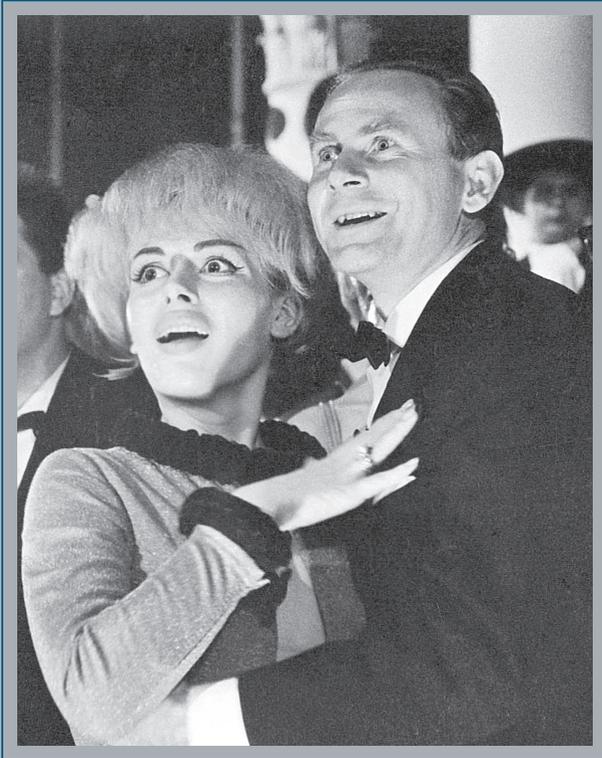


Im Zeichen der Krise



Das Kino der
frühen 1960er Jahre

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

Im Zeichen der Krise
Das Kino der frühen 1960er Jahre

Ein CineGraph Buch

Herausgegeben von Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer
und Jörg Schöning

Im Zeichen der Krise
Das Kino der frühen 1960er Jahre

Redaktion
Johannes Roschlau

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sowie von: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden

Abbildungen: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (2); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (5); Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden (15); Filmmuseum Austria, Wien (3); Filmmuseum Potsdam (1); Národní filmový archiv (NFA), Prag (2); Rainer Baumert, Berlin (1); Slovenský filmový ústav (SFÚ), Bratislava (1)

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86916-270-6

E-ISBN 978-3-86916-245-4

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2013
Levelingstr. 6a
81673 München
www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: DAS WUNDER DES MALACHIAS (1960/61, Bernhard Wicki): Christiane Nielsen, Vicco von Bülow (Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden)

Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78, 22763 Hamburg
Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

WEGE AUS DEM WELLENTAL	7
Thomas Brandlmeier ALTHERRENEXZESE UNERWÜNSCHT Helmut Käutner, Rudolf Jugert und die Zeitschrift Filmkritik	11
Jan Gypfel DER VERGESSENE HOFFNUNGSTRÄGER Will Tremper und seine Filme	23
Klaus Kreimeier ANTI-KINO MIT DER PAUKE Wolfgang Neuss' filmische Subversionsversuche	39
Karlheinz Oplustil GESCHICHTEN ZWISCHEN MÜNCHEN UND HOLLYWOOD Die Kurzfilme der »Münchner Gruppe« 1964/65	52
Michael Töteberg KUCKUCKSJAHRE Das Literarische Colloquium als Filmproduzent 1964–1967	62
Thomas Ballhausen, Günter Krenn VON HALBZART BIS VERWUNDBAR Konturen und Fluchtlinien weiblicher Emanzipation im österreichischen Spielfilm 1957–1967	77
Donata Haag MÖBLIERTE DAMEN IN MOBILEN VERHÄLTNISSEN Ausstattungsstrategien in deutschen Filmen der frühen 60er	89
Henning Wrage ERINNERUNG AN EINE ZUKUNFT DEFA zwischen Mauerbau und »Kahlschlag«-Plenum	104

Ralf Forster DER MAUERBAU IM DEFA-SPIELFILM 1962–1967 Politisch korrekte Annäherungen an die internationale Filmsprache	119
Evelyn Hampicke FILMFRÜHLING, LETZTE KLAPPE LOTS WEIB als Kalter Krieg nach innen	132
Wolfgang Gersch »WIR HABEN GEGLÜHT!« Die DDR-Zeitschrift »film – Wissenschaftliche Mitteilungen« 1964/65	146
Milan Klepikov WAS GING WANN IM TSCHECHISCHEN FILM – UND WARUM? Einige Hinweise zur Filmgeschichtsschreibung	156
DOKUMENT Propagandaplan für eine gesteuerte Pressearbeit zu dem DEFA-Film LOTS WEIB	163
Register	167
Dank	172
Autoren	173

