



# Film und Medien NRW

## *Filmgeschichte NRW*

Kapitel 2: Geschichten aus der Bonner Republik.  
Spielfilme: 1946-1991

25

Film und Medien  
Stiftung NRW

# Geschichten aus der Bonner Republik

**Grenzland, Machtzentrum, Wirtschaftsmotor: Nordrhein-Westfalen war von der Landesgründung 1946 bis ins Jahr 1991 vielfältiger Schauplatz für Spielfilme - und Lieferant für bundesweit bekannte Schauspiel-Originale**

Von Olaf Möller



Trude Herr, Foto: WDR

Zu den Dingen, die sich nach dem 8. Mai 1945 in Deutschland nicht änderten, gehörte die Verortung der Filmindustrie in Berlin und München – dort entstand das Gros der Spielfilme, dahin holte man auch die Talente aus dem Rest der Republik. Essen zum Beispiel gab diesen Produktionszentren zwei ihrer größten Stars: Heinz Rühmann, der den Übergang von Weimarer Republik über die Nazi-Herrschaft zur Bonner Republik mit fast beunruhigender Nonchalance meisterte, sowie Ruth Leuwerik, die Grande Dame des Kinos der fünfziger Jahre. Aus Köln kam nicht nur einer der wenigen bundesdeutschen Bösewichte von Weltformat: Günther Ungeheuer, sondern auch die unver-

gleichliche Trude Herr, die wie nur wenige den bundesrepublikanischen Klüngel aus verklemmten Gernegroßen und listigen Hausfrauen schlau und rotzig aufzumischen wusste. Nicht nur im Inland galt: Ubi bene ibi Colonia, ob nun am Lago Maggiore (»Conny und Peter machen Musik«, 1960; R: Werner Jacobs) oder am Wolfgangsee (»Im schwarzen Rößl«, 1961; R: Franz Antel), ob im Edgar-Wallace-London (»Das siebente Opfer«, 1964; R: Franz Josef Gottlieb) oder in einem Polynesien, wie es sich nur Deutsche erdenken können (»Unsere tollen Tanten in der Südsee«, 1964; R: Rolf Olsen). Ähnliches kann man auch über den Ruhrpott-Poeten Hans Henning Claer sagen: Wenn der sich als Jupp im zweiten Teil der immens erfolgreichen »Liebesgrüße aus der Lederhose«-Reihe (1974) im Gebirge herumtreibt, dann ist dort Bergkamen. Das heißt: Neben vielen anderen Dingen bot Nordrhein-Westfalen der jungen bundesrepublikanischen Filmindustrie ein Reservoir von Originalen, mit denen sich die Welt in Heimat verwandeln ließ.

Was man mit Nordrhein-Westfalen und Kino in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg assoziierte, zeigt sich vielleicht am besten an den beiden wichtigsten medienkulturellen Veranstaltungen des Bundeslandes: den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, gegründet 1954 als Westdeutsche Kulturfilmtage, 1962 Schauplatz der Unterzeichnung des Oberhausener Manifests, und dem Adolf-Grimme-Preis, der seit 1964 für herausragende Fernsehleistungen verliehen wird. Kulturfilm, das hieß auch: Industrie- und Imagefilm – ein Kino, das der industriellen Bedeutung und Macht des Bundeslandes eine zeitgemäße Gestalt zwischen Werbung und Avantgarde verlieh, während das Fernsehen in jenen ersten BRD-Dekaden durchaus ein Medium der Experimente, des Aufbruchs war.

Natürlich ist das Flächenland Nordrhein-Westfalen als Ganzes zu komplex, um es mit einem Blick fassen zu können: Es gibt Hauptfelder, Regionen, allen voran die Achse Bonn-Köln-Düsseldorf als Machtzentrum der alten Bundesrepublik sowie das Ruhrgebiet als deren Schwerindustrie-Dynamo, aber eben auch Städte wie zum Beispiel



Alice in den Städten, Foto: Wim Wenders Stiftung 2016

Aachen oder Münster, in denen und um die herum sich im Hinblick auf Film und Kino einiges von nachhaltiger Bedeutung tat. Das alles ganz den dezentralistischen Idealen der Bonner Republik gemäß.

Und somit ist Nordrhein-Westfalen in gleichem Maße: die kuriose Mischung aus Weltgewandtheit und Provinzpoesie, die Düsseldorf in Dominik Grafts Actionfilm mit Politthriller-Timbre »Die Katze« (1988) milchig strahlen lässt; die matt-bräunliche Melancholie bei Herne, wo der italienische Genremeister Duccio Tessari Szenen für »Das fünfte Gebot« (1978) drehte, eine Gangsterfilm-Elegie, die im Abenddämmern der Weimarer Republik spielt; das Aroma Lüdenscheids, wie es Wolfgang Bülds bestürzend zärtlicher »Brennende Langeweile – Bored Teenagers« (1978) verströmt; Wuppertals merkwürdig anrührende Mischung aus Zukunftslust und Stoffeligkeit, wie man sie erneut bei Büld findet, aber auch in Wim Wenders »Alice in den Städten« (1974).

