder; 8 DAVID von Peter Lilienthal; 9 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM von Volker Schlöndorff; 10 MORD UND TOTSCHLAG von Volker Schlöndorff; 11 DIE FLAMBIERTE FRAU von Robert van Ackeren; 12 ENDE DES REGENBOGENS von Uwe Friessner; 13 DIE REISE NACH WIEN von Edgar Reitz



11

13

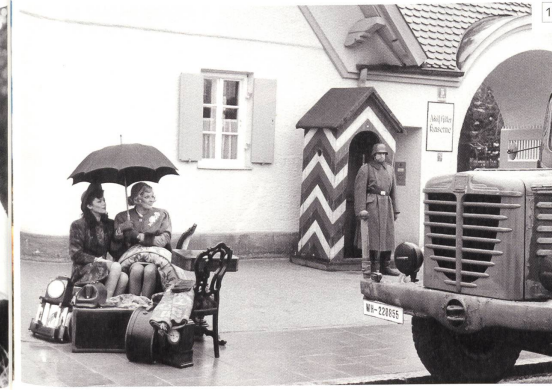
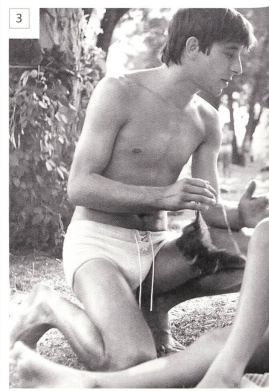
ist ein Spiel mit Nuancen: immer das gleiche im Allgemeinen – ein Aufbruch, eine Begegnung, ein Abschied, aber stets anders in jedem einzelnen Film.

*Aufbrüche* etwa sind Konsequenzen aus einem Leben, das unzu-frieden lässt und deshalb verändert werden soll. In Vicas' ZWEI UNTER MILLIONEN geht Loni von Friedls Christine vom Osten in den Westen, sie will eigentlich zu ihrer Schwester, um dort neu zu beginnen. Aber dann trifft sie Kalle, und als sie spürt, wie reserviert die Schwester auf ihre Pläne reagiert, lässt sie sich auf das Leben mit dem jungen Mann ein. Ein Ortswechsel als Aufbruch in ein eher kleines Glück, bei dem unklar bleibt, wie es enden wird. Kluges ABSCHIED VON GESTERN da-gegen zeigt eine junge Frau, die unentwegt aufbricht, um sich Tag für Tag neu zu finden: Mal stiehlt sie, mal arbeitet sie im Hotel. Mal geht sie zur Uni, mal lässt sie sich auf eine Affäre mit einem Studenten oder einem Ministerialrat ein. Am Ende muss sie ins Gefängnis, aber auch das versteht sie nur als Ausgangspunkt für den nächsten Auf-bruch. Bei Wenders zieht in FALSCHER BEWEGUNG ein junger Schrift-steller hinaus in die Welt, um Erfahrungen zu sammeln. Er trifft auf Artisten und Gaukler, auf eine Schauspielerin und einen Dichter, am Ende aber bleibt er allein für sich, oben auf der Zugspitze, mit dem Gefühl, etwas versäumt zu haben und «noch immer etwas» zu ver-säumen – «mit jeder neuen Bewegung». Ein Aufbruch in die Fremde

