

Die Epoche des Neuen Deutschen Films 1962 bis 1982: Der gesellschaftliche Wandel der BRD im Blick der Autorenfilmer

Barbara von der Lühe
(Berlin)

Kurzzusammenfassung: Mit dem *Neuen Deutschen Film* wird das Schaffen eines Kreises deutschsprachiger linksintellektueller Filmemacher bezeichnet, der sich Anfang der 1960er Jahre mit dem Ziel bildete, die Filmproduktion in der BRD von Grund auf zu erneuern und künstlerisch auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der BRD einzuwirken. Alles begann mit dem Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962, dessen Credo lautete: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen“¹. Zu den bekanntesten ProtagonistInnen des *Neuen Deutschen Films* zählen Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders, Edgar Reitz, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms und Helke Sander. Zahlreiche bekannte Werke dieser Epoche sind Literaturverfilmungen, die neue Maßstäbe dieses Genres setzten. Mit dem Tod Rainer Maria Fassbinders und dem Beginn der Regierungszeit von Bundeskanzler Helmut Kohl im Jahr 1982 endete die Epoche des *Neuen Deutschen Films*. Doch bis heute lassen sich weltweit FilmmacherInnen von der Innovation und Kreativität des *Neuen Deutschen Films* inspirieren.

1 Der Beginn

Der Begriff der *Neue Deutsche Film* beschreibt sowohl eine wichtige Epoche in der Film- und Mediengeschichte Deutschlands vom Anfang der 1960er Jahre bis zum Beginn der 1980er Jahre, als auch das Schaffen einer Gruppe westdeutscher und in der BRD lebender deutschsprachiger Filmemacher, die sich im Jahr 1962 als Unterzeichner des Oberhauser Manifestes für einen Neuanfang des Films in Westdeutschland aussprachen. Die gesellschaftskritischen Inhalte und der experimentelle Stil der Filme, die Suche nach neuen Produktionsweisen und -mitteln, aber auch das politische Engagement exponierter Repräsentanten des *Neuen Deutschen Films* stehen in engem Zusammenhang mit dem politischen Aufbruch, den gesellschaftlichen und kulturpolitischen Veränderungen der Bundesrepublik Deutschland seit den 1960er Jahren. Die Werke der Filmemacher drücken – bis heute eindrucksvoll

¹ Oberhausener Manifest, in: Hans Helmut Prinzler / Eric Rentschler (Hg.), *Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*. Frankfurt a. M. 1988, S. 29.

voll - den „Zeitgeist“ jener für die Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland so entscheidenden Epoche aus.² Ihre Bedeutung lässt sich an den zahlreichen Preisen weltweit ablesen, die Filme wie Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966), Volker Schlöndorffs *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) und Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) erhielten. *Die Blechtrommel* (1979, Regie: Volker Schlöndorff) gewann 1980 als erster deutscher Film den Oscar in der Kategorie „Bester Ausländischer Film“. Erfolge feierte auch der dokumentarische Episodenfilm *Deutschland im Herbst* (1978), das Gemeinschaftswerk von elf Regisseuren, das sich mit der bundesdeutschen Gesellschaft zur Zeit des RAF-Terrorismus nach dem *Deutschen Herbst* 1977 beschäftigt.³

Vielzitiertes Motto der engagierten Filmemacher war der Slogan *Papas Kino ist tot*. Papas Kino, das waren vor allem die Heimat- und Schlagerfilme, welche das westdeutsche Nachkriegskino in den 1950er und frühen 1960er Jahren prägten. Auch Edgar-Wallace-Krimis und die Verfilmungen von Karl Mays Romanen lockten die Zuschauer in die Kinos. Denn das Filmpublikum der Adenauer-Zeit suchte vor allem Zerstreuung. Doch die scheinbar heile Welt der Wirtschaftswunder-Zeit, in der die Verbrechen der NS-Zeit, insbesondere der Shoah, und der Zweite Weltkrieg in der Öffentlichkeit nur sehr selten thematisiert wurden, endete Anfang der 1960er Jahre: Der Eichmann-Prozess in Jerusalem (1961), die Spiegel-Affäre (1962) und der Beginn der Auschwitz-Prozesse in Frankfurt 1963 führten bei der Generation der in den 1930er und 1940er Jahren Geborenen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der jüngeren deutschen Geschichte und der Haltung ihrer Eltern und Großeltern dazu. Die Filmemacher des *Neuen Deutschen Films* setzten sich vor dem Hintergrund der politischen Aufbruchsstimmung in der BRD kritisch mit der Geschichte und der Gegenwart Deutschlands auseinander. Aus Frankreich übernahmen sie die Idee des Autorenfilms, der *Nouvelle Vague*, viele waren von der Studentenbewegung beeinflusst. Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub und Hans-Jürgen Syberberg schrieben ihre Drehbücher selbst, und sie versuchten, mit einer neuen Bildersprache den alten, konventionellen Film in Stil und Inhalt abzulösen. Nicht wenige Regisseure waren Autoren nicht nur ihrer Drehbücher, sondern auch literarischer Werke. Kritisch begleitet wurde die Entwicklung des *Neuen Deutschen Films* von den engagierten Autor*innen der Zeitschrift *Filmkritik* die 1957 von Wilfried Berg-hahn, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla und Enno Patalas „aus einer doppelten Opposition gegen den damaligen deutschen Film und die damalige

² Siehe dazu die kritische Einschätzung über die ersten Jahre des Neuen Deutschen Films von: Marion Kroner, *Film - Spiegel der Gesellschaft? Inhaltsanalyse des jungen deutschen Films 1962 bis 1969*. Heidelberg 1973.

³ Der Ausdruck *Deutscher Herbst* stammt aus dem Film *Deutschland im Herbst*. Er bezeichnet die Situation in der BRD von September bis Oktober 1977.

deutsche feuilletonistische Filmkritik heraus“⁴ gegründet wurde. Unter der Rubrik *Tribüne des Jungen Deutschen Films* veröffentlichten die Filmemacher Artikel, auch Drehbuchauszüge wurden publiziert. Im Oktober 1984 erschien die letzte Ausgabe der Zeitschrift.

Ein Wort zu den Begriffen *Junger Deutscher Film* und *Neuer Deutscher Film*, die heute oft synonym genannt werden: Tatsächlich drückt sich in den unterschiedlichen Begriffen ein feiner Unterschied aus zwischen den frühen Werken der 1960er und den arrivierten Arbeiten der 1970er Jahre: „Um sich das Altern zu ersparen, nennt sich der *Junge Deutsche Film* seit der Zeit seiner Reife der *Neue Deutsche Film*“⁵, heißt es in einem der Standardwerke über diese Epoche. Mit der Literaturverfilmung *Das Brot der frühen Jahre* (1962) begann die neue Ära des westdeutschen Kinos. Heinrich Böll schrieb die Dialoge, die Regie führte der Österreicher Herbert Vesely. Vier der am Film Beteiligten hatten das *Oberhausener Manifest* unterzeichnet: Produzent Hans-Jürgen Pohland, Regisseur Herbert Vesely, Kameramann Wolf Wirth und Hauptdarsteller Christian Doermer.

