

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 9

Artikel: Junges deutsches Kino 72 : ein Erfolg
Autor: Knorr, Wolfram
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962148>

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: 09.01.2026

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

glaubt er die Schreie der Getöteten zu hören. Kirchenglockengeläute und Schreie beschliessen das Märchen.

Gesichtspunkte zum Gespräch

Der Filmtitel «Das Königsfest oder Gedanken zur Autorität» ist unzutreffend. Es geht um Wille zur Macht, Gewaltherrschaft und Unterdrückung. Ein Mädchen erzählt das eindrückliche, aber auch bedrückende Märchen. Kinderstimme und Trickfilm (Burg aus Karton, Menschen = Halmafiguren) verharmlosen das Thema nicht: die Handlung ist ja dem Leben abgelauscht. Gewiss, die Aneignung der Macht ist vereinfacht dargestellt. Hatte der König vorher keine Macht? Warum haben die Leute den schutzlosen König nicht umgebracht, als er sie zum Gehorsam aufforderte? Ist die Gerechtsame des Königs nicht übertrieben? Doch für das Kind bedeuten diese Dinge keinen Anstoss.

Didaktische Leistung

Der Film hat eine motivierende Funktion. Was bedeuten die Schreie, die der König im Traum zu hören glaubt? Weshalb konnte sich die Opposition nicht wehren? Welche Bedeutung hat die Krone des Königs in diesem Film? Wie kommt es zur Macht des Königs? Was bedeutet das Kirchengeläute? Weshalb geht das Volk dem König auf den Leim?

Einsatzmöglichkeiten

Auf diesen Film sprechen alle Altersstufen an: Kinder, weil der Film ihrer Welt entstammt und weil die Sprache kindlich ist; Jugendliche und Erwachsene, weil für sie der Charakter des Films als Gleichnis sofort deutlich wird. «So ist es auf der Welt», mag der Erwachsene sagen. Der Mächtige setzt sich nötigenfalls mit Gewalt durch, darf tun, was er will. Seine Macht aber hat er nicht durch sich selbst, sondern immer nur durch Menschen und Güter. (Diese Pointe des Gleichnisses wurde schon von Elfjährigen erkannt.) Sind die Mächtigen so böse und ist das Volk so dumm? Bestätigt der Film den Satz Nietzsches «Das Leben selbst ist Wille zur Macht» sowie die Feststellung Jesu in Matthäus 20, 25: «Die Fürsten der Welt knechten sie, und die Grossen üben über sie Gewalt»? Wie sollen wir uns vor jeglichem Machtmissbrauch schützen?

Methodische Hinweise

Startfrage: Was bedeuten die Schreie?
Weitere Fragen: Wie lange wird der König diese Schreie noch hören? Wogegen wehren sich die Murrenden? (Genau abklären, von wann an!) Warum wehrt sich die Mehrheit nicht gegen den Erpressungsversuch des Königs? Was betört sie? (Neugier, Macht, Angst).
Gesprächsziel: Wer ist schuld, dass es acht Tote gibt? (Verantwortung des passiven Volkes!) Nach einem zweiten Filmdurchgang kann bei älteren Schülern und Erwachsenen das Gleichnis für die Wirklichkeit ausgelegt werden. Meditativ oder als Einleitung zum Predigtgespräch kann der Film in einem Gottesdienst dienen.

Paul Kohler

AUFSATZE

Junges deutsches Kino 72 – ein Erfolg

Es gibt wieder einen «neuen deutschen» Film. Zwar wurde das schon ein paarmal verkündet, aber diesmal – begünstigt vom Ausland, das plötzlich grosses Interesse zeigt – ist es nicht bloss hoffnungsfrohe Euphorie, sondern eine Tatsache. Das «Museum of Modern Art» in New York veranstaltete eine Retrospektive des jungen deutschen Films und bescherte einigen Verleihangeboten. Die Cinémathèque Paris huldigte über mehrere Wochen hinweg einem einzigen jungen Deutschen, der nicht nur der aktivste, sondern auch fruchtbarste Macher ist: Rainer Werner Fassbinder. Zwar ist die Kino-Landschaft nach wie vor noch eine Mischung aus Bordell-Ersatz und Klassen-Show, aber die ausserhalb der Konzerne hergestellten Filme dringen zunehmend ins öffentliche Bewusstsein. Und das ist eine ganz beachtliche Zahl, denkt man an die schweren Produktionsbedingungen. Angefangen hat das mit der wiederentdeckten Provinz, dem «Heimattfilm». Filme wie «Ich liebe dich – ich töte dich» von Uwe Brandner, «Jagdszenen aus Niederbayern» von Peter Fleischmann, «Matthias Kneissl» von Reinhard Hauff, «Lenz» von George Moore, «Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach» von Volker Schlöndorff, «Jaider, der einsame Jäger» von Volker Vogeler und den vielen Filmen von Rainer Werner Fassbinder. Fernsehen, Unterstützungsprämien und Selbstorganisationen, kommunale Kinos und Auslandsvorführungen festigten das Selbstwertgefühl der Macher und damit auch die Sicherheit im Metier und die kreative Sensibilität.

