

Ny vesttysk film

Ebbe Iversen skriver om den nye vesttyske film, der præges af kreativ kraft og kommerciel krise trods hastigt voksende international anerkendelse

Det er næppe forkert at sige, at den position, som italiensk film havde for omkring 30 år siden med sin neorealisme og fransk film for omkring 15 år siden med sin nye bølge, den har vesttysk film overtaget i dag – ikke med en stilistisk eller tematisk homogen gruppe af filmskabere, men med et bredt og broget udbud af blomstrende kreativitet. Efter lang tids dvale har vesttysk film opnået international anerkendelse, navne som Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog og Wim Wenders er genstande for kultisk dyrkelse endog i USA, og tildelingen af den halve guldpalmepris til Volker Schlöndorffs Grass-filmatisering »Bliktrommen« på majs festival i Cannes var seneste eksempel på tysk kvalitetsfilms triumferende fremmarch.

Men triumfen er kun af kunstnerisk, ikke af kommerciel art. Skønt spændende nye instruktører myldrer frem i Vesttyskland, myldrer publikum ikke i biograferne for at se deres film, og i det sydlige naboland taler man bekymret om økonomisk og publikumsmæssig krise for den hjemlige filmproduktion. Ligesom dansk film er også den vesttyske subsidieret, men selv navne som Herzog og Fassbinder har svært ved at trække folk til biograferne. Profeterne er ikke agtede i deres hjemland.

Da den selvransagende efterkrigsfilm omkring 1960 sang på sit sidste vers med værker som Wolfgang Staudtes »Roser til anklageren« og Bernhard Wickis »Broen« (begge fra 1959), opstod et vakuum i vesttysk film, og i 1962 gjorde 26 unge instruktører i det såkaldte Oberhausen-manifest op med fædre-generationens film og fordrede en ny. Samme år begyndte man at give offentlig økonomisk støtte til vesttysk film, for på det tidspunkt havde fjernsynets fremfærd fået det samlede årlige antal biografbesøg til at dale fra 800 mill. i 1957 til under 50 mill. i 1962, og samtidig var den årlige filmproduktion faldet fra 115 til 63 film.

Nogen umiddelbar kunstnerisk fornyelse kom hverken Oberhausen-manifestet eller statsstøtten til at betyde. Op gennem tressernes anden halvdel debuterede ganske vist navne som Schlöndorff, Schamoni-brødrene, Herzog og Fassbinder, men den kommercielle filmproduktion (f.eks. de ulidelige Skolepige-rapporter) var altdominerende, og så sent som i 1971 skrev the New



»Die Ehe der Maria Braun«

York Times, at »the persistently dismal situation of German film art is unique. A listing of new films comprises a greater proportion of trash than anywhere else«.

Samme år oprettedes imidlertid distributionsselskabet Filmverlag der Autoren i München, og dermed indledtes den kreative bølge, som vi i dag betragter som ny tysk film. Men dens succes har som nævnt været kvalitativ mere end økonomisk, for i 1978 tiltrak Filmverlags film stadig kun 8 pct. af de tyske biografgængere, og selskabet har været på fallittens rand.

Flere af de nye tyske filmfolk føler selv, at de ikke har nogen nulevende generation af ældre kolleger at støtte sig til, og at de hen over mange års tomrum bygger bro tilbage til den blomstrende tyske mellemkrigsfilm inden Hitlers magtovertagelse. Werner Herzogs delvise genindspilning af Murnaus »Nosferatu« er i den henseende symbolsk. Men netop fraværet af en kontinuerlig tradition frigør de unge filmfolk fra belastende viden om, hvad man traditionelt kan og ikke kan, når man laver film, og her ligger utvivlsomt en del af baggrunden for deres nye visioner og originale perspektiver.

Skønt de indbyrdes er meget forskellige, finder man enkelte fællestræk hos mange af de nye instruktører: en bekymring for den indenrigspolitiske situation i Vesttyskland med dens polarisering, politi-oprustning og Berufsverbot, samt i nogen grad optagetheden af USA og amerikansk film. I både Wenders' »Alice i byerne«, Herzogs »Stroszek« og Walter Bockmayers »Flammende Herzen« er en del af handlingen henlagt til USA, Fassbinders forkærlighed for Douglas Sirk er velkendt, og Wenders' seneste projekt er »Hammett«, en film om Dashiell Hammett indspillet i Amerika med Francis (Ford) Coppola som producent.

Et fællestræk er desuden, at mange af instruktørerne bor i München, midt i det inderligt reaktionære CSU-Bayern. Men her har Filmverlag der Autoren hjemme, og her byder Bavaria på Vesttysklands bedste studiefaciliteter – så gode, at også amerikansk-instruerede film som Robert Aldrichs »Raketbase 3«, Sam Peckinpahs »Jernkorset« og Billy Wilders »Fedora« blev indspillet her samt naturligvis Ingmar Bergmans »Slangens æg«.