2 Produktionsbedingungen und Nachwuchsförderung

Die Initiative zu einer Reform von Inhalten, Ästhetik und Produktionsbedingungen des Films in der Bundesrepublik Deutschland ging von jungen Filmemachern während der 8. Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen aus. Denn der Kurzfilm galt als „Schule und Experimentierfeld des Spielfilms“⁶. Die Forderung nach einem radikalen Autorenfilm, dessen Interesse eher die Reflexion als die Unterhaltung des Zuschauers war, entsprach indes nicht den Intentionen etablierter Produktionsfirmen. Daher forderten die 26 Unterzeichner des *Oberhausener Manifestes* nachdrücklich staatliche Fördermittel. 1965 wurde schließlich das Kuratorium Junger Deutscher Film e.V. zur Förderung der Filmprojekte junger Autoren-Regisseure gegründet. Diese Einrichtung vergab mit Unterstützung des Bundesinnenministeriums Kredite an Filmschaffende. Mit Inkrafttreten des seit langem geforderten Filmförderungsgesetzes am 1. Januar 1968 wurde der Anstoß zur Gründung

⁴ Markus Nechleba, 50 Jahre Filmkritik, in: Filmmuseum München, Programmheft 13 (2007), S. 24ff. (Memento vom 25. Oktober 2007 im *Internet Archive*), in: <https://web.archive.org/web/20071025211144/http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/progheft11.pdf>, letzter Zugriff: 27.03.2019.

⁵ Robert Fischer / Joe Hembus, *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*. München 1981, S. 10.

⁶ *Oberhausener Manifest*, in: Prinzer / Rentschler (Hg.), vgl. auch *Augenzeugen*, a. a. O., S. 29. Deutsche Kurzfilme jüngerer Autoren hatten bereits seit den 1950er Jahren international Aufsehen erregt. Vgl.: Hans Günther Pflaum / Hans Helmut Prinzer, *Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film. Herkunft / Gegenwärtige Situation*. Ein Handbuch. Frankfurt a. M. 1982, S. 9.

der Filmförderungsanstalt (FFA) in West-Berlin gegeben. So gaben die Protagonist*innen des *Neuen Deutschen Films* Anstöße zur Bildung institutioneller Strukturen, welche die Hierarchien der traditionellen Filmindustrie ersetzten oder sie umgingen.⁷

Die Autoren-Regisseure gründeten eigene Produktionsfirmen, etwa den *Atlas Filmverleih*, der bis 1967 existierte. Nachhaltige Wirkung hatte der *Filmverlag der Autoren*, der 1971 in München gegründet wurde⁸, eine Selbsthilfeorganisation für den Verleih und die Produktion von Autorenfilmen. Nach dem Vorbild des *Frankfurter Verlags der Autoren* wurden im Filmverlag Produktion, Rechteverwaltung und Vertrieb in eigener Verantwortung organisiert. Unter den Gründungsmitgliedern waren Peter Lilienthal, Wim Wenders und Hans W. Geißendörfer, später kamen Rainer Werner Fassbinder und Rudolf Augstein dazu. Der Filmproduzent Bernd Eichinger begann seine Karriere mit der Gründung der Produktionsgesellschaft *Solaris* im Jahr 1974.⁹ Diese Produktionsgesellschaften sollten den Filmemachern selbstbestimmtes Handeln jenseits der Einflussnahme von vorwiegend am Box Office orientierten Produzenten ermöglichen. Vielfach wurden Werke des *Neuen Deutschen Films* vom Fernsehen (mit-)finanziert.¹⁰ Die Grundlage dafür war ab Mitte der 1970er Jahre die Förderstruktur des Film- und Fernsehabkommens, die auch die Kooperation mit der Filmförderungsanstalt und anderen Partnern erlaubte. Gefördert wurden sowohl finanziell aufwändige Filme wie *Die Ehe der Maria Braun* und *Die Blechtrommel* als auch Avantgarde- und Experimentalfilme von Achternbusch, Schroeter und anderen.¹¹ Die TV-Anstalten richteten spezielle Formate ein wie *Der Besondere Film* (ZDF), und *Das Kleine Fernsehspiel* (ZDF), das den Filmemacher*innen des *Neuen Deutschen Films* als wichtige Plattform diente, und das *WDR-Fernsehspiel*. Bereits damals stellte sich die Frage nach ästhetischen Kriterien für Film und Fernsehen, man sprach vom „amphibischen Film“¹².

1970 kam die erste Koproduktion eines Spielfilms mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen auf die westdeutschen Kinoleinwände, *Warum läuft Herr R. Amok?* von Michael Fengler und Rainer Werner Fassbinder.¹³ Das Fernsehen förderte den *Neuen Deutschen Film* nicht nur finanziell, sondern führte ihm auch dem Publikum vor dem Bildschirm zu. Die föderalen TV-

⁷ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. Heyne Filmbibliothek 32 / 209. München 1994, S. 419.

⁸ Norbert Grob / Hans Helmut Prinzler / Eric Rentschler (Hg.), *Neuer Deutscher Film*. Reclam Stilepochen des Films. Stuttgart 2012, S. 23.

⁹ Ebenda, S. 25.

¹⁰ Elsaesser. *Der Neue Deutsche Film*, a. a. O., S. 424.

¹¹ Ebenda, S. 424f.

¹² Grob / Prinzler / Rentschler, *Neuer Deutscher Film*, a. a. O., S. 27.

¹³ Julia von Heinz, *Filmförderung: Neue deutsche Gemütlichkeit*, ZEIT online, 10.01.2017, in: <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/filmfoerderung-kinofilme-oeffentlich-rechtlicher-rundfunk/komplettansicht>, letzter Zugriff: 27.03.2019.

Sendeanstalten kauften fertige Filme, finanzierten Filmprojekte alleine oder in Koproduktion mit Filmproduktionsfirmen, die dann im Ersten Programm und in den Dritten Programmen der ARD und vom ZDF ohne Rücksicht auf eine kommerzielle Quote gesendet wurden. Damit war beiden Seiten gedient: Die Filme fanden eine Finanzierung und die TV-Sender boten ihrem Publikum anspruchsvolle Produktionen. Auch experimentelle Werke konnten so verwirklicht werden, wie die Arbeiterfilme, die vorwiegend vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) subventioniert wurden.¹⁴

Ein wichtiges Anliegen der Unterzeichner des *Oberhausener Manifestes* war die Gründung einer Film- und Fernsehakademie mit Einrichtungen in München, Berlin und Ulm: Schon 1962 gründeten Alexander Kluge, Edgar Reitz und andere *Oberhausener* die Filmabteilung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, wo Filmseminare durchgeführt und mit Studierenden Kurzfilme produziert wurden, sogenannte *Miniaturen*, Filme von einer bis drei Minuten, später in Fünf-, Zehn- und Fünfzehn-Minuten-Länge, in denen mit verschiedenen Erzählformen experimentiert wurde.¹⁵ 1966 wurde die *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* als erste privatrechtliche, städtische Filmhochschule in der Bundesrepublik Deutschland ins Leben gerufen, die staatliche *Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München* wurde am 19. Juli 1966 gegründet und am 6. November 1967 eröffnet.¹⁶

3 Tabubruch mit der Tradition des kommerziellen Kinos

3.1 Zum Stil des Neuen Deutschen Films

Einen einheitlichen Stil hat es im *Neuen Deutschen Film* nicht gegeben, zu vielfältig waren Themen, Stil und Techniken der Autoren und Regisseure. Allen gemeinsam war allerdings der Wille, die kinematographischen Konventionen zu durchbrechen, den reinen Unterhaltungsanspruch des Kinos in Frage zu stellen und die Zuschauer zum kritischen Diskurs über Geschichte

¹⁴ Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, a. a. O., S. 60.

¹⁵ Alexander Kluge, Was wollen die „Oberhausener“? (1962), in: Prinzler / Rentschler (Hg.), *Augenzeugen*, a. a. O., S. 49f., und Sandra Hofmeister, *Die HfG Ulm hat uns fürs Leben geprägt*. Interview mit Peter Schubert, in: <http://sandrahofmeister.eu/interview/279-die-hfg-ulm-hat-fuers-leben-gepraegt.html>, letzter Zugriff: 27.03.2019.

