



Die „Münchener Schule“

Wilfried Berghahn

Ansichten einer Gruppe

Die spiegelnde Fassade eines Hochhauses oder einer Wohnmaschine blendet auf: viel Glas, matt schimmernde Metallrahmen der Fenster, helle Betonflächen. In den nächsten Bildern: Betonpfeiler schmal in den Himmel aufragend, auch langgestreckte, bildfüllende Raster aus Glas und Stein; Kuben, Flächen, ineinandergeschachtelte Balkonwaben und wieder Glas. Unten ein einsamer Platz, leer, Betonplattenraster. Alles kühl, streng, kantig, aber auch schön, schön vor allem! Welcher deutsche Kurzfilm beginnt so?

Unkundige werden glauben, so könne nur ein Auftragsfilm zum Ruhme des Bundes Deutscher Architekten anfangen. Gewitztere Zuschauer wissen jedoch bereits, wo sie ungefähr die Urheber des Films aufzusuchen haben. Sie registrieren: Münchener Schule. Der Name Herbert Vesely fällt ihnen ein. Und wenn sie gar mit den Interna des deutschen Kurzfilms vertraut sind und annehmen dürfen, den Film schon einmal gesehen zu haben, fragen sie sich nur noch: „Stunde X“ von Bernhard Dörries? „Der Schlüssel“ von Rob Houwer? „Der gelbe Wagen“ von Franz Josef Spieker? Auf keinen Fall werden sie die Augen zumachen und glauben, daß sie den Film schon zur genüge kennen, denn sie wissen, daß sich erst in der zweiten Sequenz die Individualität enthüllen wird. Wenn dann ein radfahrender Schuljunge auftaucht (zuerst aber nur das drehende Rad), handelt es sich um den „Schlüssel“. Erscheint jedoch ein kleines Mädchen auf einer Baustelle, darf man sicher sein, daß die „Stunde X“ begonnen hat. Trägt dagegen ein Junge aus einer der Wohnmaschinen ein altes Grammophon nach draußen, muß man annehmen, daß er es zum „Gelben Wagen“ bringen will.

Nähme man zu den Kindern und der immer wieder erneuerten Beschwörung der Wirtschaftswunder-Architektur noch ein halbes Dutzend weitere Stereotypen hinzu, ließe sich ohne Anstrengung ein imaginärer Film erfinden, in dem alle tatsächlichen Werke der „Münchener“ enthalten wären. Eine sehr wesentliche Rolle in diesem Film würden Baukräne spielen, geschäftig drehende, aber mehr noch grafisch erstarrte: Filigran vor einem leeren Himmel. Dazu feine Stilleben aus Drähten, Masten, Röhrengestängen und jeder Art von Gitterwerk. Mindestens einmal würde in diesem Film eine Menschenmenge von oben aufgenommen worden sein, am besten am münchener Stachus, sodaß man den Eindruck bekäme, daß Ameisen über den Asphalt laufen. Auf jeden Fall würde in diesem Film eine Schaufensterpuppe zu sehen sein, auch ein Mädchen, das sich vor einem Spiegel oder einer Glasscheibe die Lippen anmalte. Wenn es ein Farbfilm ist, dürfte eine Verkehrsampel nicht fehlen. Die Reihenfolge der Signale: grün, gelb, rot! Auch Plakate würden eine

Die „Münchener Schule“

große Rolle spielen, wobei solche der Textilbranche und der kosmetischen Industrie Vorrang genießen müßten. Eines von ihnen, am besten aber mehrere nebeneinander, würden auf einer vergammelten alten Hauswand kleben und von Wind und Wetter bereits so heftig angenagt worden sein, daß die hübschen Mädchengesichter, die sie einstmals auf uns herunterstrahlen lassen sollten, bereits einen derangierten Eindruck hinterließen. Vergessen wir auch nicht die Hand, die an elektrischen Schaltern oder dem Zündschlüssel eines Autos manipuliert. Sind elektrische Geräte nicht in der Nähe, können sie durch die Hebel einer Espressomaschine oder Spielautomaten ersetzt werden. Die Tonseite wäre relativ einfach. Bedrohliche Situationen würden durch Elektronisches gekennzeichnet, das Normaldasein mit Musikkfetzen aus dem Radio untermalt. (Zu diesem Zweck dreht man einmal langsam den Sucher über den Mittelwellenbereich.) Außerdem würde der Film Lautsprecherdurchsagen enthalten. (Dafür empfehlen sich Marktberichte, Sportreportagen und Werbefunk.) Unter Umständen könnten sie ersetzt werden durch Gesprächszitate nicht im Bild sichtbarer Personen.