Ein neuer Anfang

Der junge deutsche Film ist aus dem ersten Experimentierstadium herausgetreten und wartet mit einer kleinen, aber beachtlichen reifen Leistung auf, die zur Zeit in den deutschen Städten zu sehen ist. Selbst die Schamoni, einstmalige Wortführer des ganz frühen deutschen Films («Oberhausener Manifest»), dann in der Versenkung verschwunden, brillieren mit einer Komödie, die den verheissungsvollen (neuen) Anfang kritisch, aber mit viel Selbstironie reflektiert. Ulrich Schamoni, noch immer der agilste und begabteste der «Schamoni-Brothers» («Es») beginnt mit seinem neuen Film «Eins» noch einmal buchstäblich ganz von vorne. Ein junger Mann (er spielt ihn selbst mit genüsslichem Exhibitionismus) hat eine sichere Methode, die Spielbanken zu schröpfen. Da er aber selbst nicht arbeiten will, gabelt er sich unterwegs in den Süden (es geht nach Monte Carlo, Cannes und Nizza) zwei herrlich versponnene

Tramper auf, lernt sie das Spielen und schickt sie in die Banken, derweil er dick und fett in den teuersten Hotels thront und sich mit einem Pin-up-Mädchen verlustiert, das er unentwegt mit seiner Polaroid-Kamera in den typischen Illustrierten-Posen ablichtet. Andrea Rau, bekannt von Illustrierten-Titeln ist die genau richtige Person hierfür; sie spielt nicht (sie kann es auch gar nicht), sondern geht, steht und grinst so, wie man sie eben kennt. Später beginnen die beiden Arbeiter aufzumucken. Sie wollen mehr Geld, sie wollen Gewinnbeteiligung. Schamoni's Reaktion: «Ihr könnt freilich mehr haben, aber dann müsst ihr mehr arbeiten.» Die beiden kapierten, nach umwerfend komischen Dialogen über die Akkumulation des Geldes, wie der Hase läuft, und übernehmen die Sache kurzerhand selbst. Der Geprellte ist Schamoni. Sein Film ist eine hübsche und witzige Parabel übers Filmemachen. Er selbst «spielt» den Produzenten, der mit einer «todsicheren Methode» Geld zu machen versteht (und allen dazugehörigen Allüren), mit einer solchen Direktheit, dass von Spiel wirklich nicht mehr die Rede sein kann. Aber das wiederum gibt dem Film die ironische Distanz. Der Film ist, trotz mancher Längen (Schamoni konnte offenbar der Landschaft nicht widerstehen), eine lehrreiche Burleske. Während aber Schamoni hinausgeht, gewissermassen in Klausur, um das Filmemachen «geläutert» zu beginnen («Eins»!) und dabei selbst weiss, dass er – nicht nur wörtlich – Fett angesetzt hat, haben seine jüngeren Kollegen endlich das entdeckt, was im deutschen Film (nach dem Krieg) seit je fehlte: die Umwelt, das soziale Milieu, die Provinz, die Mundart, das Volk.

Unheil über Wetzlar

Peter Fleischmann («Jagdszenen aus Niederbayern») spielt in seinem zweiten Spielfilm eine ganz ähnliche Modellsituation durch wie in seinem ersten (was ihm gewiss wieder schlechte Kritiken eintragen wird). Über Wetzlar, einer hessischen Mittelstadt, ballt sich ein Unheil zusammen. Es äussert sich im krassen Auseinanderleben der Generationen. Da ist der Pfarrer, der stur für sein Glockenfest mit den Vertriebenenverbänden «lebt», der Fabrikdirektor, der nichts gegen die Luft- und Wasserverschmutzung unternimmt – «Die alten Leute husten, weil sie alt sind, Herr Pfarrer!» – und der Pfarrersohn, der die Lust am Abitur verliert, sich völlig von der Familie abkapselt. Seine ältere Schwester döst (gescheitert an einer Photomodell-Karriere in Rom) ziellos vor sich hin und findet nur in ihrer die Spieser provozierenden Nacktheit ein bisschen Abwechslung. Die liebe Mutter schliesslich ist eine wahrhafte Verdrängungskünstlerin, sie geht den Problemen einfach aus dem Weg. Fleischmann, stark beeinflusst vom italienischen Neorealismus, umstellt das genau Gesehene Milieu derart, dass daraus ein massives Stück reflektierten Lebens wird. Der Film wird exemplarisch durch den gelungenen Versuch, ohne jede formale Verfremdung aus dem Wirklichen ein aktuelles Thema zu

