

A black and white close-up photograph of a person's face. The person has short, light-colored hair and is looking directly at the camera with a neutral expression. Their face is partially hidden behind a grid of large, bold, white letters spelling "MELT" twice. The letters are arranged in a staggered pattern, with some letters overlapping the person's features. The background is dark and out of focus.

DEUTSCHES FÜRSCHIFF

1895
bis Heute

FEST

HERAUSGEGEBEN VON

Ralf Beil
und Rainer Rother

FÜR DAS
Weltkulturerbe Völklinger Hütte

ERSCHIENEN IM
Sandstein Verlag

INHALT

1895 — 1918

- 28 DER FRÜHE FILM
AUF DEM WEG ZUM MASSEN MEDIUM
Horst Peter Koll
- 36 Wintergartenprogramm
38 La Fée aux choux
40 Fahrt durch Saarbrücken
42 Der Student von Prag
44 GUIDO SEEBER (1879–1940)
46 STARPOSTKARTEN
48 Engelein
50 ASTA NIELSEN (1881–1972)
52 Ich möchte kein Mann sein
54 Anders als die Andern

1919 — 1932

- 58 EXPRESSIONISTISCHE FILMKUNST
TRAUM UND TRAUMATA
Daniela Sannwald
- 64 Verrätselung des Dr. Caligari
66 Die Somme. Das Grab der Millionen
68 Nerven
70 Alkohol
72 Das Cabinet des Dr. Caligari
74 □ Edward Scissorhands
76 Von Morgens bis Mitternachts
78 Das Wachsfigurenkabinett
- 80 DAS KINO DER WEIMARER REPUBLIK
ENTFESSELTE KAMERA,
NEUES SEHEN
Daniela Sannwald
- 88 Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens
90 □ Nosferatu. Phantom der Nacht
92 Der letzte Mann
94 Die Abenteuer des Prinzen Achmed
96 □ Harry Potter and the Deathly Hallows (Part 1)
98 Berlin. Die Sinfonie der Großstadt
100 Der Fürst von Pappenheim
102 Tagebuch einer Verlorenen
104 Die weiße Hölle vom Piz Palü
106 ENTFESSELTE KAMERA
108 Der weiße Rausch.
Neue Wunder des Schneeschuhs
110 Mutter Krausens Fahrt ins Glück
112 MARLENE DIETRICH (1901–1992)
114 Asphalt
116 Der blaue Engel
118 □ Cabaret
120 Die Drei von der Tankstelle
122 Menschen am Sonntag
124 Kameradschaft
126 Emil und die Detektive
128 M
130 Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?
132 STARPOSTKARTEN
- 134 METROPOLIS
BABEL IN BABELSBERG
Horst Peter Koll
- 142 ERICH KETTELHUT (1893–1979)
144 AENNE WILLKOMM (1902–1979)
146 Metropolis
148 □ Blade Runner
149 □ Ghost in the Shell

1933 — 1945

- 152 FILM IM NATIONALSOZIALISMUS
PROPAGANDA UND ESKAPISMUS
Horst Peter Koll
- 160 Hitlerjunge Quex
162 Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück
164 Triumph des Willens
166 □ Star Wars: The Force Awakens
168 HERBERT WINDT (1894–1965)
MICHAEL JARY (1906–1988)
- 170 Olympia
172 Der Herrscher
174 ROBERT HERLTH (1893–1962)
176 Feuertaufe
178 Jud Süß
180 KURT GERRON (1897–1944)
182 Heimkehr
184 Ohm Krüger
186 Die große Liebe
188 Wir machen Musik
190 Münchhausen
192 Großstadtmelodie
194 Unter den Brücken

1946 — 1961

- 198 NACHKRIEGSKINO
VOM TRÜMMERFILM ZUM MAUERBAU
Horst Peter Koll
- 206 Die Mörder sind unter uns
208 HILDEGARD KNEF (1925–2002)
210 Ehe im Schatten
212 Morituri
214 Grün ist die Heide
216 Ernst Thälmann
218 Des Teufels General
220 Lola Montez
222 Die Halbstarken
224 □ Rebel Without a Cause
226 Berlin. Ecke Schönhauser ...
228 WOLFGANG KOHLHAASE (1931–2022)
230 Anders als du und ich (§ 175)
232 Das Mädchen Rosemarie
234 STARPOSTKARTEN WEST
235 STARPOSTKARTEN OST
236 Rosen für den Staatsanwalt
238 Zwei unter Millionen
- 240 EIN FILMSTUDIO DER 1950ER-JAHRE
MÄDCHEN IN UNIFORM 1958/1931
- 248 Mädchen in Uniform, 1931
252 Mädchen in Uniform, 1958
254 ARTUR »ATZE« BRAUNER (1918–2019)
257 FILM AB!

1962 — 1989

- 260 DEUTSCHER FILM IN OST UND WEST
AUFBRUCH UND ABBRÜCHE
Daniela Sannwald
- 268 Winnetou (1. Teil)
270 Der geteilte Himmel
272 Karla
274 Abschied von gestern
276 Spur der Steine

- 278 Es
280 Jahrgang 45
282 Chingachgook. Die große Schlange
284 Neun Leben hat die Katze
286 ULA STÖCKL (*1938)
- 288 Jagdszenen aus Niederbayern
290 Nicht der Homosexuelle ist pervers, ...
292 Die Legende von Paul und Paula
294 Die Taube auf dem Dach
296 Angst essen Seele auf
298 Jakob der Lügner
300 Die allseitig reduzierte Persönlichkeit. Redupers
302 Bildnis einer Trinkerin
304 Die Blechtrommel
306 Die Ehe der Maria Braun
308 MONIKA JACOBS (*1946)
- 310 Solo Sunny
312 Deutschland, bleiche Mutter
314 Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo
316 Die bleierne Zeit
318 Das Boot
320 MONIKA BAUERT (*1943)
322 Fitzcarraldo
324 Der Himmel über Berlin
326 Die Jungfrauenmaschine
328 Coming Out
- 332 NEUORIENTIERUNG
GESAMTDEUTSCHES FILMSCHAFFEN
Horst Peter Koll
- 340 Das deutsche Kettensägenmassaker
342 Schtonk!
344 Keiner liebt mich
346 Bandits
348 Lola rennt
350 Die Unberührbare
352 Nirgendwo in Afrika
354 Good Bye, Lenin!
356 Sommer vorm Balkon
358 Das Leben der Anderen
360 Requiem
362 Yella
364 Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte
366 Hell
368 Phoenix
370 Zwischen Welten
372 Der Staat gegen Fritz Bauer
374 Victoria
376 Toni Erdmann
378 Vor der Morgenröte. Stefan Zweig in Amerika
380 Wild
382 Aus dem Nichts
384 Systemsprenger
386 Berlin Alexanderplatz
388 Und morgen die ganze Welt
390 Große Freiheit
392 Im Westen nichts Neues
394 Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war
396 Das Lehrerzimmer
- ABSPANN
400 Filmindex
406 Dank
407 Impressum
408 Bildnachweis



BLICKE AUF DIE DEUTSCHE FILM- GESCHICHTE

Rainer Rother

KAISERREICH

Die über 120 Jahre der deutschen Filmgeschichte sind stärker als die der meisten anderen großen nationalen Kinematografien von politischen Brüchen gekennzeichnet – vom Kaiserreich bis zum wiedervereinigten Deutschland. Hinzu kamen, wie bei allen Filmnationen, die Entwicklungen des Mediums selbst, die zu veränderten Produktionsweisen führten und die Konkurrenz anderer Bewegtbildmedien brachten. Dabei entstanden Angebote, die ein immer größeres Publikum gewannen, zunächst die des Fernsehens, sehr viel später und heute aktuell, die der Streamingplattformen. Eine Präsentation zur deutschen Filmgeschichte, die ein Dutzend Dekaden umfasst, kann daher nur eine Auswahl bieten und Schwerpunkte setzen, die sich nicht zuletzt einer Perspektive verdanken, in der die Bedeutung für die Gegenwart eine große Rolle spielt. Es ist also nicht »der«, sondern ein Überblick zum deutschen Film. Eine Perspektive, die gemeinsam in vielen Gesprächen und Sichtungen überprüft wurde und in der nicht allein Titel, die als Klassiker gelten, sozusagen seit jeher dem Kanon berühmter Werke angehören, im Fokus stehen, sondern auch solche, die sich mit ihren Themen, ihrer Form unserer Gegenwart öffnen. In der etablierten Filmgeschichtsschreibung spielten sie möglicherweise nur am Rande eine Rolle oder wurden gar vernachlässigt, erweisen sich heute jedoch als erste Beispiele von Traditionen, die sich im kulturellen Diskurs erst entwickelten und zur gesellschaftlichen Realität beziehungsweise Akzeptanz fanden. Die Bedeutung von Frauen – von Regisseurinnen, Produzentinnen und prägenden Darstellerinnen – für die Entwicklung des deutschen Films ist ein solcher Aspekt, der vernachlässigt wurde. Folglich blieben diese Protagonistinnen weitgehend unbeachtet, werden heute aber ebenso sichtbar als Vorläuferinnen wie die ersten Filme mit queeren Themen.

Der Film im deutschen Kaiserreich war das Feld der Pionier:innen und Erfinder:innen. Die junge Technik bot Spielraum für weitgehende Verbesserungen, sowohl der Aufnahmegeräte als auch der Projektoren und Kopierwerke. Kennzeichnend war anfangs die Mehrgleisigkeit der Aktivitäten. Nicht nur Oskar Messter stellte diverse Apparate – sozusagen die Hardware des Filmgeschäfts – her und daneben auch als »Software« eigene Filme in großer Zahl, von denen er die meisten zudem auch selbst inszenierte. Ähnliches galt für viele der ersten Protagonist:innen des deutschen Films, auch für Guido Seeber, der eigene Apparate entwickelte, frühe Kurzdokumentationen drehte und als Spezialist für filmische Tricks die Sprache des Mediums um neue Möglichkeiten bereicherte. Seine perfekten Doppelbelichtungen machten das Unheimliche des Films *Der Student von Prag* (1913, Stellan Rye), in dem der von Paul Wegener gespielte Student Balduin sein Spiegelbild verkauft und fortan unter ihm als seinem Doppelgänger leidet, erst möglich. Schon ein Jahr zuvor hatte er mit dem Bau des Glasateliers in Neubabelsberg eine Produktionsstätte konzipiert – eine Keimzelle, aus der sich binnen weniger Jahre der bedeutendste Standort der deutschen Filmindustrie entwickeln sollte: das Studio Gelände Babelsberg.

Bis zum Ersten Weltkrieg war das Filmangebot in Deutschland stark international geprägt, nicht zuletzt spielten französische Titel eine große Rolle. Die Kapitalkraft des Pathé-Konzerns war im Vergleich mit den deutschen Firmen enorm, sein Output an Filmen übertraf den jeder einzelnen deutschen Produktionsgesellschaft beträchtlich. Doch konsolidierte sich im Kaiserreich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bereits eine Art Formatierung, die für die Filmbranche prägend wurde. Die provisorischen Spielstätten hatten sich überlebt, in den Städten wurde feste Abspielstätten eingerichtet, schon bald auch prunkvolle Kinopäle für Hunderte von Zuschauer:innen, die aus allen Schichten stammten. Mit der Etablierung längerer Filmformate entstanden Verleihfirmen, die die Kinos mit Kopien versorgten. Beide Entwicklungen gaben der Filmindustrie die Struktur, die für die nächsten Dekaden gültig blieb. Zunächst allerdings war grundsätzlicher Widerstand gegen das neue Medium zu überwinden. Die sogenannte Kinoreformbewegung, die ab etwa 1907 eine Kampagne gegen »Schund und Schmutz« führte, richtete sich gegen vermeintlich verderbliche Einflüsse, die von Kriminalfilmen, Melodramen und Sozialdramen ausgingen. Zwei frühe Entwicklungen standen dieser konservativ-bildungsbürgerlichen Initiative erfolgreich gegenüber: Der Autor:innenfilm bot bereits ab 1910 bekannte Dramatiker:innen

und Theaterschauspieler:innen auf, seine Stoffe verstanden sich als seriös und knüpften an die literarische Tradition der Zeit an. Max Reinhardt, der Starregisseur des Deutschen Theaters in Berlin, inszenierte früh auch für das neue Medium. Als Ausweis ernsthaften Strebens galt auch die Mitwirkung bekannter Bühnendarsteller:innen, darunter Alfred Bassermann und Paul Wegener. Die zweite Entwicklung schlug einen anderen, vom Theater gänzlich unabhängigen Weg ein. Mit Asta Nielsen, die nach ihrem dänischen Sensationserfolg *Afgrunden* (1910, Urban Gad) nach Deutschland verpflichtet wurde, trat ein Star auf, der frei von Bühnenkonventionen agierte und damit den Film revolutionierte. Sie wurde mit ihnen ab 1911 in Deutschland entstehenden Filmen, zunächst immer unter der Regie von Urban Gad, der erste veritable Weltstar des jungen Mediums. Ihre Filme wurden noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs auf allen Kontinenten gespielt, sie galt als Inbegriff des modernen Schauspiels im Film. Mit ihr wurde die Bedeutung von »Stars« für den Filmererfolg evident. Oskar Messter etablierte in einer geschickten Kampagne Henny Porten; andere Darstellerinnen, beispielsweise die US-Amerikanerin Fern Andra, zugleich Produzentin ihrer Filme, Mia May oder Ossi Oswalda, führten das Modell fort.

Im Ersten Weltkrieg war auf dem heimischen deutschen Markt die internationale Konkurrenz weitgehend ausgeschaltet, doch trat die dänische Nordisk Films Kompagni sozusagen die Nachfolge früher dominierender Firmen an. Der deutsche Zweig der Firma ging in die Neugründung der Universum Film AG (UFA) ein, die vom Deutschen Reich ausging und verdeckt finanziert wurde, geplant als Gegengewicht gegen die als übermäßig empfundene alliierte Filmpropaganda. Entsprechende Produktionen kamen zwischen der Gründung im Dezember 1917 und dem Waffenstillstand von Compiègne am 11. November 1918 zwar kaum in die Kinos, doch mit dem Konzern war eine Macht entstanden, die innerhalb der deutschen Filmindustrie fortan eine große, mitunter dominierende Rolle spielen sollte.



Filmplakat zu
Der Student von Prag, 1913
von Zajac



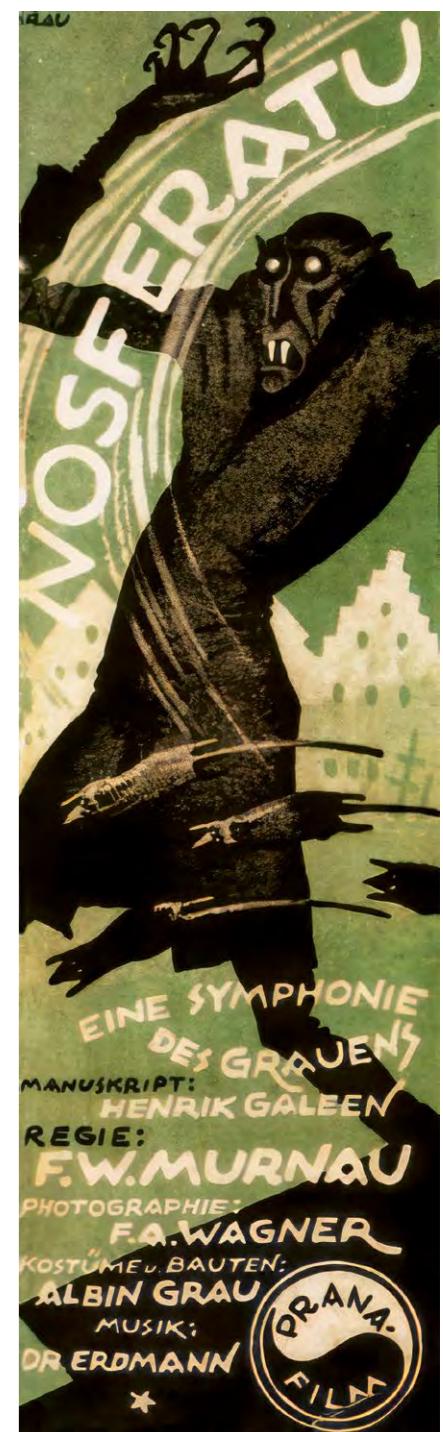
Filmplakat zu *M*, 1931
von R. Spiegel

WEIMARER REPUBLIK

Mit dem Film der Weimarer Republik gewann die deutsche Kinematografie durch ihre ästhetischen Innovationen internationalen Einfluss. Der expressionistische Film erlebte dabei eine zwar kurzlebige Konjunktur, die aber Furore machte, insbesondere *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene) wurde auch im Ausland rezipiert. In einer an der bildenden Kunst geschulten Bildsprache verarbeiteten expressionistische Filme – aber auch eine Reihe anderer Titel aus der Weimarer Republik – das Trauma des Weltkriegs. Regisseur:innen wie Lotte Reiniger, Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang und Georg Wilhelm Pabst definierten das Genre der Komödie und den Historienfilm neu oder erschufen erste Beispiele für abendfüllende Animationsfilme (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926, Lotte Reiniger), den Horrorfilm (*Nosferatu*, *Eine Symphonie des Grauens*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau), das Science-Fiction-Genre (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang) oder den sozialkritischen Film der Neuen Sachlichkeit (*Die freudlose Gasse*, 1925, Georg Wilhelm Pabst). Mit *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) schuf Walther Ruttmann einen Klassiker des dokumentarischen Kinos. Seine Montage erschuf das Bild eines Tages in der großen Stadt, gewonnen oft durch unbeobachtete Aufnahmen in den Straßen Berlins, die Robert Baberske mit seiner handlichen Kamera vom Typ Kinamo festhielt. Mit dem Bergfilm schufen Arnold Fanck und seine Kameraleute, die sogenannte Freiburger Schule, ein Genre, in dem die sportlichen Leistungen der Skifahrer und Bergsteiger ohne Rückgriff auf Stunts in der realen Bergwelt erreicht und von den Operateuren, die selbst als Ski-Asse und Bergsteiger reüssierten, aufgenommen wurden. Leni Riefenstahl wurde zum weiblichen Star in dieser Männerwelt, so in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929, Arnold Fanck/Georg Wilhelm Pabst).

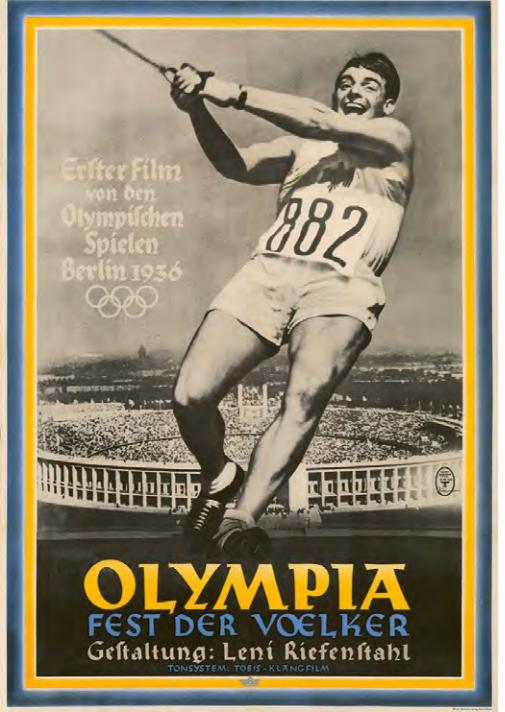
Die wirtschaftliche Krise und die Verarmung proletarischer Kreise porträtierten Beispiele des linken sozialkritischen Films, wie *Phil Jutzis Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) und *Slatan Dudows Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932). Diese Filme wurden teils *on location* aufgenommen, was zum Authentizitätseindruck ebenso beitrug wie der Verzicht auf bekannte Stars.

Der technische Umbruch, den die Einführung des Tonfilms brachte, hatte krisenhafte Auswirkungen auf die Filmindustrie. Die notwendigen Investitionen der Produktionsgesellschaften, die nun neue schallgedämmte Kameras und Studiobauten benötigten, wie auch der Kinos, die auf neue Apparaturen umstellen mussten, fielen zudem in die Hochzeit der Weltwirtschaftskrise. Viele Firmen mussten Insolvenz anmelden, der Kinobesuch ging stark zurück. Es dauerte einige Jahre, bevor die Publikumszahlen wieder das Vorkrisenniveau erreichten. Ästhetisch aber meisterten Regisseur:innen des deutschen Films den Übergang und entwickelten dabei unterschiedliche Lösungen. Fritz Langs *M* (1931), eine Story um einen Kindermörder, der an einer von ihm gepfiffenen Melodie – aus der Peer-Gynt-Suite Nr. 1 von Edvard Grieg – erkannt wird, ist dafür ein frühes herausragendes Beispiel. Die von Peter Lorre gespielte Hauptfigur erweist sich als schwer traumatisiert, was Interpretationen ermöglichte, die seine Verfassung als Folge seiner Weltkriegserfahrung deuten. Auf andere Weise bezog sich Georg Wilhelm Pabst in *Kameradschaft* (1931) auf den Weltkrieg: Nach einem Grubenunglück in einer französischen Zeche eilen auch deutsche Bergarbeiter den Kumpels dort zu Hilfe und durchbrechen auch unter Tage die selbst dort markierte Grenze. Neben solchen Formen des Realismus (Fritz Langs Film war deutlich von der Überführung des Düsseldorfer Serienmörders Peter Kürten inspiriert) fand die deutsche Filmindustrie, und hier vor allem die UFA, die mit dem Tonkreuz bereits 1929 ein vollständig auf den Tonfilm hin konzipiertes Atelier errichtet hatte, auch Lösungen für unterhaltsame Genres, die sich fantasievoll der neuen Technik stellten. Mit der Tonfilmoperette fand die UFA ein höchst erfolgreiches Muster, das in ironisch gebrochener Anlage auch auf die reale Krise einzugehen vermochte, wie dies *Die Drei von der Tankstelle* demonstrierte (1930, Wilhelm Thiele). Das Genre wurde ganz wesentlich von deutsch-jüdischen Künstler:innen geformt, vom Produzenten Erich Pommer über die Komponisten Werner Richard Heymann und Friedrich Hollaender bis zu den Regisseuren Wilhelm Thiele, Hanns Schwarz oder Ludwig Berger. Der Esprit dieser Titel machte sie auch im Ausland populär – gedreht wurden »Versionen«, vor allem in Französisch, oft auch auf Englisch: dieselbe Story, in den identischen Kulissen, von einem anderen Team in einer anderen Sprache realisiert. Lilian Harvey aber, die dreisprachig agieren konnte, spielte in allen Fassungen, mit jeweils neuen Partnern.



Filmplakat zu *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922 von Albin Grau

NATIONALSOZIALISMUS



Filmplakat zu *Olympia. Fest der Völker*, 1938

In keinem anderen Bereich setzte die NS-Diktatur die Entrechnung jüdischer Bürger:innen so schnell durch wie im Film. Gegen die Tonfilmoperette hatten NS-Publizisten bereits vor der Machtübertragung agitiert, deren Künstler:innen sollten im neuen nationalsozialistischen Film ebenso wenig arbeiten dürfen wie die Kreativen, die den sozialkritischen oder den pazifistischen Film zu Höhepunkten des Films der Weimarer Republik gemacht hatten. Mit der Einrichtung der Reichsfilmkammer im Juli 1933 wurde jegliche Beschäftigung in der gesamten Industrie an die Mitgliedschaft in dieser Einrichtung gebunden. Jüdischen Künstler:innen ebenso wie Kinobetreiber:innen oder Verleiher:innen war die Mitgliedschaft faktisch verwehrt. In der Folge emigrierten mehr als 2000 jüdische Filmschaffende. Der Esprit, der ihre Filme ausgezeichnet hatte, verschwand aus dem deutschen Filmschaffen.