Die Versuchung zur parodistischen Beschreibung liegt so nahe, daß man ihr kaum entgehen kann. Wenn wir uns trotzdem im folgenden bemühen, ihr auszuweichen, so nicht deshalb, weil wir sie für unsachlich hielten – die „Sachen“ trifft sie leider nur zu gut! –, sondern für unzureichend. Parodierbar sind ja nicht nur Konfektion und Kitsch, parodierbar ist auch jeder ausgeprägte Stilentwurf. Ob ein solcher vorliegt und welche Implikationen er enthält, soll hier untersucht werden.

Wir sprechen von einer Gruppe von Regisseuren, die vor allem durch die Namen Vesely, Dörries, Reitz, Ruehl, Spieker, Schleiermacher, Senft, Khittl und nicht zu vergessen Wirth und Koch als Kameraleute charakterisiert wird. Im weiteren Zusammenhang gehören auch Schamoni, Kluge, Houwer, Krüttner und Lemmel dazu. Unsere Darstellung wird sich jedoch im wesentlichen auf die erstgenannte Gruppe beschränken, da in ihr die Tendenzen am reinsten zutage treten. (Houwerts erste Filme „Begräbnis“ und „Hundstage“ fallen aus dem Rahmen, weil sie humoristisch sind, ein Unikum in der Gruppe. Nur „Der Schlüssel“ gehört zu unserm Thema. Schamoni bedient sich zwar aller oben skizzierten formalen Mittel, er benutzt sie jedoch im Gegensatz zu seinen Kollegen gerne zu satirischen Zwecken. Insofern sind seine Filme untypisch für die hier zu beschreibenden Phänomene. Das gleiche gilt für Krüttner („Urlaub von der Stange“), ähnliches für Kluge. Von Lemmels Filmen gehört nur „Bau 60“ in unsern Zusammenhang.)

Beginnen wir mit der geographischen Ortsbestimmung: München. Alle Regisseure sind in München ansässig oder eng mit München verbunden, wie Herbert Vesely. Sie gehören der selben Generation an, um die dreißig. Sie kennen einander sehr gut. Sie arbeiten oft in wechselnden Teams zusammen, und sie bevorzugen

Die „Münchener Schule“

sogar die gleichen Drehorte. Fast könnte man eine Topographie des münchener Kurzfilms entwerfen, in der zum Beispiel der Königsplatz als Symbol der Leere oder neuerdings die Autobahnauffahrten von Freimann als Schlupfwinkel „unter den Brücken“ eine beachtliche Rolle spielen würden. Der enge Kontakt bedingt ein Gruppendenken, das im Oberhausener Manifest seinen ersten kulturpolitischen Ausdruck gefunden hat. Weit stärker noch als die persönlichen Freund-Feindschaften und das gemeinsame Auftreten verbürgen jedoch, wie wir bereits angedeutet haben, die Filme den Gruppencharakter der „Münchener“. Sie benutzen nicht nur die gleichen optischen Motive, sie bearbeiten sie nicht nur mit den gleichen filmischen Methoden, die im wesentlichen Montagetechniken sind (Der Film entsteht am Schneidetisch!), sondern berufen sich auch auf dieselbe historische Situation. Es sind alles Filme über die Bundesrepublik. Sie sind es bewußt und in jedem Falle. Selbst wenn der Schauplatz der Aufnahmen einmal außerhalb der deutschen Grenzen liegt, bleiben die bundesdeutschen Verhaltensnormen im Mittelpunkt des Interesses. (Daß das Schulgebäude, in dem Houwers Schlüsselgeschichte spielt, ein holländisches ist, erkennt man nur an ein paar Aufschriften. Schamonis in Spanien angesiedelter Film „Die Teutonen kommen“ verrät schon im Titel, worum es geht. Und Spiekers „Süden im Schatten“ meint das deutsche Urlaubsparadies an der Adria. Er zeigt es zwar leer von Bundesbürgern, im Winter, aber gerade darin, daß es ohne Touristen funktionslos geworden ist, besteht die Quintessenz des Films.) Weder die deutsche Nachkriegsliteratur, noch das Theater, vom Spielfilm ganz zu schweigen, bekennen sich so konsequent dazu, ein Kind der Bundesrepublik zu sein, wie der münchener Kurzfilm. Ohne die durch das Wirtschaftswunder geschaffenen sozialen und optischen Normen wäre er undenkbar.