¹⁶ Die Vorgängerinstitution war das Mitte der 1950er Jahre gegründete Deutsche Institut für Film und Fernsehen (DIFF). Aus dem reorganisierten DIFF entstand am 19. Juli 1966 die Hochschule für Fernsehen und Film, die am 6. November 1967 eröffnet wurde. Vgl. Judith Früh, *Hochschule für Fernsehen und Film München*, *Historisches Lexikon Bayerns*, in: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hochschule_für_Fernsehen_und_Film_München_\(HFF_München\)#Vorl.C3.A4ufer](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hochschule_für_Fernsehen_und_Film_München_(HFF_München)#Vorl.C3.A4ufer), letzter Zugriff: 27.03.2019.

und Gegenwart der Bundesrepublik Deutschland zu motivieren. Traditionelle Vorstellungen vom kommerziell erfolgreichen Film nach dem Vorbild der Hollywoodfilme wurden strikt abgelehnt. Dieses Konzept zeigte sich auf vielerlei Weise: Schauspieler sollten vor allem Gesichter mit Charakter haben, das Hollywood-Schönheitsideal war nicht mehr gefragt. Vielfach wurde mit Laiendarstellern gearbeitet. Dem *Star-Kino*, ein Kennzeichen der kommerziellen Filmindustrie, wurde zunächst eine Absage erteilt.

Der seit Beginn des Kinos in Hollywood entwickelte *Stil der Unsichtbaren Montage*, ein wichtiger Aspekt des Erzählkinos, entsprach nicht der Haltung des *Neuen Deutschen Films*. Man orientierte sich an anderen Filmstilen, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Europa entwickelt worden waren. So wirkte Brechts Theorie des *Epischen Theaters* stilbildend für den *Neuen Deutschen Film*. Besonders die Theorie der Montage von Sergej Eisenstein, der die Montage als Mittel der Aktivierung der Zuschauer zur Reflexion proklamiert hatte, beeinflusste die jungen Regisseure. Alexander Kluge und andere nutzten die Technik der Montage, um die filmische Fiktion mit filmischen Dokumenten, Inserts (Schrifttafeln) und Tricksequenzen zu konfrontieren.

Überhaupt gewann das Dokumentarische im Filmschaffen der *Oberhausener* eine große Bedeutung, beeinflusst durch zwei neue Formen des Dokumentarfilms, das *Direct Cinema*, das Ende der 1950er Jahren in den USA entwickelt worden war, und das etwas später in Frankreich entstandene *Cinéma Vérité*. Möglich wurde dieser dokumentarische, „authentische“ Stil des *Neuen Deutschen Films* durch technische Innovationen, insbesondere die Erfindung leicht zu transportierender 16mm-Kameras und tragbarer Synchronongeräte.

3.2 Die Zeit des Nationalsozialismus und die Shoah (Holocaust) im Neuen Deutschen Film

Der Epochencharakter des *Neuen Deutschen Films* zeigt sich auch in der Reform und im Variantenreichtum traditioneller Filmgenres und der Auswahl von neuen Themen, Plots und Protagonisten, die von den gewohnten Schemata des Nachkriegskinos stark abwichen und damit neue Maßstäbe setzten. So wurden die Inhalte der Komödien und Liebesfilme pessimistischer, härter. Thriller und Soziodramen wurden konkreter auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der BRD bezogen. Kennzeichnend für die Haltung der Autorenfilmer war der Verzicht auf Romantik, Emotionen und ein Happy End, sowie auf klare Entscheidungen nach dem Gut/Böse-Schema. Viele Themen stammten aus dem Alltag der BRD, erzählt wurden illusionslose Geschichten von Durchschnittsmenschen oder man beschrieb Partnerschaftsprobleme, wobei auch privateste Anliegen offen angesprochen und gezeigt wurden. Im Folgenden werden wichtige, für die Epoche des *Neuen Deutschen Films* kennzeichnende Themen vorgestellt.

Zu den wichtigsten Themen des *Neuen Deutschen Films* zählten die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit der Bundesrepublik Deutschland und die deutsche Geschichte, insbesondere die Zeit des Nationalsozialismus. Die Bundesrepublik erscheint in den Filmen als ein Land des Umbruchs, des Unwillens gegen tradierte Familienstrukturen und gegen das alte Wertesystem der Elterngeneration, die für die Verbrechen der Nationalsozialisten und für die Shoah verantwortlich gemacht wurden. Regisseure wie Alexander Kluge, Edgar Reitz und Rainer Werner Fassbinder stellten die Frage nach der NS-Vergangenheit und ihrer Nachwirkungen in der Bundesrepublik, Rainer Werner Fassbinder¹⁷ etwa in seinen Melodramen *Die Ehe der Maria Braun* (1978) und *Lili Marleen* (1980). In den Filmen Volker Schlöndorffs¹⁸ *Der junge Törless* (1966) und *Die Blechtrommel* (1978) und mit Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966) wurde die jüngste deutsche Geschichte aufgearbeitet. Kluge ging es darum, die Bedeutung und Nachwirkung des NS-Gedankengutes in der BRD anzuprangern. Mit *Abschied von gestern* schuf der promovierte Rechtsanwalt Alexander Kluge einen Klassiker des *Neuen Deutschen Films*. Er lieferte mit seinem Text *Anita G.* die Vorlage, führte Regie und produzierte den Film selbst. Erzählt wird die Geschichte von Anita G. (Alexandra Kluge), Tochter jüdischer Eltern, die aus der DDR in den Westen flieht. In der westdeutschen Gesellschaft, die menschlich kalt und von materiellen Interessen geprägt ist, kann die junge Frau nicht Fuß fassen. Nach einer ziellosen Reise durch die Bundesrepublik stellt sie sich der Polizei. Während Anita G. trotz aller Rückschläge nicht aufgibt, verweisen ihre Kontroversen mit Juristen, Bewährungshelfern, Wissenschaftlern, Gefängniswärttern auf eine Gesellschaft, in der die Herstellung von Ordnung Priorität hat. In *Abschied von gestern* nehmen die Forderungen des *Oberhausener Manifests* Gestalt an: Als Autorenfilm hat er einen stark künstlerischen Charakter und orientiert sich deutlich an der Theorie des Epischen Theaters. Montagetechnik und eine emotionslose, dokumentarische Präsentation der Ereignisse sind maßgebend für diesen Film, Szenen werden regelmäßig von Zwischentiteln und Kluges Kommentaren unterbrochen. Nicht die Anteilnahme des Zuschauers wird hier bezweckt, vielmehr will Kluge die Zuschauer aufrütteln und ihnen den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft vor Augen führen. In Anerkennung der Innovation für das internationale Filmschaffen erhielt *Abschied von gestern* zahlreiche Preise, darunter den Silbernen Löwen der Internationalen Filmfestspiele von Venedig 1966 und das Filmband in Gold des Bundesfilmpreises 1967.

In den 1970er Jahren beschäftigten sich Regisseure des *Neuen Deutschen Films* vereinzelt mit der Shoah. So verwirklichte Theodor Kotulla 1977 sein

¹⁷ Thomas Elsaesser, Rainer Werner Fassbinder. 2., überarbeitete Auflage, Berlin 2012 [Reinbek 2002], und Juliane Lorenz / Lothar Schirmer, R.W. Fassbinder - Die Filme 1966-1982. München 2016.