Der Umbruch, der so rasant wie möglich vollzogen wurde, hatte drei zentrale Komponenten: Kontrolle, Gleichschaltung und ökonomische Konzentration. Angestrebt wurde die Kontrolle über die gesamte Branche. Durch die Verschärfung der Vorsensur, die Versuche, bereits in der Stoffentwicklung mögliche kritische Themen und Stories zu verhindern und durch die Finanzierungskredite, die die Filmkreditbank vergab, konnte schon vor der Verstaatlichung der Filmindustrie eine bis dahin beispiellose politische Kontrolle durchgesetzt werden. Mit der verdeckt vollzogenen Verstaatlichung der großen Filmfirmen UFA, Tobis, Terra und Bavaria, die 1937 weitgehend abgeschlossen und 1942 in der Gründung der UFA Film GmbH (UFI) auch formell erklärt wurde, konnte der Einfluss abgesichert werden. Doch garantierte er vor allem, dass missliebige, subversive oder ästhetisch experimentelle Werke weitgehend unterblieben. Der zweite Aspekt der Umformung in den nationalsozialistischen Film betraf seine personelle Basis. Die angestrebte Gleichschaltung sollte alle unerwünschten Künstler:innen vom deutschen Film fernhalten, dies betraf die jüdischen Kreativen ebenso wie diejenigen, die notorisch politisch links orientiert waren. Der Verlust sehr vieler Fachkräfte machte sich jedoch durchaus bemerkbar und wurde von den Firmen auch beklagt. Mit Sondergenehmigung durften einige Künstler:innen weiterhin arbeiten, so Reinhold Schünzel, der den Nationalsozialisten als »Halbjude« galt. Sein Film *Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück* (1935) gehört zu den raren Beispielen eines untergründig subversiven Schaffens – die in dieser Version einer Tonfilmoperette inszenierten Massenchoreografien von Soldaten und Tänzerinnen wirken ebenso als Parodie auf die entsprechenden Massenornamente der

nationalsozialistischen Parteitage wie das Auftreten der höchsten Würdenträger selbst. Den Verlust an bekannten Schauspieler:innen konnten neue ausländische Stars teilweise kompensieren. Als Spezialist:innen für Genres, die untrennbar mit ihnen verbunden sind, arbeiteten im Film des Nationalsozialismus schon bald Größen wie Zarah Leander, Star der emotionalen Melodramen Detlef Siercks und Rolf Hansen, Kristina Söderbaum in den Melodramen Veit Harlan und Marika Rökk sowie Johannes Heesters als Protagonist:innen der Schlager- und Revuefilme.

Wie diese Beispiele machte das konventionelle, allerdings im Rahmen und unter den Bedingungen des Nationalsozialismus konzipierte Unterhaltungskino den größten Teil der Produktionen aus. Komödien, Musikfilme im weitesten Sinne, Kriminalfilme etc. bedienten kontinuierlich bestehende Publikumserwartungen. Historienfilme präsentierten »große Männer« in Handlungen, die beispielgebend wirken sollten – und dabei Teil hatten an der Neukonstruktion historischer Kontinuitäten im Sinne der NS-Ideologie. Sie tendierten mehr oder weniger deutlich zum offensichtlichen Propagandafilm, der mit unterschiedlicher Ausrichtung während der gesamten NS-Zeit die Produktion nicht dominierte, in ihr aber einen bemerkenswerten und vom Regime besonders geförderten Teil ausmachte. Dabei blieb ein Titel wie *Hitlerjunge Quex* (1933, Hans Steinhoff), der zusammen mit zwei anderen Produktionen dieses Jahres sogenannte Märtyrergeschichten in Szene setzte, durch die Situierung seiner Handlung in der Zeit vor dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten und die Konzentration auf die Hitlerjugend ein *longseller*. Nach dem Ersteinsatz war er regelmäßiger Bestandteil der für die Jugendlichen organisierten Filmstunden und wurde so zur Erfahrung einer ganzen Generation.

Zu den expliziten Propagandafilmen gehören auch viele sogenannte dokumentarische Filme. Leni Riefenstahl realisierte im Auftrag der NSDAP drei Parteitagsfilme, deren berüchtigster *Triumph des Willens* (1935) über den Parteitag 1934 wurde. Ausgestattet mit einem hohen Budget und einem Team, das für Dokumentationen unvergleichlich war – allein 14 Kamera-teams standen zur Verfügung –, unterstützt von Gliederungen der Partei und den Ressourcen der Stadt Nürnberg, konnte sie die Ereignisse dort aus vielfältigen Perspektiven und mit privilegiertem Zugang aufnehmen. In monatelanger Arbeit an der Montage entstand ein Film, der weniger ein Bericht über den Parteitag sein wollte, als vielmehr dem Publikum einen suggestiven Eindruck des »Nürnberg-Erlebnisses« geben sollte. Der Film reagierte auf die kurz zuvor erfolgte Ermordung der SA-Führung,

mit der sich Adolf Hitler einer konkurrierenden Fraktion entledigte und sich, nach dem Tod des greisen Reichspräsidenten Hindenburg, zum unumschränkten Alleinherrscher aufwarf. Die Eigenart des Ansatzes von Riefenstahl, zeitgenössisch als »heroische Reportage« bezeichnet, setzte sich auch in den Kompilationen nach dem von der nationalsozialistischen Diktatur ausgelösten Zweiten Weltkrieg fort, so in *Feuertaufe* (1940, Hans Bertram). Im Spielfilm verstärkte sich die Produktion von Hetzfilmen nach Kriegsbeginn. Berüchtigte Filme waren hier u.a. die extrem antisemitisch beziehungsweise antipolnisch angelegten Machwerke *Jud Süß* (1940, Veit Harlan) und *Heimkehr* (1941, Gustav Ucicky). Diese Filme unterstellten den Opfern Verbrechen, wie sie realiter seitens der deutschen Verbände verübt wurden. Die rassistische Zielrichtung dieser und auch weiterer Filme war unübersehbar. Beide Titel wurden ungeachtet dessen zu großen Publikumserfolgen.

Indirekter fiel die propagandistische Botschaft in anderen Filmen aus, so in *Der Herrscher* (1937, Veit Harlan), der Elemente aus einem Drama Gerhart Hauptmanns entnahm und sie mit einer Rahmenhandlung versah, in dem ein Stahlmagnat sein Werk am Ende der »Volksgemeinschaft« und seinem Nachfolger, einem neuen »Führer«, über gab. Selten verwiesen Filme im Nationalsozialismus auf die Gegenwart. *Die große Liebe* (1942, Rolf Hansen) unternahm das mit der Story um eine berühmte Sängerin, gespielt von Zarah Leander, und ihren Geliebten, einen Luftwaffenoffizier. Sie muss seine Abwesenheiten verstehen und akzeptieren lernen – er ist jeweils im geheimen Einsatz an diversen Fronten – und sich, wie die »Heimatfront« insgesamt, in den Dienst der Front stellen.

Die dritte Komponente der nationalsozialistischen Filmpolitik zielt auf ökonomische Konzentration. Nach der Verstaatlichung aller wesentlichen Produktionsgesellschaften und der Integration der meisten unabhängigen Firmen in die neue Dachholding UFI war dieser Prozess abgeschlossen. Als daher die UFA 1943 mit Josef von Baky's opulentem und an optischen Tricks reichem *Münchhausen* ihren Jubiläumsfilm feierlich vorstellte, hatte sie bereits ihre Kinos, den eigenen Verleih und das Kopierwerk in die Verfügung der UFI übergeben müssen – der einst übermächtig erscheinende Konzern war nurmehr eine Produktionsfirma unter vielen.



Filmplakat zu *Feuertaufe*, 1940 von Peter Pewas

DER FRÜHE FILM



Auf dem Weg zum
Massenmedium

Horst Peter Koll



Anzeige für die erste Aufführung des Wintergartenprogramms
1. November 1895
Berliner Lokalanzeiger

Wie mag das gewesen sein, als die Bilder laufen lernten? Als die »lebenden Bilder« das Publikum der frühen Kino- und Wanderbühnen anlockten und die Jahrmarkte sie als neue Sensation anpriesen, ähnlich wie sie es zuvor für die schwedende Jungfrau oder den stärksten Mann der Welt getan hatten? Auf Fotografien und Filmaufnahmen aus der Zeit des späten 19. Jahrhunderts sieht man frisch gekleidete Jahrmarktsbesucher:innen, die Plakate zu Bewegtbildvorführungen studieren, unter ihnen aufgekratzt wirkende Kinder, die sich offensichtlich ganz besonders für den Elektro-Biografen interessieren. Womöglich hatten sie bereits von den Erwachsenen mitbekommen, dass es kürzlich erste projizierte Bewegtbilder in den europäischen Metropolen gegeben hatte: in Paris, wo die Brüder Louis und Auguste Lumière im Indischen Salon des Grand Café am 28. Dezember 1895 eine Vorführung gaben, die als die erste öffentliche Filmvorführung Frankreichs vor einem zahlenden Publikum gilt, oder wenige Wochen zuvor in Berlin, als Max und Emil Skladanowsky am 1. November 1895

im Varietétheater Wintergarten ihren Projektionsapparat Bioskop vorstellten. Guido Seeber, Fotograf, Kameramann und selbst einer der großen Filmioniere, resümierte 1930 rückblickend in einem Aufsatz im *Film-Kurier*: »Es dürfte auf der ganzen Welt nur wenige Industrien gegeben haben, die so schnell zu einer Weltindustrie geworden sind, wie die des Films.¹« Tatsächlich war es die große Zeit der Entdeckungen und Erfindungen, des permanenten Wettkampfs von Mensch und Maschine: Die Welt schien förmlich vom Geschwindigkeitsfieber befallen, man begeisterte sich ebenso für sensationelle Rekorde wie für schnelle Flugzeuge und rasende Untergrundbahnen, spektakuläre Fahrrad- und Autorennen, technologisches »Spielzeug« wie die ersten Autos, die schon bald zu Tausenden vom Fließband liefen – und man stürzte sich auf den neuen Film, der perfekt in die Zeit passte. Für Seeber war es eine typische Eigenschaft des Films, »alles in einer gewissen Hast, einer gewissen Unruhe und einem gewissen Tempo vor sich gehen zu lassen«.²

DAS WINTERGARTENPROGRAMM

In den Filmen des berühmten Wintergartenprogramms vom November 1895 spürte man davon eher wenig. Die kurzen Bewegtbildfolgen, aufgezeichnet von einer längst noch nicht »entfesselten« Kamera, präsentierten statische Szenen aus dem Milieu der Gaukler:innen, Artist:innen und Schautsteller:innen, wie man sie vom Jahrmarkt her kannte. Feierlich wurde eine Folge von Impressionen dargeboten, bei denen der Inhalt im Hintergrund stand und es vor allem darum ging, dass sich hier etwas oder jemand bewegte. In heutiger Wahrnehmung muten die kleinen Filme fast schon unaufgeregert und sachlich, minimalistisch, sogar abstrakt und experimentell an. Eingeleitet wurden die Wintergartenszenen jeweils durch Schrifttafeln, wie man sie ähnlich von jenen Bänkelsänger:innen her kannte, die Jahrhunderte lang über Jahrmarkte, Marktplätze und Kirchweihfeste zogen und mit einem Stock auf eine Bildertafel deuteten. So folgen auf die Tafel Kindergruppe Ploetz-Larella. Italienischer Bauerntanz Schritte, Sprünge und Bewegungen eines Kinderpaars in folkloristischer Kleidung. Brothers Milton. Komisches Reck präsentierte die artistische Darbietung zweier clownesk kostümierten Hochrecks-Turner. Mr. Delaware. Boxendes Känguru zeigt einen bärigen »Gladiator« im Kampf mit einem aufrechtstehenden, Boxhandschuhe über den Pfoten tragenden Beuteltier. Es folgen noch

mehr Akrobatik, Artistik und Kampfgerangel, bevor Mll. Ancion. Serpentintänzerin in wallendem Gewand und mit ausladenden Körperbewegungen ein poetisches Highlight setzt und sich abschließend die Brüder Skladanowsky höchstselbst von der Leinwand herab vor ihrem Publikum verbeugen. Angekündigt werden die betont seriös auftretenden Herren mit dem unbescheidenen Schlagwort »Apotheose« – war die frühe Bilderschau gar als Verherrlichung und Verklärung des Menschen zu (filmenden) Halbgöttern gedacht?

Das Berliner Wintergartenprogramm gilt als die erste Präsentation von Bewegtbild auf einem filmähnlichen Träger. So hüftsteif die frühen Bewegtbilder heute anmuten: Der Siegeszug des Films als Massenmedium war ab da nicht mehr aufzuhalten. Ebenso wenig wie der des Kinos: Vielleicht spürte das Publikum intuitiv schon damals, dass Kino von Anfang an mehr war als nur Film, nämlich ein Ort, an dem man einen Film gemeinsam mit anderen Menschen schaute und ihn in der Gemeinschaft nahezu körperlich erlebte. Die Jahrmarkts- und Wanderkinos hatten bis ums Jahr 1908 ihre Blütezeit, wobei die Zelte und Filmbuden der Wanderkinetografen stets größer, auffälliger und spektakulärer wurden. Den Ruch des Unkontrollierbaren, der vor allem kirchliche und pädagogische Institutionen immer wieder neu empörte, wurden sie freilich nie so ganz los –

doch womöglich war es ja genau dieser »Kick des Pikanten«, der die wachsende Schar der Filmbesucher:innen anzog und sie zu leidenschaftlichen Kinogänger:innen werden ließ. Bald setzte sich die Idee des ortsfesten Kinos durch: Der Weg von den Jahrmarkten über die Hinterzimmer von Wirtshäusern und Cafés zum eigens erbauten Lichtspieltheater ging einher mit der wachsenden Akzeptanz bürgerlich-konservativer Schichten, die das neue Medium für sich und ihre Bedürfnisse und Ansprüche entdeckten – mit der Konsequenz, dass sich auch die filmischen Angebote veränderten und entwickelten: Waren die anfangs mit den jeweils technisch gegebenen Mitteln hergestellten Szenen eher noch Demonstrationen äußerer Bewegungen, entwickelten sich die Filme stetig zu innerlich bewegenden Geschichten.

Die Alltagsszenen der ersten Stunde verloren ihren Reiz, die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof hatte nichts Sensationelles mehr, und flanierende Menschen in Bewegung, etwa jene Arbeiterinnen, die das Lumière-Gelände in Lyon verlassen, wurden kaum noch als spektakulär und erst recht nicht als hinreichend dramatisch empfunden. So erfand sich der Film als kommerzielle Unterhaltungsindustrie, die ständig neue Formen des Erzählens von komisch bis spannend, von anrührend kitschig bis (melo-)dramatisch ersann, Genres von der Slapstick-Posse über den Western bis zur theatralisch-pompösen Tragödie kreierte, um ein möglichst großes Publikum mit dem zu bedienen, wonach es fragte, Humoreskes, mal auch Erotisch-Frivoles. Die Brüder Lumière sollen entsetzt gewesen sein: »Das Kino hat keine Zukunft!«³ verkündete August Lumière klagend angesichts der neuen Attraktionen. Und inmitten der öffentlichen Debatte über das neue Massenphänomen mutmaßte der Autor Louis Haugard in einem Aufsatz 1913: »Durch das Kino werden die bezauberten Massen lernen, nicht mehr zu denken, jeden Impuls zum Argumentieren und Konstruieren zu unterdrücken [...] Wird Cinematographie vielleicht eine elegante Antwort auf das soziale Problem finden, wenn man den modernen Slogan wie folgt formuliert: »Brot und Kinos? [...] Und wir kommen dem Tag immer näher, an dem Illusion und Maske regieren werden.«⁴ Doch das Kino als Ort »industrialisierter« Unterhaltung kümmerte sich nicht sonderlich um skeptische Vorbehalte. Es schuf sich seine eigenen Paläste, die besonders in den Großstädten als Tempel des Vergnügens erstrahlten. Nach dem Vorbild der Theaterbauten entwickelte sich die Ära der prächtigen Kinoarchitektur.

Filmplakat zu Engelein, 1914
von Ludwig Kainer



Szenenfoto mit Asta Nielsen aus *Wenn die Maske fällt*, 1912, Urban Gad



DIE ERSTEN STARS

Mit der Industrialisierung des Films änderte sich auch das Produktions- und Vertriebssystem. Nicht länger erwarben die Jahrmarktunternehmen Filmkopien, vielmehr bestimmten finanzielle Filmverleihe wie die französische Firma Pathé Frères ab 1907, was hergestellt, vertrieben und gezeigt wurde. Mittlerweile konnte ein Film zeitgleich in Hunderten von Kinos aufgeführt werden, zahllose Menschen konnten weltweit über dieselben Geschichten staunen – und sich für dieselben Schauspieler:innen begeistern. Fasziniert verfolgten sie deren komische oder tragische Geschichten und bildeten ihre eigenen Vorlieben für die eine Schauspielerin oder den anderen Schauspieler heraus. Nicht länger musste man aufwendig reisen, um einen Theaterstar wie Sarah Bernhardt (1844–1923) auf einer Bühne in Paris oder London oder während einer Tournee durch die Vereinigten Staaten zu erleben. Vielmehr kamen die bewunderten Idole zu einem ins nahe gelegene Kino – als Filmstars! Bald sicherten vor allem sie den geschäftlichen Erfolg eines Films. Zum fröhlichsten internationalen Leinwandliebling avancierte der französische Schauspieler Max Linder (1883–1925), dessen Karriere 1905 begann und dessen Name fortan prominent auf zahlreichen Kinoplakaten prangte. Als eleganter Dandy namens »Max« zog er das Publikum in seinen Bann und

beholt selbst in den haarsträubendsten Situationen seine stilvolle, perfekt gekleidete Haltung. Und schon bald bewunderte das Kinopublikum auch seinen ersten weiblichen Filmstar: die dänische Aktrice Asta Nielsen (1881–1972).

Auch im Deutschen Reich konzentrierte sich die Filmindustrie ab 1909/10 zunehmend auf die Herstellung von Filmen mit Spielhandlung. Entsprechend wurden auch hier gute Darsteller:innen gesucht. Einige von ihnen wurden schnell populär, beispielsweise Henny Porten (1890–1960), die ab 1910 in Filmen der Gesellschaft Messter's Projection zu sehen war – und dafür ins kalte Wasser gestoßen wurde. Das Filmunternehmen war auf der Suche nach einer wandlungsfähigen Debütantin, die in der Lage war, über ihre körperliche Schönheit hinauszuwachsen, um somit ihre Befähigung zur »Künstlerin« zu offenbaren. Henny Porten musste sich förmlich aus einem bislang eher allgemein gehaltenen Unterhaltungsfilmprogramm herausspielen, um zuallererst die Kinobesitzer von sich als aufsteigender Star zu überzeugen. In einer zeitgenössischen Anzeige warb Messters Produktionsfirma eher unspezifisch. In gleich großen Kästen stellte man seine Januar-Neuheiten vor, darunter: »Ein mutiger Alter. Sehr spannend!«, »Das holde Vis-à-vis. Sehr komisch« und »Ich heirate meine Köchin. Humoristisch«. Hinzu kam: »Das Liebesglück der Blinden. Ergreifendes

Drama«, und obwohl ihr Name noch nicht genannt wurde, war dieser Film der erste Achtungserfolg für Henny Porten, die auch ohne Schauspielausbildung ihre Starqualität bewies.

»Ich habe meine Arbeit für den Film von Anfang an sehr ernst genommen«, schrieb sie 1932 rückblickend. »Ich habe an ihn und seine künstlerischen Möglichkeiten geglaubt, als ihn noch niemand ernst nahm und als es auch tatsächlich nicht leicht war, ihn ernst zu nehmen.«⁵

Nebenbei sei bemerkt: Auch Kinderrollen konnten zu Ruhm führen. So war Curt Bois (1901–1991) der erste Kinderstar des deutschen Films – und einer der ersten Kinderstars der Filmgeschichte überhaupt. Schon mit sieben Jahren spielte er seine erste Bühnenrolle, als Heinerle wurde er in Filmen berühmt, gefeiert als »talentvollster Kinderschauspieler Berlins«.⁶ Später feierte er auch als prägnanter Revuesänger Erfolge, bevor er 1933 vor den Nationalsozialisten floh, in Hollywood eine moderat erfolgreiche zweite Karriere – u.a. in *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) – startete und 1950 nach Deutschland zurückkehrte, um erneut als Kabarettist und Schauspieler zu reüssieren. Mit *In weiter Ferne, so nah!* (1993) von Wim Wenders endete Curt Bois' lange, eng mit den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen, Irrungen und Wirrungen verzahnte Karriere als anrührend grandiose Hommage.

ASTA NIELSEN

Gegen Ende des Jahres 1910, als die Unterschriften unter den Verträgen zu *Das Liebesglück der Blinden* (1911, Curt A. Stark/Heinrich Bolten-Baeckers) mit Henny Porten gerade erst getrocknet waren, erlebte das Publikum im Palast-Theater in Düsseldorf eine andere Filmsensation: Hier fand am 18. November 1910 die Premiere des zweiaktigen Dramas *Abgründe* (Originaltitel *Afgrunden*) statt. Regie führte der Däne Urban Gad (1879–1947), und zum ersten Mal füllte ein einziger Film mit der damals epischen Länge von knapp 40 Minuten eine Kinovorführung. Vor allem war es die Hauptdarstellerin, die ein mittleres Erdbeben auslöste – die dänische Theaterschauspielerin Asta Nielsen avancierte zum ersten weiblichen Filmstar Europas. Als man ihr 1909 erstmals eine Filmrolle angeboten hatte, reagierte sie ablehnend: »Ich fiel aus allen Wolken bei diesem Gedanken ... die neue ›Kunst‹ bestand doch hauptsächlich aus Cowboyszenen im Wilden Westen oder komischen Situationen, wo Bäckerjungen mit Schornsteinfegern aneinandergerieten oder feingekleidete Herren und Damen sich damit vergnügten, sich gegenseitig Schlagsahne ins Gesicht zu werfen.«⁷ Etwas zu jener Zeit begegnete sie Urban Gad am Neuen Theater in Kopenhagen. Als er ihr das Manuskript zu *Abgründe* offerierte, änderte sich ihre Einstellung: »Endlich die begehrte große dramatische Rolle!«⁸

So begann die Zusammenarbeit der beiden, aus der eine lange Erfolgsserie von allenamt im Deutschen Reich hergestellten Filmen erwuchs. Etliche von ihnen sind verschollen oder liegen nur als Fragmente vor. Auch die heute existierende Version von *Abgründe* weist deutliche Anzeichen von chemischem Verfall auf, doch ausgerechnet die spektakulärste Szene blieb in guter Qualität erhalten: Der knapp vierminütige »Goucho-Tanz« war in Schweden zum »Schutz« des Publikums entfernt worden, und so verblieb die inkriminierte Tanzszene nahezu unbeschadet in den Archiven der schwedischen Zensur. Beim »Goucho-

Tanz« fesselt Asta Nielsen nicht nur ihren Tanzpartner, auch das damalige Kinopublikum war elektrisiert. In jeder Hinsicht ist die körperlich große Schauspielerin ihrem Tanz- und Spielpartner gewachsen, ohne dass es dazu einer Großaufnahme bedurfte. Die statische Kamera filmt in einer langen, nahezu ungeschnittenen Einstellung eine Theaterbühne, am rechten Bildrand sieht man einen Posaunisten im Orchestergraben, im Hintergrund zwischen den Kulissen stehen zwei Bühnenarbeiter und ein (sitten-)strenger Polizist, der sich kaum bewegt und stoisch zuschaut, wie Asta Nielsen ihren »störrischen« Partner mit einem Lasso einfängt, ihn mehrmals umkreist und sich so elegant wie selbstbewusst, so ekstatisch wie sinnlich an ihn schmiegt. Eine ebenso hinreißende wie spektakuläre Szene, die heute noch wirkt: »Wenn Asta Nielsen heute leben würde, dann wäre sie eine Ikone für junge Frauen, ein Symbol der Emanzipation – eine Frau, die sich alle Rechte herausnimmt.«⁹

Die Schauspielerin lockte zunehmend auch ein anspruchsvolleres (Theater-)Publikum in die Kinos und veränderte dessen Sehgewohnheiten. Dass sie mit ihren ausgefallenen, sehr unterschiedlichen Rollen in etwa 70 Filmen nicht immer den realen gesellschaftlichen Konventionen entsprach, dürfte ihren Starkult nur noch gesteigert haben. Vor allem verkörperte sie das (Wunsch)-Bild einer modernen, »neuen« Frau und repräsentierte aktuelle Träume und Visionen einer angesagten weiblichen Unabhängigkeit. Ein prägendes Beispiel für die ganze Bandbreite dieses gesellschaftlich virulenten Themas ist der Stummfilm *Die Suffragette* (Urban Gad), der am 12. September 1913 uraufgeführt und im Untertitel als »Mimisches Schauspiel« charakterisiert wurde. Tatsächlich fasziniert an dem Film vor allem Asta Nielsens Mienenspiel, das in einigen prominent platzierten Momenten die Handlung unterbricht und sie vielsagend kommentiert. Und obwohl ihr gegen Ende hin immer deutlicher die Zügel angelegt werden: Asta Nielsens markantes Gesicht in den

hinreißenden Nahaufnahmen, ihr variantenreiches Lächeln zwischen herablassend und liebevoll, das Spiel ihrer Augen, funkeln zwischen Stolz, ironischer Überlegenheit und heiterer Abenteuerlust, bleiben nachwirkend in Erinnerung. Auch *Die Suffragette*, gedreht im Union-Film Atelier in Berlin-Tempelhof, ist nur fragmentarisch erhalten. In der restaurierten Fassung wurden fehlende Szenen jedoch durch Standfotografien und Szenenbeschreibungen ersetzt, sodass sich die Handlung um die von Nielsen verkörperte Nelly Panburne, die sich zunächst zu einer Gallionsfigur diverser Suffragettenkampagnen radikalierte, um sich letztlich – von der Liebe gemäßigt – im familiären Idyll einzurichten, gut vermittelt.