WEGE AUS DEM WELLENTAL

Das Kino der frühen 1960er Jahre assoziieren Filmhistoriker und Cineasten vor allem mit den frischen Impulsen der französischen Nouvelle Vague und der tschechoslowakischen Neuen Welle oder den stilbildenden Werken italienischer und polnischer Regisseure. Das zweigeteilte Deutschland lag zwar geografisch in der Mitte dieser Länder, war aber weit davon entfernt, im Zentrum dieser filmkünstlerischen Entwicklungen zu stehen. Befragt man dazu die zeitgenössischen Quellen, so springt einem im Gegenteil aus den Kritiken und Grundsatzartikeln in Tagespresse, Fachzeitschriften und Branchenblättern immer wieder dasselbe Schlagwort entgegen: die Filmkrise.

Erstaunlicherweise handelte es sich dabei um ein gesamtdeutsches und damit systemübergreifendes Phänomen, obwohl sich die Rahmenbedingungen für die Filmproduktion in beiden deutschen Staaten radikal voneinander unterschieden. In der Bundesrepublik gab es privatwirtschaftliche Produktionsfirmen, deren Produkte auf einem kapitalistischen Markt miteinander konkurrierten und nur durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft geprüft wurden. In der DDR war die Spielfilmproduktion monopolisiert, durch die DEFA als zentrale Staatsfirma mit angestellten Regisseuren, die einen vorgegebenen Plan abarbeitete und dabei versuchte, die ideologischen Leitlinien der SED in Filme umzusetzen.

Dennoch waren Anfang der 1960er Jahre auf beiden Seiten der Grenze dieselben Erscheinungen zu beobachten: Die Kritiker waren unzufrieden, die Zuschauer wandten sich zunehmend ab und liefen zum Fernsehen über, die Filme waren allenfalls Durchschnittsware und fielen auf internationalen Festivals (wenn sie überhaupt angenommen wurden) deutlich ab gegenüber den Beiträgen der europäischen Nachbarn. Auch die Filmschaffenden kritisierten hier wie dort schlechte Produktionsbedingungen und verschiedene Restriktionen, die sie davon abhielten, ihre künstlerischen Vorstellungen umzusetzen.

Selbst bei den Klagen über inhaltliche und ästhetische Defizite gab es Parallelen in Ost und West. Man vermisste vor allem das, was das junge europäische Kino in dieser Zeit gerade auszeichnete: den Mut, sich auf die Wirklichkeit einzulassen, sich mit den sozialen und politischen Realitäten auseinanderzusetzen und gleichzeitig neue Formen des filmischen Erzählens zu entwickeln. So gut wie unberührt von den innovativen filmkünstlerischen Trends in den Nachbarländern folgte die Filmproduktion beiderseits der Grenze in der Regel

einem mutlosen Schematismus – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen: Während in der Bundesrepublik risikoscheue Produzenten krampfhaft an eingefahrenen Serien-Schablonen von »Papas Kino« festhielten, lähmten in der DDR die dogmatischen Vorgaben des »Sozialistischen Realismus« und Parteikampagnen gegen »Formalismus« und »kleinbürgerliche Tendenzen« die Kreativität der Filmschaffenden.

Sucht man in dieser Krisenzeit nach Ereignissen und Phänomenen, die das besondere Interesse der deutschen Filmgeschichtsschreibung auf sich gezogen haben, wird man erst Mitte des Jahrzehnts fündig. In der Bundesrepublik war dies 1966 das erste Auftreten des »Jungen Deutschen Films« gleich mit einer Reihe von Produktionen, in der DDR der filmpolitische Kahlschlag durch das 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965, in dessen Folge ein Großteil der DEFA-Jahresproduktion verboten wurde. Zwei gut erforschte Zäsuren also, ein verheißungsvoller Anfang und ein abruptes Ende.