NRW ist auch: das sonnig-campe Dolce Vita bei Weilerswist in Wally Bockmayers und Rolf Bührmanns »Salzstangen-Geschrei« (1976) und die Düsternis Gelsenkirchens in Ulli Lommels schwuler Serienmörder-Phantasie »Die Zärt-

lichkeit der Wölfe« (1974); der Sündenpfehl Ruhrpott in Alfred Vohrers in Essen verankertem sardonischen Krimi »Anita Drögemöller und die Ruhe an der Ruhr« (1976) und in Luchino Viscontis in Oberhausen verwurzelter Raserei »Die Verdammten« (»La caduta degli dei«, 1969).

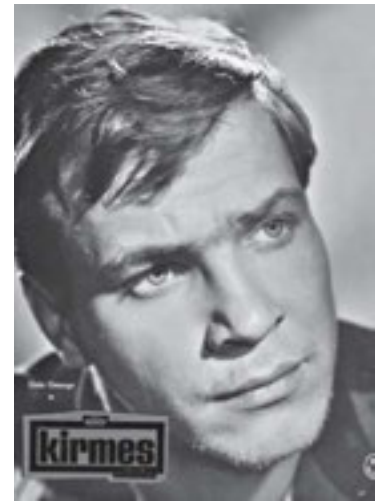
NRW ist schließlich: Wolfgang Staudtes Marl und Recklinghausen bei Nacht, eine Seelenlandschaft durchwandert von einem Jungen, der ein Lamm vor dem Schlachter retten will und dabei seine ersten Lektionen über die Liebe und den Tod lernt (»Das Lamm«, 1964); die schlammige Traurigkeit der Eifel, erneut bei Staudte, in einem weiteren, diesmal brutal hoffnungslosen Film zum Thema Heimat: »Kirmes« (1960); oder die heillos-kölsche Lustigkeit Willy Millowitschs in Rudolf Schündlers verschrobener Meta-Krimi-Ulk »Willy, der Privatdetektiv« (1960) oder in Robert Adolf Stemmlers »Das ideale Brautpaar« (1954), dem Film zum gleichnamigen Radioquiz des Aachener Karnevalsaktivisten Jacques Königstein, mit Torwartlegende Frans de Munck, dem ersten Legionär in der Geschichte des Geißbock-Clubs, in einer Nebenrolle.

In der Bonner Republik wurden also reichlich Filme produziert, die am Rhein oder im Ruhrgebiet spielen – dort





Das Lamm, Foto: Bundesfilmarchiv



Kirmes, Foto: Bundesfilmarchiv

direkt gedreht wurden allerdings nur wenige. Harald Brauns exquisite Gottfried-Keller-Adaption »Regine« (1956) entstand zum Beispiel vor allem in Grünwald-Geiseltalsteig nahe München – die Außenaufnahmen in Rheinhausen und auf Schloss Sandfort im Münsterland wurden in wenigen Tagen gedreht. Ähnliches gilt für Helmut Käutners epochale Übertragung von Shakespeares »Hamlet« ins Nachkriegs-Ruhrgebiet: »Der Rest ist Schweigen« (1959) entstand in erster Linie in Hamburg-Wandsbek, mit einem kurzen Ausflug nach Oberhausen und in den Düsseldorfer Stadtteil Lohausen für einige großartige atmosphärische Lokalkolorit-Momente. Bergkamen wurde für Franz Marischkas Ruhrpott-Sexfarce »Lass jucken, Kumpel« (1972) unter anderem aus Penzberg, Kufstein, München und Ulm zusammengesetzt. Ein Film wie Josef von Bákys Teenager-Melodram »Die Frühreifen« (1957), der zu einem großen Teil in Essen und Umgebung gedreht wurde, ist in den ersten Dekaden der BRD eine Ausnahme.

### Produktionen zwischen Genre und Filmkunst

Dabei gab es in Nordrhein-Westfalen einige bemerkenswerte Produktionsfirmen: Kölns legendenumrankte International Germania Film zum Beispiel sorgte in den sechziger Jahren dafür, dass sich der Name der Rheinmetropole auf allerlei herzhafter Genre-Koproduktions-Kost wiederfand, wie etwa »Die goldene Göttin vom Rio Beni« (»Os Selvagens«, 1964; Franz Eichhorn und Eugenio Martín), »Tal der Hoffnung« (»Clint el solitario«, 1967; Alfonso Balcázar) und »Feuer frei auf Frankie« (1967; José Antonio de la Loma) sowie Vittorio Cottafavis Meisterwerk »Die hundert Ritter« (»I cento cavalieri«, 1964). Alles Filme, die frei sind von allen sonstigen NRW-Bezügen.