¹⁸ Heinz Ludwig Arnold, Alexander Kluge. München 2011.

lange geplantes Filmprojekt *Aus einem deutschen Leben* über Rudolf Höss, den Kommandanten von Auschwitz, im Film Franz Lang genannt, verkörpert von Götz George. Geschildert wird der Lebensweg von Franz Lang aus einem strengen Elternhaus bis zum Kommandanten des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Kotullas Film zeigt den Täter nicht als düsteren, diabolischen Charakter, sondern als pflichtbewussten und obrigkeitshörigen Bürger des NS-Regimes, der jede persönliche Verantwortung für die von ihm begangenen Verbrechen ablehnt. Das Monströse dieser Haltung wird angesichts der im Film gezeigten Leiden und Sterben der Opfer deutlich. Im Epilog des Films lesen die Zuschauer: „Der Film *Aus einem deutschen Leben* zeigt, wie ein Mann dazu kommt, auf Befehl ein Konzentrationslager zu bauen und darin eine Tötungsanlage zu installieren, die so rationell arbeitet wie das Fließband in einer Fabrik“.

Ist dieser Film heutzutage fast vergessen, so erlangte eine Literaturverfilmung von Volker Schlöndorff umso mehr Aufmerksamkeit: Der erste deutsche Oscar-Preisträger für den besten fremdsprachigen Film (*Best Foreign Language Film of the Year*, 1980) und zahlreicher weiterer internationaler Auszeichnungen war Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) nach Günter Grass' gleichnamigem Werk. Regisseur Schlöndorff, der auch das Drehbuch geschrieben hatte, verzichtete auf verschiedene Handlungsstränge des Romans, insbesondere auf das gesamte dritte Buch, um den Erzählfluss des Films nicht durch Sprünge oder Rückblenden unterbrechen zu müssen.¹⁹ Doch wie steht es in dem Film mit der Darstellung der Opfer der Judenverfolgung in der NS-Zeit? In seinem Roman schildert Günter Grass mehrfach Aspekte der Judenverfolgungen und der Shoah, die zwar auch im Film zu sehen sind, die bei Schlöndorff im Gesamtkonzept der Verfilmung allerdings eher in den Hintergrund treten: Gezeigt werden unter anderem Szenen einer brennenden Synagoge, der Verwüstung des Spielzeugladens von Sigismund Markus und der durch Selbstmord verstorbene Spielzeughändler, der im Film eindrucksvoll von Charles Aznavour verkörpert wird. Allerdings fehlten in der ersten Kino-Fassung von Schlöndorffs *Blechtrommel* die Szenen mit der Figur des Herrn Fajngold, die von Grass ausführlich geschildert werden. Erst 2010 fügte Schlöndorff im *Director's Cut*²⁰ der *Blechtrommel* die fehlenden Szenen mit Herrn Fajngold in den Film ein: Erschütternd schildert Fajngold seine Arbeit als Desinfektor in Treblinka. In jedem Fall ist

¹⁹ Hans-Bernhard Möller / Georg Lellis, Volker Schlöndorffs Filme: Literaturverfilmung, Politik und das Kinogerechte. Berlin 2011.

²⁰ Mit dem *Director's Cut* wird die Schnittversion eines Spielfilms bezeichnet, welche die persönliche, künstlerische Auffassung des Regisseurs zeigt, oft werden zusätzliche Filmszenen in die zuvor im Kino gezeigte kürzere Film-Version eingefügt.

Schlöndorffs Verfilmung der *Blechtrommel*²¹ mit der kritischen Thematisierung der NS-Zeit, des Zweiten Weltkrieges, der Shoah und der deutsch-polnischen Beziehungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Meilenstein des *Neuen Deutschen Films* im Zeichen der politischen Umbruchstimmung und der neuen Ostpolitik der sozial-liberalen Regierung im Westdeutschland der 1970er Jahre. 1981 fügte Margarethe von Trotta in ihren Film *Die bleierne Zeit* Szenen ein, welche die Ermordung von Juden in Vernichtungslagern thematisieren.

Während Günter Grass mit Volker Schlöndorff über die Verfilmung seines Romans *Die Blechtrommel* diskutierte²², arbeitete Hans-Jürgen Syberberg an seinem Film *Hitler, ein Film aus Deutschland*, der 1977 in London uraufgeführt wurde.²³ Der Film ist in vier Teile gegliedert, im dritten Teil *Das Ende des Wintermärchens* geht es auch um die Shoah, mit Toneinspielungen und mit Bildern aus dem Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz. Heinz Schubert als Himmler wird massiert und spricht zum Masseur von seinem tragischen Konflikt zwischen Wollen und Müssen. In Teil 4 *Wir Kinder der Hölle* erscheint Hitler als Inkarnation der deutschen Erlösungssehnsüchte. Für Saul Friedländer ist der Film „ein ästhetischer Widerschein des Nazismus, der sich selbst ästhetisierte, um Wirklichkeiten zu verbergen“²⁴. Das in einer deutsch-französisch-britischen Koproduktion entstandene, surrealistische Werk wurde seinerzeit von der Kritik „als programmatische Absage an die Vernunft“²⁵ bezeichnet. Während die deutschsprachige Presse Syberbergs Film zum großen Teil ablehnte, wurde er im Ausland auch positiv aufgenommen – so lobte die Essayistin Susan Sontag den Film: „Syberberg’s unprecedented ambition in *Hitler, a Film from Germany* is on another scale from anything one has seen on film ... The more one recognizes of its stylistic references and lore, the more the film vibrates.“²⁶ Syberbergs Werk erschien in der BRD zu einem Zeitpunkt, als die öffentliche Meinung über Hitler durch Joachim Fests Bestseller *Hitler: Eine Biographie* (1973), durch den Film *Hitler – eine Karriere* (1977) von Joachim Fest und Christian Herrendoerfer sowie durch Sebastian Haffners Buch *Anmerkungen zu Hitler* (1978) bestimmt wurde. Die Schilderung der NS-Zeit aus der Opfer-Perspektive

²¹ Günter Grass (Autor) / Volker Schlöndorff (Hg.), *Die Blechtrommel* als Film. (Das Drehbuch, die 650 Bilder, die Dokumente, die Materialien, die Spezialeffekte, die Notizen, die geschnittenen Szenen, der Drehplan). Frankfurt a. M. 1979.

²² Volker Schlöndorff, „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt / Neuwied 1979.

²³ Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Reinbek 1978.

²⁴ Ebenda, S. 230.

²⁵ *Hitler, ein Film aus Deutschland*, in: Grob / Prinzler / Rentschler, *Neuer Deutscher Film*, a. a. O., S. 222.