Asta Nielsen strahlte dabei als »Filmprimadonna«, als die sie sich im Übrigen in einem weiteren Erfolgsfilm, ebenfalls aus dem Jahr 1913, quasi dokumentarisch selbst positionierte. Von *Die Filmprimadonna* (Urban Gad) liegen nur noch wenige Meter Filmmaterial vor, sodass sich die Tragödie eines Filmstars, der gleich in doppeltem Sinne an gebrochenem Herzen stirbt, eher über die Inhaltsangabe als über den Film selbst vermittelt. Jedoch bleibt nach wie vor eindrucksvoll zu erkennen: Hier agiert eine unabhängige, erfolgreiche Frau als gefeierte Filmschauspielerin, die alle Fäden in der Hand hält, Filmmanuskripte selbstbewusst ablehnt oder zusagt, entscheidend in den filmischen Herstellungsprozess eingreift, etwa indem sie einen männlichen Filmpartner empfiehlt, sogar eigenhändig das belichtete Filmmaterial kontrolliert und deutlich Kritik übt, wenn sie sich nicht angemessen abgebildet sieht. Aus heutiger Sicht faszinieren die erkenntnisreichen Einblicke in die damalige Filmherstellung, ebenso aber staunt man über die Position von Asta Nielsen, zeigt *Die Filmprimadonna* doch laut der Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann »die Freiheit und den Einfluss, die unbeschränkten Möglichkeiten, die der Schauspielerin innerhalb der Filmproduktion zukamen«.¹⁰



WINTERGARTEN-PROGRAMM

1895 | Regie: Max Skladanowsky



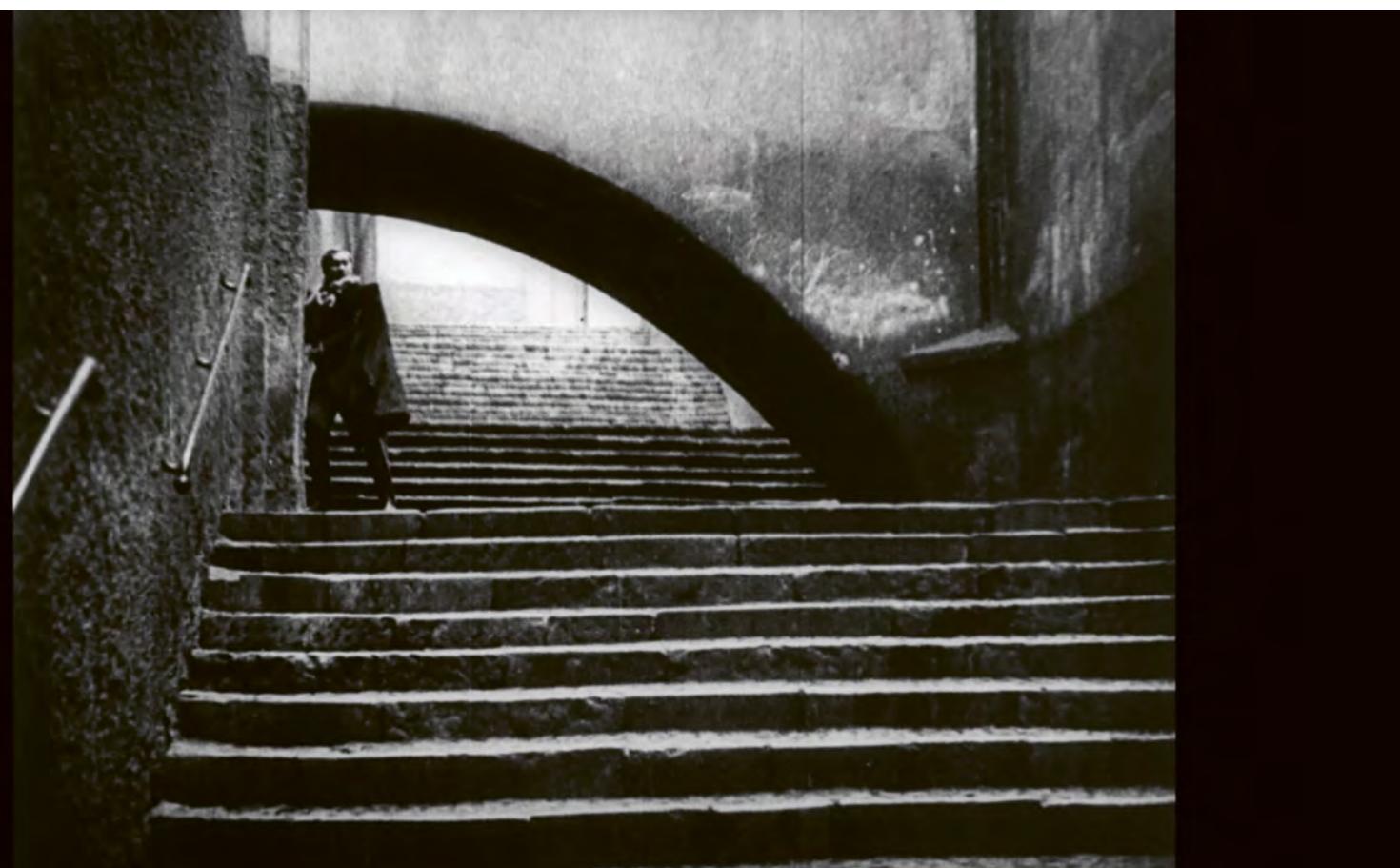
Lehrreich und amüsant ist auch die Schlußnummer des Programms, das „Bioscop“: [Ottomar] Anschütz hat schon vor Jahren von Personen und Thieren in den einzelnen Phasen ihrer Bewegungen photographische Momentaufnahmen gemacht, die er dann auf einem rasch rotierenden Rade vereinte, so daß das Auge Person oder Thier in der jeweiligen photographierten Bewegung sah. [Thomas Alva Edison] hat Anschütz' Apparat, den „elektrischen Schnellseher“, in seinem Kinetoskop ausgestaltet. Hunderte von rasch bewegten und beleuchteten Bildchen setzten sich zu lebendigen Szenen aus dem Leben zusammen. Diese letztere Erfindung Edisons ist in dem Bioscop mit vielerem Geschmack verwertet. Eine kinetoskopische Scene wird auf eine beleuchtete, helle Fläche reflectiert, so daß sie den Eindruck von Schattenspielen macht. Nur das Zittern der einzelnen Figuren erinnert an die Zusammensetzung aus vielen kleinen, durch Elektricität rasch bewegten und beleuchteten Bildchen.

N. N.
Berliner Lokal-Anzeiger
5. November 1895

Die Brüder Skladanowsky landeten am 1. November 1895 einen Coup, als sie im Berliner Varietétheater Wintergarten erstmals öffentlich Bewegtbilder präsentierten. Das Programm umfasste acht sehr kurze Streifen abgefilmter Varieténummern. Technisch war das Verfahren jedoch nicht ausgereift, außerdem war es streng genommen keine Filmvorführung. Die Skladanowskys nutzten kein konfektioniertes 35mm-Material und mussten die aufgenommenen Phasenbilder per Hand auf zwei Streifen montieren, um in abwechselnder Projektion einen annähernd kontinuierlichen Bildeindruck zu erreichen. Nachdem sie Bekanntschaft mit den Apparaten der Brüder Lumière gemacht hatten, verlegten sie sich wieder auf ihre Schauspielkarriere. | RR



LA FEE AUX CHOUX
1896



DER STUDENT VON PRAG

1913 | Regie: Stellan Rye



[...] Die Fabel dieses frühen deutschen Stummfilms erinnert an Novellen der deutschen Romantik, an Chamissons »Schlemihl«, auch an die »Faust«-Sage. War dort indessen der Grund der Seelenbeschreibung der Wunsch nach Erkenntnis, wird dort der Held durch gute, weltbewegende Kräfte schließlich gerettet, will sich Balduin lediglich mit Geld in die »Gesellschaft« einkaufen, eine Geschichte, die durch die Schlussmoral, Balduins Verdammung nicht veredelt wird. Aber nicht die unbedeutende literarische Vorlage des Hanns Heinz Ewers, der mit Gruselgeschichten begann (*Alraune*, 1907, mehrfach verfilmt) und bei den Nazis endete, bestimmte das Niveau dieses Films, sondern die hohe Qualität der bildkräftigen Umsetzung und Gestaltung durch ein schöpferisches Kollektiv. Der Film entstand auf Anregung Wegeners, des berühmten Schauspielers an Reinhardts Deutschem Theater, der die filmische Grundidee der Doppelrolle in doppelbelichteten Scherffotos fand. Er erkannte als einer der ersten, daß der »eigentliche Dichter des Films« die Kamera sein muß, hier geführt von dem ersten bedeutenden Operateur Guido Seeber, und wurde so ein Pionier des künstlerischen Films in Deutschland. Wegener, Rye, Seeber und [Rochus] Gliese schufen mit *Der Student von Prag* einen der ersten deutschen Filme, der seine Rangerhöhung zur Kunst in seinen eigenen, eben filmischen Mitteln suchte und fand und nicht, nach dem Beispiel des französischen Film d'art, in der hochtrabenden Adaption literarischer Vorlagen. Dabei waren insbesondere die expressive Dekor- und Bildgestaltung sowie die Lichtführung (z.T. schon Kunstlicht) von Bedeutung. Sein phantastisches Thema und seine überhöhenden Stilmittel signalisierten bereits Merkmale des deutschen Filmexpressionismus. [...]

Rudolf Freund, »Der Student von Prag. Ein romantisches Drama«, in: Günther Dahlke/Günter Karl (Hrsg.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*, Berlin 1988, S. 18 f.

Der erste Autor:innenfilm des deutschen Kinos beruht auf dem Drehbuch von Hanns Heinz Ewers, inszeniert wurde er von Stellan Rye. Der bekannte Schauspieler Paul Wegener war eine der Attraktionen des Films – dieser überzeugte jedoch vor allem durch seine Erzählweise. Der Student Balduin verkauft sein Spiegelbild, das fortan selbstständig agiert und sich für Balduin zu einem Widersacher entwickelt. Die Trickaufnahmen von Guido Seeber setzten die romantische Story brillant und überzeugend um. | RR



Mit einer Kombination von Archivbildern, inszenierten Szenen und Trickaufnahmen zur Darstellung des Kriegsgeschehens schuf Heinz Paul seinen Film über die Somme-Schlacht 1916, einer der verlustreichsten Kämpfe des Ersten Weltkriegs.

Indem er auf Material aus deutschen, englischen und französischen Archiven zurückgriff, konnte er die Materialschlacht von beiden Seiten aus darstellen. Der Kompilationsfilm galt Zeitgenoss:innen ungeachtet der Inszenierungen als authentisch. Die nervliche Zerrüttung, die der Krieg vielfach mit sich brachte, war eine Triebfeder der expressionistischen Filmkunst sowie zugleich eines ihrer Sujets. | RR

DIE SOMME. DAS GRAB DER MILLIONEN

[1916] 1930 | Regie: Heinz Paul

EIN FILM DER ZEITGESCHICHTE
IM UFA-PALAST: DIE SOMME

»Das Grab der Millionen« heißt der Film »Die Somme« im Untertitel. Mit grauenvoller Realistik wird uns das monatelange Ringen an dem kleinen französischen Flüßchen gezeigt. Wer entsinnt sich nicht noch der Kriegsberichte, als wieder und immer wieder der Name Somme auftauchte. Grauenvolle Erinnerungen tauchen in Millionen von Familien auf, deren Brüder, Väter und Angehörige hier in dem Völkerringen verbluteten. Es muß ein entsetzliches Gefühl für die, deren Lieben an der Somme gefallen sind, sein, wenn sie diesen Film sehen. Er will kein Heldenepos sein, er ist auch kein Heldenepos. Der Film schildert nur Tatsachen, deren Wirkung vielleicht noch eindringlicher gewesen wäre, wenn man auf die wenigen eingestreuten Spielszenen verzichtet hätte.

Der Film selbst ist ein ganz großer Wurf. Zum Teil liegen ihm Originalaufnahmen zu grunde, die uns unbestechlicher, objektiver das, was sich im Kriege abspielt, schildern, als es durch nachträgliche Darstellung möglich ist.

Wie bei allen Kriegsfilmen, ist auch hier die Wirkung zuerst am stärksten, weil später die Bildeindrücke sich wiederholen. Trotzdem verfolgen wir gebannt jede einzelne Szene des Filmes, weil die Somme-Schlacht noch unser eigenes Erleben ist und wir das zu sehen bekommen, was uns so lange verborgen blieb. Neben die ausführlichen Darstellungen von Roman- und Kriegsschriftstellern tritt nunmehr in immer steigendem Maße die Bildschilderung.

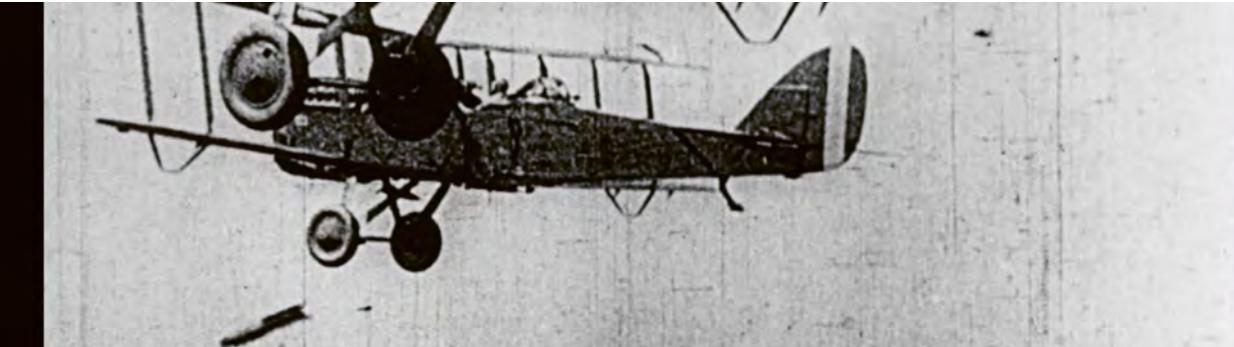
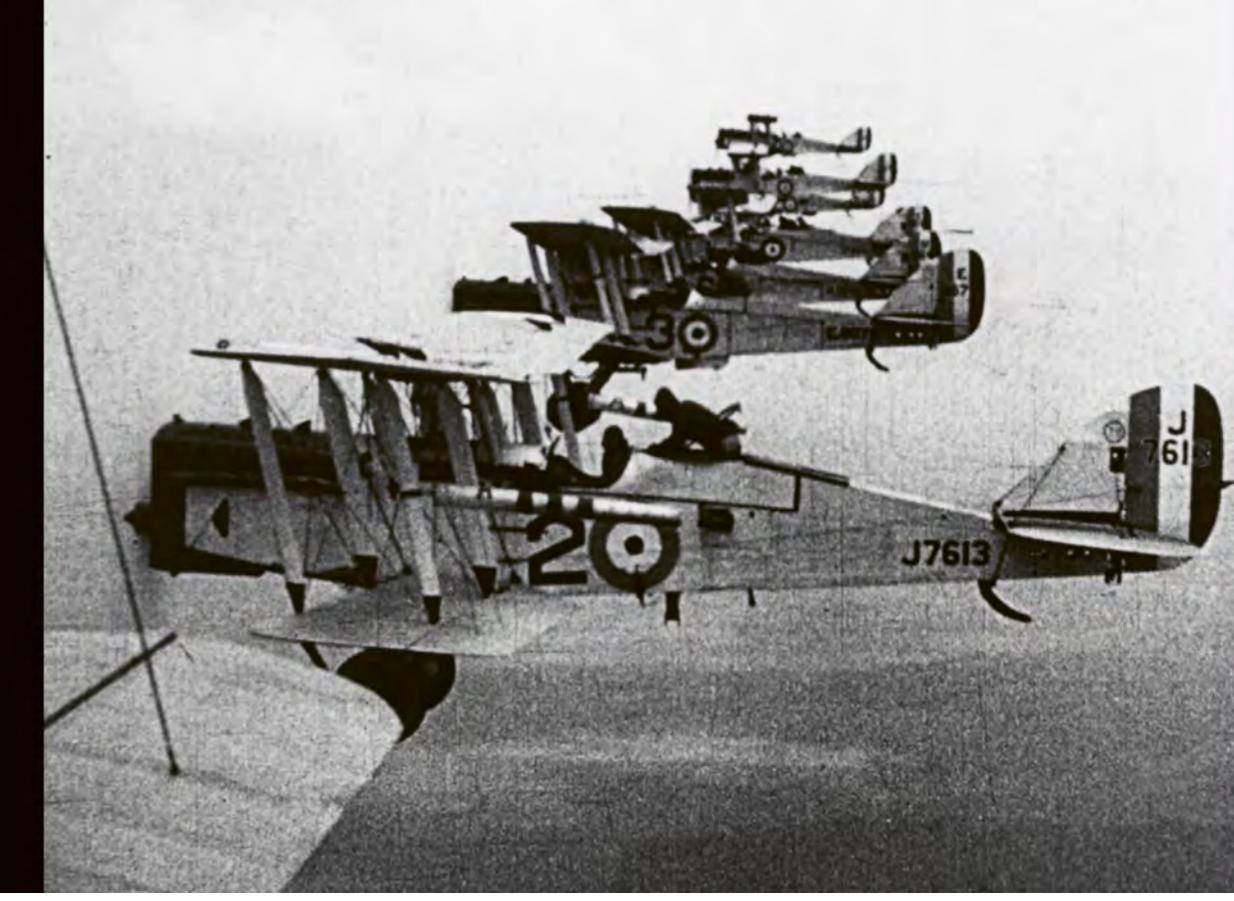
Der Eindruck der Schlachten, des ungeheuren Völkerringens, der entsetzlichen Tragödien, die sich im einzelnen abspielen, und des Massenschicksals ist gewaltig. Besonders erschütternd der Sturm deutscher Truppen auf englische Schützengräben, der im Drahtverhau endet.

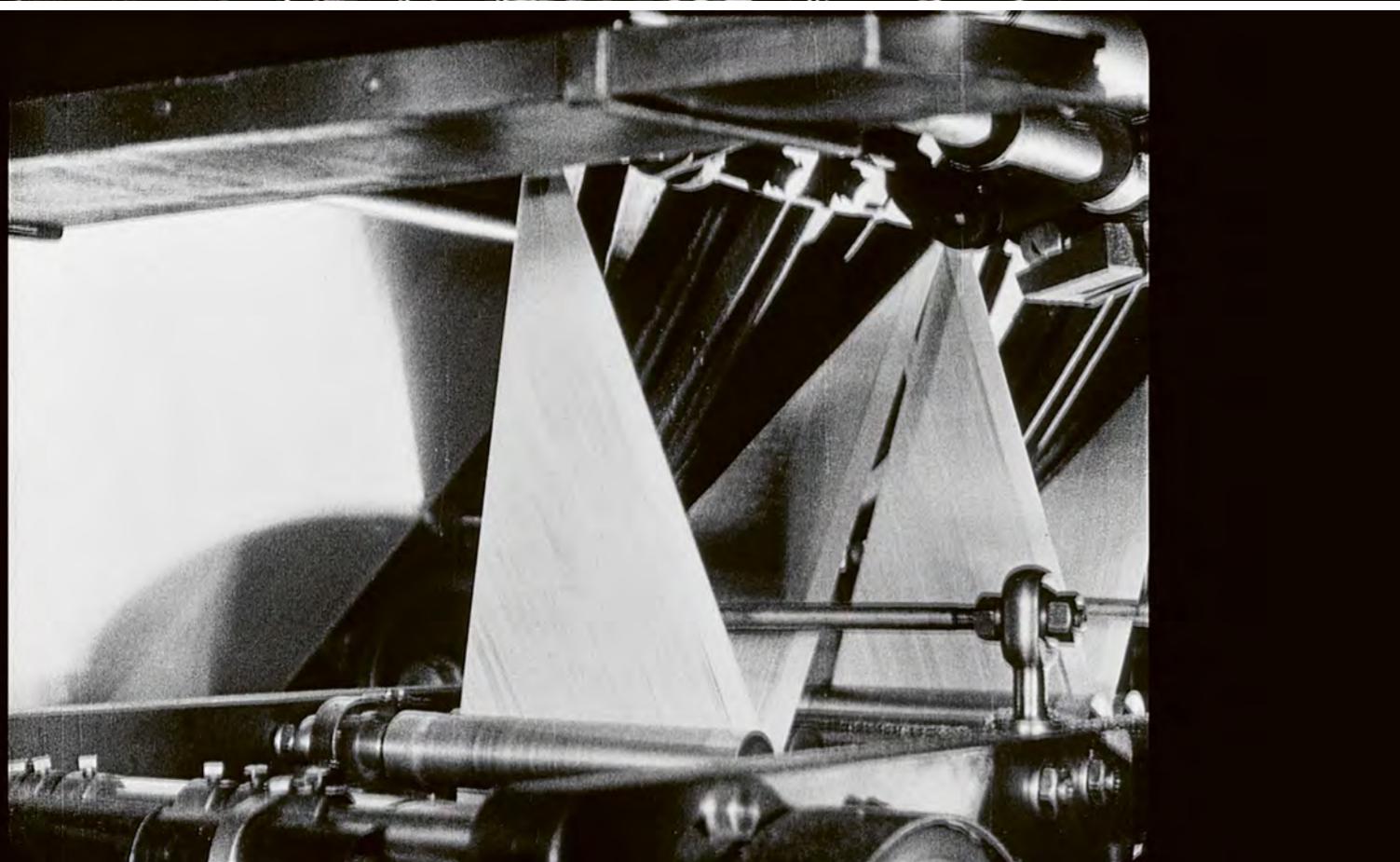


Von deutschen Darstellern werden Hermine Sterler, Oskar Marion, Hans Tost und Walter Edhofer genannt. Wie weit der für die Regie und Bearbeitung genannte Heinz Paul tätig war, läßt sich nicht beurteilen. Sollte er entscheidend mitgewirkt haben, so wäre seine Leistung hoch anzuerkennen.

Hunderttausende, die diesen Film sehen, werden tief erschüttert das Theater verlassen.

Dr. F. Kaul
Der Film, Nr. 18
3. Mai 1930





BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

1927 | Regie: Walther Ruttman



[...] Ruttmanns Film ist keine Sammlung photographischer Aufnahmen Berlins. Diese große Stadt ist als Schauplatz eines unendlich, differenzierten Lebens erfüllt, eines Daseins, das sich in den tausend und aber tausend Episoden des täglichen Lebens verwirklicht und das in seiner Gesamtheit dieses berauschende, überwältigende Gefühl »Weltstadt« ergibt. Von diesem Erlebnis ist Ruttman getragen, und dieses Gefühl zu einem mächtigen Akkord anschwellen zu lassen, ist die ästhetische Aufgabe dieses Films, der sich nicht mit Unrecht als »Symphonie« bezeichnet. Denn sein Aufbau ist durchaus kompositorisch gedacht, die Linienführung verrät die Hand des komponierenden Gestalters – Akkorde, Dämpfungen, Prestissimos, Adagios wie in der Musik. Das ist die Großstadt, wie sie ein Künstler erlebt, eine Gestaltung aus Eisen, Blut und Licht – erfüllt von dem mächtigen Brausen des Lebens, das von diesem Film in das Parkett überspringt und es überwältigt. [...]

Ruttmann konnte diese Wirkung nur erzielen, weil ein Kameramann von dem künstlerischen Range Karl Freuds Hand in Hand mit ihm arbeitete. Die Leistung Freuds steht beispiellos in der bisherigen Geschichte der Kinematographie da. Dieser Film verzichtet auf die

Hilfsmittel, die im Atelier zur Verfügung stehen. Kaum, daß ein Schauspieler das Leben auf der Straße, in der Kaschemme ein bißchen in Gang bringt. Freund hat Einstellungen gefunden, die alltägliche Gebäude und Straßenfronten, alltägliche Begegnungen und Zusammenstöße in Bilder von wahrhaft überraschender künstlerischer Kraft verwandeln. Die gebundene Kraft, die in einer Hausfront liegt, im steilen Ansteigen eines Turms, ist durch Stellungnahme von unten, von oben, durch seitliche Verschiebungen mit einem künstlerischen Auge erfüllt, wie es kaum die freie Phantasie des Malers zum Ausdruck zu bringen vermag. Die Menschen sind in einer Nähe belauscht, wie es noch kein Film vermocht hat. Erschreckt, amüsiert, verdutzt betrachtet man den Vorgang, wie sich ein Mann eine Zigarette anzündet. Er hat von seiner Aufnahme mit dem kleinen, kaum sichtbaren Pathé-Apparat nichts gewußt und läßt sich gehen. Vor diesem Film hat kein Mensch gewußt, kein Mensch darauf geachtet, welch ein groteskes, wandlungsreiches Schauspiel dieser Vorgang ist. Und dann ist Freund der klassische Meister im Erschauen einer Lichtwirkung, die Morgendämmerung der Stadt ist mit beispieloser Kunst photographisch getroffen, unerhört ist das Licht in seiner betonenden, formschaffenden unterstreichenden und mildernenden Funktion eingefangen. Die photographische Leistung dieses Films wird den Ruhm deutscher Kamerakunst durch die Welt tragen. [...]