BAP-Frontmann Wolfgang Niedecken erzählt in Oliver Schwehms Fernsehfeature »Cinema Perverso« (2015), er

habe solche Filme im AKI-Kino im Kölner Hauptbahnhof gesehen. Ebenfalls öfter Gast war dort Uwe Boll, Wermelskirchens weltweit berühmtester Kulturschaffender und vielleicht ein interessanterer Regisseur, als man ihm zugesteht. Gelernt hat er dort ein Kino zwischen schneller Schlagzeilenstory-Abzocke und Genre-Purismus, was ihn heute unter anderem die Justizvollzugsanstalt Siegburg in Kanada nachbauen lässt (»Stoic«, 2009).

Nach einer Balance zwischen Kunst und Unterhaltung suchte das wohl bedeutendste in NRW beheimatete Produktions- und Verleihunternehmen der Bonner Republik: Duisburgs Atlas Film + Verleih GmbH, gegründet 1960 von dem Münsteraner Kinokettenbetreiber Hanns Eckelkamp. Atlas brachte als Verleih internationale Filmkunst in die bundesdeutschen Kinos, aktuelle wie historische, darunter allseitig Anerkanntes von Ingmar Bergman bis Fred Zinnemann, aber auch damals in der BRD erst zu Entdeckendes wie etwa die Filme der japanischen Großmeister Ozu Yasujiro und Masaki Kobayashi (diese allerdings in manchmal eigenartigen Bearbeitungen).

Außerdem (ko)produzierte Atlas Film einige aufregende Preziosen des bundesdeutschen Kinos an der Schwelle zwischen Altbranche und Jungem Deutschen Film: Will Trempers jazzig-kühles Ost-West-Stilleben »Die endlose Nacht« (1963) etwa und Jürgen Rolands post-neorealistischen St.-Pauli-Reißer »Polizeirevier Davidswache« (1964). Außerdem: »Diamantenbillard« (»Un milliard dans un billard«, 1965) und »Die Blonde von Peking« (»La Blonde de Pékin«, 1967), zwei schräg-ironische Euro-Spannungs-Exerzitien des ewig unberechenbaren Nicolas Gessner, der später mit »Tennessee Nights« (1989) noch den Roman »Minnie oder Ein Fall von Geringfügigkeit« (1984) des Wahlkölners Hans Werner Kettenbach in die USA verpflanzen sollte. Auch von Atlas Film kam der viel-



Sündige Grenze, Foto: CCC Filmkunst

leicht erste abendfüllende Versuch kritischer Filmvermittlung, »Der 30. Januar 1945 (Kolberg)« (1965) von Erwin Leiser, Raimond Ruehl und Lothar Kompatzki. Erwähnt sei noch der nicht vollendete »Transit« (1965), in dessen einwöchigem Drehverlauf erst Regisseur Erwin Leiser an Drehbuchautor Max Frisch scheiterte und dann Ersatzregisseur Bernhard Wicki an sich selbst.

1966 meldete Atlas Film Insolvenz an, was Hanns Eckelkamp zwar ins Stolpern brachte, aber nicht zu Fall: Und so war er bald darauf wieder an Produktionen beteiligt, darunter Peter Keglevics zum Gutteil zwischen Köln und Aachen spielendem »Der Bulle und das Mädchen« (1985), einer jener vielen soliden Versuche jener letzten Bonner Jahre, die ein deutsches Genre-Kino verhiessen, zu dem es nicht kam.

In diesem Zusammenhang muss man auch Bielefeld erwähnen: Die Stadt ist seit 1957 Sitz der Mercator-Film GmbH, welche als Verleih eine große Rolle in der alten Bundesrepublik spielte und manchmal auch diskret schöpferisch tätig wurde – indem sie zwischen Teutoburger

Wald und Ravensburger Mulde von lokalen Talenten Szenen drehen ließ, mit denen zu kurze ausländische Filmeinkäufe, gewöhnlich B-Movie-Genreware, auf eine akzeptable Länge von etwas über siebzig Minuten gestreckt wurden. Auch das ist ein bedeutendes Stück bundesdeutscher Filmgeschichte: Das Sich-Einverleiben und Anpassen fremder Stoffe durch Synchronisation – und rabiaterere Umgestaltungsmaßnahmen. So wie man in Berlin und München auch dem Rest der Republik ein Bild verpasste, so schmuggelte man in Bielefeld Stücke des Vertrauten in die Welt, auch um so in ihr ein bisschen heimisch zu werden.

### Schmuggler in Aachen, neuer Mittelstand in Münster

Für ganz andere Formen von Kosmopolitismus und Schmuggel steht Aachen als Schlüsselstadt im deutsch-belgisch-niederländischen Grenzland. In diesem Bermuda-Dreieck spielen zwei der wichtigsten frühen (Ko)Produktionen der Bonner Republik: Zum einen »Sündige Grenze« (1951) von Robert Adolf Stemmler, zum anderen »Das Bankett der Schmuggler« (»La banquet des fraudeurs«, 1952), das Spielfilmdebüt des belgischen Dokumentaristen Henri Storck – beides Werke, die zeigen, was Grenzen aus Menschen machen.