²⁶ Susan Sontag, *Syberberg’s ‚Hitler‘*, *The New York Review of Books*, 21.2.1980, in: http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html, letzter Zugriff: 27.03.2019.

war bis dahin im westdeutschen Film noch eine Ausnahme. Man erinnere sich, dass 1979 die US-amerikanische TV-Serie *Holocaust* in Westdeutschland erstmals ein breites Publikum mit der Shoah aus der Sicht der Opfer konfrontierte. Peter Lilienthal schuf 1979 mit seinem Film *David* nach den Lebenserinnerungen von Joel Königs *Den Netzen entronnen* das Porträt eines jungen Juden, der den NS-Judenverfolgungen im letzten Moment entronnen und ins Exil flüchten kann. Volker Schlöndorff, der mit den Dreharbeiten zur *Blechtrommel* in Berlin zur selben Zeit und nicht weit entfernt von Lilienthals Dreharbeiten zum Novemberpogrom 1938 beschäftigt war, notierte am 14. November 1978 in seinem Tagebuch: „Fast auf den Tag 40 Jahre danach drehen wir den Brand der Synagoge, das Pogrom vom 9.11.38. [...] Auch Lilienthal dreht für seinen Film „David“ ein paar Straßen weiter eine brennende Synagoge. Zufall oder Notwendigkeit, dass der deutsche Film – alle auf einmal – das erst so lange danach reflektiert?“²⁷ Schlöndorff nimmt eine Sonderstellung unter den Autorenfilmern des *Neuen Deutschen Films* ein: Thomas Elsaesser konstatierte, dass Schlöndorffs Filme nach dem Vorbild Hollywoods konstruiert seien, das „heißt, daß soziale Belange und Konflikte zu dramatischen und psychologischen werden und daß auf Motive, Entscheidungen und Aktionen besonderer Wert gelegt wird – genau die Voraussetzungen, die andere Regisseure wie Herzog und Wenders verbannt und gegen die sie ihre individuellen Stile entwickelt haben.“²⁸

Von Rainer Maria Fassbinder sollen an dieser Stelle zwei seiner berühmtesten Filme betrachtet werden, die sich mit der NS-Zeit und deren Auswirkung auf die Nachkriegs-Gesellschaft der BRD auseinandersetzen: *Die Ehe der Maria Braun* (1978) und *Lili Marleen* (1980). *Die Ehe der Maria Braun* umfasst eine Spielhandlung von etwa zehn Jahren, beginnend 1944, als die Hauptfigur der Maria (Hanna Schygulla) während eines Bombenangriffs Hermann Braun heiratet, bis zum 4. Juli 1954, als die deutsche Fußball-Nationalmannschaft Weltmeister wird. Maria Brauns Ehe bleibt wegen des Kriegsdienstes ihres Mannes im Zweiten Weltkrieg, dessen anschließender Gefangenschaft und den Lebensumständen des Ehepaars in der Nachkriegszeit unerfüllt. Es gelingt ihr, in der Anfangszeit des deutschen Wirtschaftswunders Karriere zu machen und zu Wohlstand zu kommen. Fassbinder nutzt diese melodramatische Geschichte, um einen distanziert-pessimistischen Blick auf die BRD zu werfen. Zwar werden Rassismus und die oft ablehnende Haltung der Nachkriegsgesellschaft gegenüber Ausländern und Remigranten thematisiert, die Shoah wird aber nicht erwähnt. Rainer Werner Fassbinders *Lili Marleen* nach dem autobiographischen Roman *Der Himmel hat viele Farben* der Sängerin Lale Andersen wurde Jahr 1981 uraufgeführt. Der Film spielt in Deutschland und in der Schweiz, kurz

²⁷ Schlöndorff, *Die Blechtrommel*, a. a. O., S. 112.

²⁸ Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, a. a. O., S. 177.

vor Beginn und während des Zweiten Weltkrieges. Er handelt von der Liebe zwischen der deutschen Sängerin Willie Bunterberg (Hanna Schygulla) und dem jüdischen Schweizer Komponisten Robert Mendelsson (Giancarlo Giannini), der als Mitglied einer Untergrundgruppe versucht, jüdischen Flüchtlingen zur Flucht aus Deutschland zu verhelfen. Willie muss sich auf Betreiben von Roberts Vater von ihrem Freund trennen und macht Karriere in Deutschland. Beide überleben den Krieg, aber es gibt kein glückliches Ende für das Liebespaar, da Robert auf Drängen seiner Familie inzwischen geheiratet hat und als Dirigent erfolgreich ist. Der Film porträtiert Robert und dessen Familie sowie die Mitglieder der jüdischen Widerstandsgruppe eher stereotyp, durchaus mit antisemitischen Untertönen. Über Fassbinders Haltung zum Antisemitismus gibt es in der Forschung unterschiedliche Standpunkte. Für Gertrud Koch ist die Familie Mendelsson zwar „durch das abstrakte Tauschmedium des Geldes charakterisiert“. Fassbinders „Konstruktionen jüdischer Milieus und Figuren“ hätten aber wenig mit *Stürmer*-Karikaturen gemein; allerdings gehörten sie nicht zu den gequälten Minderheiten und Leidenden in Fassbinders Filmen, sondern seien vielmehr „Gegen-Figuren“, fast abstrakt“²⁹. Anton Kaes stellte hingegen fest, dass Fassbinder „in seiner Intention, Antisemitismus radikal anzuprangern, selbst wiederholt auf alte antisemitische Handlungsmuster und Bildmotive“³⁰ zurückgreife.

3.3 Reinterpretationen konventioneller Filmgenres und Themen

Eine Wandlung erlebte das Genre Melodram insbesondere durch Rainer Werner Fassbinder, der sich in den 1970er Jahren, motiviert durch das Schaffen des Regisseurs Douglas Sirk, dem sozialkritischen Melodram zuwandte. Einer der bekanntesten Filme Fassbinders ist *Angst essen Seele auf* (1975), der sich mit der Beziehung der älteren Witwe Emmi Kurowski (Brigitte Mira) beschäftigt, die als Putzfrau ihren Lebensunterhalt verdient, zu Ali (El Hedi ben Salem), einem deutlich jüngeren arabischen Migrant. Nach ihrer Heirat ist das Ehepaar den Vorurteilen ihrer Umwelt und insbesondere der Kinder der Frau ausgesetzt. Der Film hat kein Happy End, denn die Beziehung scheitert an Vorurteilen und Ausländerhass. Fassbinder war einer der ersten deutschen Filmemacher, der sich in seinen Werken mit dem Rassismus in Westdeutschland auseinandersetzte, beispielsweise 1968 in seinem

²⁹ Gertrud Koch, *Qualen des Fleisches, Kälte des Geistes. Zu den jüdischen Figuren in Fassbinders Filmen*. In: Elisabeth Kiderlen (Hg.), *Deutsch-jüdische Normalität. Fassbinders Sprengsätze*. Frankfurt a. M. 1985, S. 50.

³⁰ Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987, S. 97.

Bühnenstück und dem gleichnamigen Film *Katzelmacher*³¹ (1969), der Ende der 1960er Jahre in München spielt. Zwischen einer Gruppe Jugendlicher und einem griechischen „Gastarbeiter“, ein damals gebräuchlicher Ausdruck, kommt es zu Kontroversen, welche Aggressionen, Fremdenhass und Vorurteile in der Gesellschaft offen zu Tage treten lassen. Fassbinder beschäftigt sich in seinen Filmen immer wieder intensiv mit Frauenschicksalen, vor allem unter der Fragestellung, ob und wie sich Frauen gegen gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen zur Wehr setzten. Herausragende Werke zu dieser Thematik sind außer den schon genannten Filmen *Fontane Effi Briest* (1972/74) *Martha* (1974), *Lola* (1981) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982)³², letztere bilden mit *Die Ehe der Maria Braun* Fassbinders BRD-Trilogie.