Rudolf Kurtz
Lichtbild-Bühne, Nr. 229
24. September 1927



Ein experimenteller Dokumentarfilm, der entlang der eigens für das Werk komponierten Musik von Edmund Meisel mit ambitionierter Schnitttechnik einen Tag in der Metropole Berlin des Jahres 1927 zeigt. Der Film beginnt früh morgens mit der Einfahrt eines Zuges, präsentiert Facetten des Alltagslebens und der sozialen Gegenstände und endet mit Szenen aus dem Nachtleben. Walther Ruttmans Sinfonie gilt heute als einer der bedeutendsten Filme der Weimarer Republik. | PM



DER BLAUE ENGEL

1930 | Regie: Josef von Sternberg



Glanzvoll der Rahmen – die Festvorstellung –, den die Ufa dem anspruchsvollsten Werk ihrer tönen Produktion gab, dem Werk, mit dem die Höchstleistung der jungen deutschen Tonfilmkunst unter Beweis gestellt werden sollte. Ungewöhnlich das Interesse einer Öffentlichkeit, die auf das wesentlichste künstlerische Ereignis dieser Berliner Saison abgestellt war.

Mit Recht! Die materiellen und geistigen Mittel, die unser deutscher Großkonzern Hand in Hand mit der Klangfilm mobil gemacht hatte, deuteten bereits den entscheidenden Vorstoß deutscher Tonfilm-Produktion in das Gelände wirklicher Kunst an. [...]

Der Uraufführung war eine Polemik in der Tagespresse vorausgegangen, ob »Der blaue Engel« [...] mit oder gegen Heinrich Mann verfilmt sei. Wenn in der »LBB« eine Stellungnahme bis zur Besichtigung des Werkes zurückgestellt worden war, so möchte man heute sagen, daß der »Blaue Engel«... weder mit noch gegen, sondern – ohne den »Professor Unrat« verfilmt ist. Nur motivische Äußerlichkeiten sind geblieben: ein Gymnasialprofessor, der – weltfremd – an der Liebe zu einer Unwürdigen zugrunde geht. Die psychologischen Grundlagen auf denen Heinrich Manns Roman sich aufbaut und dessen Wesentlichstes sind, hat man radikal verlassen. Wenn Heinrich Mann seinem Roman den Untertitel »Das Ende eines Tyrannen« gab und ihn damit thematisch plakatierte, so ist im »Blauen Engel« der »Tyrann« – nicht mehr da. Der »Unrat« des Buches ist der böse, allmächtige und seiner Allmacht bewußte Dämon des Katheders, der tragisch daran scheitern muß, daß seine Welt und sein Blick nie über das von seiner Despotie beherrschte Klassenzimmer hinausging. [...] Dafür ist sein Abstieg, sein Fall im Film ungleich tiefer; wird mit größeren Mitteln gezeigt, in grellere, dicker aufgetragene Farben getaucht. Und so erschütternd dieser Fall ist, so ergreifend er in dem großartigen Spiel Emil Jannings und in dem Kontrast zu Dietrich und Gorr herausgearbeitet wird, so zeigt doch der dramatische Nexus des Films im Gegensatz zu dem Roman einen deutlichen Knacks und trotz blendender äußerer Mittel nicht die innere Tragik jenes »Unrat«-Schicksals, das Heinrich Mann gedichtet hat.

Der Film zerfällt innerlich in zwei Teile. Sein erster Teil (bis zur Hochzeit Unrats mit der Chansonette Lola Lola) ist [...] höchst lebendig, höchst wirksam und strotzend von erlebnishafter Dynamik. [...] Dann aber kommt – der zweite Teil – der Verfall bis zum Hanswurst, bis zur letzten menschlichen Prostitution. Nicht mehr voll überzeugend, im dramatischen Tempo stark gedeihnt. Bis zum (anorganischen) Ende. [...]

Was an Josef v. Sternbergs meisterhafter Inszenierung als grundsätzlicher und bleibender Wert vermerkt werden muß, ist die gänzliche Freiheit von der Sprechbühne. Dieser

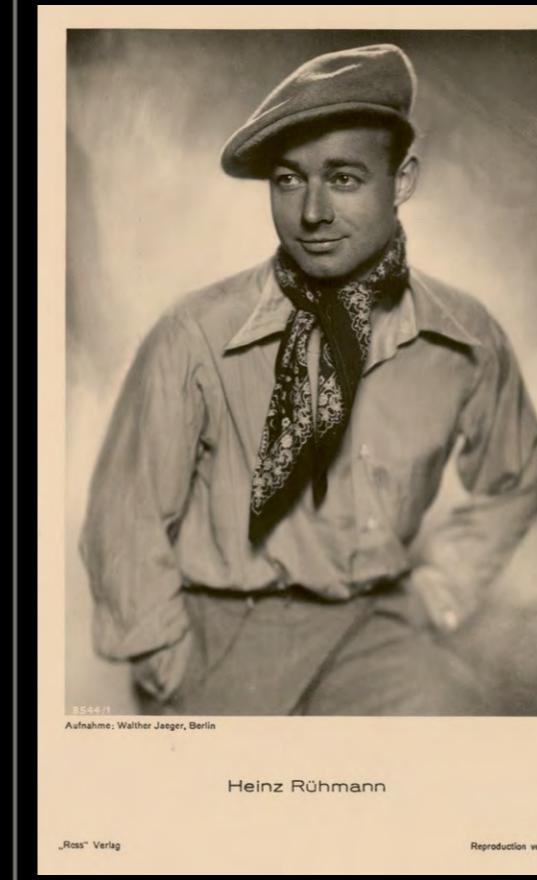
Der blaue Engel ist eine Verfilmung des 1905 erschienenen Romans Professor Unrat von Heinrich Mann als Tonfilm mit Gesangseinlagen. Die mit der Rolle der verführerischen Varietékünstlerin Lola Lola besetzte junge Schauspielerin Marlene Dietrich stahl Emil Jannings, dem eigentlichen Star des Films, die Schau. Noch am Abend der Premiere am 1. April 1930 verließ sie mit ihrem Regisseur Josef von Sternberg Berlin in Richtung Hollywood. | PM



CABARET
1972

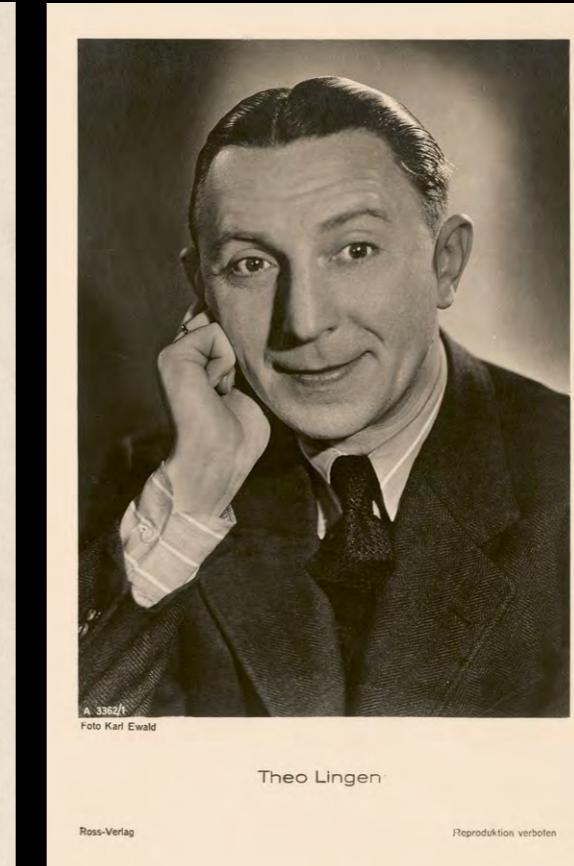
Film wird durchaus von der Bild-Dynamik getragen und alle Möglichkeiten rein bildmäßiger Ausdruckskunst sind vollendet ausgeschöpft. Die Sprache, die hinzukommt, wird nicht Selbstzweck, wird nicht alles ausfüllender und zudeckender Dialog, sondern ein den Bildwirkungen mit größter Stilsicherheit hinzugefügtes Verstärkungs- und Charakterisierungsmittel. Wir glauben hier zum erstenmal einer neuartigen und originären Gesetzen unterworfenen Verwendung von Sprache und Laut in einem Kunstwerk begegnet zu sein. Das ist richtunggebend! [...]

Hans Wollenberg
Lichtbild-Bühne, Nr. 79
2. April 1930



STARPOSTKARTEN

1920ER-/1930ER-JAHRE





TRIUMPH DES WILLENS

1935 | Regie: Leni Riefenstahl



[...] Wie leicht wirkt dieses innerlich treue, makellos kongruente Abbild der Schöpfung aus einem Führer-Willen; wie stahlklar sein inneres Gerüst, wie durchsichtig jedes lebenserfüllte Bild in der Flut der Bilder. Dies Wunder stellen wir allen Sensationen, Eindrücken, Kritiken, Analysen, Hymnen und Würdigungen voran: es ist wirklich ein einfaches filmisches Lied; der verwirrende Einsatz von technischen Kräften, Rohfilmmassen, glühendem Film-fanatismus und was sonst noch die Werkgeschichte des Reichsparteitagfilms erfüllte, ist verschwunden vor der einen klaren Gestaltungslinie Leni Riefenstahls: aus dem inneren Befehl, der Deutschland antreten hieß vor der Verkörperung seines Ichs, seinem Führer, ist auch dieser Film ein deutliches, unverwechsel-

bar gemeißeltes Denkmal geworden. Ohne Schnörkel, ohne Künsteleien, ohne Verniedlichungen oder extreme Pathetik. Ein Zeit-Oratorium, eine Bilder-Ballade, Lied eines entsühnten Volkes. Der Eintracht mitten aus dem Herzen gesungen. Das ist der Nibelungen Notwende. [...]

Uebergang zur Schlußrede des Führers.

Mit ihr mündet der Film wieder ein in den hehren Mund unseres Volkes. Seine ergreifendste, ergriffenste Rede als Schlußstein. Demütig tritt die Kamera aus der Weltfülle der festiebernden Stadt vor sein Antlitz. Wir erleben den Seher, den Kinder. Die politische Rede weitet sich zum Glaubensbekenntnis. Nie hatten Volk und Volksmann den Führer so greifbar, so unentrinnbar nah vor sich – und wieder so entrückt in der feierlichen Verkündung der Hochziele: Ein Orden soll diese Bewegung sein.

Hier zünden prophetischer Sprecher, Filmausdruck und Sinnbildgebung ein aufleuchtendes Symbol an: wie das Motiv vom Orden ausgesprochen ist, glüht das Hoheitszeichen, das der Führer schuf, ins Bild, bestätigend, weihend. Noch einmal fällt diese Sinnbildung, die nie konstruiert, sondern gewachsen ist, besonders auf – als von der Mission des Arbeiters und der Arbeit im neuen Deutschland das Wort ertönt, packt eine Kamera die Inschrift auf den Brustschild eines Mannes: »Arbeit adelt.« Die Dichterin des Films siegt in diesen Fügungen, hier erweist sich die vollendete Lösung einer Aufgabe, die nicht Reproduktion, nicht Konstruktion, sondern intuitive Durchblutung eines historischen, und doch bleibend-aktuellen nationalen Festes ist.

Voraussetzung der Gestaltung ist die Schaffung und Abdichtung der Sphäre, des Milius in jeder Kongresssituation. Die 130000 Meter Material boten Vollgültiges. Besondere Stärke der Riefenstahl: das Erlebnis (gleichsam in einer zweiten Handlung) miterlebt zu zeigen: in Erwachsenen, in Kindern, bei Männern, bei Frauen. Das deutsche Antlitz gibt seine schönsten Abbilder in der Reihe von Jugend- und Frauenköpfen, denen Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei, von Schöpferhand segnend aufgezeichnet sind. Das Dasein ist so überreich an lebendiger Schönheit, Rasse-Zeugen aus

STAR WARS:
THE FORCE AWAKENS
2015



Leni Riefenstahls zweiter Parteitagsfilm konnte mit unvergleichlichen Ressourcen realisiert werden. 18 Kamerateams waren im Einsatz, die wirkungsvollsten Perspektiven auf die Massenchoreografien bereits im Vorfeld erprobt. Der Parteitag festigte nach der Ausschaltung von Konkurrenten im sogenannten Röhm-Putsch die zentrale Rolle Adolf Hitlers, der Film inszeniert den Führerkult visuell und dramaturgisch konsequent. | RR

-r., Film-Kurier, Nr. 75
29. März 1935



JUD SÜSS

1940 | Regie: Veit Harlan

Der infame antisemitische Film gehörte zu den erfolgreichsten Produktionen im Nationalsozialismus. Die von Veit Harlan entwickelte melodramatische Handlung sowie Stars wie Kristina Söderbaum, Ferdinand Marian oder Heinrich George trugen zu diesem Publikumserfolg entscheidend bei. Der Film wurde auf Befehl Heinrich Himmlers allen SS- und Polizeieinheiten sowie Wachmannschaften in Konzentrationslagern vorgeführt. | RR

Kein Spielfilm des Dritten Reiches ist berüchtigter als *Jud Süß*, kaum einer war erfolgreicher. Die Gleichzeitigkeit von unzweideutig antisemitischer Propaganda und offenkundiger Popularität beim Publikum macht ihn zu dem vielleicht erschreckendsten Exemplar der nationalsozialistischen Filmproduktion. Schätzungen gehen davon aus, dass ihn mehr als 20 Millionen Kinozuschauer sahen: Antisemitismus als Unterhaltung. Noch im Januar 1945, dem letzten Monat mit entsprechenden Statistiken, zählte man über 30.000 verkaufte Eintrittskarten. Ein »long seller«, das bedurfte einer entsprechenden Basis: Den Kinos standen nach der deutschen Premiere im Berliner Ufa-Palast am Zoo am 24. September 1940 450 Kopien zur Verfügung, mehr als das Doppelte der sonst verfügbaren Anzahl. Zu den Kopien für die regulären Lichtspieltheater kamen weitere 150, eigens reserviert für Veranstaltungen von Gaufilmstellen, der Wehrmacht, der SS oder anderer Gliederungen des NS-Staates. Jeder Deutsche sollte diesen Film sehen können.

Harlan hatte – und zeigte – Engagement. [...] In zwei Stufen überarbeitete er das Drehbuch, Goebbels war Mitte Dezember 1939 von der nunmehr vierten Fassung des Stoffes begeistert. »Großartig umgearbeitet«, befand der Minister, »das wird der antisemitische Film werden«. Auf Basis dieses Scripts entstand der Film, auch wenn Szenen noch während der im März 1940 begonnenen Dreharbeiten geändert wurden. Goebbels selbst habe eingegriffen, berichtete Harlan später. Durchaus nicht ausgeschlossen, die Endfassung aber fand der Propagandaminister gut zwei Wochen vor der Uraufführung auf der Filmkunstwoche, zu der die Internationalen Filmfestspiele in Venedig kriegsbedingt reduziert worden waren, dann tadellos: »Ein ganz großer, ein genialer Wurf. Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.«

Dieser Wurf bestand vor allem in der Herrichtung des Stoffes in einer Form, die den Fähigkeiten seines Regisseurs entsprach. Er veränderte die Diktion, in der der Stoff zu präsentieren sei, grundlegend. War zuvor das Dozierende unübersehbar, so strich Harlan die Chronik-Einschübe, ebenso Szenen, in denen Nebenfiguren Reflexionen über »die Juden« anstellten, und auch ein Bänkellied, das ver-



mutlich Möllers ganzer Stolz war. Dessen Refrain lautete: »Ja, der Jud, der Jud, der Jud/führt im Land das Regiment,/presst uns aus bis auf das Blut,/zieht uns aus bis auf das Hemd./Jagt den Jud zum Teufel!« All das, was Harlan zu ostentativ schien, fiel weg. Er gab die stimmige Erzählung nicht zur Verdeutlichung der Botschaft preis. Zwischentöne und Ambivalenzen: sie waren ihm durchaus erwünscht. Er wusste, wie Wirkung ohne Flucht in Belehrung und erklärende Figurenrede zu erzielen war, er kannte die Vorteile einer Charakterisierung, in der die jugendliche Unschuld für Verführungen anfällig, in der die Figur des Bösen attraktiv ist. Solcherart waren seine Beiträge zum Projekt *Jud Süß*. Harlans Zielgruppe waren Kinobesucher, seine Mittel die Konventionen der Unterhaltung. Er reüssierte, wusste zu verführen. Sein Film ist mit Geschick gemacht, widerstrebt muss man zugestehen: mit handwerklichem Können, mit Gespür für die filmischen Erzählung, mit Blick auf das zu gewinnende Publikum. Er konnte überzeugende Darsteller, technische Glanzleistungen aller an der Entstehung des Films beteiligten Künstler aufbieten. Kein anderer der antisemitischen Filme ist damit vergleichbar. Regie, Kamera, Ausstattung, Kostüm, Musik: alles state of the art. Die jüdenfeindliche Aussage perfekt in filmische Qualität umgesetzt zu haben: der Sündenfall des Regisseurs.

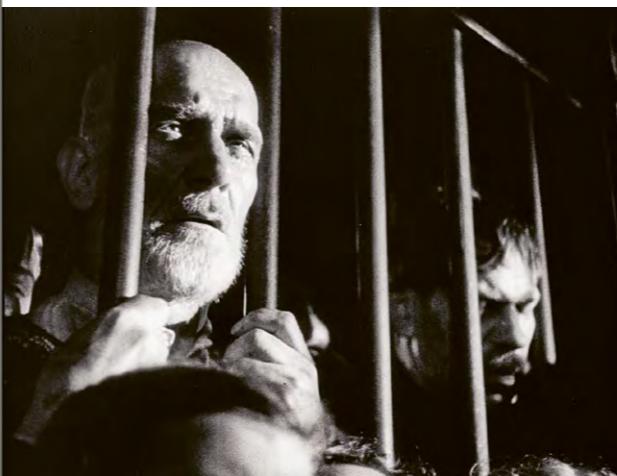
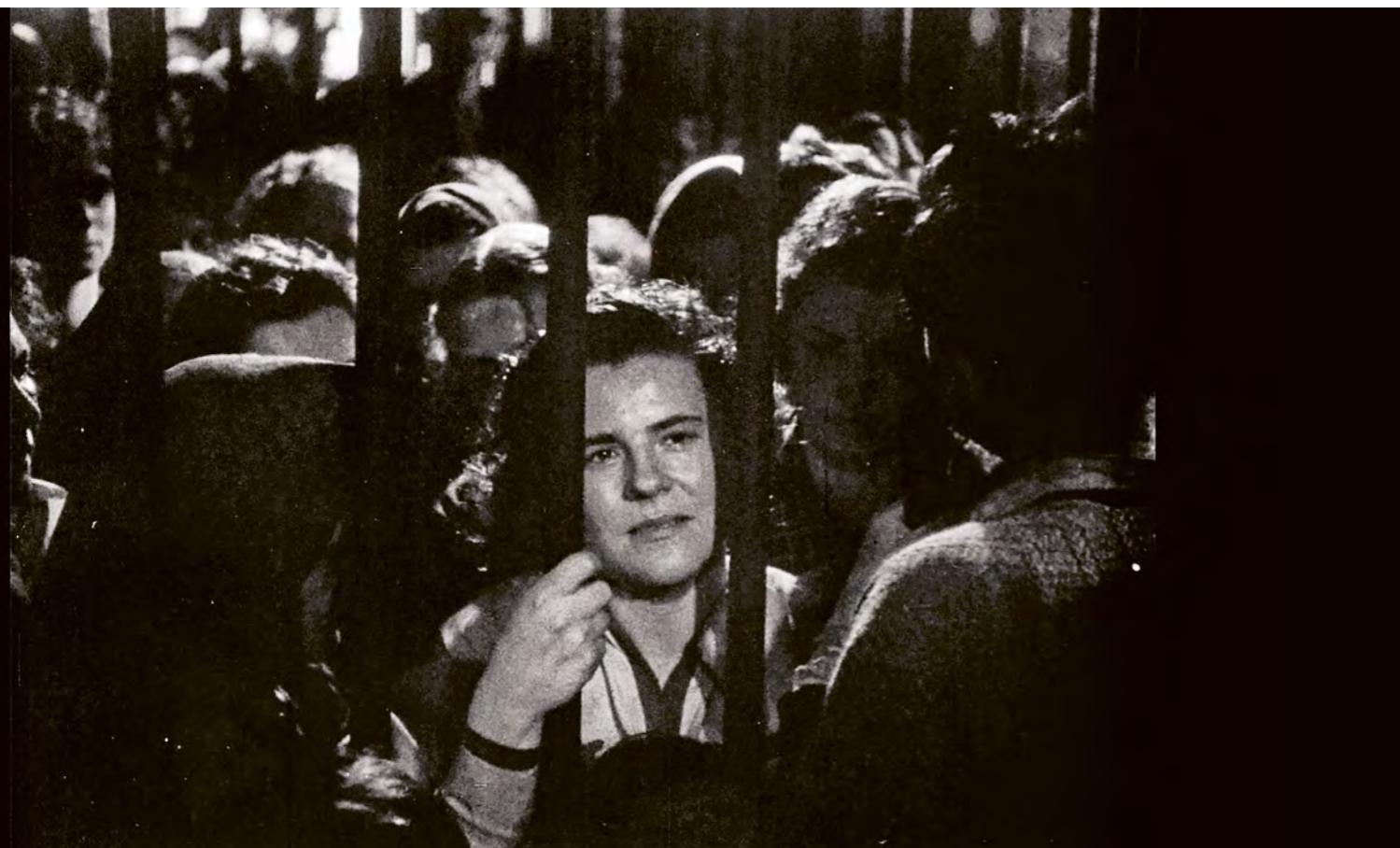
Rainer Rother
Frankfurter Allgemeine Zeitung
Beilage Bilder und Zeiten
18. September 2010



HEIMKEHR

1941 | Regie: Gustav Ucicky

Als nachträgliche Rechtfertigung des Überfalls auf Polen angelegter Film, in dem Übergriffe auf »Volksdeutsche« und deren Hoffnung auf Befreiung durch die Wehrmacht im Zentrum stehen. Unter den antipolnischen Filmen der Zeit ist Ucickys Machwerk das drastischste Beispiel. | RR

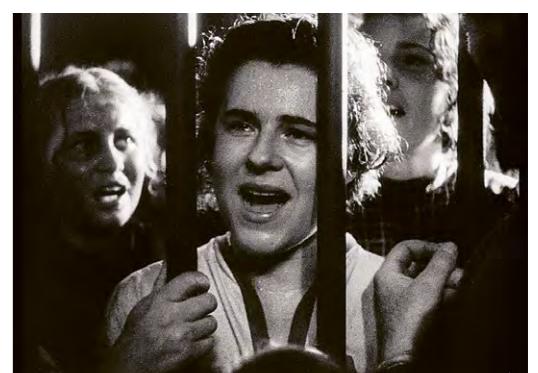


[...] Gustav Ucicky ist der Gestalter dieser großen Schicksalsschilderung; sie führt uns mitten in die Erlebnisse der Tage, die am Anfang des großen Entscheidungskampfes standen, der Deutschland aufgezwungen wurde. Im Erleben der Deutschen aus dem kleinen Ort Emilienthal, die von den Polen drangsaliert werden, im Leiden, das diese Menschen erdulden müssen, also in den Schicksalen einer Gruppe von Volksdeutschen wird das Gesamtschicksal des Volksdeutschstums im ehemaligen Polen sichtbar. Die deutsche Schule wird geschlossen, das Gebäude beschlagnahmt, das Deutsche Haus enteignet. Eine Frau wird gesteinigt und stirbt, ein junger Deutscher wird vom Pöbel buchstäblich zerteilt; der alte Landarzt wird während einer Dienstfahrt angefallen und blind-geschossen und schließlich werden die Deutschen zusammengetrieben und zu Hunderten in enge, dumpfe Gefängnisse gepfercht. In all diesen schweren Stunden haben sie der Prüfung standgehalten, unsägliche Qualen haben sie über sich ergehen lassen müssen, und es ist dabei nur menschlich, wenn einer oder der andere inmitten dieser Hölle einmal die Nerven verliert und an einer höheren göttlichen Ordnung zu zweifeln beginnt: Aber auch er findet seine Haltung wieder und steht tapfer in der Front des Glaubens an den Sieg der Sache, vor die sich, als alle Wege, im Guten einen Wandel in der Behandlung des Volksdeutschstums herbeizuführen erschöpft sind, Deutschland mit aller Kraft und Entschlossenheit stellt: Die Nation, vom Führer aufgerufen, bricht auf zum Kampf der Verteidigung des Deutschstums. In den furchtbaren Augenblicken, da die polnische Soldateska den im Gefängnis zusammengepferchten Deutschen den Fangstoß geben will und mit Maschinengewehren in die Reihen der Wehrlosen schießt, sind die Retter schon im Anmarsch. Der Mord an den Volksdeutschen Emilienthals, deren Schicksale der Film schildert, kann noch rechtzeitig verhindert werden. Ein neuer Morgen bricht für sie an, deren Vorfahren vor anderthalb Jahrhunderten (weil damals die Heimat keinen Platz für sie hatte) in diese Ostgebiete gewandert waren. Ihre Nachkommen kehren nun in den Schoß der Heimat zurück, dankbar und freudig empfangen.