Ähnlich wie schon in seinem Trümmerfilm »Berliner Ballade« (1948) arbeitet Stemmler hier mit inszenatorischen Mitteln, die seinen Film in die Nähe des damals weltweit bewunderten italienischen Neorealismus rücken: Gedreht wurde viel vor Ort, die Darsteller bieten eine wilde Mischung aus Publikumslieblichen und Laien, unter denen sich mit Horst Buchholz und Cornelia »Conny« Froboess zwei kommende Stars finden. Erzählt wird von den »Rabatzen«: Kindern und Jugendlichen, die sich im Auftrag ihrer Erziehungsberechtigten (nicht alle haben noch Eltern) über die grüne Grenze in die Nachbarländer schleichen, um von dort vor allen Dingen den in der BRD extrem hoch besteuerten Kaffee mitzubringen. Was Stemmler hier zeigt, ist eine untergehende Welt, worauf auch die zeitgenössische Lokalpresse verwies: Das Rabatzen würde es bald nicht mehr geben. Die Grenzen öffneten sich langsam und Europa wuchs zusammen. In dem Jahr, als »Sündige Grenze« ins Kino kam, wurde auch die Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl gegründet, die so genannte »Montanunion«, ein Grundstein der heutigen Europäischen Union.

Die späten vierziger, frühen fünfziger Jahre sind eine Zeit des europäischen Aufbruchs – der Hoffnung auf eine bessere gemeinsame Zukunft, geprägt auch von dem Versuch der Verbrüderung nach dem Hass des Zweiten Weltkrieges. Henri Storcks »Das Bankett der Schmuggler«

(1952) entsprang als Projekt diesen organisierten Bemühungen. Der Film erlebte seine Uraufführung im Rahmen eines Europa-Kongresses in Aachen und lief danach unter anderem im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes.

Diesen pädagogischen, politisch informativen Zweck merkt man dem Film auch an: Die Konstruktion ist etwas steif, der Ton bei allem Scherz und Schmelz didaktisch. Die Grundidee hat dabei einen ausgesprochen drolligen, aber auch fast Brecht'schen Charme: Schmuggler verschiedener Länder gründen eine Interessengemeinschaft, um den Grenzabbau zu verhindern – und ihre Arbeitsplätze zu schützen. Im Original ist »Das Bankett der Schmuggler« im übrigen mehrsprachig, so wie auch in »Sündige Grenze« an den entsprechenden Stellen Französisch oder zumindest Deutsch mit starkem Akzent gesprochen wird. Typisch für die Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit des bundesrepublikanischen Kinos jener Ära ist andererseits, dass mehrere der Kinder mit einem starken Berliner Akzent sprechen – wahrscheinlich, weil sie dort gecastet wurden. Denn: Während die Außenaufnahmen um Aachen herum entstanden, wurden die Innenszenen in den Studios der Produktionsfirma CCC Filmkunst in Berlin-Spandau gedreht.

Auf ganz andere Weise als Aachen hat eine weitere kreisfreie Stadt in Nordrhein-Westfalen die Filmhistorie geprägt: Münster. 1957 wurde hier die wichtigste Filmzeitschrift der bundesrepublikanischen Geschichte ins Leben gerufen: die »Filmkritik«. Als Nachfolgerin des kurzlebigen Unterfangens »Film 56« entstand sie im Umfeld des Filmseminars am Institut für Publizistik an der Universität Münster – einem akademischen Pionierprojekt jener Jahre. Gegründet wurde das Seminar von dem gebürtigen Euskirchener Walter Hagemann, einer so umstrittenen wie enigmatischen Persönlichkeit der deutschen Medienforschungsgeschichte. Mit Theodor Kotulla und Enno Patalas sowie Frieda Grafe, Ulrich Gregor, Heinz Ungureit, Günter Rohrbach und einigen anderen brachte das Institut bzw. dessen erweitertes filmaktivistisches Umfeld eine erste Elite der BRD-Kinokultur hervor.

Von den oben genannten drehte Kotulla auch einen bedeutenden Spielfilm in Münster: »Ohne Nachsicht« (1972), ein »Film über die Provinz, aus der Provinz. Provinz meint nicht nur Münster, meint nicht nur Westfalen, Architektur und Landschaft. Provinz meint auch Verhältnisse, Bewusstsein, Aktionen«, wie Peter W. Jansen in der Zeit schrieb. Machtverhältnisse werden hier ausgelotet: Es wird gezeigt, zu welchen Kompromissen die Freiberuflichkeit einen treiben kann und wie leicht eine Festanstellung das Rückgrat eines Neu-Mittelständlers zu brechen vermag. »Ohne Nachsicht« ist ein

Generationen-Selbstportrait voller Ekel und Zorn, dessen Stärke seine eigentümliche Mischung aus formaler Strenge und neorealistischen Impulsen ist.