präparieren, das literarische Ambitionen nicht zulässt. In die Augen springt die Beziehung zwischen Realismus und Symbol (die neue Glocke der Kirche, der Streik der Müllabfuhr usw.). Realismus und Symbol sind hier keine Gegensätze. Der Film beweist, dass die genau und mit innerem Anteil gesehene Realität – vor allem durch den Kunstgriff, dass sich Bild und Ton gegenseitig akzentuieren – repräsentativ für die äussere und innere Verfassung einer allgemeineren Situation sein kann. Kleinstadt-Milieu mit allen Erscheinungen der Vereinsmeierei, der Stammtischpolitik (über die Ostverträge diskutieren die Vertriebenen umwerfender als in jeder Fernsehdokumentation) und des gymnasialen Bildungsmiebs (der Sohn teilt seinen Lernstoff genau nach Tagen ein: Montag drei Bücher, Dienstag drei Bücher usw.), ist nicht etwa Hintergrund einer belanglos-gefühlvollen Geschichte, sondern dramaturgisch-stimulierendes Element, das Wirklichkeit und damit das drohende Unheil auf bedrückende Weise aufdeckt. Konsequenz des Neorealismus? Eher innerer Gegensatz von einer gleichermassen realistischen Grundposition her. Kritik, pointierte Kritik, die Übertreibung integriert, steigt aus der unmittelbar gesehenen und empfundenen Situation auf. Das Prinzip des kritischen Realismus findet bildlich und akustisch eine überzeugende Formulierung. Sie wirkt unmittelbar und distanziert zugleich. Hervorragend der Umgang mit den Darstellern: der realitätsferne Pfarrer, der Sohn, der an Jean-Pierre Léaud erinnert, verspielt und verträumt ist, und schliesslich die Randfiguren. Fleischmanns Film verrät professionelle Meisterschaft. Nicht umsonst hat er einen internationalen Verleih gefunden.

Lust an schönen Bildern

Johannes Schaaf, Münchner Theaterregisseur, knüpft mit seinem zweiten Spielfilm (sein erster war «Tätowierung») an die derzeitige Mode der Nostalgie und des schönen Zerfalls («Der Tod in Venedig», «The Go-Between» usw.) an. «Trotta» nach Motiven des Romans «Die Kapuzinergruft» von Joseph Roth, ist ein Film über Schönheit und Substanz. Die Zeit ist stehengeblieben. Es gibt kein Vorher und kein Nachher. Nicht der Untergang der k. u. k. Monarchie wird gezeigt, sondern der Zerfall der psychischen Substanz der Fröhrentner, der entwurzelten Adligen. Trotta, der «Held» des Films, kümmert sich um das Leben der anderen, um von dem seinen nichts preiszugeben. Sein Leben ruht in der Kapuzinergruft, bei seinen Kaisern. Er hat mit seinem fürstlichen Mobiliar eine Gästepension gegründet, um sich irgendwie zeitgerechter einzurichten. Wo die Menschen langsam absterben, beginnen die Dinge zu sprechen. Zuerst noch handelt der Film von Beziehungen, von Menschen, dann gerinnt er zu Bildern, zu schönen Bildern. Neben dem dinghaften Absterben der Freunde Trottas steht der wirklichere Tod der Mutter und des alten Dieners. Repräsentanten eines solideren Glanzes, treue Untertanen einer formgebenden Macht, bewältigen sie den Formzerfall der neuen Zeitsitua-

tion nicht mehr. Mit ihnen stirbt die Vergangenheit. Aber auch die Zukunft ist tot. Ein junger Kommunist, der Sohn des Kutschers, wird erschossen. Zeit gibt es einfach nicht. Blasierte, müde Melancholie, «Gelangweiltheit ohne Grund» (Joseph Roth); es ist einfach die letzte rettende Form. Deshalb ist auch Trottas Selbstmord lächerlich; er begeht ihn nicht: die Pistole fällt ihm aus der Hand, und er lässt sie liegen. Ein fast unglaublicher schöner blühender Wald schliesst ihn ein. Schönheit als «promesse de bonheur» (Stendhal). Die Gegenwart ist mitgemeint.