Die Begründung dafür scheint einfach zu sein. Alle Regisseure, die wir im Auge haben – Strobel-Tichawsky gehören nicht dazu! – sind so jung, daß sie keine andere Gesellschaftsform in Deutschland kennen. Die der Bundesrepublik erscheint ihnen als der selbstverständlich gegebene soziale Zustand. In ihm sind sie aufgewachsen, über ihn machen sie Filme. Wenn ihnen immer wieder blitzblanke Fassaden begegnen und sie ihre Figuren vorzugsweise vor Schaufensterscheiben und Plakatewänden, mitten im Großstadtverkehr zwischen Baustellen antreffen, so deshalb, weil dies in der Tat die Kulissen der Welt sind, in der sie leben. Die optischen Stereotypen wären mithin auch keine Metaphern, zu deren Herstellung es eines Vergleichs- und Abstraktionsprozesses bedürfte, sondern einfache Abbilder einer vorgefundenen Realität. Nur wo Gefahren sie bedrohen, wird die Szene symbolisch. Dann braucht man Konstruktionen, weil man konkrete Bedrohungen kaum zu kennen scheint. Der Blindgänger, der in „Stunde X“ durch die Stadt gefahren wird, ist eine abstrakte Bombe, um deretwillen in diesem Film keine einzige Familie ihre Wohnung zu räumen braucht.

Die „Münchener Schule“

Dennoch ist offensichtlich, daß diese Erklärung nicht aufgeht. Sie mag genügen, um verständlich zu machen, warum den Filmen der jungen Münchener jede Perspektive in die Vergangenheit fehlt, warum ihnen Faschismus und Krieg allenfalls als historische Begriffe erscheinen, jedoch nicht als Realität, mit der man sich auseinandersetzen müßte. Sie bietet jedoch keine Begründung dafür an, warum auch in der Gegenwart alle gesellschaftsbildenden Faktoren unseres Lebens, die nicht durch das modische Dessin der Großstädte repräsentiert werden, außer Betracht bleiben. Bislang verbringen wir immer noch den größten Teil unseres Tages nicht als Konsumenten vor Schaufensterscheiben, sondern arbeitend. Alle Wahlen und damit das politische Klima der Bundesrepublik wurden bisher auf dem Lande entschieden. Daß es überhaupt politische, soziale, religiöse Spannungen unter denen gibt, die da gesichts- und geschichtslos über den Stachus eilen, wer könnte es aus den Filmen der „Münchener“ herauslesen? Also doch ein Abstraktionsprozeß? – Aber kein primär ästhetischer, sondern ein „politischer“, dessen Pointe freilich darin besteht, daß seine Urheber ihn selbst für völlig ideologiefrei halten.

Das ist das Verblüffende an diesen Bildfolgen: Einen bestimmten kleinen Ausschnitt der bundesdeutschen Selbstrepräsentation bilden sie mit beharrlicher Pedanterie genau so ab, wie sie ihn vorfinden; jeder Betonpfeiler, jede Stahlkonstruktion, jede Modepuppe und deren bewundernde Konsumenten dürfen exakt mit dem Anspruch im Bild erscheinen, den sie selbst stellen. Sie werden als „Schauwerte“ (wie Vesely sagen würde) ganz ganz ernst genommen und mit allen Anzeichen des Einverständnisses reproduziert. Wenn sie „stilisiert“ aussehen, so nicht deshalb, weil sie durch den Film einer besonderen ästhetischen Disziplin unterworfen würden, sondern weil die Objekte selbst bereits auf optimale Reproduzierbarkeit angelegt sind. Der ästhetische Effekt einer Hochhausfassade ist keine Leistung der Kamera, sondern des Architekten, der schon für diese Kamera gebaut hat. Damit eine Modepuppe als mechanische Nachäffung des Menschenbildes erscheint, bedarf sie keines Films, sie ist es bereits. In dieser Hinsicht befließigt sich der münchener Kurzfilm des reinsten Naturalismus, der Abschilderung. Alles andere jedoch, die sozialen Hinterräume der Schaufenster und die ideologischen Begründungen der Dekoration, unterwirft er der extremsten Stilisierung, die wir kennen: er läßt sie weg.