Etwas Vergleichbares hatte für die Flakhelfer-Generation fünf Jahre zuvor der in Münster zur Schule gegangene Ulrich Schamoni mit »Alle Jahre wieder« (1967) geleistet. Koautor dieses Films war der in der Nähe von Gütersloh geborene Michael Lentz: Ein Mann ungezählter Pseudonyme als Kritiker (bei der »WAZ«), Drehbuchautor und Regisseur. Später, mit »Das fünfte Gebot« (1978), produziert von seiner Essener Firma Oase-Film, erfüllte er sich einen Lebenstraum: seine Heimat als ein Stück internationales Star- und Genrekino zu erzählen. Für das Fernsehen leistete er wenige Jahre darauf ähnliches mit der von Wolfgang Staudte gestalteten Serie über den Aufstieg der Region im späten 19. Jahrhundert, »Die Pawlaks – Eine Geschichte aus dem Ruhrgebiet« (1982).

Doch zurück zu Schamoni. Typisch für sein Schaffen ist – siehe auch den Roman »Dein Sohn lässt grüßen« (1962) –, dass sich die Konflikte eher im Privaten zuspitzen. Es geht um die Frage: Verheiratet bleiben oder die Scheidung einreichen zwecks Ehelichung der Geliebten? Höhepunkt des Films ist eine Szene, in der eine Gruppe Kindheits- und Jugendfreunde besoffen das Fahrtenlied »Wilde Gesellen vom Sturmwind durchweht« krakelend jene Stelle besucht, wo sie als Pimpfe der Hitlerjugend versucht hatten, den anrückenden Feind aufzuhalten. Da kristallisiert sich für einige Sekunde die Seele der jungen Bundesrepublik zwischen Erinnerungen an die Nazizeit und Arbeiten am Wohlstand: Hannes Lücke, der Protagonist, ist Werbetexter, er weiß, worum es in der BRD geht, und macht aus deren Kompromissfreudigkeit das Beste für sich. Gattin und Geliebte bleiben dabei wohl getrennt.

Das ist eines der Leitmotive des Jungen Deutschen Films, wie auch schon die Günter Seuren-Adaption »Schonzeit für Füchse« (1966) von Ulrich Schamonis älterem Bruder Peter zeigte: das Behagen am eigenen Unbehagen. Der große Kölner Willy Birgel, von den frühen dreißiger bis in die späten fünfziger Jahre einer der Kassenmagneten des deutschen Kinos, amüsiert sich in einer Nebenrolle des Films auch über die Larmoyanz der spätjugendlichen Protagonisten.

## **Machtzentrum Rheinland, Kinorealismus an der Ruhr**

Vier Jahre vor »Ohne Nachsicht« hatte Theodor Kotulla sein bestechendes Langfilmdebüt »Bis zum Happy-End« (1968) in der Hauptstadt Bonn angesiedelt. Untersucht wird in diesem Manifest der »Filmkritik«-Gründergeneration – am Drehbuch schrieb auch das Filmhistoriker- und





Regisseur Ulrich Schamoni, Drehbuchautor Michael Lentz und Kameramann Wolfgang Treu, Foto: Ulrike Schamoni/Erika Grimme Schamoni

LGBT-Aktivisten-Paar Martin Ripkens und Hans Stempel mit – allerdings nicht, was sich in den Korridoren und Amtsstuben der Ministerien so tut, sondern ein weiteres mal der Kollaps eines Kleinbürgertums, das im Tod einer Verwandten nur die nächste Geldquelle sieht. Rainer Werner Fassbinder konstatiert 1975 in einer seiner WDR-Produktionen, »Angst vor der Angst«, keine Veränderung dieser Verhältnisse: Bonn ist hier wie ein Lebkuchenhaus, das innen schimmelig und vergiftet ist. Kein Wunder, dass Wilhelm Meister in der verschrobenen Goethe-Adaption »Falsche Bewegung« (1975) des Düsseldorfers Wim Wenders dort auch nicht lange bleibt und stattdessen mit Weggefährten ins Siebengebirge reist.

Wie wenige Filme es aus jener Zeit über die frühere Bundeshauptstadt gibt, sagt viel über das BRD-Kino aus – ebenso was für Filme das sind: 1962 kommentiert Trash-Auteur Rudolf Lubowski mit »Zwei Bayern in Bonn« auf gewohnt verbissen-trübe Art zeitgenössische Republik-Neurosen zwischen AKW-Panik und Mauer-Paranoia. Rolf

Thiele situiert im Folgejahr gleich zwei sardonische Sittenbilder dort, »Moral 63« und »Venusberg«, denen er 1971 mit »Rosy und der Herr aus Bonn« ein drittes, resigniert-alterszynisches folgen ließ. Mit Gerhard Schmidts Wende-Lustfilm »Is' was Kanzler!?!« (1984) zeigt sich die nächste



Schonzeit für Füchse, Foto: Schamoni Film und Medien GmbH



Rainer Werner Fassbinder, Foto: Real Fiction Filmverleih/  
Rainer Werner Fassbinder Foundation



Das Treibhaus, Foto: Goedel Film

bundesdeutsche Generation der Hauptstadt-Machtelite ebenfalls nicht wirklich gewachsen.