Die Rolle der Frau in der Gesellschaft wurde im *Neuen Deutschen Film* unter verschiedensten Aspekten von Regisseuren thematisiert, besonders aber von Regisseurinnen: Margarethe von Trotta, Jeanine Meerapfel, Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Jutta Brückner und Ulla Stöckl schildern sowohl ungewöhnliche Frauenschicksale als auch Alltagssituationen, in denen sich Frauen bewähren.³³ Thomas Elsaesser sieht im Frauenfilm der 1970er Jahre „den Höhepunkt der Entwicklung des Neuen Deutschen Films seit seinen Anfängen [...] Er konnte die Ideologie der Selbstverwirklichung, wie sie der Autorenfilm vertritt, mit der Empfänglichkeit für den Zuschauer vereinen.“³⁴ Zu den exponierten Filmen dieser Epoche zählt *Hungerjahre* (1980) von Jutta Brückner, der sich äußerst kritisch mit der Gesellschaft im Nachkriegs-Deutschland auseinandersetzt, wobei Brückner herausarbeitet, wie stark das Gedankengut der NS-Zeit weiterhin das Leben der Menschen, besonders die Rolle der Frau prägte. Von Helma Sanders-Brahms stammen so berühmte Filme wie *Unter dem Pflaster ist der Strand* (1975) über die Folgen der Studentenrevolten von 1968, der eine große Bedeutung für die Frauenbewegung in der BRD hatte, und *Shirins Hochzeit* (1976), einer der frühesten deutschen Spielfilme aus türkischer Perspektive. *Deutschland, bleiche Mutter* (1980) über das Schicksal der jungen Frau Lene, ihrer Tochter und ihrem Ehemann in den Jahren 1939 bis in die 1950er Jahre, lag der Regisseurin besonders am Herzen. Eindrucksvoll und sehr deutlich werden die Kriegs-

³¹ Der Begriff „Katzelmacher/Katzlmacher“ wurde vor allem von Österreich als negative, Bezeichnung für Arbeiter aus anderen Ländern, besonders aus Italien verwendet.

³² Vgl. Nicole Colin / Franziska Schößler/Nike Thurn (Hg.), *Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld 2012.

³³ Vgl. Renate Möhrmann, *Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven. Zehn exemplarische Lebensläufe*. München / Wien 1980, und Karin Herbst-Meßlinger / Rainer Rother (Hg.), *Selbstbestimmt: Perspektiven von Filmemacherinnen*. Berlin 2019.

³⁴ Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, a. a. O., S. 253.

und Nachkriegszeit aus weiblicher Perspektive geschildert³⁵: Der Film und die gleichnamige Filmerzählung haben einen biographischen Hintergrund und sind Helma Sanders-Brahms' Mutter gewidmet: „Sie hatte erfahren, wie weit ihre Kraft reichte, dass sie nichts brauchte als sich selbst und eine Hoffnung ...“³⁶. Zu den wichtigsten Exponentinnen des feministischen Films zählt Helke Sander, ihr Credo war ihr autobiographisch beeinflusstes Werk *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1978) über die alleinerziehende Mutter und Pressejournalistin Edda (Helke Sander), die im geteilten Berlin eine Fotoserie erstellen soll; Sander kritisiert die Situation und die Rolle der Frau im männlich dominierten Arbeitsprozess. 1974 gründete Helke Sander die Zeitschrift *Frauen und Film*, die erste feministische Filmzeitschrift, als Stimme der Regisseurinnen und Plattform für feministische Filmtheorie. Mit der Rolle der Frau in Deutschland aus historischer und aus zeitgenössischer Perspektive setzen sich die Werke von Margarethe von Trotta auseinander, darunter der vielfach ausgezeichnete Film *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978) über eine Frau, die zur Bankräuberin wird, *Die bleierne Zeit* (1981, siehe unten), *Schwestern oder Die Balance des Glücks* (1979), *Rosa Luxemburg* (1986), *Rosenstraße* (1993) über nichtjüdische Frauen, die 1943 in Berlin ihre jüdischen Männer vor der Deportation ins KZ retten, und *Hannah Arendt* (2012). Trotta, die zu vielen Filmen auch das Drehbuch schrieb, gehört zu den am meisten auf Filmfestivals ausgezeichneten und international bekanntesten deutschsprachigen Regisseur*innen. Wegweisend für den deutschsprachigen Dokumentarfilm waren die Arbeiten von Erika Runge, darunter *Warum ist Frau B. glücklich? Frauen an die Spitze – Auf dem Weg zur Emanzipation?* (Westdeutscher Rundfunk, WDR 1968).

Gesellschaftliche Außenseiter, positiv konnotiert, waren häufig Protagonisten des *Neuen Deutschen Films*, eine Thematik, die im westdeutschen kommerziellen Kino dieser Zeit kaum vorkam. So erhielt das Melodram-Genre wichtige Innovationen: Besonders der Autorenfilmer Werner Herzog³⁷ widmete sich sozialen Randgruppen und Außenseitern. Sein Film *Auch Zwerge haben klein angefangen* ist ein surrealistisches und herkömmliche Handlungs- und Erzählschemata vermeidendes Filmdrama aus dem Jahr 1970³⁸: Eine Gruppe von Frauen und Männern, die auf einer Insel in einem ländlichen Erziehungsheim leben, lösen sich aus den Hierarchien des Heims

³⁵ Bettina Henzler, „Als ich auf die Welt kam, fiel ich auf ein Schlachtfeld ...“. Figur, Perspektive und Schauspiel des Kindes in Deutschland, bleiche Mutter, in: Dies. (Hg.), *Filmästhetik und Kindheit*. Onlinedokumentation zum gleichnamigen Forschungsprojekt, 25.3.2019, in: www.filmundkindheit.de, letzter Zugriff: 27.03.2019.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vgl. Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hg.), *Werner Herzog*, München, Wien 1979, und Moritz Holfelder, *Werner Herzog: Die Biografie*. München 2012.

³⁸ Vgl. Werner Herzog. Reihe Film 22. Mit Beiträgen von Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, Jürgen Theobaldy, Kraft Wetzels. München / Wien 1979, S. 99-101.

und geraten zunehmend mit den örtlichen Behörden in Konflikt. Alle Rollen sind mit kleinwüchsigen Darstellern besetzt. Schon in diesem frühen Werk geht es um Themen, die für Herzogs Filme typisch sind: Eigensinnige, ja anarchische Eigenbrötler, die Herausforderung der bürgerlichen Ordnung und die Überwindung scheinbar unmöglicher Hindernisse. Internationalen Kultstatus erlangten Herzogs Filme *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) und *Fitzcarraldo* (1982), welche Herzogs favorisierten Hauptdarsteller Klaus Kinski weltweit berühmt machten. Auch Herbert Achternbusch brach mit seinen Filmen bewusst Genre-Grenzen und gesellschaftliche Tabus.³⁹ Er griff gesellschaftliche Missstände an und bediente sich dabei skurriler, zuweilen extremer ästhetischer Stilmittel. In einem seiner bekanntesten Filme *Der Komantsche* (1979) liegt der Hauptdarsteller nach einem Unfall im Koma, behält jedoch die Fähigkeit zu träumen. Wie ein Vorgriff auf heutige Science-Fiction-Filme mutet die Filmstory an, in der Ärzte die Träume des Patienten aus dessen Kopf stehlen und an das Fernsehen verkaufen wollen.

Mit dem kritischen Heimatfilm wurden die Konventionen auch dieses in Deutschland und Österreich außerordentlich beliebten Genres bewusst in Frage gestellt, insbesondere die Rolle der Frau und das Verhältnis der Geschlechter zueinander betreffend, aber auch den politischen Hintergrund der Filmhandlung betonend. Der Mythos von der ländlichen Idylle wich einem realistischen Blick auf die sozialen Strukturen, harten Lebensumstände und repressiven Hierarchien auf dem Land: *Jagdszenen aus Niederbayern* (1968) von Peter Fleischmann war der erste von zahlreichen Filmen, die im ländlichen Milieu spielen. Das Lexikon des Internationalen Films schrieb über *Jagdszenen in Niederbayern*: „Eine polemische Entmythisierung verlogener Heimatfilmklischees, verbunden mit einer sarkastischen Beschreibung dumpfer Provinzmentalität, die als Keimzelle politischer Repression erscheint.“⁴⁰ Der Regisseur und Autor Edgar Reitz, Unterzeichner des *Oberhausener Manifestes* 1962, schuf in den Jahren 1981 bis 2006 die mehrteilige Filmreihe *Heimat*, welche die Schicksale mehrerer Familien in dem fiktiven Dorf Schabbach im Hunsrück über einen Zeitraum von 150 Jahren schildert und damit auch eine intensive, kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte aus der Perspektive der ländlichen Bevölkerung bietet. Die Serie war für das Publikum in der Bundesrepublik ein „diskursives Ereignis, das zahllose Reflexionen über Heimat, nationale Identität und Deutschland“⁴¹ bewirkte. Mit *Heimat*, der vielfach international preisgekrönten Film-

³⁹ Vgl. Manfred Loimeier, *Die Kunst des Fliegens: Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk von Herbert Achternbusch*. München 2013.