Selbst wenn einer der Regisseure, was selten genug vorkommt, ein politisches Thema wählt, entpuppt es sich sogleich wieder als ein Architekturfilm („Brutalität in Stein“) oder als Vorwand für eine Plakatomontage („Parolen und Signale“). Von Reklameprodukten und Repräsentationsschöpfungen jeglicher Art scheinen die „Münchener“ besessen zu sein. Haro Senfts Thema in „Parolen und Signale“ waren die Wahlkampfversprechungen und -drohungen der politischen Parteien in der Weimarer Republik. Senft führt reichlich Plakate der verschiedensten politischen

Die „Münchener Schule“

Gruppierungen vor. Aber er erspart sich alle konkreten und aktuellen Begründungen und montiert allein anhand optischer Analogien oder vermeintlicher Übereinstimmungen der Schlagworte die gegensätzlichsten politischen Bekundungen zu einem meinungslosen Durcheinander zusammen. Als Fazit stellt sich am Ende genau derselbe Überdruß an den Richtungskämpfen ein, der 1933 die unpolitischen Bürger in dem faulen Glauben, man könne ohnehin nichts mehr für bare Münze nehmen von dem, was die „Systempolitiker“ versprochen, Hitler wählen ließ. Obwohl Harro Senft diese Meinung sicher nicht teilen würde, gelingt es ihm nicht, Klarheit und Bedeutung in das vermeintliche Chaos zu bringen. Die optischen Analogien und zufälligen Montagemöglichkeiten des Materials überspielen alle Ordnungsvorstellungen. – Im Grunde ist das jedoch weit weniger erstaunlich – im Umkreis der münchener Schule versteht es sich eigentlich schon von selbst – als die Tatsache, daß Senft sich überhaupt für einen politischen Stoff interessiert hat. Die allgemeinen Interessen der Gruppe sind gänzlich anders gerartet.

„In einem geplanten Film von Herbert Vesely gibt es das Erwachen eines Mädchens aus seinen Bruchstücken, die ohne Erinnerung sind, ohne Vergangenheit, ohne den Bedeutungsgehalt, den Erziehung und Umwelt setzen“, schreibt Bernhard Dörries in einer Art Manifest zu seinen Filmen. Wenn auch nicht recht klar wird, ob hier ein aus Bruchstücken bestehendes Mädchen erwacht, oder das Erwachen bruchstückhaft vorgeht, kann doch kein Zweifel darüber sein, was Dörries für einen vorbildlichen Film hält. Er soll Ereignisse wiedergeben, die einen „weder von der Familie, noch von der Gesellschaft determinierten Menschen betreffen“. Diese Ereignisse „liegen auf der Fläche oder auf parallel geführten Ebenen, ohne direkte dramaturgische Bezüge, unverbunden, ohne zwingende Motive, die unreflektierte, ahistorische, a-soziale Anschauung herrscht vor – auch der Mensch wird wieder unbekannt, im Grunde nicht faßbar, rätselhaft“. Diese Art, Filme herzustellen, nennt Edgar Reitz „analytisch“. Er definiert: „Der analytische Film ist weder Propaganda für eine bestehende, bekannte, noch für eine nichtbestehende ‚heile‘ Welt. Sein Arrangement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung einer unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.“ Wobei unter Klischeevorstellungen natürlich nicht die oben aufgezählten Stereotypen der „Münchener Schule“ zu verstehen sind, sondern alle politischen, soziologischen und historischen Motivationen von Ereignissen, mit denen solche, „durch einen mißverstandenen Sozialismus irreführenden Kritiker“ (Dörries), wie sie in dieser Zeitschrift Unterschlupf gefunden haben, die Gesellschaft und ihren Film zu interpretieren pflegen. In Wahrheit ist die Welt natürlich völlig undurchsichtig und der Mensch wird – endlich! – wieder unbekannt!