Es dauerte denn auch über dreißig Jahre, bis der Schlüsselroman über das politische Bonn der fünfziger Jahre, Wolfgang Koeppens »Das Treibhaus« (1953), endlich verfilmt wurde. Peter Goedel macht daraus 1987 eine erstaunliche, eigensinnig-kratzige Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm, mit Wenders-Lieblingsschauspieler Rüdiger Vogler als Erzähler. Christian Doermer, der erste Star des Jungen Deutschen Films, spielt in einer seiner letzten großen Kinorollen einen gutwilligen, moderat progressiv gesonnenen Bundestagsabgeordneten, für den es in Bonn schließlich nur einen Platz zu geben scheint: am Grunde des Rheins. Aber interessanterweise verzweifelt auch er letztlich nicht an den Kabalen der institutionalisierten Macht, sondern am Sex – mit einer Minderjährigen.

Wer etwas über die dunklen Seiten des Rheinlands in den fünfziger und sechziger Jahren aus dem zeitgenössischen Kino erfahren will, muss sich im Filmschaffen der Deutschen Demokratischen Republik umschaun: In Slatan Dudows Satire »Der Hauptmann von Köln« (1956), erfährt man etwa viel über alte und neue nazistische Umtriebe in

der BRD, in János Veiczi »Zwischenfall in Benderath« (1956) über den ungebrochen hier tobenden Antisemitismus. Interessant ist in beiden Fällen die Verankerung der Handlung im mal konkreten (Köln) mal fiktiven (Benderath) Rheinland – da weder die reale Affäre um den Vorsitzenden der Sudetendeutschen Landsmannschaft Richter, auf die Dudow lose rekurriert, einen Bezug zur Region hatte, noch Curt Corrinths Stück »Trojaner« (1929), auf dem Veiczis Regiedebüt basiert. Dass es hier um das Rheinland als Ausdruck bundesdeutscher Macht an sich geht, macht ein Detail bei Dudow deutlich: Der Betrüger nicht ganz wider Willen wird darin unter anderem Direktor einer Firma namens Montan AG – was man wohl als grimmige Anspielung auf die Montanunion nehmen darf, also das sich ökonomisch langsam vereinende kapitalistische Europa unter impliziter Führung Bonns.

Dass das alles seine Vorgeschichte hat, zeigt eine weitere DEFA-Produktion des Jahres 1956: Martin Hellbergs im Jahrhundertwende-Düsseldorf situierter Film »Die Millionen der Yvette«, der ebenfalls eine Geschichte von den betrügerischen Umtrieben des Bürgertums erzählt. Und als Mitte der sechziger Jahre die Arbeiterschaft im Ruhrge-



Is' was Kanzler!?!, Foto: Gemini Film & Library GmbH



biet gegen die Zechenschließungen demonstriert, liefert die DEFA auch dazu einen Kommentar in Gestalt von Hermann Zschoches »Engel im Fegefeuer« (1965), in dem die revolutionäre Tradition der Region beschworen wird.

Ähnlich extrem wie bei der DEFA werden die rheinländischen Verhältnisse zu jener Zeit allein von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub gezeichnet, in ihrer ersten Heinrich-Böll-Adaption »Machorka-Muff« (1963), ein Film gegen die Bewaffnung der Bonner Republik, der in knackigen achtzehn Minuten die Verflechtungen zwischen Militär, Industrie und Politik, altem Adel und jungem Unternehmergeist satirisch aufspießt. Interessanterweise ist es Bölls Heimatstadt Köln, wo das BRD-Kino immer wieder politisch Klartext redet – Filme oft von Vertriebenen, Exilanten, Entwurzelten oder Kosmopoliten, Werke, die vom Durch-Reisen erzählen, einer Haltlosigkeit, Zerrissenheit, die sich Begriffen wie Heimat und Zuhause verweigert.

Helma Sanders-Brahms' »Shirins Hochzeit« (1976), der Höhepunkt ihrer Kölner Periode, folgt etwa einer jungen Türkin ohne Aufenthaltserlaubnis. Auf ihrem Weg durch die weniger touristischen Gassen und Ortsteile der ihr fremden, entsprechend bedrohlich erscheinenden RheinStadt fällt sie einem Zuhälter in die Hände – Endstation Puff. Wobei mit den lokalen Luden wenig los ist, wie Ernst Hofbauers Kriminalkracher »Heißes Pflaster Köln« (1967) demonstriert – zumindest haben sie hier den Wiener Strizzis wenig an Charme wie Gewaltbereitschaft entgegenzusetzen. So wird im Kino der Kölner Strich österreichisch. Für die belgische Filmemacherin Anne Silver, wiederum, ist der Kölner Hauptbahnhof in »Les rendez-vous d'Anna« (1978) auch nur ein weiteres Stück Europa, das vielen anderen viel zu ähnlich ist. Und sieht die langsam vor sich hin verblutende Elisabeth in Niklaus Schillings »Rheingold« (1978) noch den Bahnhof Köln von ihrem Waggonfenster aus, oder ist sie da schon tot?