⁴⁰ *Jagdszenen aus Niederbayern*, in: *Lexikon des Internationalen Films*, Bd. 4, I-K, Reinbek 1987, S. 1853.

⁴¹ Anton Kaes, *Deutschlandbilder*, a. a. O., S. 194f.

reihe, gelang Reitz ein Erfolg, der zum weltweiten Ansehen des *Neuen Deutschen Films* wesentlich beitrug.⁴²

Neu definiert wurden vom *Neuen Deutschen Film* auch die Genres des Kriminalfilms und des Politthrillers: Hier boten aktuelle Ereignisse in der BRD die Folien für die Plots und kolportagehaften Filmhandlungen, welche die Zuschauer zur Stellungnahme herausforderten. Die Filmemacher legten großen Wert auf das realistische Milieu, auf die sorgfältig gezeichneten Charaktere und Handlungsmotive der Protagonisten. In das Umfeld des Kriminalfilm-Genres gehören drei sehr bekannte Werke des *Neuen Deutschen Films*: Reinhard Hauff beschäftigte sich in *Messer im Kopf* (1978) mit der Tätigkeit der Geheimdienste in der BRD. Margarethe von Trotta⁴³ schilderte in ihrem Film *Die bleierne Zeit* (1981) die Biografien der Schwestern Christiane und Gudrun Ensslin vor dem Hintergrund der Geschichte der RAF. Für *Die bleierne Zeit* wurde sie 1981 als erste Regisseurin mit dem Goldenen Löwen, dem Hauptpreis der Filmfestspiele von Venedig, ausgezeichnet. Um die Macht der Boulevardpresse ging es in Volker Schlöndorffs und Margarete von Trottas *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) nach der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974) von Heinrich Böll, ein in der von Terroristenfurcht aufgeheizten Bundesrepublik der 1970er Jahre brisantes Thema.

Mit dem *Coming of Age-Genre*, das sich mit den Problemen adoleszenter Jugendlicher in der BRD beschäftigt, entstand seit dem Ende der 1960er Jahre ein inhaltlich und stilistisch spezifisch deutsches Genre des *Neuen Deutschen Films*, in dem die pessimistische Sicht auf Jugendliche und deren soziales Umfeld kennzeichnend war. Deren problematische Identitätssuche und die Abwendung von Rollenmodellen der Elterngeneration standen oft im Fokus. Schon Herbert Veselys Verfilmung von Heinrich Bölls Erzählung *Brot der frühen Jahre* (1955/1961) schildert in ungewöhnlich realistischer Weise den Weg eines jungen Mannes, der sich im westlichen Nachkriegsdeutschland zurechtfinden und neu definieren muss. In Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* (1971) endet das Ringen um ein besseres Leben in Entmutigung und schließlich mit dem Suizid des Protagonisten. Der Film spielt auf dem Höhepunkt der „Wirtschaftswunderzeit“ der BRD Anfang der 1960er Jahre und erzählt aus der Perspektive der Hauptfigur das Schicksal von Hans Epp (Hans Hirschmüller). Dieser arbeitet mit seiner Ehefrau Irmgard (Irmgard Hermann) als ambulanter Obst- und Gemüsehändler. Fassbinder entwirft hier das konfliktreiche Szenario einer Mutter-Sohn-Beziehung, in welcher die dominante Mutter für das tragische Schicksal Epps verantwortlich ist. Wie auch in anderen Filmen Fassbinders wird die Vorstellung von der hei-

⁴² Vgl. Thomas Koebner, Edgar Reitz: Chronist deutscher Sehnsucht, Stuttgart 2015, und Edgar Reitz, Heimat - Eine deutsche Chronik. Die Kinofassung: Das Jahrhundert-Epos in Texten und Bildern. Marburg 2015.

⁴³ Vgl. Thilo Wydra, Margarethe von Trotta - Filmen, um zu überleben. Berlin 2000.

len Familie als Basis der Gesellschaft – ein Kernthema der Adenauerzeit-Filme – in Frage gestellt.

Ein beliebtes Genre des *Neuen Deutschen Films* war das *Road Movie*, in dem es primär um die Suche nach einer neuen Identität, um den Aufbruch in ein neues Leben geht. Die Reise per Auto, Bahn, manchmal auch zu Fuß, steht symbolisch für die Lebensreise, an deren Ende meist eine radikale, schicksalhafte Wende steht. Der Autorenfilmer Wim Wenders⁴⁴ wandte sich bevorzugt dem *Road Movie* zu. Im Mittelpunkt seiner Trilogie *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975) und *Im Lauf der Zeit* (1976) stehen die Divergenzen von Außenseitern mit ihrer Umwelt sowie die Reflexion über die gesellschaftliche Funktion der Medien: *Im Lauf der Zeit*, in dem die Protagonisten entlang der deutsch-deutschen Grenze von Norden nach Süden reisen, endet mit einem aufrüttelnden Schlusswort über den bundesdeutschen Film: „So wie es jetzt ist, ist es besser, es gibt kein Kino mehr, als dass es ein Kino gibt, wie es jetzt ist.“ Weltweit bekannt wurde Wenders mit *Paris Texas* (1984) und dem Fantasy-Drama *Der Himmel über Berlin* (1987) mit Bruno Ganz als Engel Damiel, der aus Liebe zu einer Frau ein Mensch wird und seine Unsterblichkeit verliert.

Mit dem *Arbeiterfilm* griff der *Neue Deutsche Film* ein Genre wieder auf, das bis 1933 im Kino der Weimarer Republik eine bedeutende Rolle gespielt hatte, und dessen Zielrichtung auf Anklage, Systemkritik und Agitation gegen gesellschaftliche Missstände wies. Der inhaltliche Fokus lag auf der Darstellung der Lage der Arbeiterklasse und deren Milieu aus deren Perspektive. Im Rückgriff darauf bildete sich in den frühen 1970er Jahren unter dem Namen *Berliner Schule* eine Gruppe Berliner Filmemacher, die ein radikal-realistisches Arbeiterkino entwickelte, das stilistisch stark am Dokumentarfilm orientiert war. Die *Berliner Schule* ging von der These aus, dass die krisenhaften Entwicklungen der Gegenwart, die besonders die Unterschichten betrafen, die Folge widersprüchlicher Prozesse in der Gesellschaft der BRD seien; Ziel der Filmemacher war es, diese Entwicklungen in den Filmen zu reflektieren. Zu den prominentesten Mitgliedern der Gruppe gehörte Christian Ziewer, der mit seinen Filmen *Liebe Mutter, mir geht es gut* (1971) und *Der aufrechte Gang* (1975) Maßstäbe dieses Genres setzte.⁴⁵

Eine im westdeutschen Kino bis dato ebenfalls vernachlässigte Thematik waren Probleme unterprivilegierter Senioren. Mit dem großen Erfolg von Bernhard Sinkels Tragikomödie *Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat* (1974; Alternativtitel: *Lina Braake*) änderte sich dies – von nun an rückten auch Rentner in den Mittelpunkt von Film- und Fernsehproduktionen. Sinkel, der auch das Drehbuch

⁴⁴ Vgl. Jörn Glasenapp, Wim Wenders (= Film-Konzepte, Bd. 50). München 2018.