Die „Münchener Schule“

Leider entsprechen die Filme nicht der Theorie, aber wahrscheinlich ist das die Konsequenz jedes Irrationalismus und deshalb am Ende seine schönste Bestätigung. Die Filme von Dörries und Reitz und mehr oder minder auch alle übrigen Werke der „Münchener“ sind nicht ahistorisch, sondern unhistorisch. Sie können sich auch keineswegs dem „Bedeutungsgehalt, den Erziehung und Umwelt setzen“, entziehen, sondern stellen im Gegenteil ein geradezu klassisches Produkt ihrer und nur ihrer Umwelt dar. (Siehe oben!) Sie wollen keine „Propaganda für eine bestehende Welt“ liefern, sagen sie. Dabei kaufen sie bereitwilliger als die meisten der geschmähten Regisseure von Papas Kino der bundesdeutschen Gesellschaft gerade den schönen Glanz ab, durch den sie sich so gerne repräsentiert fühlen möchte. Wenn ich Ludwig Ehrhard wäre, und einen Werbefilm über das Wirtschaftswunder drehen wollte, würde ich alles tun, um Wolf Wirth als Kameramann zu gewinnen. Betörender als er, der in so vielen Filmen gelernt hat, unseren Betonmonumenten die interessantesten Perspektiven abzugewinnen, kann niemand zeigen, wie weit wir es gebracht haben. Nicht einmal die Menschen in den münchener Filmen sind „rätselhaft“, weil rätselhaft nur sein kann, was spüren läßt, daß es mit seiner Erscheinung nicht identisch ist. Die klischiertesten Stargesichter des gewöhnlichsten Spielfilms sind undurchsichtiger als die Mannequins von Vesely oder Dörries, weil sie wenigstens einen Widerspruch zwischen Rolle und Person verbergen müssen. Die Mannequins jedoch sind genau das, als was sie erscheinen. Ihre einzige Eigenschaft in diesen Filmen besteht darin, fotogen zu sein.

In diesem Sinne ist Raimond Ruehls „Gesicht von der Stange“ einer der interessantesten Filme der Gruppe. Er handelt von einem Lehrmädchen in einem Friseursalon, das sich eines Tages, weil es glaubt, bei seinen Freunden nicht richtig „anzukommen“, die Haare so kurz wie Jean Seberg schneiden und blond einfärben läßt. Was denkt der Regisseur darüber? Er gibt seinem Film den Titel „Gesicht von der Stange“. Das scheint unmißverständlich zu sein. Kulturkritik also? Polemik gegen die modische Konfektion? Die Bilder zeigen jedoch das Gegenteil. Nicht nur kommt das Mädchen nun bei seinen Freunden besser an, sondern es ist auch für die Kamera ganz ohne Zweifel ein attraktiveres Objekt geworden. Ja, es scheint sogar mit der neuen Frisur ein individuelleres Aussehen gewonnen zu haben. Vorher fiel es niemand auf. Jetzt auf einmal drehen sich die Männer nach ihm um wie nach einer Rarität. Und die Kamera identifiziert sich schmeichelnd mit ihren Blicken. Die einzige Chance, daß die Ruehl hatte, seinem Titel gerecht zu werden, wäre gewesen, nachzuweisen, daß von diesem Typ Dutzende herumlaufen. Stattdessen verschafft er dem Klischee den Nimbus der Einmaligkeit. Die Moral der Fabel und die des Bildes stehen in einem ebenso krassen Gegensatz zueinander wie Bölls Kümmernisse über das Brot der frühen Jahre und Veselys unbeschwerte Verfallenheit an visuelle Reize.

Den bisher einzigen Versuch eines Regisseurs dieser Gruppe, sich aus dem Bann

Die „Münchner Schule“

der Äußerlichkeiten zu befreien, macht Franz Josef Spieker in seinem Kurzspielfilm „Der gelbe Wagen“. Er bemüht sich, unter die Oberfläche zu dringen, nicht nur die Schauseite der bundesdeutschen Gesellschaft abzubilden, sondern deren geschäftstüchtige Unmoral zu entlarven, indem er Kinder spielen läßt, was die Erwachsenen leben. Die Idee ist ausgezeichnet. Nur leider gelingt es ihm nicht, Interesse für die Kinder zu erwecken. Der Zuschauer erkennt sofort, daß sie bloß mechanische Reproduktionen ihrer Eltern sind. Dadurch verliert der Film die Chance, die er eigentlich gehabt hätte, im Bewußtsein der Zuschauer eine polemische Gegenposition gegen die Gewohnheiten der Eltern herzustellen. Zu zeigen wäre nicht gewesen, daß die Kinder kleine Erwachsene sind, sondern korruptierte Kinder.

