

Atelier Cinéma:

Les « Sept Arts » dans le cinéma allemand



Auge um Auge - Ein deutsche Filmgeschichte

Michael Althen / Hans Helmut Prinzler, Deutschland 2007/2008

Ein Film über die Liebe zum Kino, eine Entdeckungsreise durch hundert Jahre deutsche Filmgeschichte, die zeigt, wie nahe uns in Wirklichkeit ist, was so fern erscheint. AUGE IN AUGE spürt den großen Momenten des deutschen Kinos nach, lässt unvergessliche Bilder Revue passieren und macht Lust auf die Wiederbegegnung mit Klassikern. Filmschaffende wie Caroline Link, Doris Dörrie, Michael Ballhaus, Tom Tykwer, Wim Wenders, Dominik Graf, Christian Petzold, Andreas Dresen, Wolfgang Kohlhaase und Hanns Zischler erklären anhand von Szenen, welche Filme für sie wichtig waren und versuchen der Frage auf den Grund zu gehen, was eigentlich so deutsch am deutschen Film ist.

Über den Film

Dies ist nicht DIE Geschichte des deutschen Kinos, sondern EINE Geschichte des deutschen Kinos. Auf jeden Film, der hier erwähnt wird, kommen hundert andere, die im Dunkeln bleiben. Aber dort, wo sich die Erinnerungen überschneiden, gibt es womöglich ein Wiedererkennen – und die Erkenntnis, dass alles, was wir heute sehen, wenig wert wäre ohne das, was wir gesehen haben. Denn was gerade noch Gegenwart war, wird bald so fern erscheinen, dass man gar nicht anders kann, als die eigene Geschichte darin zu erkennen.

Am Anfang stand die Frage: Was ist das, eine deutsche Filmgeschichte? Und wie kann man von dem, was man daran liebt, erzählen? Wie kann man die Lust vermitteln, die es bedeutet, die Filme wiederzusehen, die nicht nur unseren Blick geprägt, sondern diese Kunst geformt haben? Wir haben zehn Partner gefunden, die wie keine anderen für den gegenwärtigen Film stehen und sich in der deutschen Filmgeschichte auskennen: fünf Regisseure, zwei Regisseurinnen, ein Schauspieler, ein Drehbuchautor und ein Kameramann. Sie haben sich jeweils ihren deutschen Lieblingsfilm ausgesucht und illustrieren vor der Kamera, warum sie diesen Film besonders schätzen. Anhand von ausgewählten Szenen machen sie uns klar, warum der Film für sie und ihre Liebe zum Kino eine besondere Bedeutung hat.

Der älteste Titel, Lieblingsfilm von Tom Tykwer, stammt aus dem Jahr 1921: Friedrich Wilhelm Murnaus „Symphonie des Grauens“, NOSFERATU. Er hat Tykwer in seiner Jugend das Fürchten gelehrt. Caroline Link entschied sich für den jüngsten Film, HEIMAT 1 von Edgar Reitz (1984), weil er seine kleinen und großen Geschichten mit Liebe und Geduld erzählt. Die meisten Filme sind bekannte Klassiker, die ihren Platz im sogenannten Kanon des deutschen Films haben. Nur ein Film darf als weithin unbekannt gelten: ROCKER von Klaus Lemke (1971), der für Dominik Graf die großen Qualitäten einer authentischen Dokumentation der frühen siebziger Jahre in Hamburg hat. Der Autor Wolfgang Kohlhaase bewundert die Personenbeobachtungen und den Charme des späten Stummfilms MENSCHEN AM SONNTAG (1929) von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer. Für Wim Wenders machen die visuellen Erfindungen und die fast dokumentarische Genauigkeit die besondere Bedeutung des Films M (1931) von Fritz Lang aus. Den Film UNTER DEN BRÜCKEN von Helmut Käutner, gedreht 1944, interpretiert Christian Petzold als Desertationsfilm, weil er sich dem damaligen Kriegsgeschrei verweigerte. Hanns Zischler erinnert sich an die Verstörungen, die Alexander Kluges Aufbruchsfilm ABSCHIED VON GESTERN (1966) bei ihm ausgelöst hat. Für Andreas Dresen sind die Dialoge von Wolfgang Kohlhaase in SOLO SUNNY (1979) von Konrad Wolf noch heute unvergessen. Der Kameramann Michael Ballhaus beschreibt seine Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder bei dem Film DIE EHE DER MARIA BRAUN (1978). Und für Doris Dörrie ist ALICE IN DEN STÄDTEN von Wim Wenders (1973) ein neuer, auch selbstironischer Blick des Regisseurs auf das Deutschland der siebziger Jahre, von dem sie viel gelernt hat.