Das große Zeitbild, das aus der Schilderung der Einzelschicksale, der Schicksale einer Menschengruppe, erwächst, die Zeugnis für das Gesamtschicksal des Volksdeutschstums im ehemaligen Polen sind, ist ein menschliches Erlebnisdokument, das unverlierbar die Erinnerung aufbewahrt an die Leiden des Volksdeutschstums und an den Aufbruch der Nation zu dem Schicksalskampf, den ihm seine Gegner aufgezwungen haben.

Mit diesem Film zeigt auch Gustav Ucicky wieder, wie der Spielfilm zur zeitgeschichtlichen Erlebnisschilderung, also zu einem Werk werden kann, das den Charakter des großen Zeitdokuments hat. [...]

Felix Henseleit
Film-Kurier, Nr. 250
24. Oktober 1941



Die Dreharbeiten des in der sowjetischen Besatzungszone produzierten ersten deutschen Nachkriegsfilms starteten noch vor Gründung der DEFA. Erzählt wird die Geschichte einer aus einem Konzentrationslager in das zerstörte Berlin zurückgekehrten jungen Frau, gespielt von Hildegarde Knef, die sich in einen durch die Fronterlebnisse traumatisierten Chirurgen, dargestellt von Ernst Wilhelm Borchert, verliebt. Eine Wiederbegegnung des Chirurgen mit seinem ehemaligen, von Arno Paulsen verkörperten Kommandanten, einem Kriegsverbrecher, motiviert ihn zur Selbstjustiz. Die Mörder sind unter uns begründete das Genre des Trümmerfilms. | PM



DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

1946 | Regie: Wolfgang Staudte

[...] Die Bilder erschüttern noch heute, fast 70 Jahre danach. Eine Stadt, die keine mehr ist. [...] Der Blick ist niedergeschlagen. Auch der der Kamera. Immer wieder schaut sie erst zu Boden, auf Pfützen, Schutt, Ratten oder, im allerersten Bild, ein Grab mitten an der Straße, um dann den Blick zu heben, auf einsame, dunkle Mauerreste, die in den Himmel ragen. Gekippte Aufnahmen, schräge Perspektiven. [...]

»Die Mörder sind unter uns« war 1946 der erste deutsche Nachkriegsfilm. Und erschütterte die Nation: weil hier der Rest des Landes erstmals das ganze Ausmaß der Zerstörung der einst stolzen Stadt sehen konnte. Der Film reflektiert ein äußeres Bild und zugleich eine innere Verfassung. [...]

Regisseur Wolfgang Staudte hatte da eine Not zur Tugend gemacht. Denn die Filmindustrie war ja zerstört. Es gab keine Studios mehr, wo man hätte drehen können. Also ging er auf die Straße. So wurde ein neues Genre geboren: der Trümmerfilm. Und der Film schrieb Geschichte.

[...] Kurz nach Kriegsende wagte es ein deutscher Regisseur, gegen viel Widerstand, die Traumata der Deutschen zu thematisieren. Begangene NS-Verbrechen anzuklagen. Aber auch das Leben und Überleben in den Trümmern zu zeigen. [...]

Auch Staudte plagte eine Schuld. Bevor er 1943 [...] erstmals Regie führen durfte, hatte er sich als Schauspieler in rund 100 Filmen verdingt, auch in Propaganda- und Hetzfilmen wie »Ohm Krüger« und »Jud Süß«. Die Ablehnung einer Rolle hätte die Einberufung zum Militär bedeutet. Noch in den letzten Kriegstagen aber hätte ihn ein betrunkener SS-Obersturmbannführer beinahe erschossen. [...] Unter diesem Eindruck schrieb er das Drehbuch, noch mit dem Arbeitstitel »Der Mann, den ich töten werde«. Und er wollte den Film machen, egal mit wem, egal wo in der geteilten Stadt. [...]

Im russischen Sektor wurden Staudte die Türen geöffnet. Der dortige Kulturoffizier [...] hatte nur einen Einwand: dass es am Ende keine Selbstjustiz geben dürfe. Staudte gab ihm Recht und schrieb einen viel nachdrücklicheren Schluss. [...]

Staudte drehte auf der Straße, am Stettiner Bahnhof [...] und in der Kleinen Andreasstraße.

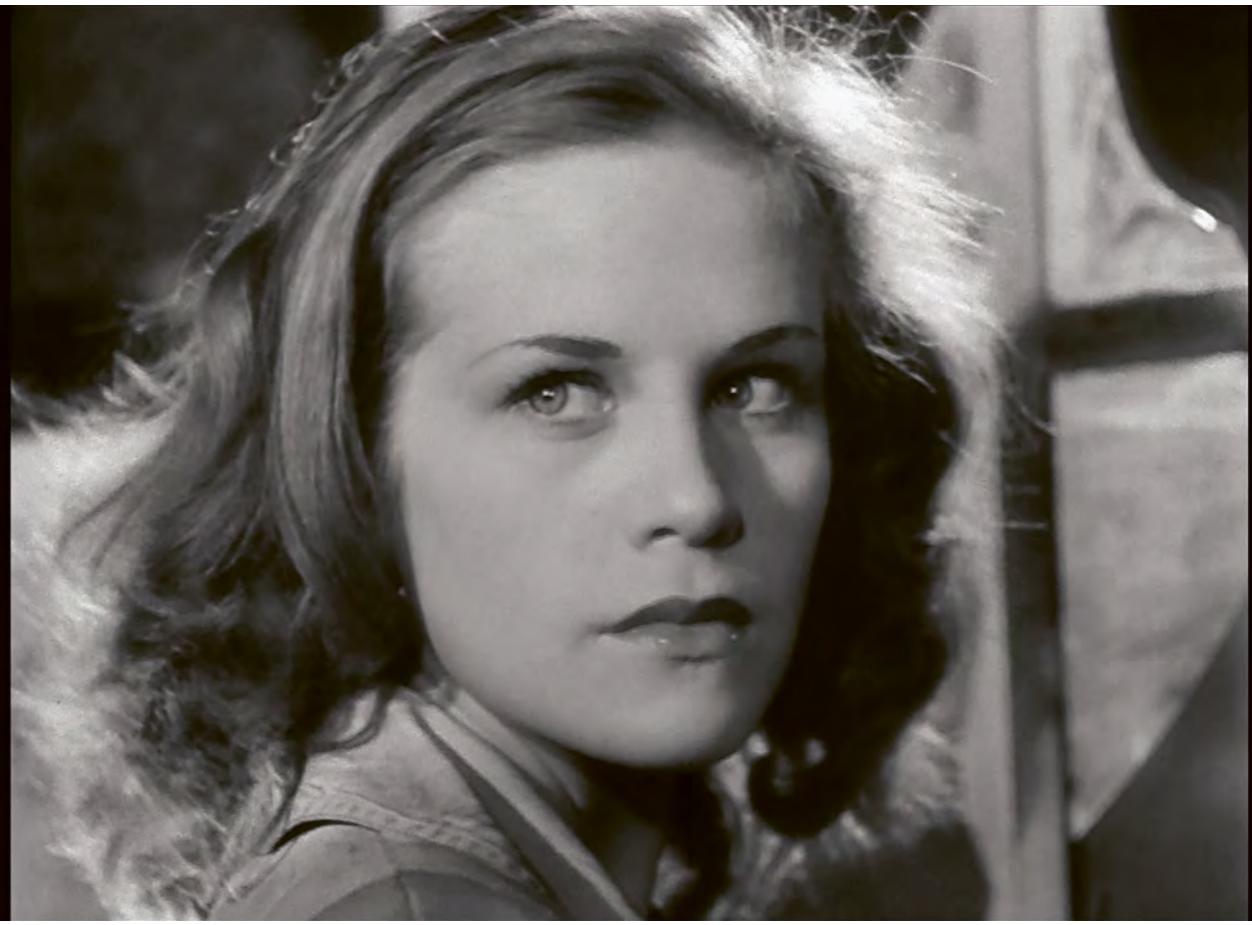


Auch die Reichstagsruine ist kurz im Bild. Und sein versehrter Kameramann Friedl Behn-Grund fing das in düstere Bilder ein, mit harten Helldunkelkontrasten und gekippten Perspektiven, ganz in der Tradition des expressionistischen Stummfilms. [...] »Die Mörder sind unter uns« machte die damals [20-jährige Hildegarde Knef] zum ersten deutschen Nachkriegsstar. [...]

Bis 1951 sahen [den Film] fünf Millionen Zuschauer. Das hatte einen schlichten Grund. Die Eintrittspreise waren niedrig. [...] Es hatte aber auch einen moralischen: Nur einen Tag nach der Premiere wurde das Todesurteil der Nürnberger Prozesse vollstreckt. Auch wenn die vielen kleinen Täter später doch ungeschoren davon kamen: Der Appell, die Botschaft am Ende war deutlich.

Der Film ist deshalb ein einzigartiges Dokument und Zeit-Bild. Trotz der aus heutiger Sicht seltsamen Konstellation, dass das KZ-Schicksal der Frau ausgeblendet wird und ausgerechnet sie den am Krieg zerbrochenen Mann zurück ins Leben holen muss. Aber auch das steht für jene, Zeit, in der die Frauen die Ärmel hochkrempelten und die Arbeit erledigten, während die Männer in Resignation und Passivität erstarrten. [...]

Peter Zander
Berliner Morgenpost
21. Juli 2023





DIE HALBSTARKEN

1956 | Regie: Georg Tressler



DIE HALBSTARKEN UND IHR FILM

[...] Ein Halbstarker ist ein Halbwüchsiger, und Halbwüchsige stellen seit je ab und zu etwas an (freilich nicht nur sie, denn bisher hatten sie noch nie Gelegenheit, beispielsweise Kriege zu erklären oder Atombomben zu erfinden) – sieht man darin ein Problem, dann wird es auch eins; sieht man aber keins darin, dann werden sie ganz von alleine allmählich erwachsen und erhalten zunehmend Gelegenheit, Bomben zu erfinden, Kriege zu erklären und sich ihrerseits über die Halbstarken zu ärgern.

Natürlich gibt es unter den Jugendlichen auch jene übeln Rowdys, die es auch unter den Erwachsenen gibt. Und sicher ist das Rowdytum in einzelnen Epochen stärker als in anderen und in unserer leider stark (oder halbstark) – das ist, zehn Jahre nach der Sündflut, kein Wunder. Doch solche Strömungen kommen und gehen. Sie kommen aus der Zeit und gehen mit dem Tag. In jeder Epoche ist die Jugend, die immer einsam war und immer ungeduldig, in genau dem Maße gefährdet, in dem die Zeit es ist. (Doch wer ist schuld daran? Die Jugend?) [...]

Es ist nicht typisch, was dieser Film von der Jugend reportiert. Daß er dennoch, fast im Vorübergehen, typische Zeit-Signaturen zu setzen weiß, gibt ihm, nichtsdestoweniger, Gewicht. Zwar krankt er an galoppierender Themaverfehlung, aber der Nachwuchsregisseur Georg Tressler beherrscht sein filmisches Handwerk in einer Weise, als habe er vorher teils bei der »Faust im Nacken« [On the Waterfront, 1954, Elia Kazan] und teils allerdings auch bei »Rififi« [Du rififi chez les hommes, 1955, Jules Dassin] assistiert, in beiden Fällen aber eine Menge gelernt.

Dabei kommt er aus dem Kulturfilm. Dort holte er sich, unter anderem, bereits eine Goldmedaille für ein Werk mit dem staunenswerten Titel »Ertragreicher Kartoffelanbau«. Hoffen wir, daß dieser neue Mann, vor dem wir hocherfreut den Hut ziehen, seine Kartoffeln hinfertigt im deutschen Spielfilm anbaut. Es müßte eigentlich ertragreich werden.

Nachwuchs vor und hinter der Kamera – es ist erfreulich. Besonders erfreulich ist der junge Horst Buchholz, der einen guten Weg geht, zielstrebig, konsequent und bisher schnulzenfrei. Er scheint mir aus dem Holz der großen Darsteller geschnitten. Rühmensexual sind auch die andern alle, zum Beispiel der präzise Christian Doermer, der großartige Jo Herbst, der echte »Halbstarke« Hans Joachim Ketzlin und nicht zuletzt das talentierte Halbstarken-

Erzählt wird die Geschichte einer West-Berliner Jugendgang und ihres Anführers, verkörpert von Horst Buchholz, die immer stärker in den Strudel der Kriminalität gerät; gleichzeitig bietet sie auch einen Einblick in die gegen die Elterngeneration der Wirtschaftswunderzeit rebellierende jugendliche Subkultur. Bei »Halbstarken« der 1950er-Jahre erlangte der Film schnell Kultstatus, in den Vereinigten Staaten lief er als Teenage Wolfpack und begründete Horst Buchholz' internationale Ruhm als »deutscher James Dean«. | PM

REBEL WITHOUT A CAUSE
1955



Vampirl Karin Blauermel, die sicher Karriere machen wird und sich zu diesem Behufe hinfort »Karin Baal« nennt, was natürlich bedeutend babylonischer klingt. Sie war 15, als der jugendverbotene Film gedreht wurde – spielen durfte sie darin, aber ebendies im Kino sehen, hätte sie nicht gedurft. Da stimmt doch etwas nicht.

Wie dem auch sei: die Hingabe, mit der hier unsere Halbstarken mitmachten, ist ein gutes Zeichen. Es ist nicht anzunehmen, daß sie nur die Gage lockte. Sie hatten, das merkt man, eine Aufgabe. Sie hätten viele Aufgaben. Ich glaube, daß man diese Jugend, wenn man es richtig anpackt, für fast jedes Ideal begeistern kann – vorausgesetzt, daß es nicht zur allgemeinen Dienstpflicht erklärt wird.

Gunter Groll
Süddeutsche Zeitung
2. Oktober 1956



BERLIN. ECKE SCHÖNHAUSER ...

1957 | Regie: Gerhard Klein



Ich finde den Film »Berlin – Ecke Schönhauser...« sehr gut, aber auch sehr problematisch. Ich bin mir nicht gewiß, wie er auf Menschen wirken wird, die unsere Republik nicht kennen, also auf Menschen im Ausland, vor allem im kapitalistischen und auch auf solche Menschen, die zwar in unserer Republik leben, sie aber trotzdem nicht kennen, weil sie mit geschlossenen Augen durchs Leben gehen. Bringt der Film nicht eine Anhäufung negativer Seiten, die es wohl gibt, die aber in dieser Anhäufung ein einseitiges Bild unseres Lebens geben? [...]

Leserzuschrift
Junge Welt, Ost-Berlin
12. September 1957

[...] »Berlin – Ecke Schönhauser...« beginnt mit einem Rundschwenk über die Kreuzung, an der sich U-Bahn, Straßenbahnen, Autos und Menschen begegnen. Der Schwenk ist von romantischer Orchestermusik mit starken Bläsergruppen untermischt und könnte aus einem Dokumentarfilm stammen. Der Autor Wolfgang Kohlhaase, der später vor allem für Konrad Wolf und Frank Beyer schrieb, und der Regisseur Gerhard Klein waren von den Filmen des Neorealismus aus Italien beeindruckt. Sie wollten keine stilisierten Filmbilder schaffen, sondern wie die Italiener ungeschminkte Wirklichkeit zeigen. In der Rückschau sind es gerade die Realitätspartikel, die an Heimat DDR in den 50ern erinnern: die abgetragenen Hemden, die quietschenden gelben Straßenbahnen mit »Konsum«-Werbung, der Schriftzug »Demokratischer Sektor von Groß-Berlin«, Gesten und Gesichtsausdrücke, die aus einer vergangenen und dennoch vertrauten Welt stammen. [...]

Klein/Kohlhaase warben mit ihrem Film dafür, die Lebensweise junger Leute, ihre Vorlieben, ihre Musik, zu tolerieren, denn das war in der DDR keineswegs selbstverständlich. [...]

Die negativen Figuren des Films sind Westberliner Kriminelle, die Eltern von Karl-Heinz und zunehmend Karl-Heinz selbst, der mehr und mehr unter schändlichen Einfluß gerät und gerade deshalb verhängnisvoll scheitert. Der Film entstand während des Kalten Krieges und zeichnet ein Schwarz-Weiß-Bild, das mit der offiziellen DDR-Politik übereinstimmte. Doppelt seltsam klingen uns heute die Worte von Karl-Heinz' Vater in den Ohren: »Dieses ganze System wird zusammenbrechen. Deutschland ist schließlich nicht Asien.« [...]

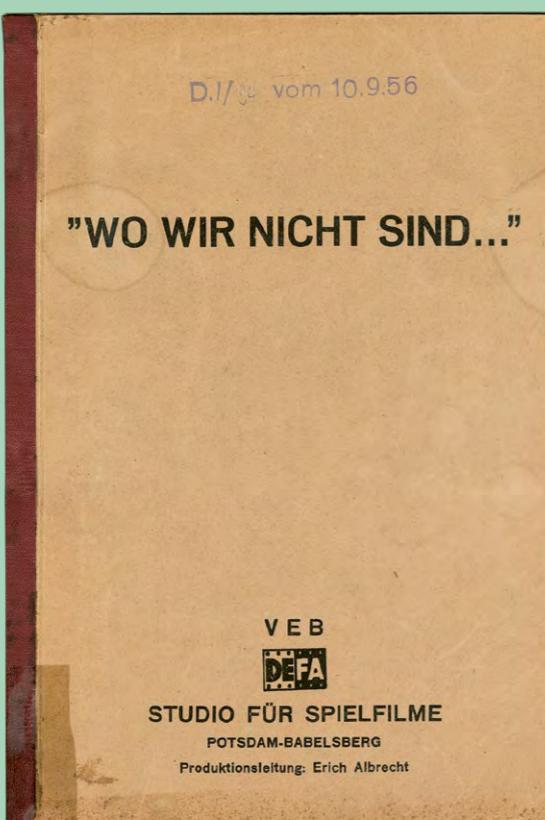
Bärbel Dalichow
Film und Fernsehen, Berlin
Nr. 6, 1992

WOLFGANG KOHLHAASE

(1931–2022)

Wolfgang Kohlhaase zählt zu den wichtigsten Drehbuchautoren der deutschen Filmgeschichte und war einer der bekanntesten und erfolgreichsten in der DDR. Ein guter Dialog bedeutete für ihn, wenn man viel sagt, aber nicht alles ausspricht. In einem Interview mit dem Mitteldeutschen Rundfunk erklärte er 2021: »Ein Dialog ist gut, wenn er einen Doppelsinn hat. Er ist gut, wenn er nicht gezwungen ist, eine schwer verständliche Handlung mithilfe der Schauspieler nachzuerzählen, sondern wenn er Räume für die Schauspieler schafft.« Kohlhaase war ein Meister des Sprachwitzes und der feinen Ironie – er besaß eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe und zeichnete soziale Milieus authentisch nach. So schrieb er Drehbücher für DEFA-Produktionen, die in die Filmgeschichte eingingen, vom Sozialdrama *Berlin. Ecke Schönhauser...* (1957, Gerhard Klein) über den Kinoerfolg *Ich war neunzehn* (1968, Konrad Wolf) bis hin zu *Solo Sunny* (1980, Konrad Wolf/Wolfgang Kohlhaase). Nach der Wiedervereinigung schrieb Kohlhaase Drehbücher u.a. für Volker Schlöndorffs Film *Die Stille nach dem Schuss* (2000) über Aussteiger:innen der Roten Armee Fraktion in der DDR sowie für Andreas Dresens Tragikomödie *Sommer vorm Balkon* (2005).

Das Drehbuch *Berlin. Ecke Schönhauser...* schrieb Kohlhaase innerhalb weniger Wochen. Eine offizielle Produktionsbestätigung erhielt der Regisseur Gerhard Klein von staatlicher Stelle nicht, dennoch wagte er, ohne Erlaubnis mit den Dreharbeiten unter dem Arbeitstitel *Wo wir nicht sind...* zu beginnen. Der Film wurde zu einem der erfolgreichsten DEFA-Filme überhaupt. Er reiht sich ein in eine Serie von »Halbstarken-Filmen« aus den 1950er-Jahren und spiegelt den Zeitgeist wider – ähnlich wie das in der Bundesrepublik zum Kultfilm avancierte Drama *Die Halbstarken* (1956, Georg Tressler) oder der amerikanische Coming-of-Age-Film *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray) mit James Dean in der Hauptrolle. In all diesen Filmen stehen Jugendliche im Mittelpunkt, die gegen bürgerliche Verhaltensnormen rebellieren. | AR



= 10 -

6. Bild

Unter dem Hochbahnhof Dimitroffstraße

Original Berlin – Außen – Trüber Abend

13.-15. Motiv um den Hochbahnhof als Untergrund der Titel

13 - 15

16. Total - Halbnah, von tief die Schönhauser Allee 16

Eine Straßenbahn kommt schnell näher.

(Letzter Titel blendet aus)

Die Straßenbahn fährt vorbei.

Kamera schwenkt mit bis Halbnah

Unter dem Bogen des Bahnhofs steht eine Gruppe Halbwüchsiger. Sie singen und pfeifen mit Hingabe einen Schlager und klatschen dazu in die Hände. Sechs bis acht Jungen, einige mit Fahrrädern.

(Gesang und Händeklatschen)

- 11 -

Kamera schwenkt mit herum- schwenkt dann schräg hoch

Die Tänzer spielen Hingabe.

17. Nah - (erhöht)

Zwei Burschen tanzen miteinander.

18. Nah

Sie werden von einigen Jungs durch Pfiffe angefeuert.

19. Nah (flach)

Andere hocken auf einem Gitter und schlagen den Takt mit den Händen.

20. Kamera schwenkt mit

Zwei Arbeiter gehen vorbei. Einer sagt laut:

Die wissen nicht wohin mit ihrer Kraft.

Kamera schwenkt mit herum.

Eine alte Frau steht da und schüttelt den Kopf. Dieter und Angela kommen näher und

Kamera fährt zurück

gesellen sich zu der Gruppe. Einer der Tänzer fasst Angela am Arm:

Komm!

Aber das Mädchen sagt unlustig:

Hör auf, ich will nicht.

Kamera schwenkt etwas mit

Die anderen singen und tanzen noch ein paar Takte, dann lassen sie es sein.

21. Nah

Dieter freut sich, daß Angela nicht mit dem anderen getanzt hat. Er betrachtet sie mit gespielter Hingabe von der Seite und beginnt die Melodie des eben beendeten Schlagers zu pfeifen.



DER GETEILTE HIMMEL

1964 | Regie: Konrad Wolf



DIE MITTELDEUTSCHEN MANFREDS
DER WOLF-FILM DER DEFA:
»DER GETEILTE HIMMEL«

In den bundesdeutschen Filmclubtheatern wird jetzt der Film des mitteldeutschen Nachwuchssregisseurs Konrad Wolf, Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf, nach Christa Wolfs Erfolgsroman »Der geteilte Himmel« gezeigt, er lief soeben in Frankfurt an. [...]