als Rückkehr zu sich selbst. In Schroeters PALERMO ODER WOLFSBURG (1980) packt ein junger Mann aus Sizilien seine Koffer, um im fernen, kalten Deutschland sein Geld zu verdienen, an einem Ort, «wo es kein Licht gibt, keine Sonne, keine Lieder, wo es (...) ausser Arbeit nichts gibt.» Er fühlt sich schnell zurückgestossen, unbehaglich, un-behaust, dann sogar verhöhnt und verletzt. So kommt es zur Ge-walttat, die zu noch tieferen Verletzungen führt. Der Aufbruch in die Ferne als Reise ohne Wiederkehr. Schliesslich Herzogs FITZCARRAL-DO: Da sucht ein Mann in einem entlegenen, noch unbekanntem Ge-biet am Amazonas Kautschuk abzubauen, er will reich werden, um im peruanischen Iquitos endlich ein Opernhaus zu bauen. Als seine Plä-ne scheitern, engagiert er mit seinem letzten Geld ein Opern-Ensem-ble aus Manaus und lässt es eine Arie aus Bellinis «I Puritani» zele-brieren, auf seinem ramponierten Schiff, das als Bühne dienen muss. Die «Eroberung des Nutzlosen» als Aufbruch zu dem einen Moment, in dem die Welt eins wird mit den Phantasien und Wünschen des Ein-zelnen. Wir müssen uns den gescheiterten Fitzcarraldo, während er der Bellini-Arie lauscht, als glücklichen Menschen vorstellen.

*Erste Begegnungen* zählen zu den aufregenderen Situationen, die in sich dramaturgisch geformt sind (oft um einen konkreten Schau-platz herum) und häufig auf die zentrale Aussage des Films verweisen. In Veselys DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE etwa bildet der Schauplatz: der

1 TÄTOWIERUNG von Johannes Schaaf; 2 BERLINGER von Bernhard Sinkel; 3 ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN von May Spils; 4 SCHONZEIT FÜR FÜCHSE von Peter Schamoni; 5 MÄDCHEN MÄDCHEN von Roger Fritz; 6 SYSTEM OHNE SCHATTEN von Rudolf Thome; 7 BERLIN CHAMISSOPLATZ von Rudolf Thome; 8 ES von Ulrich Schamoni; 9 PARIS, TEXAS von Wim Wenders; 10 WARUM LÄUFT HERR R. AMOK von Rainer Werner Fassbinder; 11 DIE REISE NACH WIEN von Edgar Reitz; 12 DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder; 13 ABSCHIED VON GESTERN von Alexander Kluge



6 7

S-Bahnhof «Gleisdreieck», einen Ort der Verkantungen und Wirmisse. Immer neue Blicke auf die Architektur enthüllen immer andere Perspektiven auf den Raum zwischen oben und unten, rechts und links, vorne und hinten. In diesen Raum tritt ein Mann, dem es «gar nicht passte», dort zu sein, aber auf Bitten seines Vaters bereit war, eine alte Bekannte abzuholen. «Bedenke, sie ist 20. In einer Kleinstadt aufgewachsen.» Schliesslich der erste Blick zwischen ihnen: er von oben, noch gelassen, durch das Gitter eines Geländers; sie von unten, eher scheu, ganz schutzlos, aber mit leichtem Lächeln. Danach weitere Blicke, hin und her (und stetig enger in der Kadrange). Die Erste Begegnung als gegenseitiges Erkennen, bei dem – filmisch – klargestellt wird: Er muss sein ganzes Leben umstülpen für sie. Und sie wird sich dagegen nicht wehren. In Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN dagegen bleibt alles blosses Spiel: Man sieht einander, macht Scherze – und zieht weiter. Die Begegnung als eine unter vielen. Ganz anders Charly Wierzejewskis Ulli in Klicks SUPERMARKT, wenn er erstmals seiner grossen Liebe vom Kiez begegnet, der Hure Monika, als sie volltrunken über die Strasse torkelt und ihn dabei direkt anspricht: «Na, Kleiner, gefall' ich Dir?» Die Erste Begegnung als Hoffnung und Fluch gleichermaßen: als Chance für das ganze Andere und zugleich als Endpunkt aller Träume. Auch Wim Wenders hat in seinen frühen Filmen sehr berührende Erste Begegnungen in-