Was ist das eigentlich, das deutsche Kino?, fragen wir zu Beginn des Films. Und assoziieren Bilder, Situationen, Momente. Was ist so deutsch am deutschen Film?, fragten wir unsere Protagonisten. „Seine tendenzielle Enge, seine inszenierten Beklemmungen“, sagt Tom Tykwer. „Das Überzeichnen“, antwortet Dominik Graf, „und die Art, wie mit der Sexualität als einer einzigen Quälerei umgegangen wird.“ Petzold: „Es muss im deutschen Film immer eine Schwere, eine Tiefe geben, eine mythisch durchtränkte Erde.“ Genau davor ist Wim Wenders für viele Jahre nach Amerika geflüchtet: „Das war das Deutsche, was ich nicht wollte.“ „Wenn es dann aber ein paar Filme gibt, die plötzlich über diese uns so

zugeschriebene Natur weggehen, die nicht das verfilmen, was das Ausland von uns als Deutschen erwartet, dann müsste man die ins Museum stellen, einfach auf Grund ihrer Seltenheit.“ (Dominik Graf). Oder man müsste sie wieder im Kino zeigen.

Deutsche Filmgeschichte ist eng verknüpft mit deutscher Zeitgeschichte. Ein Kapitel unseres Films zeigt das in Szenen, die in Berlin spielen: in der Weimarer Republik, in der Nazi-Zeit, nach dem Zweiten Weltkrieg, in der durch die Mauer geteilten Stadt und nach der Wiedervereinigung, von BERLIN ALEXANDERPLATZ (1931) bis SOMMER VORM BALKON (2005). Ein eigenes Kapitel ist dem Film in der NS-Zeit gewidmet. Hier spielt der Regisseur Veit Harlan als Melodramatiker (OPFERGANG) und als Propagandist (JUD SÜSS) eine zentrale Rolle. Ein weiteres Kapitel handelt vom Film in der DDR, von den Verbotsfilmen der sechziger Jahre (SPUR DER STEINE) und den Versuchen zu künstlerischer Eigenständigkeit (zum Beispiel in den Filmen von Konrad Wolf). In einer „Deutschlandreise“ durchqueren wir schließlich viele Regionen unseres Heimatlandes mit unterschiedlichen Verkehrsmitteln und fliegen am Ende mit einem Sonnenschirm über Dresden (GELIEBTE WEISSE MAUS).

Augen spielen eine große Rolle in unserem Film: den Augen der Männer und den Blicken der Frauen sind eigene Kapitel gewidmet, in denen wir all den Schauspielerinnen und Schauspielern begegnen, die uns über Jahrzehnte im deutschen Kino angeschaut haben, von Conrad Veidt bis Daniel Brühl, von Pola Negri bis Monica Bleibtreu. Und schließlich wird geküsst, geschrien, geraucht und telefoniert, was die deutsche Filmgeschichte hergibt. Dieses Spiel mit Erinnerungen ist als eigene Entdeckungsreise gedacht.

Der Film endet mit einem Anfang: Wie es begonnen hat mit den bewegten Bildern der Brüder Max und Emil Skladanowsky, am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten, vier Wochen, ehe die Gebrüder Lumière von Paris aus die Welt eroberten. Aber am Ende ist nicht wichtig, was die Welt gesehen hat, sondern was wir selbst gesehen haben.