Der Roman [...] erzählt mit westlichen Stilmitteln, im inneren Monolog und mit zahlreichen Rückblenden die Geschichte der zwanzigjährigen, mit Nervenschock in einem Sanatorium liegenden Helden Rita, ihre Liebe zu dem acht Jahre älteren Manfred, einem jungen Doktor der Chemie, der skeptisch und ironisch der Umwandlung in seinem Staat gegenübersteht, und, als man ihn beruflich disqualifiziert, in den Westen geht (die Geschichte spielt vor dem 13. August). Rita, obwohl sie tief und zum ersten Male liebt, folgt Manfred nicht; sie besucht ihn zwar, aber sie kehrt in den Osten zurück: »Man ist schlimmer als im Ausland, weil man seine eigene Sprache hört. Man ist auf schreckliche Weise in der Fremde«, sagt sie später über ihren Besuch in West-Berlin.

Konrad Wolf (in der Bundesrepublik besonders durch seinen Film »Sterne« bekannt) hat sich im Film genau an die Romandialoge gehalten, im übrigen arbeitet er technisch mit raschen, harten Schnitten, die zeitlich und räumlich Auseinanderliegendes ineinander verschachtern. Die Kamera lässt er durch Werner Bergmann so artistisch handhaben, es wird von oben, von unten, durch Glasscheiben fotografiert, überblendet, über- und unterbelichtet, daß man meinen könnte, Wolf sei nicht in Moskau, sondern bei der Nouvelle Vague in Paris zur Filmschule gegangen. [...]

Das junge Paar: Renate Blume und Eberhard Esche ist sympathisch: sie, das slawische Mädchen mit den dunklen Traumaugen, der man freilich die Liebende mehr glaubt als die gläubige Kommunistin, die sie doch in aller Schicksalsergebenheit zu sein hat, er der eckige, ungeschickte Zweifler, der Unbehauste. Es gibt während der zweiten Hälfte des Films allzuviel Plansoll-Problematik, die hier unverständlich bleibt, immerhin aber gibt es den Typ des phrasendreschenden Funktionärs wie den des Intriganten, [mit] dem freilich die biederer guten alten Edelkommunisten konfrontiert werden. [...]

»Drüben« ist der Film kritisiert worden, weil doch der Skepsis des Manfred kein richtiger Widerpart gegeben würde. Hier wiederum wurde von einem Vertreter der mittleren Generation die Realität des Schlusses stark angezweifelt, daß ein liebendes Mädchen wirklich sich für die Ideologie entscheiden sollte und nicht für ihre Liebe. »Es gibt drüben noch viele Manfreds«, sagte Regisseur Wolf, der sich sehr gelassen gab, »viele würden sicher gehen, manche würden aber auch bleiben. Wer will das genau wissen?« [...]

Brigitte Jeremias
Frankfurter Allgemeine Zeitung
30. Oktober 1964

Nach einer Erzählung von Christa Wolf verfilmte Konrad Wolf die Liebesgeschichte eines Paars aus der DDR, die kurz vor dem Mauerbau im August 1961 beginnt. Der Mann setzt sich nach West-Berlin ab, aber die ihn dort besuchende Freundin kann sich nicht vorstellen, im Westen zu leben. Der stilistisch anspruchsvolle Film hat mehrere Erzählebenen und fokussiert die unterschiedliche Entwicklung der beiden jungen Leute vor dem Hintergrund ihrer Trennung durch die deutsche Teilung. | PM



Der Paragraf 175, der Sex zwischen Männern verbot, war 1969 reformiert worden. Die Entschärfung hatte Bewegung in den öffentlichen Diskurs gebracht, weshalb der Westdeutsche Rundfunk den jungen schwulen Regisseur Rosa von Praunheim beauftragte, einen Film zu dem Thema zu drehen. Die Geschichte um einen von Bernd Feuerhelm gespielten jungen Mann Anfang 20, der aus der Provinz nach Berlin geht, bekam durch den kritischen, hoch-politisierter Offkommentar seine provokative Schärfe. Zuerst auf der Berlinale gezeigt und dann im Deutschen Fernsehen 1973 ausgestrahlt, löste der »Schwulenschocker« einen gesellschaftlichen Skandal, aber auch den Beginn der schwulen Befreiungsbewegung aus und gilt bis heute als Klassiker des queeren Films. | NW

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT

1971 | Regie: Rosa von Praunheim



... DER WERFE ENDLICH DEN LETZTEN STEIN

Der Vorname ist schon Bekenntnis, Programm: Der Regisseur Rosa von Praunheim ist ein Mann, der, ebenso wie sein wissenschaftlicher Mitarbeiter Martin Dannecker, die eigene Homosexualität nicht vertuscht, sie vielmehr bewußt annimmt. Er hat also seinen Film – anders als solche Untersuchungen sonst meist geschehen – von innen nach außen gedreht, nicht als mitfühlender, mithinkender Liberaler, sondern als Betroffener. Gleichwohl und obschon das ein Auftragsfilm des Fernsehens (WDR) und demnach also einem vorwiegend nicht gleichgearteten Massenpublikum zugeschaut ist, bemüht er sich um dieses, um das Verständnis der immer noch weitgehend Unverständigen sehr viel weniger als daß er sein eigenes, das dritte Geschlecht unnachsichtig in die Zange der Kritik nimmt (und damit, wie sich in nachfolgenden überaus hitzigen Diskussionen zeigte, nicht nur seine eigenen Freunde, sondern eben auch jene wohlwollenden Liberalen gegen sich aufbrachte). [...]

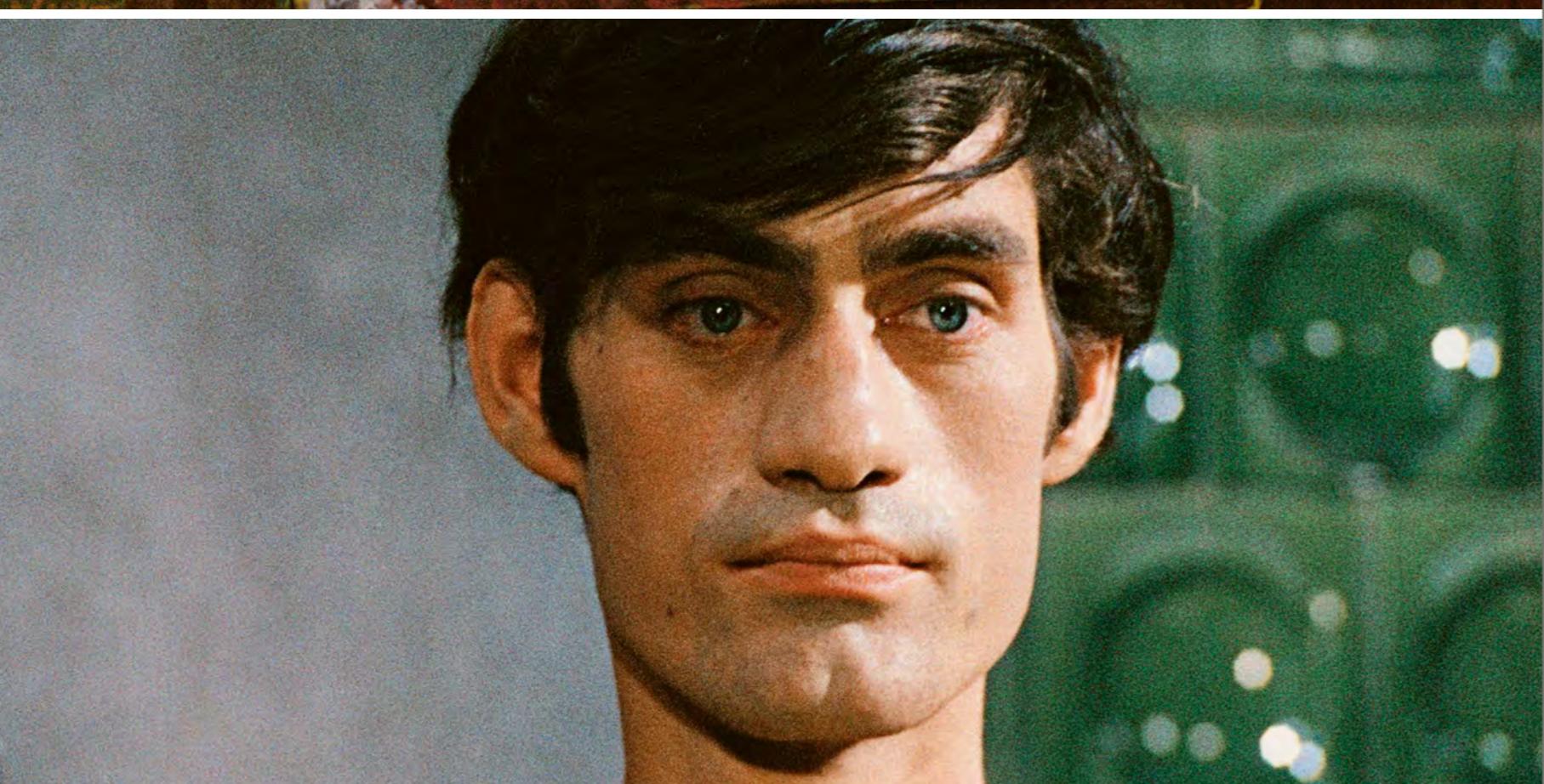
Was schlägt Praunheim vor? Diese Menschen sollen endlich »von den Toiletten weg auf die Straßen«, Straße nicht als trister Kontaktplatz, als Kampfplatz vielmehr gemeint, sollten sich endlich emanzipieren, doch um Gottes willen nicht integrieren, doch integrieren. Will heißen: Sie sollen sich ihrer Veranlagung nicht mehr schämen, das alte Schuldtrauma wegwerfen, sich sozusagen gewerkschaftlich organisieren, die Konfrontation mit den »Normalen« suchen, selbstbewußt die Anerkennung als gleichberechtigte Minderheit erzwingen, sich

aber auch nicht von dem sogenannten pädagogischen Eros der Kultivierten einfangen lassen: Das haben nur die Alten und Reichen erfunden, sich Knaben gefügig zu machen. Homosexuelle sind auch nicht – Praunheim läßt rücksichtslos nicht einmal die zartesten Legenden gelten – grundsätzlich klüger, begabter, künstlerischer oder sensibler als andere Menschen. Sie tun nur so, sich Ausgleich für ihre Feigheit, ihre menschliche Unbrauchbarkeit zu schaffen. [...]

Praunheim, der übrigens die sexuelle Rollenverteilung der Homoeroten, die Frage: biologische oder erzieherische Ursachen für die Homosexualität, total ausklammert, meint es »gewaltig« und »irrsinnig« – zwei bezeichnende Lieblingswörter von ihm – ehrlich mit den Leviten, die er seinen eigenen Leuten liest. Aber ohne es zu merken, treibt er die Homosexuellen in die den Juden von den falschen Philosemiten aufgezwungene Rolle: Sie sollen, so eifert er, bessere, tüchtigere, »wesentlichere«, aufrichtiger, moralischere, humanere Menschen sein als die anderen. Warum eigentlich? Warum dürfen sie ihr Glück nicht zum Beispiel in der Promiskuität suchen, warum dürfen sie nicht verzweifelt sein oder genauso mittelmäßig, genauso spießig sein wie andere? Warum setzt Praunheim den eben aufgehobenen Paragraphen 175 wieder neu in Kraft: Nunmehr als ein moralisches Gesetz im Homosexuellen selbst – und haben doch den gleichen bestirnten Himmel über sich wie alle?

Karena Niehoff
Süddeutsche Zeitung
31. Juli 1971





DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA

1973 | Regie: Heiner Carow



Erzählt wird eine Liebesgeschichte aus dem Alltag, die Geschichte einer jungen Frau. Das Leben ist mit ihr nicht sanft umgesprungen. Sie hat zwei Kinder und keinen Vater dafür, beide Male ist sie an Männer geraten, die ihrer Liebe nicht wert waren. Das hat sie nicht aus der Bahn geworfen, denn sie ist stark und kraftvoll und strebt nach einem sinnvollen glücklichen Leben. Mit ihren Mitteln kämpft sie um den Mann, den sie mag. Sie liebt Kinder, und die Liebe in ihrem Leben beschert ihr immer auch welche, obwohl die Ärzte wiederholt erklärt haben, daß eine nächste Geburt für sie gefährlich sein kann. Paula stirbt bei der Geburt des dritten Kindes. [...]

Die DEFA hat sich in den letzten Jahren um den Gegenwartsfilm bemüht. Werke, in denen nur Partikelchen der Wirklichkeit aufgegriffen wurden, haben im Bewußtsein des Zuschauers den Tag nicht überdauert, andere besaßen die künstlerische Kraft, tieferwirkende Erlebnisse auszulösen. Das hängt mit dem Grad künstlerischer Reife zusammen, mit dem an die Erkundung von Lebenswahrheiten herangegangen wird, mit dem neue Stoffe und Tatsachen entdeckt und künstlerisch gestaltet werden.

Für den Szenaristen Ulrich Plenzdorf [...] ist »Die Legende von Paul und Paula« in seiner

künstlerischen Entwicklung eine weitere Seite, wenn auch eine in vielem nicht überzeugende. Regisseur Heiner Carow versucht in vielen Szenen, heiter im Ausdruck, phantasievoll, beschwingt, reizvoll im Optischen (Kamera Jürgen Brauer) zu sein.

Bemerkenswert ist die Gestalt der Paula in ihrer starken emotional berührenden Kraft. Angelica Domröse bringt mit Leidenschaft und feinfühliger Charakterisierungskunst eine liebenswerte und sympathische junge Frau auf die Leinwand.

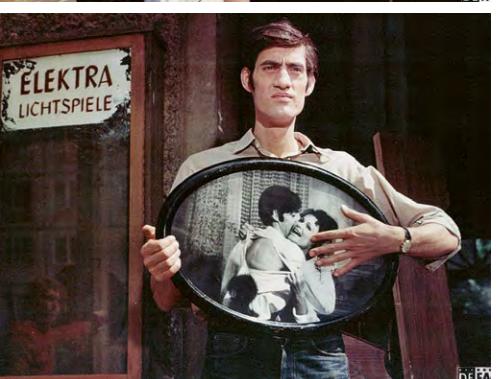
Konzeptionell nicht überzeugend ist die Gestalt des Paul. Auch das schauspielerische Talent von Winfried Glatzeder kann darüber nicht hinwegtäuschen, daß diese künstlerische Figur wenig innere Logik besitzt. Sie ist blaß in ihrem menschlichen Profil und auch dramaturgisch nicht ohne Brüche.

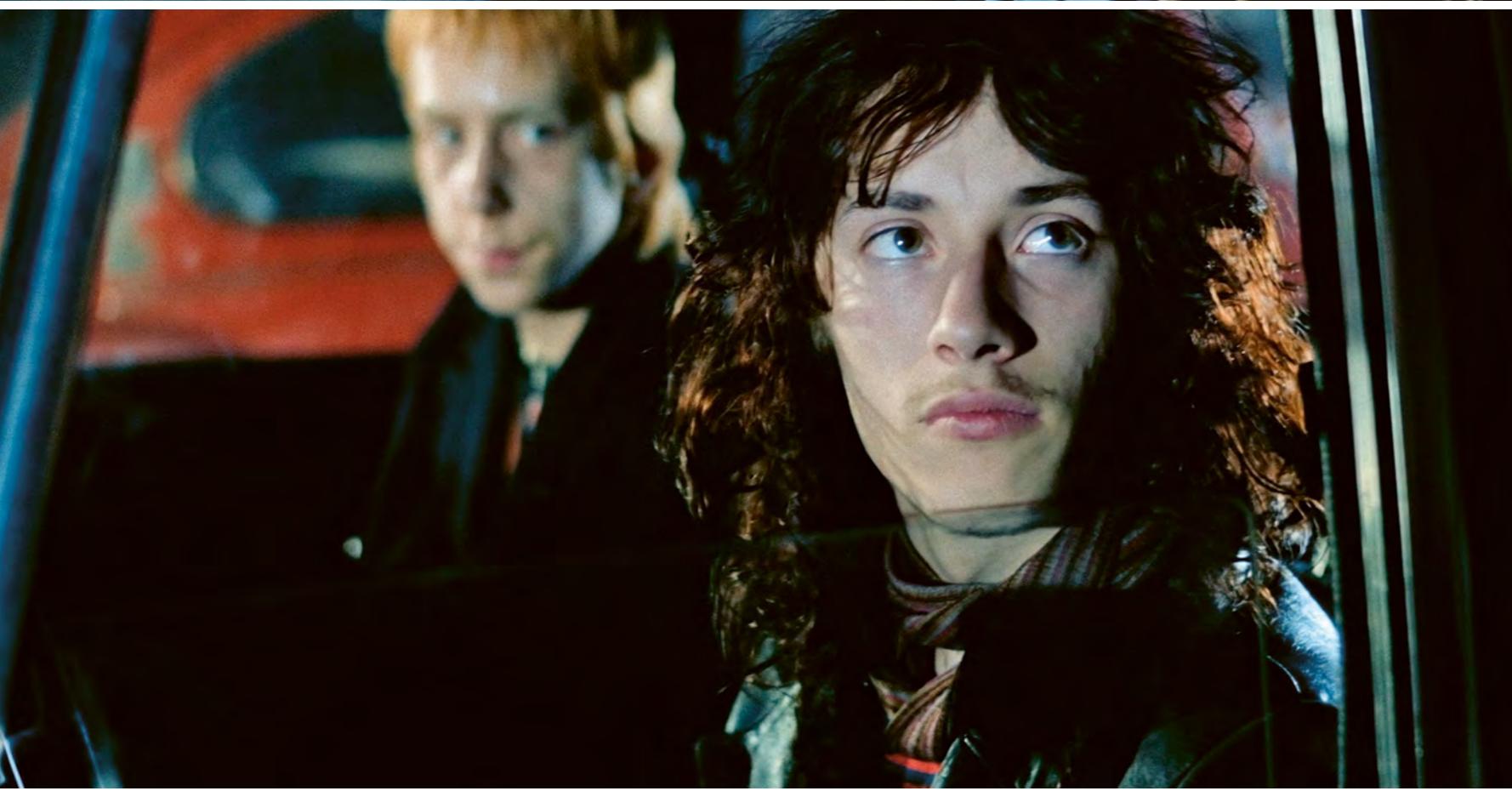
Das verweist auch auf andere schwache Momente dieses Films. Die Wurzeln dafür liegen, wie mir scheint, schon im Szenarium, in einigen ästhetisch ungenauen sozialen Konturen, in konstruierten Konflikten. Der Film enthält beeindruckende Szenen, die etwas vom inneren Reichtum dieser Paula ahnen lassen, aber im Vordergrund stehen biologische Interessen. Das Künstlerische der Hauptgestalten des Films, vor allem des Paul, ihre geistige Schönheit im ästhetischen Sinn ist qualitativ unterentwickelt. [...]

Diskutabel sind auch bestimmte formale und stilistische Aspekte, die auf vordergründige Wirkung zielen und schließlich auch der Tod der Paula. In einer Beratung im Präsidium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden wurde kürzlich formuliert, der Tod im Kunstwerk brauche große Gründe und müsse schon, wenn er bemüht werde, von gesellschaftlichem Belang sein. Das ist zweifellos nachdenkenswert. [...]

Horst Knietsch
Neues Deutschland
31. März 1973

Die Legende von Paul und Paula ist eine der erfolgreichsten Produktionen der DEFA um die Liebe des verheirateten Akademikers Paul, gespielt von Winfried Glatzeder, zu der alleinerziehenden Kassiererin Paula, verkörpert von Angelica Domröse. Auch 50 Jahre nach seiner Premiere transportiert der nach dem Drehbuch von Ulrich Plenzdorf entstandene und mit der Musik der Band Puhdys untermalte Film, wie das Lebensgefühl der 1970er-Jahre auch die DDR eroberte. Die Legende von Paul und Paula hat heute Kultstatus und ist der Lieblingsfilm der ehemaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel. | PM





CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO

1981 | Regie: Ulrich Edel



BESONDERS WERTVOLL

[...] Für angeblich 3,5 Millionen Mark (ein riesiges Budget für deutsche Verhältnisse) hat der nette Herr Edel einen wirklich netten Film gedreht, den auch Frau Minister Huber, die katholische Filmkommission und der Frauen-Rat aller im Bundestag vertretenen Parteien bedenkenlos empfehlen könnten. Er ist sehr dezent, pädagogisch wertvoll. Und geradezu vorbildlich langweilig. [...]

Von dem Milieu der Kinder vom Bahnhof Zoo haben sich der Regisseur Edel und der Drehbuchautor Herman Weigel nicht faszinieren lassen. Ich meine eine andere Faszination als die des lusternen Spießers, der saftige Details über Heroinabhängigkeit und Teenager-Prostitution erwarten mag. Ich meine die Faszination, die diese Kinder erst in die Diskothek »Sound«, an die Nadel, auf den Baby-Strich getrieben haben muß: eine bald fürchterlich enttäuschte Erwartung, in dieser Schattenwelt etwas anderes zu finden als die Monotonie der zerrütteten Kleinfamilienexistenz in den Betonkästen der Gropius-Stadt.

Erst wenn diese Neugier, diese Sehnsucht vorgekommen wären, wenn sie in den Bildern des Films aufgesogen wären, hätte man einen ehrlichen Film über die Kinder vom Bahnhof Zoo machen können. [...]

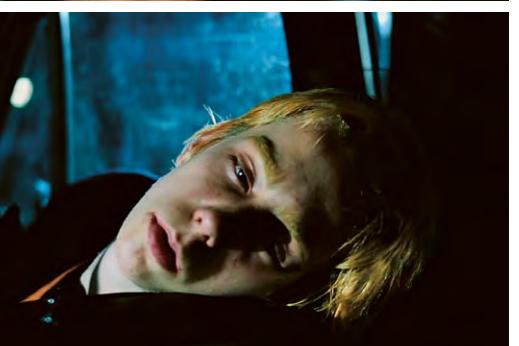
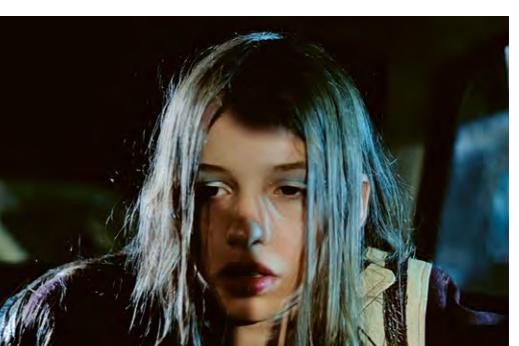
Edel war vorsichtig, so vorsichtig, daß er das Leben aus seinem Film getilgt hat. Manchmal merkt man, wie schwer es ihm fällt, sich die Verzweiflung, auch den verzweifelten Lebenshunger der Kinder vorzustellen: am deutlichsten in einem ungeschickt zusammengeschnittenen Konzert von Christianes Idol David Bowie [...]. Da ist nichts zu sehen von der Inbrunst, mit der Christiane diesen Sänger verehrt, nichts zu spüren von der Verheißung, die seine Musik für sie bedeutet.

Auch jene Sequenz, die in den ersten Kritiken als die eindrucksvollste gehandelt wird, als grausamer Höhepunkt einer Leidensgeschichte, sieht auf der Leinwand fast indifferent aus: den Krämpfen und Zuckungen der sich im Schmerz der Entziehung windenden Körper von Christiane und Detlef, den fast übermenschlichen Anstrengungen, von der tödlichen Drogendosis aus eigener Kraft freizukommen, folgt die Kamera aus sicherer Entfernung. Eine Verzweiflung wird zur Besichtigung freigegeben, mit dem ungerührten, mitleidlosen Blick, den man in einem Aufklärungsfilm einer Rauschgiftbehörde eher erwarten würde als in einer Geschichte über Menschen.

Wenn die Kameraeinstellung eine Frage der Moral ist, scheint Edels Moral die eines Ministerialbeamten zu sein: rechtschaffen, phantasielos, unbeteiligt. Seine filmischen Mittel sehen entsprechend aus. Immer, wenn etwas Entscheidendes im Leben der Christiane F. geschieht (beim Einsteigen ins Auto des ersten »Freiers« etwa), verlangsamt er das Bild auf Zeitlupengeschwindigkeit. Ein dreifaches !!! an die Adresse der Begriffsstutzigen und Unmündigen, für die der Regisseur sein Publikum hält. [...]

Ich will nicht ungerecht sein. Niemand wird sich einen Film wünschen, der noch mehr Kinder zum Rauschgift und zur Prostitution treibt. Die heimliche Idolisierung der Figur Christiane F. [...] findet in Ulrich Edels Film immerhin nicht statt. Aber das allein ist zu wenig für 132 Minuten.