Das kommt davon, würden Dörries und Reitz sagen, wenn man überhaupt eine Fabel pretendierte. Gute Filme sind „selbstverständlich nicht mehr ‚dramaturgisch‘“ (Reitz)! Uns kann heute nur noch ein Kandinsky des Films weiterhelfen, proklamiert Dörries; ein Mann, „der den Mut hat, die Kamera direkt, ohne Umweg über eine irgendwie geartete Handlung, auf das uns Umgebende zu richten“.

Der perfektteste Film in diesem Sinne dürfte „Die Parallelstraße“ sein. Ferdinand Khittl und Bodo Blüthner lösen ein, was Dörries fordert. Sie sind um die Welt geflogen und haben ihre Kamera auf alles Fotografierbare gerichtet, was gerade am Wege lag. Doch damit niemand auf die Idee kommt, die so entstandenen Bilder könnten einen anderen Sinn haben als den, Filmaufnahmen zu sein, lassen sie fünf anonyme Versuchspersonen (Kamera von oben, damit wir keine Gesichter zu sehen brauchen!), die gleichsam stellvertretend für all die bemühten Kritiker stehen, die immer wieder Sinnzusammenhänge mithilfe von vorgefaßten Theorien zu entschlüsseln versuchen, ausgiebig demonstrieren, daß nichts, aber auch gar nichts aus ihnen herauszulesen ist. Der wahre Film ist eben doch undeutbar und rätselhaft, wie ihr seht! Mag sein, sagen Khittl und Blüthner, der kräftig dunkle „Lyrik“ beige-steuert hat, daß die Aufnahmen für den, der sie herstellt, letzte existentielle Wahrheiten enthalten. Ihr, die ihr nicht die Schöpfer dieser Imagination seid, werdet sie jedoch nie begreifen.

Hoffnung auf den neuen deutschen Film? – Das wird davon abhängen, was man vom zukünftigen deutschen Film erwartet. Die Fortsetzung seines traditionellen Irrationalismus? Huldigungen an den schönen Schein der bestehenden Welt? Hermetische Konstruktionen im Glashaus? Gelegentlich eine dunkle Ahnung von Vergänglichkeit, die auf das Gefühl wirkt? Schöne Bilder? – Wenn man das erwartet, wird man durch die münchener Gruppe kaum enttäuscht werden.