Aber was passierte auf dem Weg dorthin? Gab es da nicht auch schon Regisseure und Autoren, die stilistisch neue Wege erprobten, gesellschaftlich und politisch heikle Themen aufgriffen und den Anschluss an die Entwicklungen des europäischen Kinos suchten? Welche Möglichkeiten dazu boten sich ihnen überhaupt, wo fanden sie Unterstützung und auf welche Widerstände und Grenzen stießen sie bei diesen Bemühungen? Wie reagierten Kritik und Publikum und wo verliefen bei der Beurteilung der Filme die Konfliktlinien? Dies sind die zentralen Fragen, mit denen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes auseinandersetzen. Es geht dabei um eine Revision im Sinne einer möglichst unbefangenen Wieder-Betrachtung dieses Zeitraums aus dem Abstand von 50 Jahren und damit auch um eine Differenzierung seiner bisherigen filmhistorischen Bewertung, die wohl etwas zu sehr durch die ideologischen Vorurteile und Grabenkämpfe der zeitgenössischen Rezeption vorgeprägt wurde.

Wenn sich in der Bundesrepublik etablierte Regisseure (und ehemalige Hoffnungsträger) wie Helmut Käutner und Rudolf Jugert an neuen Stilmitteln und brisanten Themen versuchten, dann hatten sie nicht nur mit skeptischen Produzenten und Verleihern zu kämpfen, sondern auch mit einer »progressiven« Kritik, die sie als Vertreter von »Papas Kino« abstempelte und ihre innovativen Tendenzen ignorierte. Eigenwillige Einzelgänger außerhalb der traditionellen Produktionsstrukturen erschienen da vielversprechender: Will Tremper avancierte mit seinen unorthodox finanzierten und gedrehten Filmen zeitweilig zum Hoffnungsträger des deutschen Kinos, der Kabarettist, Schauspieler und Regisseur Wolfgang Neuss machte mit satirischen Rundumschlägen gegen Kalte Krieger und Altnazis genauso von sich reden wie mit virtuoser Fördermittelbeschaffung und genialer Selbstvermarktung im Spannungsfeld zwischen Kino und Fernsehen.

Von den nachdrängenden Jungfilmern, die sich in diesen Jahren mit ihren Kurzfilmen für größere Aufgaben empfahlen, sind am bekanntesten die 26 münchener Filmschaffenden, die im Februar 1962 mit dem »Oberhausener Ma-

nifest« öffentlichkeitswirksam einen filmpolitischen Neuanfang einforderten. Da die »Oberhausener« im Jubiläumsjahr 2012 bereits ihre verdiente Würdigung als Väter des Jungen Deutschen Films erfahren haben, soll hier die Aufmerksamkeit auf andere Gruppierungen und Institutionen gelenkt werden, in denen ganz unterschiedliche Visionen eines neuen Kinos entstanden: Die dem Konzept eines wirklichen »Autorenfilms« verpflichtete Filmabteilung des Literarischen Colloquiums Berlin unter Wolfgang Ramsbott, in der u.a. George Moorse und Helmut Herbst erste Experimental- und Kurzspielfilme drehten, und die »Münchener Gruppe« um die Cineasten und Filmkritiker Rudolf Thome, Klaus Lemke und Max Zihlmann, die stark an der Nouvelle Vague und dem US-Genrekino orientierte Kurzspielfilme inszenierten.

Für die Filmschaffenden in der DDR schien ausgerechnet der Bau der Mauer im August 1961 einen Ausweg aus der Filmkrise zu ermöglichen, denn sie sahen darin eine willkommene Zäsur, die ihren künstlerischen Spielraum zu erweitern versprach. Nachdem die existenzielle Bedrohung des jungen Staates durch die Massenabwanderung nach Westen abgewendet war, hoffte eine neue Generation von Regisseuren und Autoren aus den Filmhochschulen in Babelsberg, Moskau und Prag sowie dem DEFA-Nachwuchsstudio, sich nun endlich solidarisch-kritisch und auf ästhetisch anspruchsvolle Weise mit den ökonomischen und sozialen Problemen beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft auseinandersetzen zu können.

Gefördert durch undogmatische Kultur-Funktionäre, entstand bis 1965 eine Reihe von Gegenwartsfilmen, die – zunehmend mutiger werdend – die Grenzen des inhaltlich und formal Erlaubten ausloteten. Besonders heikel war dieser Prozess bei Filmen, die sich mit Mauerbau und Republikflucht beschäftigten. Während sie sich ästhetisch zum Teil offen an aktuellen Trends des europäischen Kinos orientierten, wandelte sich der Blick auf die Flüchtlinge hier von der plumpen Denunziation in älteren Filmen zur differenzierten Charakterzeichnung in Konrad Wolfs *DER GETEILTE HIMMEL* (1963/64).