»Bliktrommen«

Men skønt bosat i samme by udgør instruktørerne ingen klike. Både Werner Herzog, Volker Schlöndorff og Reinhard Hauff har over for Kosmorama medarbejder givet udtryk for, at de ikke føler sig som medlemmer af nogen gruppe eller bølge, og hvis Herzog møder Fassbinder på gaden i München, ved han slet ikke, hvad han skal tale med ham om.

Hidtil har München haft 50 pct. af den samlede vesttyske filmproduktion, Hamburg har haft omkring 30 pct., og Vestberlin har måttet nøjes med 10 pct. Men i juni 1977 indførte det vestberlinske senat en favoriseret finansieringsordning for at tiltrække filmprojekter. Med et loft på 5 mill. kr. tilbyder byen at finansiere op til 30 pct. af en films budget, forudsat at producenten har garantier for de øvrige 70 pct., og forudsat at mindst halvdelen af filmens budget bruges i Vestberlin. Hvis filmen bliver en økonomisk succes, skal pengene betales tilbage inden for 19 måneder efter premieren, ellers betaler Senatet.

Det har resulteret i, at film som »Bliktrommen«, Menahem Golans »The Magician« (efter Isaac Bashevis Singer), David Hemmings' »Just a Gigolo« og Peter Lilienthals »David« – som i år vandt guldbjørn på festivalen i selvsamme Berlin – er blevet indspillet i den gamle rigshovedstad, og byens to store studier, der var i sørgeligt forfald, moderniseres. Siden juni 1977 er de årlige beløb, som filmproduktioner har lagt i Berlin, blevet mangedoblet ikke færre end 53 gange.

Dog, dette vellykkede projekt stopper ikke snakken om filmkrise i forbundsrepublikken, hvor man i 1956 havde 7085 biografer og i 1976 kun 3260. Krisen består i dalende belægningsprocenter, stadig mindre markedsandel til de hjemlige film (i 1977 kun 10 pct. mod 40 pct. i 1970), fraværet af en effektiv distribution af de tyske film og manglen på risikovillige producenter – samt hidtil en manglende evne til at få kommerciel succes på international basis. Og selv om der nu laves mange flere kvalitetsfilm, er den samlede årlige produktion ikke vokset. I 1966 blev der produceret 60 vesttyske film, i 1968–69 nåede man et kvantitativt højdepunkt med henholdsvis 107 og 121 film, men i 1976 var man igen nede på 60 film. Og trods f.eks. Fassbinders og Herzogs internationale renommé ser de fleste tyske distributører stadig deres film som det, amerikanerne meget malende kalder box-office poison.

På den baggrund er de unge instruktører ofte afhængige af økonomisk støtte fra TV-stationerne, og typisk nok er landets to førende filmstudier begge TV-kontrollerede, nemlig førnævnte Bavaria i München og Studio Hamburg. TV-finansieringen foregår hyppigt på den måde, at en film vises to år i biograferne, inden den producerende TV-station selv viser den på skærmen. Eksempelvis er de fleste af Reinhard Hauffs film egentlig produceret for TV. Risikoen er bureaukratisk stivhed og muligheden for indirekte censur, dvs. manglende bevillinger til kontroversielle projekter, men omvendt

sikrer eksistensen af indbyrdes uafhængige og konkurrerende TV-stationer imod en monopolisering af filmproduktionen.

En bivirkning af TV-finansieringen har i øvrigt været, at siden filmene er blevet lavet med henblik på senere TV-visning, har man holdt sig væk fra de brede formater. Og nogle mener, at dette ikke har givet tilstrækkeligt frie udfoldelsesmuligheder for begavede fotografer som Thomas Mauch, Michael Ballhaus, Dietrich Lohmann og Jörg Schmidt-Reitwein. Man kan også finde den opfattelse, at det kommercielt er til skade for den tyske kvalitetsfilm, at den ikke disponerer over stjerne-navne – skuespillere, som på én gang er talentfulde og bredt populære. Bruno Ganz nævnes blandt de få undtagelser.

Men mangler vesttysk film stjerneaktører, så har den til gengæld sin vrimmel af interessante instruktører. Fassbinder, Herzog og Wenders står internationalt i første led, og bag dem får man umiddelbart øje på navne som Reinhard Hauff, Hark Bohm, Erwin Keusch, Hans W. Geissendörfer, Peter Lilienthal, Bernhard Sinkel (og makkeren Alf Brustellin), Hans-Jürgen Syberberg, Max Willutzki, Walter Bockmayer og Klaus Emmerich. Der er oplagte og herhjemme totalt ukendte talenter som Hans Noever og Josef Rödl, og der er engagerede og spændende kvindelige instruktører som Helke Sander og Ulla Stöckl. Men man må til festivaler for at se deres film, og det er synd for den vægne del af det danske biografpublikum.