Michael Althen und Hans Helmut Prinzler (Filmarchiv des Goethe Instituts Lille)

Technische Angaben

Produktionsformat	35 mm
Laufzeit	99 Min., Farbe
Produktion	Preview Production GbR München
Regie	Michael Althen, Hans Helmut Prinzler
Kamera	Matthias Benzing
Schnitt	Tobias Streck
Musik	Robert Papst, Christian Birawsky
Darsteller	Michael Ballhaus, Doris Dörrie, Andreas Dresen, Dominik Graf, Wolfgang Kohlhaase, Caroline Link, Christian Petzold, Tom Tykwer, Wim Wenders und Hanns Zischler

Les yeux dans les yeux - une histoire du cinéma

Un film qui traite de l'amour du cinéma et nous emmène à la découverte de cent ans d'histoire du cinéma allemand en montrant à quel point les choses qui nous paraissent lointaines nous sont en réalité proches. Auge in Auge se lance à la recherche des grands moments du cinéma allemand, passe en revue des images inoubliables et donne envie de redécouvrir les classiques. Des professionnels du cinéma tels que Caroline Link, Doris Dörrie, Michael Ballhaus, Tom Tykwer, Wim Wenders, Dominik Graf, Christian Petzold, Andreas Dresen, Wolfgang Kohlhaase et Hanns Zischler expliquent en s'appuyant sur des scènes particulières quels films les ont marqués et tentent de répondre à la question de savoir en quoi le cinéma allemand est si allemand.

Ceci n'est pas l'histoire du cinéma allemand, mais UNE histoire du cinéma allemand. À chaque film mentionné ici correspond une centaine d'autres qui restent dans l'ombre. Mais là où les souvenirs se recourent, un sentiment de familiarité peut s'installer, et l'on se rend compte que tout ce que nous voyons aujourd'hui n'a de valeur que grâce à tout ce que nous avons vu auparavant. En effet, ce qui tout à l'heure encore était le présent semblera bientôt si lointain qu'on y verra inévitablement sa propre histoire personnelle.

La question qui s'est tout d'abord posée est : qu'est-ce donc que l'histoire du cinéma allemand ? Et comment raconter pourquoi on l'aime ? Comment faire partager le plaisir qu'on éprouve à revoir les films qui ont non seulement formé notre regard mais également façonné cet art ? Nous avons trouvé dix partenaires qui, mieux que personne, représentent le cinéma contemporain et connaissent l'histoire du cinéma allemand : sept réalisateurs, dont deux réalisatrices, un acteur, un scénariste et un directeur de la photographie. Chacun a choisi son film allemand favori et montre devant la caméra pourquoi il apprécie spécialement tel ou tel film. À l'exemple de scènes choisies, ils nous expliquent l'importance particulière qu'a ce film pour eux et son influence sur leur amour pour le cinéma.

Le film préféré de Tom Tykwer, qui date de 1921, est le plus ancien : il s'agit de la « symphonie de l'horreur » de Friedrich Wilhelm Murnau, NOSFERATU. Il a appris la peur à Tykwer dans sa jeunesse. Caroline Link a quant à elle choisi le film le plus récent, le premier épisode de HEIMAT d'Edgar Reitz (1984), parce qu'il raconte ses petites et ses grandes histoires avec amour et patience. La plupart des films sont des classiques qui ont leur place parmi les « canons » officiels du cinéma allemand. Le seul film que l'on peut considérer comme relativement inconnu est celui qui possède selon Dominik Graf les grandes qualités d'un documentaire authentique du début des années soixante-dix à Hambourg : ROCKER de Klaus Lemke (1971). L'auteur Wolfgang Kohlhaase admire les portraits de personnages et le charme du film muet tardif MENSCHEN AM SONNTAG (« Les Hommes le dimanche », 1929) de Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer. Pour Wim Wenders, les inventions visuelles et la précision digne du registre documentaire font l'importance particulière du film M (« M le maudit », 1931) de Fritz Lang. Christian Petzold interprète le film UNTER DEN BRÜCKEN (« Sous les ponts ») de Helmut Käutner, tourné en 1944, comme un film de désertion parce qu'il a refusé de se joindre aux appels à la guerre de l'époque. Hanns Zischler se souvient du choc qu'a été pour lui ABSCHIED VON GESTERN (« Anita G. / Une fille sans histoire », 1966) d'Alexander Kluge, un film qui rompt avec le passé. Pour Andreas Dresen, ce sont les dialogues écrits par Wolfgang Kohlhaase pour SOLO SUNNY (1979), le film de Konrad Wolf, qui restent ancrés à jamais dans sa mémoire. Le directeur de photographie Michael Ballhaus décrit sa collaboration avec Rainer Werner Fassbinder sur le tournage du film DIE EHE DER MARIA BRAUN (« Le Mariage de Maria Braun, 1978). Enfin, Doris Dörrie considère