Egon Günthers *LOTS WEIB* (1964/65), der letzte offen realistische Gegenwartsfilm, der vor dem 11. Plenum ins Kino kam, war ein Musterbeispiel für den Trend, das Publikum mit kontroversen Geschichten um Fragen der »Sozialistischen Moral« zu konfrontieren und es durch die Verweigerung von Patentlösungen oder Happy Ends zum Weiterdenken zu animieren. Die heftig diskutierten Oberflächenthemen wie Scheidung und weibliche Emanzipation verbargen dabei allerdings einen Subtext, der grundsätzliche Gesellschaftskritik übte.

Ein wichtiger und noch wenig gewürdigter Faktor in dieser Entwicklung war die publizistische Unterstützung der Reformkräfte in der DEFA und der Kulturpolitik durch die Fachzeitschrift *film – Wissenschaftliche Mitteilungen*, die unter dem jungen Chefredakteur Heinz Baumert vor allem 1964/65 in der »heißen Phase« vor dem Kahlschlag als zentrales Diskussionsforum für Filmschaffende und Kritiker fungierte. Um die DEFA für Einflüsse von außen zu

öffnen, verwies sie u.a. auch auf das tschechoslowakische Kino als Vorbild. Ein Blick auf die politischen und kulturellen Rahmenbedingungen der Filmproduktion im sozialistischen »Bruderland« soll deshalb erste Hinweise darauf geben, warum es in der DDR zwar einen kleinen Filmfrühling, aber eben keine »Neue Welle« gab.

Auf den ersten Blick stehen sich die Texte zum Kino der Bundesrepublik und zum DEFA-Film in diesem Band wie zwei abgeschlossene Blöcke gegenüber, die die jeweils systemspezifischen Reaktionen auf eine ähnlich gelagerte Krisenproblematik skizzieren. Schaut man jedoch genauer hin, wird bald deutlich, dass eine gesamtdeutsche Perspektive auf den Film der frühen 1960er Jahre unerwartete Aufschlüsse geben kann über Analogien und Kongruenzen, Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten in der Entwicklung des deutsch-deutschen Kinos oder auch über die systemübergreifende Beharrungskraft sozialer Traditionen.

Besonders fruchtbar ist dieser Ansatz möglicherweise, wenn man dem unterschiedlichen Zugriff auf Themen nachgeht, die unter den Vorzeichen des »Kalten Krieges« auf beiden Seiten der Grenze virulent waren: In Filmen, die den Zustand der eigenen Gesellschaft, die NS-Vergangenheit oder die Teilung Deutschlands verhandelten, ging es implizit oder explizit oft auch um den anderen deutschen Staat. Ein Beispiel für eine solche Herangehensweise ist der Beitrag zur filmischen Konstruktion von Rollenmodellen und Geschlechterbildern im Szenen- und Kostümbild west- und ostdeutscher Filme, der flankiert wird durch eine Analyse des Bildes weiblicher Teenager im österreichischen Film dieser Zeit.

Das Kino der frühen 1960er Jahre hatte viele Gesichter. Dieser Band bietet einige Mosaiksteine für ein Gesamtbild dieser widersprüchlichen Periode zwischen Krise und Aufbruch. Er will gleichzeitig dazu ermutigen, die filmhistorischen Forschungsperspektiven auf diese Zeit über System- und Ländergrenzen hinaus zu erweitern.

Johannes Roschlau

Hamburg, im Sommer 2013

Thomas Brandlmeier

ALTHERRENEXZESSE UNERWÜNSCHT

Helmut Käutner, Rudolf Jugert und die Zeitschrift Filmkritik

Denn der französische Film – ob man an die Zuschauer denkt oder an die Filmschöpfer – ist zur Zeit gründlich gespalten: die »Altmeister« auf der einen Seite, die »Nouvelle Vague« (im weitesten Sinne) auf der anderen. Die beiden Gruppen stehen sich kühl, oft polemisch und gelegentlich ausgesprochen feindlich gegenüber. Junge Kritiker (durch ihre Reihen geht die Spaltung erst recht) erklären, sie sähen sich fast außerstande, Filme von Delannoy, Autant-Lara, René Clair oder Marcel Carné noch zur gleichen Kunstgattung zu rechnen wie beispielsweise MARIENBAD; und ältere Regisseure, zuletzt war es Clair, geben in Zeitungsartikeln, Vorworten und Interviews ihrer Geringschätzung des Nachwuchses Ausdruck.