Hans C. Blumenberg
Die Zeit, 3. April 1981



Die Verfilmung des Ende der 1970er-Jahre auf Basis von Interviews entstandenen Bestsellers über eine jugendliche Heroinabhängige wurde in West-Berlin an Originalschauplätzen wie dem Drogentreffpunkt Bahnhof Zoo realisiert. Der Realismus der Prostitutions- und Entzugsszenen forderte die jugendliche Hauptdarstellerin Natja Brunckhorst und das gesamte Team außerordentlich. | PM

NEU ORIENTIERUNG



Gesamtdeutsches
Filmschaffen

Horst Peter Koll

Das Versprechen (1994) von Margarethe von Trotta war der erste große Mauerfall-Spielfilm in Deutschland. Er beginnt mit dokumentarischen Bildern, quasi als Erinnerungshilfe: Man sieht Protagonisten des ideologischen Ost-West-Konflikts der 1950er- und frühen 1960er-Jahre, John F. Kennedy, Nikita Chruschtschow, Walter Ulbricht und Willy Brandt, dann Szenen vom Bau der Mauer durch Berlin, dann die Trauer der voneinander getrennten Menschen, dann Fluchtversuche, Blicke »nach drüber«, wehmütiges Winken. Eine der winkenden Hände hält ein weißes Taschentuch, man sieht es ganz nah, das Winken wird verlangsamt und zum Standfoto eingefroren. So gelangt man an eine Schnittstelle: Das Authentische geht in die Fiktion über, eine Liebesgeschichte beginnt, die an der deutsch-deutschen Wirklichkeit scheitert. Ihr Hintergrund sei eines »der merkwürdigsten

Experimente der Geschichte«, heißt es, bei dem bald nur noch die Illusion aufrechterhalten würde, »dass nur eine Mauer die Deutschen trennte«.

Das *Versprechen* feierte Premiere auf der Berlinale – und fiel bei Kritik und Publikum krachend durch. Offenbar war man einige Jahre nach der Wiedervereinigung nicht länger bereit, sich freudetrunknen in den Armen zu liegen. Angesichts zeitgenössischer Stasi-Debatten, der Treuhand-Jahre, der einsetzenden Massenarbeitslosigkeit, der Debatte über die Kolonialisierung des Ostens sowie »Bürger zweiter Klasse« herrschte keine Euphorie mehr.

Margarethe von Trotta war mit ihrem Film

bemüht, die deutsch-deutsche Nachkriegsgeschichte als eine Geschichte der Gefühle zu erzählen. Ihr ging es nicht darum, Geschichte zu »bewältigen«, sondern sie vielmehr in der Durchdringung von offiziellen und privaten

Ereignissen sinnlich nachvollziehbar zu machen. Dabei wandelte sie auf einem schmalen Grat, der ihrem Film den Vorwurf einbrachte, eine »Sammlung bequemer Klischees⁴ zu sein: »Die DDR erlebte ihre filmische Reinkarnation als ein dunkles, graues Land ohne Freude, in dem rund um die Uhr geknechtet und bespitzelt wurde. Folgerichtig tritt in den Szenen vom Mauerfall eine namenlose Ostdeutsche (Barbara Dittus) mit dem Satz auf, sie sei dreißig Jahre in einen Käfig gesperrt gewesen und nun nicht mehr imstande zu fliegen. Solche Sentenzen spiegeln nicht nur westliche Mitleidsgefühle, sondern unterschiedlich auch ein Missbehagen über die neu in der Bundesrepublik angekommenen Deutschen, denen nun erst einmal das Fliegen, ergo das richtige Verhalten in Demokratie und Freiheit, beigebracht werden muss.⁵

KEIN NEUSTART, ABER EINE SPANNENDE NEUORIENTIERUNG

Die Wiedervereinigung führte zu keinem Neuanfang im deutschen Film – ebenso wenig wie es nach 1945 die oft zitierte »Stunde Null« gab. Besonders im Jahr 1990 bündelte sich das gesellschaftlich wie individuell komplex-komplizierte Wechselspiel zwischen dem Verlust eines vertrauten Lebens und der Perspektive neuer Möglichkeiten. Unmittelbar nach der Wiedervereinigung entstanden heute oft zu Unrecht vergessene Filme, die ein atmosphärisch vielfältiges DDR-Bild zeichneten. Während man im Osten Deutschlands noch darauf hoffte, dass gesellschaftspolitisch vieles möglich würde, häuften sich zugleich schon düstere Vorahnungen, tiefe Skepsis und resignative Endzeitstimmung: Die letzten Jahre der DDR erschienen als utopische Entgrenzung, durchtränkt vom Wissen um die Vergeblichkeit. Die Schriftstellerin Christa Wolf (1929–2011) brachte mit weiteren Künstler:innen den Aufruf *Für unser Land* auf den Weg, der am 28. November 1989 in Ost-Berlin öffentlich gemacht wurde. Die Beteiligten formulierten ihre Befürchtung einer politischen und wirtschaftlichen Vereinigung der DDR und sprachen sich gegen eine Wiedervereinigung beziehungsweise die ursprünglich geplante Konföderation der DDR mit der Bundesrepublik Deutschland aus. Im Aufruf heißt es: »Noch haben wir die Chance, in gleichberechtigter Nachbarschaft zu allen Staaten Europas eine sozialistische Alternative zur Bundesrepublik zu entwickeln. Noch können wir uns besinnen auf die antifaschistischen und humanistischen Ideale, von denen wir einst ausgegangen sind.«⁶ Binnen zwei Wochen un-

terschrieben den Aufruf 200 000 Menschen, nach Beendigung der Aktion im Januar 1990 wurden etwa 1,17 Millionen Zustimmungen und 9 273 Ablehnungen gezählt. Auswirkungen hatte dieser Aufruf indes nicht. Nach der Volkskammerwahl im März 1990 sowie dem Staatsvertrag über die Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion stimmten am 20. September 1990 sowohl die Volkskammer der DDR als auch der Deutsche Bundestag dem Einigungsvertrag zu, einen Tag später folgte der Bundesrat. Somit war die Übernahme der westlichen Ordnung faktisch beschlossen: Am 3. Oktober 1990 trat die Deutsche Demokratische Republik der Bundesrepublik Deutschland bei.

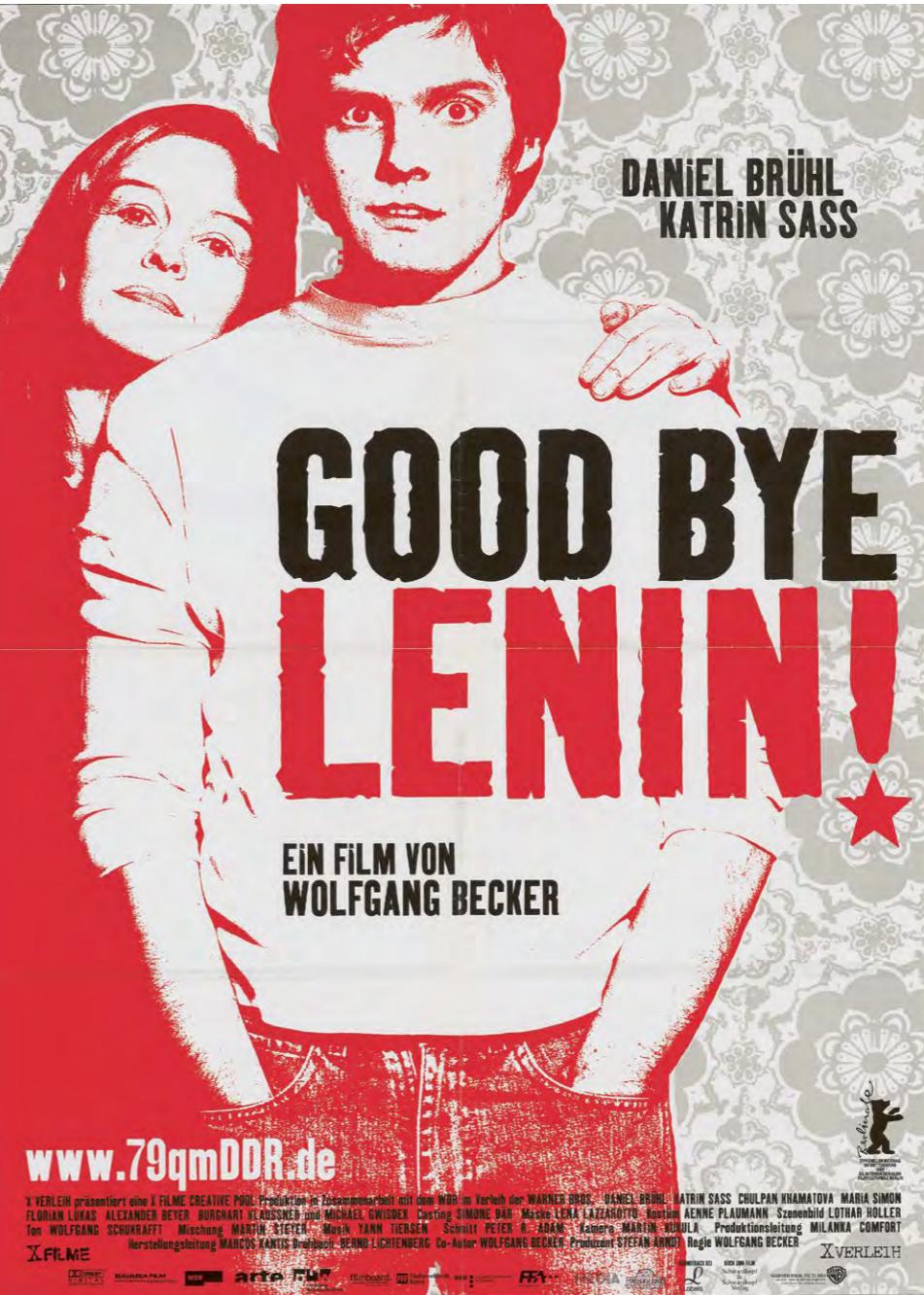
»In der Nacht des Mauerfalls feierte Heiner Carows Schwulen-Drama *Coming out* in Ost-Berlin Premiere«, erinnert sich die Journalistin Christiane Peitz. »In den West-Berliner Kinos am Kurfürstendamm liefen am 9. November 1989 Blockbuster wie *Batman* oder *Friedhof der Kuscheltiere*. Von der Premierenfeier zu Carows Film in einer Kneipe in Prenzlauer Berg ist überliefert, dass der in die Gesellschaft hereinplatzende Passant mit der Wahnsinnsneugier: »Die haben die Mauer aufgemacht« weniger auf Begeisterung stieß als auf Befremden. Was daran liegen mag, dass mitten im Freudentaumel noch etwas anderes existierte: nicht die Hoffnung auf das schnelle Ende der DDR, sondern auf einen anderen, reformierten sozialistischen Staat. Nicht auf die Wende, sondern den Wandel. Daraus wurde bekanntlich nichts, die Träume der Bürgerrechtler zerplatzen.«⁷

In den frühen 1990er-Jahren entstanden etliche aussagekräftige Spielfilme über die Befindlichkeiten (in) der DDR. Jörg Foth entwarf in *Letztes aus der Da Da eR* (1990) das Bild einer von Verschmutzung, Unterdrückung, Verfolgung, Kollaboration und Überwachung geprägten DDR; Egon Günther beschrieb in *Stein* (1991) die innere Emigration eines Schauspielers, für den die Gegenwart zum Traumspiel wird; in *Verfehlung* (1991) von Heiner Carow kämpft eine ostdeutsche Frau um ihre Liebe zu einem westdeutschen Arbeiter, während

OFFENE WUNDEN, OSTALGISCHE KOMÖDIEN

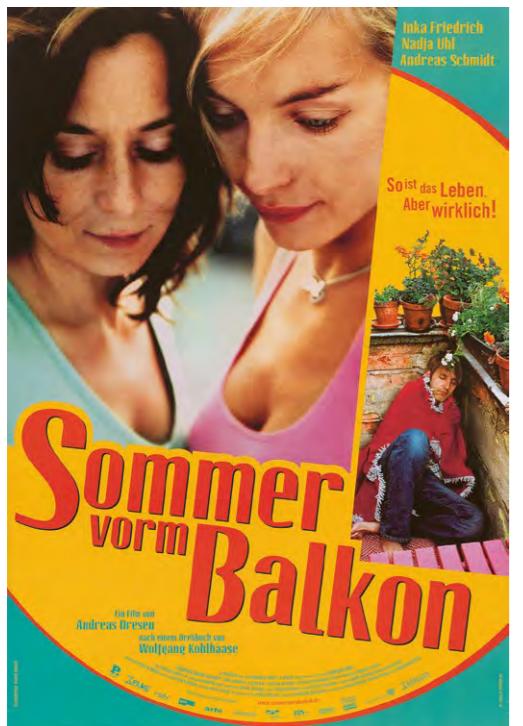
Das Land hinter dem Regenbogen (1991) von Herwig Kipping mit dem gescheiterten Versuch des DDR-Sozialismus abrechnet. Hier wie auch in weitere Spielfilme brannte sich der Untergang einer Gesellschaft ein, nicht selten im Sinnbild brachliegender Tagebauregionen: Bilder von zerfressenen, verwundeten, schlecht vernarbten Landschaften finden sich in *Abschiedsdisco* (1990) von Rolf Losansky, im bizarren Vexierbild *Miraculi* (1992) von Ulrich Weiß oder auch in der Krimiserie *Lauchhammer. Tod in der Lausitz* (2022, Till Franzen).

Filmplakat zu
Good Bye, Lenin!, 2003
von Lichtrausch GmbH



Einen hohen Stellenwert nahmen nach der Wiedervereinigung Komödien ein. Mal hielten sie Stasi-Spitzeln und SED-Bonzen einen Narrenspiegel vor so wie in *Helden wie wir* (1999, Sebastian Peterson) und *Kundschafter des Friedens* (2017, Robert Thalheim), mal evozierten sie heiter-wehmütig, häufiger jedoch klamottenhaft ein »ostalgisches Gefühl«. In *Go Trabi Go* (1991) von Peter Timm bricht ein DDR-Bürger nach dem Mauerfall im Trabant in den europäischen Süden auf. Die Komödie wurde zum Kas-senerfolg und mit *Go Trabi Go 2. Das war der wilde Osten* (1992) von Wolfgang Büld und Reinhard Klooss fortgesetzt. In jenen Jahren wurden die Kinos mit anspruchs- und gedankenlosen Komödienvorführungen geflutet. »Warum muss eigentlich jeder, der aus dem Westen kommt, durchtrieben und dumm sein, jeder aus dem Osten naiv und dumm? Es gäbe auf beiden Seiten vielschichtigere Charaktere. Die Ansammlung von Klischees vertieft nur den Graben zwischen Ost und West, bestärkt Vorurteile. Die vordergründige Anteilnahme an der schwierigen Situation der Menschen im Osten erweist sich bei genauerer Analyse als kalkuliert.«⁸

Zum erfolgreichsten »Wendefilm« avancierte *Good Bye, Lenin!* (2003) von Wolfgang Becker: Während der letzten Tage der DDR fällt eine regimetreue Lehrerin aus Ostberlin ins Koma und erwacht erst wieder nach der Wiedervereinigung. Um sie zu schonen, gaukelt ihr Sohn ihr eine immer noch intakte DDR vor. »Zu den am besten erfundenen Szenen gehört eine gefälschte Ausgabe der DDR-Nachrichtensendung Aktuelle Kamera, in der eine geläuterte DDR-Gesicht und Gestalt bekommt: Der Fliegerkosmonaut Sigmund Jähn, demokratisch gewählter Nachfolger von Staatschef Erich Honecker, postuliert Freiheit für alle, während die realen Bilder vom Mauerfall so umgedeutet werden, dass nunmehr Tausende Westdeutsche über den antifaschistischen Schutzwällen in die DDR kämen, um hier, im nunmehr wahren Paradies der Werktagigen, zu leben. [...] Eine Anpassung an den Zeitgeist, der ein Festhalten an der Utopie einer gerechten Gesellschaft ausschließlich als rückwärtsgewandt aburteilt, war dieser Kunstgriff in jedem Fall.«⁹ Ostalgitisch heiter geben sich die Komödien *Sonnenallee* (1999), *NVA* (2005) und *Leander Haußmanns Stasikomödie* (2022), die Regisseur Leander Haußmann als »DDR-Trilogie« konzipierte. Sein betont versöhnlicher Blick trennt nicht zwischen Humor und Klamauk, mischt Authentisches mit Erfundenem und sucht die Struktur einer »menschlichen Komödie«, die kritische und freundliche Menschenzeichnung zusammendenkt. Dies gelingt Haußmann nur in Ansätzen, dennoch bleiben seine Filme nicht ohne Wirkung.



Filmplakat zu
Sommer vorm Balkon, 2005
von Lichtrausch GmbH/
Darius Ghanai

»ES WIRD GELEBT UND GESTORBEN, UND ES IST IMMER NOCH SOMMER IN BERLIN«

Seitdem gehören deutsch-deutsche Sujets zum festen Repertoire, auch in Kinderfilmen wie *Sputnik* (2013, Markus Dietrich) und *Fritzi. Eine Wendewundergeschichte* (2019, Ralf Kukula/Matthias Bruhn). Leuchttürme, die mit thematischer Ambition und künstlerischer Qualität ein großes Publikum erreichten, gab es vergleichsweise wenige, zu ihnen gehört die Stasi-Tragödie *Das Leben der Anderen* (2006) von Florian Henckel von Donnersmarck. Der Film über Künstler:innen der Ost-Berliner Theaterszene, die sich Mitte der 1980er-Jahre zwischen Anpassung, innerer Emigration, Flucht in den Westen und Suizid bewegen, fand internationale Beachtung und erhielt u.a. den Oscar als bester fremdsprachiger Film. Intensität erzielt er vor allem dank Ulrich Mühe als linientreuer Stasi-Hauptmann Wiesler, der als Spitzel in die Welt der Observierten eindringt, sie beeinflusst und zugleich sich selbst verändert: Angesichts der Gespräche um Liebe, Literatur, freies Denken und freies Reden, die er heimlich belauscht, wird er sich der eigenen Defizite in seinem Leben bewusst.

In zeitlicher Nähe von *Das Leben der Anderen* startete die federleicht erzählte Komödie *Sommer vorm Balkon* (2005) von Andreas Dresen. Beide Filme stehen antipodisch zueinander und zeigen die »neuen« Erzählmöglichkeiten. Ohne die Themen DDR und Wiedervereinigung explizit anzusprechen, handelt auch *Sommer vorm Balkon* von unsicheren Verhältnissen, wobei ein schmaler Balkon im sommerlichen Berlin zum Rückzugsort wird. So unaufgeregt wie sensibel kommentierte Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase (1931–2022) die Handlung: »Jeder braucht einen anderen, wenn der Mond auf die Stadt scheint. Es wird gelebt und gestorben, und es ist immer noch Sommer in Berlin.«⁹ Nachdem Andreas Dresen zuvor mit Filmen wie *Nachtgestalten* (1999), *Die Polizistin* (2000), *Halbe Treppe* (2002) und *Willenbrock* (2005) auf sich aufmerksam machte, etablierte er sich mit *Sommer vorm Balkon* als einer der wichtigsten deutschen Gegenwartsfilmemacher. »Vom Alltag dreier Generationen erzählt Dresen mit einem warmen Humor, ohne jedoch dabei auftretende Krisen und Konflikte mit der gebotenen Ernsthaftigkeit zu unterspielen. Diese schwerelose Balance zwischen Komödie und Tragödie verschafft dem Film einen Hauch

von poetischem Realismus, dem es zudem gelingt, präzise Bilder vom deutschen Alltag zu zeichnen, in dem Momente instinktiver Solidarität gegen den Zerfall des Sozialen stehen. Dresen findet dafür die Formulierung, dass »Sommer vorm Balkon« den »Übergang vom Sozialstaat zum Individualstaat beschreibe.⁹

Dresen, geboren 1963 in Gera, steht neben weiteren in Ostdeutschland geborenen Filmemachern wie Andreas Kleinert oder Jens Becker tatsächlich für einen gewissen Neubeginn. Derweil verschwanden viele ältere, renommierte Filmschaffende von der Bildfläche, während andere – mitunter unter Wert – für Fernsehen arbeiteten oder resignierten. Zu den Ostdeutschen, die nach der Wiedervereinigung durchstarteten, gehören etliche Schauspieler:innen: Jan Josef Liefers, Anna Loos, Claudia Michelsen, Cornelia Gröschel, Martin Brambach, Anja Kling und Gerit Kling, Yvonne Catterfeld, Sandra Hüller, Corinna Harfouch, Simone Thomalla, Sven Martinek, Charly Hübner, David Striesow, Matthias Schweighöfer, Karoline Herfurth, Tom Schilling, Alexander Fehling, Friedrich Mücke, Nora Tschirner, Jörgis Triebel, Ronald Zehrfeld, Fritz Haberlandt, Milan Peschel, Michael Gwisdek, Peter Kurth, Dagmar Manzel – die unvollständige Auflistung liest sich als Who's who gegenwärtiger Darstellungskunst. »Nach der Wende wurden viele handwerklich sehr gut ausgebildete Ostschauspieler zu extrem niedrigen Gagen eingekauft, einfach weil sie überhaupt keine Ahnung vom westdeutschen Filmmarkt hatten«,¹⁰ erinnert sich die in der DDR geborene Künstleragentin und Managerin Ute Bergien. »Das war für viele derjenigen, die heute prominent sind, ein Einstiegsgarant, ohne den so manche Karriere anders verlaufen wäre.¹¹

Der im thüringischen Ruhla geborene Schauspieler Thorsten Merten, der u.a. in mit den Filmen *Halbe Treppe* und *Halt auf freier Strecke* (2011) von Andreas Dresen Bekanntheit erlangte, relativiert: »Ähnlich wie die Grundbücher von Prenzlauer Berg, Mitte und Friedrichshain in Berlin sind auch die Häuptlingsposten der Filmwirtschaft überwiegend in westdeutscher Hand. [...] Das Gros der ausgebildeten Mimen schafft es aber meistens kaum, mit der Schauspielerei die Miete zu verdienen. Und das ist die eigentliche Scheiße.¹²

ÜBER DIE GEGENWÄRTIGKEIT DER GESCHICHTE

Auch im Westen geborene Filmemacher:innen setzten sich mit der Wiedervereinigung auseinander, darunter Dominik Graf, dessen umfangreiches Schaffen sowohl in Kino- als auch Fernsehformaten stets von ungebremster Energie geprägt ist. In Filmen wie *Der Rote Kakadu* (2005) und *Dreileben*. *Komm mir nicht nach* (2011) sowie der Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (2010) bezog sich Graf auf die neuen Verhältnisse. Zwischen den Zeilen erweist sich aber auch seine meisterhafte, frei nach Erich Kästner entstandene Liebes- und Zeitgeschichte *Fabian* oder *Der Gang vor die Hunde* (2021) als tiefgründiger Diskurs über die Gegenwärtigkeit. Getragen von Trauer und Euphorie, Leid und Hoffnung, wählt Graf die Möglichkeiten und Gefährdungen einer fragilen Gesellschaftsordnung ab. Nur wenige deutsche Filmschaffende konnten wie er ein umfangreiches Œuvre aufbauen. Dies gelang Tom Tykwer, der spätestens mit

Lola rennt (1998) auf sich aufmerksam machte. Nach Filmen wie *Der Krieger und die Kaiserin* (2000), *Heaven* (2002) oder *Das Parfum*. *Die Geschichte eines Mörders* (2006) beschritt Tykwer parallel zum Autorenkino neue Wege zum attraktiven »Großkino«, reüssierte international und setzte mit *Babylon Berlin* (seit 2017) entscheidende Akzente im Serienformat. Dabei begibt er sich stets neu auf die Suche nach dem Geheimnis sowie den Prinzipien des Schicksals, das Menschen zusammenbringt und ihrem Leben jene entscheidende Wende gibt, die da Liebe heißt. Auf nicht weniger intensive Art und Weise betreibt Oskar Roehler seine zwischen privater Zweiflung und gesellschaftlicher Orientierungslosigkeit changierenden Weltbeschreibungen. Vor allem *Die Unberührbare* (2000) über die tiefe innere Zerrissenheit der Schriftstellerin Gisela Elsner, Roehlers Mutter, wurde dabei zum bedeutenden Beitrag zur deutschen Einheit im Film.