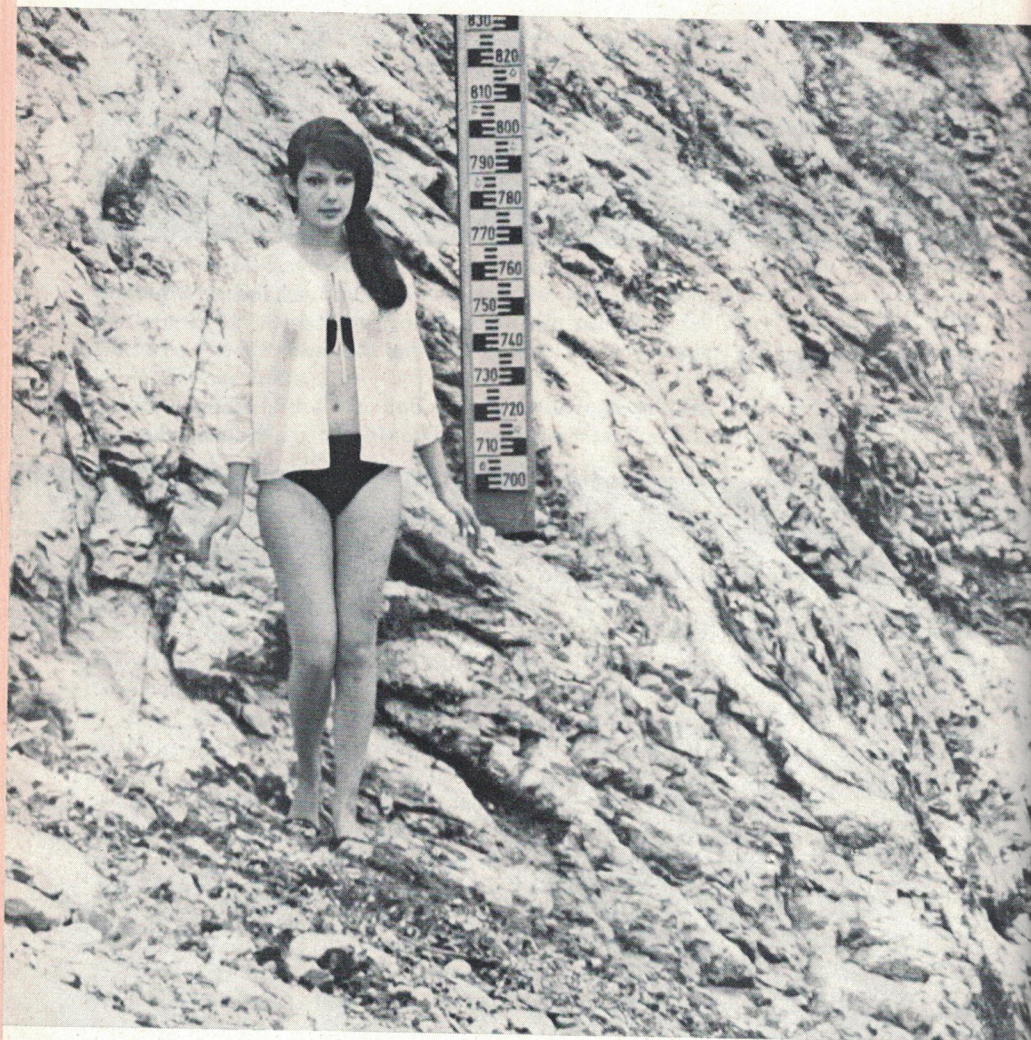
Franz Josef Spieker:
Süden im Schatten

Die „Münchner Schule“

Zum Aufsatz
von Wilfried Berghahn

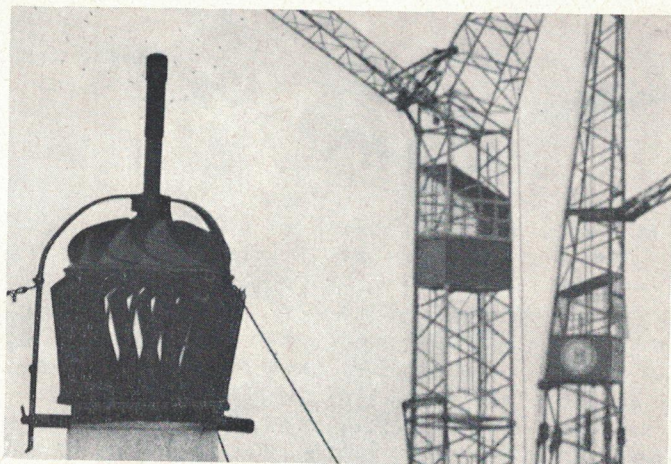
Edgar Reitz:
Kommunikation





Bernhard Dörries: **Das Mannequin**

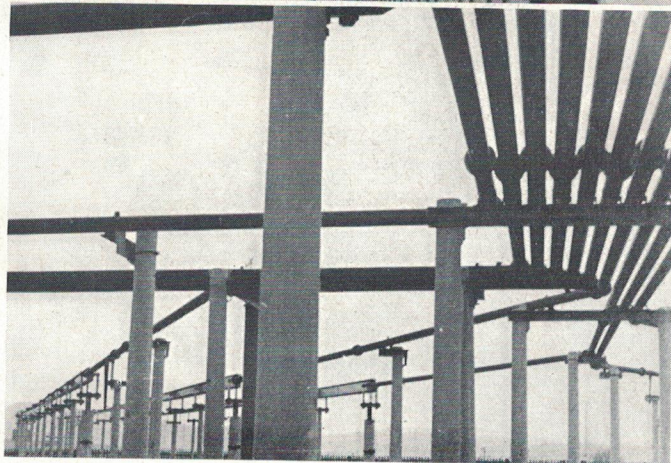
Bernhard Dörries:
Stunde X



Rob Houwer:
Der Schlüssel



Edgar Reitz:
Kommunikation





Raimond Ruehl:
Gesicht von der Stange

Bernhard Dörries:
Stunde X