⁴⁵ Vgl. Fabian Tietke, Die Politisierung der Filmproduktion. Die Filmarbeit von Christian Ziewer, Max Willutzki, Cristina Perincioli und Helga Reidemeister im Märkischen Viertel in den 1970er Jahren, in: Filmblatt 19, 55/56 (2014), S. 92–113.

verfasst hatte, gelang es, das Thema humorvoll aufzubereiten: Die 81-jährige Lina Braake (Lina Carstens) muss auf Betreiben neuer Wohnungseigentümer, einer Bank, ihr vertrautes Zuhause verlassen. Mit der Hilfe eines pensionierten Bankangestellten (Fritz Rasp) gelingt es ihr, einen Kredit von der Bank zu erschwindeln und mit dem Geld ein Bauernhaus auf Sardinien zu erwerben. Obwohl der Betrug schließlich bekannt wird, bleibt sie von einer Inhaftierung wegen ihres hohen Alters verschont und verbringt ihren Lebensabend auf Sardinien.

3.4 Der Neue Deutsche Film ist nicht tot

So spiegelte sich im *Neuen Deutschen Film* der kritische Zeitgeist der 1968er Generation wider: In Frage gestellt wurde die vorgeblich heile Welt im Wirtschaftswunderland BRD, im Fokus stand oft der bittere Konflikt der Nachkriegsgeneration mit den Eltern- und Großelterngenerationen über den Einfluss des Faschismus auf Politik und Gesellschaft in Westdeutschland. Auffallend ist allerdings, dass die Shoah wenig im *Neuen Deutschen Film* thematisiert wurde, obwohl die Öffentlichkeit spätestens durch den Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961 und durch die Frankfurter Auschwitz-Prozesse seit 1963 umfassende Kenntnis über die Shoah erlangt hatte. Doch zeigt sich in dem Beschweigen dieser Thematik auch die generelle Verdrängung der Shoah in Westdeutschland.⁴⁶

Mit Beginn der 1980er Jahre endete die Epoche des *Neuen Deutschen Film*. Dafür sind verschiedene Faktoren verantwortlich: Das konservative politische Klima in der Bundesrepublik nach der Wahl Helmut Kohls zum Bundeskanzler am 1. Oktober 1982 trug unter anderem zur Veränderung der Paradigmen der Filmförderung bei, Forderungen nach kommerziell erfolgreichen deutschen Filmen traten in den Vordergrund. Das Mainstream-Kino, der inhaltlich und ästhetisch gefällige Film dominierte dann für mehrere Jahre das Filmschaffen in der BRD: „Mitte der 80er Jahre wurde das deutsche Kino abermals zu einem der vielen ‚national cinemas‘, die sich gegen die Vormachtstellung Hollywoods behaupten müssen.“⁴⁷ Der *Neue Deutsche Film* verlor seine integrierende Kraft – wichtige Repräsentanten wie Volker Schlöndorff, Wim Wenders und Werner Herzog filmten fortan im Ausland, gefördert von ausländischen Produktionsfirmen. Aus der Perspektive der Filmproduktion endete die Ära des *Neuen Deutschen Films* mit der Übernahme kinospezifischer Themen durch das Fernsehen. Der „Abgesang“ auf den *Neuen Deutschen Film* fällt zuweilen recht drastisch aus: So bezeichnete

⁴⁶ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im westdeutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin 2016, S. 13.

⁴⁷ Anton Kaes, *Der Neue Deutsche Film*, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *Aus dem Engl. von Hans-Michael Bock u.a., Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart 1998, S. 566-581, hier: S. 579.

Christoph Terhechte Fassbinders Tod „als trauriges Symbol für den Niedergang des westdeutschen Autorenkinos“⁴⁸.

Was blieb also vom *Neuen Deutschen Film*? Wichtige Protagonist*innen setzten ihre Tätigkeit fort, sie schufen auch nach 1982 Filme von Weltrang. Festzuhalten bleibt zudem, dass der *Neue Deutsche Film* inhaltlich, stilistisch und organisatorisch Grundlagen für die weitere Entwicklung des Kinos in Deutschland legte: Was in den 1960er und 1970er Jahren als Tabubruch der „Oberhausener“ von Kino-Konventionen galt, zählt heute in Film und Fernsehen zu selbstverständlichen Sujets und Darstellungsformen, darunter die Mischung von Genres und die Kombination von Fiktion und Dokumentation in den heute so beliebten Dokudramen. Der feministische Frauenfilm beeinflusste das Bild der Frau in den audiovisuellen Medien bis hin zum Unterhaltungsfilm. Auch von den Filmemachern der neuen *Berliner Schule* und deren publizistischer Plattform *Revolver – Zeitschrift für Film* werden die Werke des *Neuen Deutschen Films*, speziell Fassbinders Oeuvre, positiv rezipiert. Ausgehend von der Frage „Wie geht man mit dieser übermächtigen, toten Antivaterfigur um?“ organisierte die Zeitschrift im Jahr 2012 ein Programm mit einer Werkschau, Publikumsdiskussionen und Tagungen. Ziel war es, Fassbinders Werk neu zu erschließen und „um aus seinem Nachlass neue Energien zu gewinnen – für das Filmland Deutschland und darüber hinaus.“⁴⁹ 2013 veranstaltete das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main die Ausstellung *Fassbinder Jetzt. Film und Videokunst*, in der einmal mehr die Bedeutung Fassbinders und des *Neuen Deutschen Films* für das internationale Kino deutlich wurde. Fassbinder, der, so Claudia Dillmann, Direktorin des Deutschen Filminstituts, „noch heute im Ausland mehr Ansehen genießt als in seinem Heimatland“⁵⁰, ist unvergessen: Regisseure in aller Welt, darunter Pedro Almodóvar, Wong Kar Wai, François Ozon und Oskar Roehler beziehen sich auf Fassbinders Werk.⁵¹ Der Epilog stammt aus Deutschland: Der Regisseur Christoph Schlingensiefel bezeichnete seine Film-Komödie *Die 120 Tage von Bottrop* (1997) als „den wirklich allerletzten Neuen Deutschen Film“⁵².

⁴⁸ Pierre Gras, *Good Bye, Fassbinder. Der deutsche Kinofilm seit 1990*. Berlin 2014, S. 12 f., vgl. auch Anton Kaes, *Der Neue Deutsche Film*, a. a. O., S. 566-581.

⁴⁹ Hands on Fassbinder. Diskussionen, Assoziationen. Filme im Kino, in: https://www.dhm.de/archiv/kino/docs/Zeughauskino_Hands_on_Fassbinder_Sept_Okt_2012.pdf, letzter Zugriff: 27.03.2019.

⁵⁰ Claudia Dillmann, Vorwort, in: Deutsches Filminstitut DIF / Rainer Werner Fassbinder Foundation Berlin (Hg.), *Fassbinder Jetzt. Film und Videokunst*. Frankfurt a. M. 2013, S. 12.

⁵¹ Ebenda, S. 12.

⁵² *Die 120 Tage von Bottrop* (1996). Der letzte Neue Deutsche Film, in: <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=f045>, letzter Zugriff: 27.03.2019.