TRAUM UND WIRKLICHKEIT, MYTHEN UND MYSTERIEN

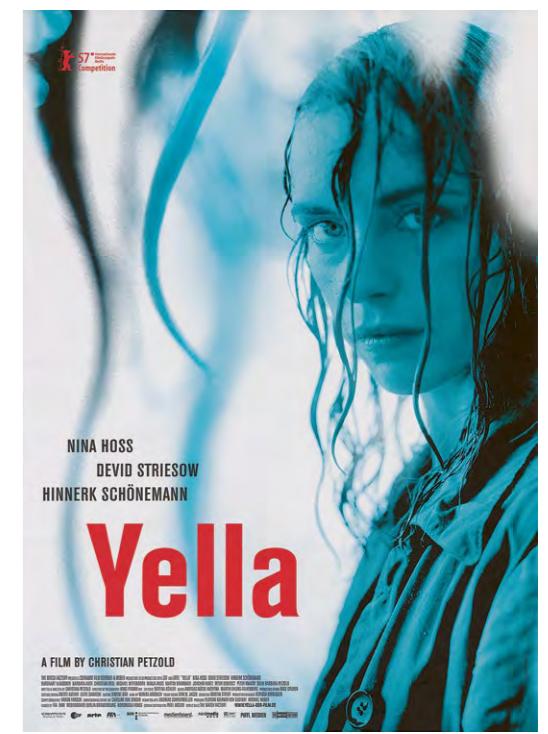
Zu den wichtigsten Künstler:innen des deutschen Gegenwartsfilms zählt auch Christian Petzold. »Die Heldinnen von Christian Petzolds stillen, wachsamen Ost-West-Filmen *Yella* [2007], *Jerichow* [2008] und vor allem *Barbara* [2012] haben diese neue Phase der deutsch-deutschen Annäherung teilweise vorweggenommen. Der Filmemacher, selbst Kind von vor dem Mauerbau in den Westen geflüchteten Eltern, hat den widersprüchlichen Ost-Identitäten mit Nina Hoss ein Gesicht gegeben. Eines, das bleibt in der Geschichte des Nachwendekinos.¹³

In *Yella* verlässt eine junge Frau die ostdeutsche Provinz, um in Hannover einen Job als Buchhalterin anzutreten. Mit Bilanzen kennt sie sich aus, doch hat sie etwas Besseres verdient als den Betrug durch einen dubiosen Arbeitgeber, der im eigenen Büro Hausverbot hat. In einem Hotel auf dem Expo-Gelände trifft sie einen Mann, der für eine Private-Equity-Firma arbeitet. Eine andere Welt tut sich auf: Freiheit, Liebe in Zeiten des Risikokapitals, der Aufstieg im Zeichen moderner Glücksritter des Kapitalmarkts und entschlossener Finanzinvestoren, die mit privatem Beteiligungskapital jonglieren, die Grenzen von Anstand und Moral festlegen – und sie rücksichtslos überschreiten. Erfolg suchen sie auf Kosten scheiternder Mittelstandsbetriebe, die nicht mehr auf die Füße

kommen. Yella scheint in dieser Welt Karriere zu machen. Doch was lässt sie dafür hinter sich, was erreicht sie? Christian Petzold verhandelt solche Fragen im Gewand eines magischen Märchens. Still, stolz und hochkonzentriert durchschreitet Nina Hoss als Titelfigur eine entzauberte Welt, in der Julie Driscoll *Road to Cairo* singt – »die psychedelische Ballade beschreibt einen Trip, der ins eigene Ich und am Ende buchstäblich in den Untergang führt«.¹⁴ Petzold liebt solche popkulturellen Bezüge, die seine Filme wie ein roter Faden durchziehen – bis zu *Transit* (2018) nach Anna Seghers, wo am Ende *Road to Nowhere* von den Talking Heads ertönt, und zu *Undine* (2020), in dem sich ein Paar flüsternd, raunend, beschwörend zu *Stayin' Alive* von den Bee Gees seiner Liebe vergewissert. Tiefgründig verknüpft Petzold dabei Traum und Wirklichkeit, Mythen und Mysterien der deutschen Vergangenheit mit einer liziden Eleganz, wie man sie ansonsten von Jacques Rivette kennt.

Solch sinnliche Erzählweise ist im deutschen Gegenwartsfilm eine eher rare Substanz, und doch findet man sie in etlichen Spielfilmen als eigenständige, erzählerische Kraft und Triebfeder. 1997 drehte Katja von Garnier *Bandits*, in dem sich vier Frauen als Häftlinge hinter Gefängnismauern begegnen. Diese Ausgangssituation verdichtet die Regisseurin zum

Filmplakat zu *Yella*, 2007
von Propaganda B



Knapp zehn Jahre nach der Affäre um die gefälschten, in der Zeitschrift *Stern* veröffentlichten Tagebücher von Adolf Hitler inszenierte Helmut Dietl die Satire, die im wiedervereinigten Deutschland ein großer Publikumserfolg wurde. Die Komödie ist hochkarätig besetzt, u. a. mit Götz George als Reporter Hermann Willié und Christiane Hörbiger als Göring-Nichte Freya von Hepp. | PM

SCHTONK!

1992 | Regie: Helmut Dietl

VERSCHIEDENE STADIEN DES IRRESEINS

[...] Der Film beginnt in Schwarz und Weiß. 1945, Endkampf in Berlin. Einige Getreue zerren die Leichen Hitlers und Eva Brauns aus ihrem Bunker und betten das Paar in einen Bombentrichter. Eine Hand hält ein Feuerzeug ans Hosenbein des Führers. Jemand ist verzweifelt: »Er brennt nicht!« Damit geben Dietl und sein Autor Ulrich Limmer die Tonlage an. Es darf gekalauert werden, es dürfen Vasen umstürzen, es dürfen auch gerne die ältesten Tricks und Klischees sein, Versprecher zum Beispiel oder auch mal Zeitlupe, die beliebte Regisseurskrücke, wenn das Publikum gefälligst genau hinschauen soll.

Dietl darf das, weil bei ihm alles ironisch wirkt und nichts eindeutig. Noch hinter den Regiekischenes dürfen wir Ironie erhoffen. [...] »Schtonk!« ist also weder avantgardistisch noch eine Komödie im üblichen deutschen Sinn. Eher eine Groteske, oder eine Art schräges Volksstück.

Der Film macht lächerlich, eine andere Form der Kritik kennt er nicht. Wer Nazi-Devo-tionalien sammelt, ist in »Schtonk!« nicht notwendig ein übler Bursche, sondern einfach nur eine absurde, komische Figur. In »Schtonk!« gibt es überhaupt kein Gut und kein Böse, lediglich verschiedene Stadien des Irreseins. [...]

»Schtonk!« ist der aufwendigste rein deutsche Film, der seit zwölf Jahren, seit Petersens »Das Boot«, produziert worden ist. Er hat rund 15 Millionen Mark gekostet, in den USA hieße das immer noch *low budget*. Was hat Dietl mit dem Geld gemacht? Er hat Xaver Schwarzenberger an die Kamera geholt, einen Mann, bei dem man sich wundert, wieso er immer noch nicht Michael Ballhaus nach Hollywood gefolgt ist. Er hat Konstantin Wecker die Filmmusik schreiben lassen, dabei ist eine Art verweckerter Wagner herausgekommen. Er zeigt Kleider der Familie Göring und Plastiken von Arno Breker, er hat es sehr oft regnen lassen in seinem Film und mit einem Haufen



Statisten unter Regenschirmen und bei Fackelbeleuchtung eine Prozession zu einem Schloß veranstaltet, wo dann im Stile von »Rosemarys Baby« [Rosemary's Baby, 1968, Roman Polański] eine Art Schwarze Messe zu Führers Geburtstag gefeiert wird.

Vor allem hat Dietl mithilfe seiner Millionen ein All-Star-Orchester des deutschen Schauspielwesens zusammengetrommelt: [...] Der deutsche Schauspieler, so erfährt man, ist als solcher voll ironietauglich und gibt bei Bedarf auch lustvoll die Knallcharge.

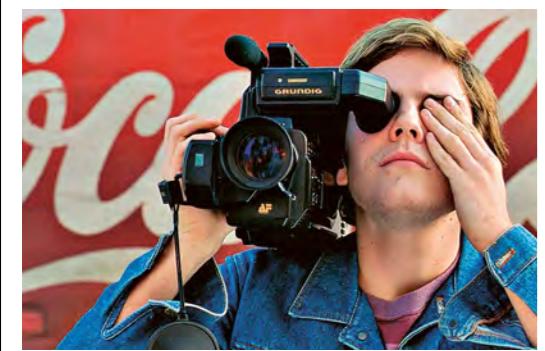
[...] Es gab in Deutschland vor Jahren einmal einen anderen Regisseur, der sich ähnlich liebevoll mit Besetzungsfragen befassen konnte, einen, der gern alte, scheinbar verbrauchte deutsche Schauspieler ausgrub und ihnen neuen Glanz lieh. Das war Fassbinder.

Nur keine Mißverständnisse. »Schtonk!« ist kein großes Kunstwerk, bloß ein kleiner, frecher Unterhaltungofilm, verhältnismäßig aufwendig hergestellt, mit großer professioneller Sorgfalt. [...] Wenn »Schtonk!« das Normalniveau des deutschen Kinos markieren würde, dann gäbe es keine Krise des deutschen Films. [...]

Harald Martenstein
Der Tagesspiegel
12. März 1992



Eine überzeugte SED-Funktionärin fällt im Herbst 1989 ins Koma. Als sie wieder erwacht, hat die DDR aufgehört zu existieren. Der sie liebende, erwachsene Sohn möchte ihr das verheimlichen und fingiert eine Scheinrealität, in der Ost-Berlin die Grenzen für den Westen geöffnet hat. Die Tragikomödie über das Jahr 1990 und die anrührende Mutter-Sohn-Beziehung wurde von der deutschen Kritik zunächst verrissen. Dessen ungeachtet entwickelte sich der Film zu einem Publikumsrenner und erhielt auch internationale Filmpreise wie den französischen César und den spanischen Goya. | PM



GOOD BYE, LENIN!

2003 | Regie: Wolfgang Becker

DEUTSCHE KOMÖDIE MIT DOPPELTEM BODEN

»Good bye, Lenin!«, der auf der Berlinale Uraufführung feierte, wird zwei heftige Diskussionen auslösen. Die erste über die Petitesse, ob für Bürger der ehemaligen DDR ein Glas beliebiger Gurken, worauf der Aufkleber »Spreewaldgurken« praktiziert wurde, auf den ersten Biss als Fälschung zu erkennen ist. Der zweite Streit jedoch stellt die bitterernste Frage, ob Millionen Deutsche jahrzehntelang einer Lebenslüge nachgingen. Zwecks Beantwortung setzt der Film die Kappe des Narren auf, dem alles erlaubt ist – sogar das Buch der Geschichte umzuschreiben.

Im Jahr 13 nach der Wiedervereinigung macht »Good bye, Lenin!« Deutschland das verlockende Angebot, das Rad der Zeit zurückzudrehen in den Herbst 1989. Das Volk demonstriert jeden Montag, und Christiane Kerner (Katrín Sass), unermüdliche Kämpferin für eine gerechte, sozialistische Republik, erleidet einen Herzinfarkt, als sie mitbekommt, wie ihr Sohn Alex (Daniel Brühl) verhaftet wird. Sie fällt ins Koma, und als sie acht Monate später erwacht, ist die Mauer gefallen [...]. Und der Doktor warnt die Familie: Die geringste Aufregung könnte die Mutter doch noch ins Grab bringen. Ganz zu schweigen von einer großen Aufregung wie dem Zusammenbruch »ihres« Gesellschaftssystems.

So wird für sie die Zeit retour gedreht. Mutter liegt geschwächt im hastig rückdekorierten Schlafzimmer, und um sie herum lassen ihre Kinder die DDR fröhliche Urständ feiern. Im Kleinen, wenn sie die falschen Gurken ins Glas der aus den Regalen verschwundenen Ost-Marke »Spreewald« stopfen, und im Großen, wenn einer von Alex' Freunden – angehender Filmemacher – beruhigend dröge Ausgaben der »Aktuellen Kamera« produziert, die ihr jeden Tag pünktlich um 19.30 Uhr im Fernseher vorgeführt werden. Das klingt



nach unbeschwertem Klamauk, und das ist eine Weile unbeschwerter Klamauk, mit dem Regisseur Wolfgang Becker [...] freche Seitenhiebe in beide Himmelsrichtungen austellt.

Unmerklich versieht Becker Gags zunehmend mit einem doppelten und dreifachen Boden, wie bei dem Taxifahrer, den Daniel anstarrt, weil er seinem Kindheitsidol, dem DDR-Kosmonauten Sigmund Jähn so ähnlich sieht. Der Fahrer streitet alles ab (»Ich werde oft verwechselt«), aber könnte es nicht trotzdem Jähn sein, der sich seines tiefen Falles schämt?

»Good bye Lenin!« steuert, während alles darauf wartet, dass dieser Schwindel einfach auffliegen muss, auf einen ungeheuerlichen Gag zu, den man keinesfalls verraten darf, weil er nicht nur diese Geschichte auf den Kopf stellt, sondern Weltgeschichte. Es ist eine Wende von der Wende, historisch absurd, wirkt aber wie ein spätes Reue-Angebot der erobernden an die eroberte Teilnation. Wolfgang Beckers Film – so wunderbar offen und zwischentönig er ist – scheint sich am Schluss zu einer klaren Antwort durchzuringen: Jawohl, DDR-Jahre waren verlorene Jahre.

Hanns-Georg Rodek
Berliner Morgenpost
13. Februar 2003





UND MORGEN DIE GANZE WELT

2020 | Regie: Julia von Heinz



SIRENEN WERDEN SCHRILLE

[...] Die Kälte der Welt scheint das Gesicht der jungen Aktivistin zu verhärten, als sie auf die Straße tritt. [...]

Es ist dieser Gesichtsausdruck der 24-jährigen Schauspielerin Mala Emde, der einem beim Zuschauen bis in die Knochen fährt. Immer wieder blitzt er auf in ihrer Figur Luisa, hinter einem unschuldigem Mädchenstaunen, das verlisch, einem kleinen Auf-lachen, das verhallt. Eine Totenmaske.

[...] Der Film scheint vorauszusetzen, dass der Zuschauer schon weiß, was auf dem Spiel steht: die neue Normalität des Hasses. Die neuen Rechten, über deren Aufstieg vor ein paar Jahren viel zu lesen war, deren Abstieg einfach nicht einsetzen will, gegen die kein demokratisches Kraut gewachsen zu sein scheint. Die früher nur von Linksextremen gestellte Frage, ob Polizei und Bundeswehr von rechten Netzwerken unterwandert sind. [...]

Die von Daniela Knapp geführte Kamera folgt Luisa wie ein Fluch, zittrig und nervös, immer nah dran. Keine Einstellung, in der Raum wäre, um Luft zu holen. Es sind ruppig geschnittene, melancholische Bilder. [...]

Luisa, deren Radikalisierung einsetzt, als sie nach einer zunächst friedlichen Protestaktion mit dem Gesicht auf dem Beton liegt, die Hand eines Glatzennazis zwischen den Beinen, sein Knie auf dem Hals. Der Angreifer im Film wirkt, als sei er aus der Bomberjackenzeitz der Neunzigerjahre herangesprintet, um Schmerz zu verbreiten, aber die Protestaktion richtete sich gegen eine gänzlich aktuelle bürgerliche Hasspartei, deren Logo sich aus den Farben Blau und Rot zusammensetzt. [...]

Der in der Antifa-Szene spielende Film zeigt die junge Jurastudentin Luisa, dargestellt von Mala Emde, die zur Aktivistin wird. Die Aktionen gegen Rechtsextreme führen sie in die Radikalisierung und schließlich in militante gewaltsame Auseinandersetzungen. Die Entdeckung eines von einem rechten Netzwerk aufgebauten Waffenarsenals, das sie mit Freunden beiseiteschafft, stellt sie vor die klaren Alternativen, das Arsenal zur Selbstjustiz zu nutzen oder eben nicht. Die Regisseurin Julia von Heinz griff bei diesem Film teilweise auf ihre eigenen Erfahrungen als Jugendliche zurück. | RR

Seine stärksten Szenen bezieht der Film aus der Begegnung mit einer Art Antifa-Gespenst. Dietmar war in den Neunzigern mal eine große Nummer in der Szene und dann im Knast, weil er »Siemens angegriffen« hat. Jetzt bietet er dem Trio aus Luisa und den beiden Nazijäger-Jungs Zuflucht vor der Polizei im miefigen Ein-familienhaus seines verstorbenen Vaters, wo er allein lebt, zwischen nicht gespültem Geschirr und abgelaufenen Chipspackungen. Er genieße die Ruhe, sagt er, nach all der Zeit in WGs und der Doppelzelle, aber die Einsamkeit, die er aussstrahlt, ist erdrückend. Er habe beweisen wollen, dass er »ein ganz ein Harter« sei, sagt er. Seine Genossen hätten Karriere gemacht, während er im Knast war, seien ja auch alle nicht dumm gewesen. »Letztlich hatten wir auch nur ein paar einfache Antworten auf eine komplexe Welt.« Luisa hört die Botschaft, aber ihr Gesicht ist wie ein Brunnen, in den man einen Stein wirft, und dann kommt einfach kein Plumps-Geräusch. So driften die beiden wahren Idealisten des Films aneinander vorbei: eine junge Juristin, die zu ahnen beginnt, dass der demokratische Rechtsstaat auf Bedingungen fußt, für die er selbst nicht garantieren kann; und ein älterer Mann, der die Größe hat, seine kleinbürgerliche Armseligkeit endlich mit Würde zu tragen. »Der Knall, der die Welt verändert«, wie Dietmar sagt, »der wird nicht kommen.« Oder etwa doch? [...]

Philipp Bovermann
Süddeutsche Zeitung
28. Oktober 2020



IM WESTEN NICHTS NEUES

2022 | Regie: Edward Berger



»Dies ist weder eine Anklage noch ein Bekenntnis. Es ist der Bericht über eine Generation, die vom Krieg zerstört wurde. Auch wenn sie seinen Granaten entkam.« So nüchtern wie ein Bericht ist es natürlich nicht erzählt, weder vom Autor Erich Maria Remarque, der den Krieg am eigenen Leib erfahren hat, noch von Edward Berger, der gut hundert Jahre nach Ende des Ersten Weltkriegs und gut 90 Jahre nach der ersten Verfilmung von Lewis Milestone jetzt die erste deutsche Interpretation des Stoffes geliefert hat.

Anfang sieht man die jungen Männer, fast noch Kinder. Naiv und scheu schauen sie in die Welt, voll freudiger Erwartung eines großen Abenteuers und erfüllt von vaterländischem Pathos. Es ist 1917, die Lage an der Westfront ist schon ziemlich aussichtslos, monatelang wird hier erbittert um ein paar Meter Land gekämpft. »Es wird von euch erwartet, dass ihr wenigstens

sechs Wochen überlebt!«, bellt der Kommandant, der die Teenager empfängt und notdürftig einweist: »Wollt ihr in sechs Wochen noch leben?«

Unter dem Vorspann war eine andere Gruppe junger Soldaten zu sehen, die aus den Schützengräben nach draußen, ins grauschlammige Schlachtfeld getrieben werden, wo sie einer nach dem anderen sterben. Ihre Uniformen werden eingesammelt, gewaschen und geflickt und dann wieder an nachrückende Soldaten verteilt, der ewige Kreislauf des Krieges, ein menschenverschlingender Moloch.

Auch heute noch packt der mit drei Oscars ausgezeichnete Film von Lewis Milestone von 1930. Doch Edward Berger überträgt die Erfahrung des Kriegs noch direkter, physischer auf den Zuschauer, lässt ihn die klamme Kälte, den nagenden Hunger, die Angst und das Grauen zusammen mit dem jungen Paul (Felix Kammerer) und seinen Kriegskameraden spüren. Die Szene, in der Paul zuerst auf einen französischen Soldaten einsticht und sich dann in röhrender Verzweiflung um ihn kümmert, wirkt in der heutigen Version um einiges stärker, erst der Furor des Tötens, dann die Menschlichkeit der Fürsorge, erst die Sinnlosigkeit, dann die Besinnung.

In den Bildern, die Berger und der britische Kameramann James Friend erschaffen haben, ist der Krieg ein apokalyptisches Weltuntergangsszenario, das er mit der vollen Wucht des Kinos auf die Leinwand schleudert, in malerisch zerklüfteten Landschaften, aus denen nur noch ein paar winterliche Baumgerippe ihre kahlen Finger anklagend in den Himmel recken. Erde, Schlamm und Körper verschmelzen zu einer einzigen Masse, die alle Farben ausbleicht, bis der Farbfilm fast schwarz-weiß erscheint. Und irgendwann kündigen sich auf der Tonspur die ersten Panzer an, monströse Kriegsmaschinen, die die Erde erbeben lassen. Die Westfront als Dystopie, mit einem wuchtig dräuenden Sounddesign, das die Höllenmaschine des Krieges zum alles verschlingenden Monster macht. [...]

Anke Sterneborg
epd Film
23. September 2022

Bei der Oscarverleihung 2023 war Edward Bergers Verfilmung des Romans von Erich Maria Remarque in neun Kategorien nominiert – vier konnte er für sich entscheiden und wurde somit zum erfolgreichsten deutschen Film überhaupt bei den Oscars. Zwar gab es auch kritische Stimmen wegen der starken Eingriffe Bergers und seiner Drehbuchautor:innen in den Originalplot von Remarque. Überwiegend attestierte die Rezeption der Netflix-Produktion aber eine herausragende Wirkung wegen ihrer in allen Gewerken hohen künstlerischen Qualitäten, die dem Ziel folgen, den Wahnsinn des Krieges vor Augen zu führen. | NW



WINTERGARTENPROGRAMM
FAHRT DURCH SAARBRÜCKEN
DER STUDENT VON PRAG
ENGELEIN
ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN
ANDERS ALS DIE ANDERN
DIE SOMME. DAS GRAB DER MILLIONEN
NERVEN
ALKOHOL
DAS CABINET DES DR. CALIGARI
VON MORGENS BIS MITTERNACHTS
DAS WACHSFIGURENKABINETT
NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS
DER LETZTE MANN
DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT
DER FÜRST VON PAPPENHEIM
TAGEBUCH EINER VERLORENEN
DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ
DER WEISSE RAUSCH. NEUE WUNDER DES SCHNEESCHUHS
MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK
ASFALT
DER BLAUE ENGEL
DIE DREI VON DER TANKSTELLE
MENSCHEN AM SONNTAG
KAMERADSCHAFT
EMIL UND DIE DETEKTIVE
M
KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?
METROPOLIS
HITLERJUNGE QUEX
AMPHITRYON. AUS DEN WOLKEN KOMMT DAS GLÜCK
TRIUMPH DES WILLENS
OLYMPIA
DER HERRSCHER
FEUERTAUFE
JUD SÜSS
HEIMKEHR
OHM KRÜGER
DIE GROSSE LIEBE
WIR MACHEN MUSIK
MÜNCHHAUSEN
GROSSTADTMELODIE
UNTER DEN BRÜCKEN
DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
EHE IM SCHATTEN
MORITURI
GRÜN IST DIE HEIDE
ERNST THÄLmann
DES TEUFELS GENERAL
LOLA MONTEZ
DIE HALBSTARKE
BERLIN. ECKE SCHÖNHAUSER ...
ANDERS ALS DU UND ICH (§ 175)
DAS MÄDCHEN ROSEMARIE
ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT
ZWEI UNTER MILLIONEN
MÄDCHEN IN UNIFORM

WINNETOU (1. TEIL)
DER GETEILTE HIMMEL
KARLA
ABSCHIED VON GESTERN
SPUR DER STEINE
ES
JAHRGANG 45
CHINGACHGOOK. DIE GROSSE SCHLANGE
NEUN LEBEN HAT DIE KATZE
JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN
NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, ...
DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA
DIE TAUBE AUF DEM DACH
ANGST ESSEN SEELE AUF
JAKOB DER LÜGNER
DIE ALLSEITIG REDUIERTE PERSÖNLICHKEIT. REDUPERS
BILDNIS EINER TRINKERIN
DIE BLECHTROMMEL
DIE EHE DER MARIA BRAUN
SOLO SUNNY
DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER
CHRISTIANE F. - WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO
DIE BLEIERNE ZEIT
DAS BOOT
FITZCARRALDO
DER HIMMEL ÜBER BERLIN
DIE JUNGFRAUENMASCHINE
COMING OUT
DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER
SCHTONK!
KEINER LIEBT MICH
BANDITS
LOLA RENNT
DIE UNBERÜHRBARE
NIRGENDWO IN AFRIKA
GOOD BYE, LENIN!
SOMMER VORM BALKON
DAS LEBEN DER ANDEREN
REQUIEM
YELLA
DAS WEISSE BAND. EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE
HELL
PHOENIX
ZWISCHEN WELTEN
DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER
VICTORIA
TONI ERDMANN
VOR DER MORGENRÖTE. STEFAN ZWEIG IN AMERIKA
WILD
AUS DEM NICHTS
SYSTEMSPRENGER
BERLIN ALEXANDERPLATZ
UND MORGEN DIE GANZE WELT
GROSSE FREIHEIT
IM WESTEN NICHTS NEUES
WANN WIRD ES ENDLICH WIEDER SO, WIE ES NIE WAR
DAS LEHRERZTMMER