Vielleicht fängt dieses Kino der Auflösung an mit »Nicht veröhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht« (1965), ebenfalls eine Böll-Verfilmung von Huillet und Straub: Gezeigt wird die Geschichte einer Architektenfamilie zwischen 1914 und 1954 verdichtet auf dreiundfünfzig Minuten streng-spröder Klarheit, die Bertolt Brecht genauso viel verdankt wie John Ford. In einer tragenden Rolle ist hier übrigens der Kölner Fotograf Carl-Heinz Chargesheimer zu sehen. Thematisch entfernt vergleichbar in seinem Blick auf die Neurosen der Hautevolee Adenauerlands, wenn auch ästhetisch ungleich konventioneller, ist Vojtěch Jasnýs ebenfalls auf Böll basierender »Ansichten eines Clowns« (1976): Selten wirkten Köln und Bonn so faulig.

In Samuel Fullers legendärem »Tatort« »Tote Taube in der Beethovenstraße« (1973) bereist der US-amerikanische



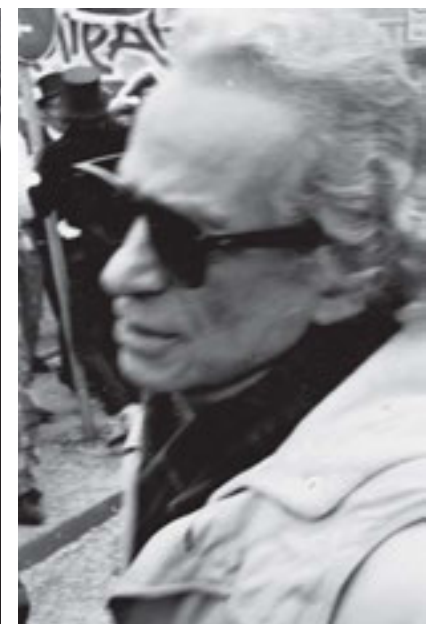
Engel im Fegefeuer, Foto: DEFA Stiftung, Eberhard Daßdorf



Shirins Hochzeit, Foto: WDR



Carl Heinz Hargesheimer, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln



Am Set vom Tatort: Tote Taube in der Beethovenstraße von Samuel Fuller, Foto: HRB



Privatdetektiv Sandy die Landschaft zwischen Bonn und Köln auf der Jagd nach dem undurchsichtigen, international agierenden Erpressers Mensur. Zollfahnder Kressin wurde direkt zu Beginn krankenhaushausreif geschlagen und spielt deshalb im Rest des Fernsehspiels keine große Rolle mehr. Egal wohin Sandy kommt: Der Irrsinn bricht aus. Der Kölner Karneval wirkte selten so höllisch wie hier: wie eine wabernde, tausendfarbige Bedrohung, die dauernd ihre Gestalt wandelt. Unvergesslich ist auch das Duell am Schluss, in dem die Waffen immer rustikaler werden, bis Streitäxte zum Einsatz kommen. Fuller lässt seine Figuren besonders gerne an Orten durchdrehen, an denen es für gewöhnlich etwas gesitteter zugeht, wie etwa auf dem Drachenfels oder im Bahnhof Rolandseck.

Kongenial wird das ganze musikalisch vorangetrieben von Kölns einziger Rockband mit Weltgeltung: Can, deren Debütalbum visionär »Monster Movie« hieß. Veröffentlicht wurde es 1969, als Klaus Lemke in »Brandstifter« Marquard Bohm, Margarethe von Trotta und Iris Berben als Variationen von Baader, Meinhof und Ensslin über die Kölner Hohe Straße stolzieren ließ. In der Schmalfilm-Performance, die er sie dort abziehen ließ, stecken schon die Blutbäder der kommenden Jahre. 65 Minuten Welthaltigkeit, produziert vom WDR.

Aber ging es nicht eigentlich in der gesamten Bundesrepublik in jenen Jahren der Hochphase der Rote Armee Fraktion so zu wie bei Fuller und Lemke: dass plötzlich Dinge passieren konnten, mit denen nicht zu rechnen war – Kaufhäuser gingen in Flammen auf, Menschen wurden am helllichten Tag auf offener Straße ermordet, durchschnittliche Einfamilienhäuser erwiesen sich als Orte, wo man Entführte gefangen hielt, bis man sie tötete. Und Unschuldige wurden von der Presse vorverurteilt und von den Staatsorganen gehetzt. Davon erzählt die letzte große Böll-Verfilmung, Margarethe von Trottas und Volker Schlöndorffs »Die verlorene Ehre der Katharina Blum« (1975): Wie eine junge Frau von einem zu immer extremeren Mitteln greifenden Staat und dessen Mitläufern selbst zu extremen Maßnahmen getrieben wird. Denn es hilft offenbar nur Gewalt, wo Gewalt herrscht.