szeniert: zunächst das Aufeinandertreffen mit dem jungen Mädchen am Flughafen in New York (in ALICE IN DEN STÄDTEN), als sie sich in der Drehtür verheddern und mehrmals raus- und reindreihen. Dann das Ringelreihen zweier Männer umeinander (in IM LAUF DER ZEIT): Da erwacht einer in seinem Lkw, irgendwo an der Elbe. Ein anderer rast mit seinem VW-Käfer in den Fluss. Der eine sieht die Raserei und lacht, der andere rettet sich und schwimmt an Land. Als er dann das Ufer betritt, mürrisch, wütend fast, kriegt er wortlos ein Handtuch, danach eine Tasse Kaffee und trockene Kleider. Die Begegnungen münden in Buddy-Stories: von dem Mädchen in ALICE IN DEN STÄDTEN kann Wenders' Held nicht lassen, obwohl er es unentwegt versucht, so reist er mit ihr am Ende mit dem Zug nach München. Und die beiden Männer in IM LAUF DER ZEIT trennen sich, nachdem sie sich beschimpft und geprügelt, also die letzte Nähe erreicht haben, die ihnen möglich ist. Beide Begegnungen sind, daran gibt es keinerlei Zweifel, Verbindungen fürs Leben. Andere Entwürfe in Fassbinders DIE EHE DER MARIA BRAUN und Thomes BERLIN CHAMISSOPLATZ: Da führt die Erste Begegnung zwischen älterem Mann und jüngerer Frau zwar zu feurigen Abenteuern, zu erregender Liebeleli und zarter Zuneigung, am Ende aber bleiben nur Enttäuschung und Trennung: zu anders die Interessen, zu unterschiedlich die Stellung in der Welt. Schliesslich die Erste Begegnung zwischen Gudrun Landgrebes Eva und Mathieu

Carrières Chris in van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU in einem Café; er hat nur Augen für sie, sie ignoriert ihn. Erst als er sie beleidigt – und sie ihn daraufhin anlacht, sind sie offen füreinander, auch offen für einen Sidecar, der, so Chris, «macht am schnellsten betrunken – und raubt die Willenskraft.» Ihre Bekanntschaft mündet zunächst in geschäftliches Einvernehmen, führt dann aber zu persönlicher Konfusion: zu Kälte und äusserster Nüchternheit bei ihr, zu Wut und radikaler Gewalt bei ihm. Eine Begegnung als Irgang in übersteigerte Gefühle und falsches Tun. Schliesslich die vielen Abschiede im Neuen Deutschen Film: Hinweis auf Abschluss einer Episode, einer Affäre, einer Hoffnung, eines Traums – und zugleich Ausdruck einer Verachtung für Happy Endings. Anita G. und ihr Ministerialrat trennen sich (in Kluges ABSCHIED VON GESTERN) sehr beiläufig, also kurz und schmerzlos, vor dem Bahnhof in Frankfurt, wenig Trost von ihm, nur ein bisschen Geld; ihr bleibt danach nur entfremdetes Streunen. Der junge Bauernsohn verlässt sein Dorf ohne Worte, aber mit klarer Absicht (in Reinhard Hauffs PAULE PAULÄNDER, 1976). Die beiden Frauen aus dem Hunsrück kehren nach ihrer abenteuerlichen Reise in die grosse Stadt zurück in ihre Heimat (in Reitz' DIE REISE NACH WIEN), reich an Liebeserfahrung, aber auch offen für Schmerz und Verlust – und deshalb voller Tatendrang für die Zukunft. Der Abschied von ihren Träu-

men wird zur Hinwendung zum Leben. In Fassbinders HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN und in Brückners HUNGRERSJAHRE gibt es dagegen Abschiede in den Tod, die auch als Protest gegen ein falsches Leben zu werten sind. Schliesslich der Abschied in Wenders' PARIS, TEXAS nach einer gemeinsamen Reise mit dem Sohn, die langsam Annäherung war und emotionale Erkundung. Er habe, so Harry Dean Stanton's Travis auf Tonband, Sohn und Mutter auseinandergerissen. Jetzt sei es ihm ein Bedürfnis (als Mann und Vater), sie wieder zusammenzubringen. Nur er selbst könne nicht bleiben. «Die Wunden sind einfach zu tief!» Abschied als Verzicht und Geschenk zugleich: auch als «Angst» davor, die eigene «Angst nicht auf (s)ich nehmen zu können».

Norbert Grob