Der deutsche Godard

Rainer Werner Fassbinder, 26 Jahre, 12 Filme, erlebte kürzlich in Paris eine ungewöhnliche Ehrung. Nach Vorführung seiner Filme in der Cinémathèque und der Premiere seines jüngsten Werks «Der Händler der vier Jahreszeiten» bezeichnete Henri Langlois (Mentor der «Nouvelle vague») den gebürtigen Bayer als den «deutschen Godard». Das betrifft nicht nur die – beiden gemeinsame – fast wütende Zelluloid-Belichtung, sondern auch den Hang zum Melodrama. Zumindest bis «Pierrot le fou» hat Godard Melodramen gemacht. Fassbinder drehte ein sozialkritisches Melodrama: genaues Registrieren unserer Wirklichkeit und beste Kinotradition gleichermassen. «Der Händler der vier Jahreszeiten» ist eine entsetzlich komische Tragödie, in der alles zusammengetragen ist, was der Geschmack der Nachkriegszeit an Horror ausbrütete: spiessige Interieurs, Nierentische, röhrende Hirsche, Jesus im Kornfeld, alteutsche Polstergarnituren, hölzerne Sonntagsnachmittagsausgehklammotten und trostlose Kneipen. Sein Blickwinkel entlarvt das Spiessertum als einen Misthaufen, der stinkend vor sich hinfaßt und in dem sich die Maden einen erbitterten Kleinkrieg ums beste Fressen liefern. Fassbinders Blick ist aber nicht denunziatorisch, im Gegenteil, frei von Verachtung, von tiefer Traurigkeit. Er erzählt, wie einem das Leben verpfuscht wird, einer Durchschnittsgestalt, dem Obsthändler Hans. Verpfuscht wird von den Menschen, die zeit seines Lebens um ihn sind und immer nur sein Bestes, das heisst das Falsche, wollen: von der Mutter, die ihn aufs Gymnasium zwang, von seiner Frau, die ihn nur als Antriebsmaschine einer Firma benutzt, und von den andern, die ihn verachten, weil er «nur» Obsthändler ist. Hans reagiert mit Flucht: er geht in die Fremdenlegion, trinkt. Von allen allein gelassen, säuft er sich tot. Er geht an einer Umwelt zugrunde, die vorgibt, ihm Gutes tun zu wollen, und nur sich selber damit meint. Fassbinders Film stimmt psychologisch wie sozial haargenau. Es ist menschlich begreifbare, künstlerisch gestaltete Realität. Sein Vorbild, der bei uns so gut wie unbekannte Hollywood-Regisseur Douglas Sirk, ist deutlich spürbar. Er war ein Meister des Melodramas. Das Wesen des Melodramas ist die faktische Ungleichheit der Menschen (das Geschwätz von der Gleichheit und Brüderlichkeit gibt es hier nicht). Vorurteile und gesellschaftliche Zwänge haben

göttliches Gebot ersetzt. Deshalb gibt es kein Entweichen nach oben. Ist Gott einmal tot, bleiben die Menschen unter sich mit ihrem Leid. Schuld hat hier nur das ominös gesellschaftliche Ganze, nicht die Natur. Melodramen räumen auf mit Utopien, sie sind zutiefst pessimistisch. Nichts zum Nachbeten für Weltverbesserer und Wellenglätter. Man könnte sagen, wer es der Greta Garbo oder Howard Hughes gleichtun möchte, der hat das Scheitern zum Weggefährten und den Melodramatiker zum Barden. Das Melodrama reflektiert das – vielleicht letzte – trotzig-verzweifelte Aufbäumen des einzelnen gegen die Masse der anderen. In Douglas Sirks berühmtem Film «A Time to Love, and a Time to Die» wird die Geschichte von einem Menschen erzählt, der mit schier wahnsinnigem Trotz inmitten einer deutschen Ruinenstadt den siebten Himmel bauen will. Im Bild ist mit entwaffnender Selbstverständlichkeit mitten im Winter ein blühender Fliederbaum zu sehen!

Der Fliederbaum ist bei Fassbinder eine Schallplatte; eine alte, sehr, sehr sentimentale italienische Schmelze, die sich Hans voller Trauer anhört, eingezwängt zwischen Zimmerpflanzen und dumpfer Erkenntnis. Das Lied erinnert ihn an den hoffnungsvollen Beginn: die Hochzeit. Jetzt, kurz vor seinem freiwilligen Tod, zerschlägt er sie. Melodramen haben keinen doppelten Boden, sind ohne jegliche intellektuelle Spielerei, ohne «Verständigungsschwierigkeiten». Fassbinder hat das erkannt.

«Die Leute wollen keine deutschen Filme sehen, das muss man ihnen erst mal beibringen, dass der deutsche Film halt nicht so ist, wie das, was zum grossen Teil daraus gemacht wurde.» Fassbinder und die anderen sind dabei, es ihnen beizubringen.

Wolfram Knorr

Gottfried John als Jaider – der einsame Jäger, von Volker Vogeler