Erwähnt sei an dieser Stelle auch noch ein wenig bekanntes Köln-Meisterwerk, das sich als Summe der Bonner Republik ähnlich anbietet wie »Das Treibhaus«: Dietrich Schuberts »Nieder mit den Deutschen« (1984). Der Titel stammt von der Kellerwand des Kölner EL-DE-Hauses, wo die Gestapo im »Dritten Reich« ihre Opfer gefangen hielt und folterte. Fritz, in seiner Jugend bei den Edelweißpiraten im Widerstand gegen die Nazis aktiv, besucht rund vierzig Jahre später den Ort, wo auch er halb zu Tode geprügelt worden war – und entdeckt unter den anderen Besuchern einen Mann, in dem



Brandstifter, Foto: WDR



Die verlorene Ehre der Katharina Blum, Foto: Eberhard Junkersdorf

er den früheren Kerkermeister zu erkennen vermeint. Er beginnt ihn zu beobachten. Die Handlung vollzieht sich vor dem Hintergrund der Bonner »Wende« von 1982. Graffiti gegen die Regierung Kohl fordern zu einem Widerstand auf, an den Fritz nicht mehr glaubt. Kohl, meint er am Ende, hätten die gewählt, für die er und so viele andere den Kopf hingehalten hätten. »Edelweißpiraten sind treu« sprühten Punks damals an die Wände, auch ein Spruch aus dem EL-DE-Haus-Keller. Wen schützt, wem hilft diese Treue?





Die Abfahrer, Foto: Winkelmann Film



Die Heartbreakers, Foto: WDR



Super, Foto: Winkelmann Film

Obwohl das Ruhrgebiet ebenfalls Edelweißpiraten-Land war, wurde deren Kampf dort bislang nicht in einem Spielfilm aufgearbeitet – so wie in der Bonner Republik überhaupt kaum Bilder gefunden wurden für den wehrhaft-proletarischen Pott. Sicher, in Alfred Brauns »Stresemann« (1956) kommt der Widerstand gegen die Ruhr-

besetzung 1923 vor, und in Klaus Emmerichs TV-Koloss »Rote Erde« (1983 und 1989) werden Sympathien für die Spartakisten geäußert – im Großen und Ganzen, aber, wird man eher bei der DEFA fündig.

Das kämpferische Ruhrgebiet hat in der alten BRD ein anderes Gesicht: Das des Düsseldorfers Marius Müller-Westerhagen als Tagedieb und Schlawiner Theo Gromberg in den Werken von Peter F. Bringman. In dessen bahnbrechendem, zwischen Herne und Wanne-Eickel gedrehten Fernsehspiel »Aufforderung zum Tanz« (1977) begegnet der Zuschauer ihm zum ersten Mal - da träumt er gemeinsam mit seinem italienischen Freund Enno von einem Magirus-Deutz-Lastwagen. In dem Kinofilm »Theo gegen der Rest der Welt« (1980) haben sie dann einen Sattelschlepper. Der wird ihnen aber geklaut, noch bevor die letzte Rate abbezahlt ist - so beginnt eine Reise quer durch Westeuropa.

Etwa zeitgleich setzte Adolf Winkelmann mit einer absolut beispiellosen Reihe von Filmen erst für das WDR-Fernsehen (»Schlechte Karten«, 1977; »Die Abfahrer«, 1978), dann das Kino (»Jede Menge Kohle«, 1981) der Region ein Denkmal, wie sie es verdient: eklektisch, voller Brüche im Tonfall und mit Hakenschlägen in den Geschichten – purer Kinorealismus, der sich nie ganz fassen lässt. Abgerundet hat Winkelmann diesen Zyklus mit einem nie angemessen gewürdigten Stück Endzeit-Science-Fiction, »Super« (1984), poppig besetzt mit dem gebürtigen Westfalen Udo Lindenberg in der männlichen Hauptrolle, sowie der tollen Renan Demirkan als dessen weiblichem Gegenüber. Bringmann dagegen blickte an einer ähnlichen Stelle in seiner Karriere zurück statt nach vorn, auf die sechziger Jahre: »Die Heartbreakers« (1982) erzählt davon, wie der Rock 'n' Roll in die bundesdeutschen Provinzkneipen kam, inklusive Schlägereien, genervten Spießbürgern und Coming-of-Age-Geschichte.

Aber letztlich war der Ruhrpott schon tot, ein Mythos, als Winkelmann und Bringmann ihm ihre Lobes- und Liebeslieder in bewegten Bildern und bewegenden Tönen sangen: Schon seit Mitte der sechziger Jahre war das Ende der Schwerindustrie abzusehen – es hat seinen tieferen Grund, warum die Kumpels in den »Lass jucken«-Filmen mehr mit Sex beschäftigt sind als dem Kohleabbau.

#### Fotocredits

Seite 3: Das Lamm, Bundesfilmarchiv/Sign.:BArch, FILMSG1/9464-19

Seite 3: Kirmes, Bundesfilmarchiv/Sign.:BArch, FILMSG1/8896

Seite 8: Carl Heinz Hargesheimer, Rheinisches Bildarchiv Köln, Leo Fritz Gruber, Reproduktions-Nr.rba-mfLO11057-05