avoir beaucoup appris grâce à *ALICE IN DEN STÄDTEN* (« Alice dans les villes », 1973), un film dans lequel Wim Wenders, le réalisateur, porte un regard novateur et empreint d'autodérision sur l'Allemagne des années soixante-dix.

Qu'est-ce au juste que le cinéma allemand ?, nous demandons-nous au début du film. Puis nous associons des images, des situations, des moments. Qu'est-ce que le cinéma allemand a de si allemand ?, avons-nous demandé à nos protagonistes. « Sa tendance à l'étroitesse, ses angoisses mises en scène », dit Tom Tykwer. « L'exagération », répond Dominik Graf, « et cette manière de traiter la sexualité comme une pure torture ». Petzold : « Le cinéma allemand a toujours une gravité, une profondeur, il est comme une terre imprégnée de mythes. » C'est précisément ce qui a fait fuir Wim Wenders en Amérique pour de nombreuses années : « C'était ce côté-là du film allemand dont je ne voulais pas. » « Mais lorsque sortent des films qui transcendent soudain cette nature que l'on nous attribue, qui ne montrent plus ce à quoi l'on s'attend à l'étranger de notre part en tant qu'Allemands, alors il faudrait les exposer au musée, ne serait-ce que parce qu'ils sont si rares. » (Dominik Graf). Ou alors on devrait les remonter dans les salles de cinéma.

*L'histoire du cinéma allemand est étroitement liée à l'histoire contemporaine allemande. Un chapitre de notre film montre cela dans des scènes jouant à Berlin : sous la République de Weimar, à l'époque nazie, après la Seconde Guerre mondiale, dans la ville divisée par le mur et après la réunification, de *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (« Sur le pavé de Berlin », 1931) à *SOMMER VORM BALKON* (« Un été à Berlin », 2005). Tout un chapitre du film est consacré à l'époque nationale-socialiste. Le réalisateur Veit Harlan y occupe une position centrale en tant qu'auteur de mélodrames avec *OPFERGANG* (« Offrande au bien-aimé ») et en tant que propagandiste avec *JUD SÜSS* (« Le Juif Süss »). Un autre chapitre se penche sur le cinéma en RDA, les films censurés des années soixante (*SPUR DER STEINE* / « La Trace des pierres ») et les tentatives d'émancipation artistique (par exemple dans les films de Konrad Wolf). Enfin, nous traversons de nombreuses régions d'Allemagne avec les moyens de transport les plus divers pour finir par nous envoler au-dessus des toits de Dresde avec un parasol (*GELIEBTE WEISSE MAUS*).*

Les yeux jouent un rôle important dans notre film : des chapitres entiers sont consacrés aux yeux des hommes et aux regards des femmes. Nous rencontrons ainsi tous ces acteurs et actrices du cinéma allemand qui nous ont regardés de leurs yeux à travers les décennies, de Conrad Veidt à Daniel Brühl, de Pola Negri à Monica Bleibtreu. Pour finir, on voit défiler des gens qui s'embrassent, crient, fument et téléphonent tout au long de l'histoire du cinéma allemand. Ce jeu avec les souvenirs est conçu comme un voyage de découverte à part entière.

Le film se termine par un commencement : les premières images en mouvement projetées par les frères Max et Emil Skladanowsky le 1er novembre 1895 au Wintergarten à Berlin, quatre semaines avant que les frères Lumière n'entament leur conquête du monde depuis Paris. Mais ce qui compte à la fin, ce n'est pas ce que le monde a vu, mais ce qu'on a vu soi-même.

Michael Althen und Hans Helmut Prinzler (Archives du film / Institut Goethe Lille)