Hans-Dieter Roos: Papas Kino ist tot. In: Filmkritik, Nr. 1, Januar 1962

Die Anfang 1957 gegründete Zeitschrift Filmkritik verstand sich eigentlich von Beginn an als Kampforgan für einen besseren deutschen Film. Was Hans-Dieter Roos fünf Jahre später über Frankreich schreibt, ist eher eine Nabelschau. Filmkritik war die Speerspitze eines deutschen Filmjournalismus, der eine Erneuerung des deutschen Films herbeischreiben wollte. Es waren Kritiker einer Generation, die vom »Dritten Reich« bewusst und traumatisch vor allem die Katastrophe erlebt hatte und den Älteren zutiefst skeptisch gegenüberstand: Enno Patalas (geb. 1929), Ulrich Gregor (geb. 1932), Dietrich Kuhlbrodt (geb. 1932), Theodor Kotulla (geb. 1928). Man vermisste für die Nachkriegszeit einen völligen Neuaufbruch wie den italienischen Neoverismus, später ein deutsches Pendant zum sozialkritischen englischen Kino oder zu den Anfängen der Nouvelle Vague. Radikal moderne Filme wie Herbert Veselys ... NICHT MEHR FLIEHEN (1954/55) oder DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE (1961/62) wurden als wegweisend betrachtet.

Das inoffizielle Gründungsdokument der Filmkritik war der Aufsatz »Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug« von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno.¹ Dieser soziologische Text aus dem Geist eines nichtdogmatischen, demokratischen Sozialismus wurde als Anleitung zum Schreiben von Filmkritiken missverstanden. Ein Irrtum, der erst gegen Ende der 1960er Jahre thematisiert wurde. Es kam dann zu einer Neuausrichtung der Zeitschrift, aber auch zu endlosen internen Kämpfen.² Der historischen Ehrlichkeit halber muss festgehalten werden, dass Filmkritik später in Deutschland auch das Ver-

ständnis für den innermedialen Stellenwert in der Diskussion von Filmformen befördert hat.

Auch die wortführenden Feuilletons, überwiegend linksliberal und der Zeitschrift Filmkritik oft nahestehend, waren sich ziemlich einig, dass man von Heimatfilmen, schlechten Krimis, drittklassigen Melodramen und allerlei Unsäglichem die Nase voll hatte. Aber wer im Feuilleton schreibt, kann nicht so rigoros schreiben wie eine Zeitschrift mit eingeschworener Klientel. Filmkritik zeigte ein besonders scharfes Profil gegen alles Etablierte, indem sie gnadenlos auch gegen die Regisseure anscrieb, die man zumindest in der Nachkriegszeit einmal als große Hoffnungen gehandelt hatte, wie Helmut Käutner und Rudolf Jugert, von denen hier die Rede sein soll.

Käutner mit *IN JENEN TAGEN* (1946/47) und sein Schüler Jugert mit *FILM OHNE TITEL* (1947/48) hatten mit die wichtigsten und auch international anerkannten Werke des Trümmerfilms geschaffen; beide hatten eine kritische Haltung zur Entwicklung des deutschen Nachkriegsfilms und waren innerhalb der Möglichkeiten der deutschen Filmindustrie um ambitionierte Stoffe bemüht. Beide hatten im »Dritten Reich« eine Karriere begonnen, die von erkennbarem Widerstand geprägt ist. Stilistisch waren sie von deutschen Traditionen, auch Theatertraditionen und Kabarett geprägt, gleichzeitig aber unübersehbar in der Lage, wie französische Regisseure (Cinéma de Qualité) oder Hollywood-Profis zu arbeiten. Beide hätten auch das Zeug zu einer internationalen Laufbahn gehabt. Aber wenn man den Zeitraum Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre Revue passieren lässt, gibt es fast nur noch Verrisse ihrer Filme.

Eine Ausnahme ist Wolfgang Staudte, der etwas besser davonkommt. Mit *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) hatte Staudte ein weiteres Hauptwerk des Trümmerfilms geschaffen. Ihm kam zugute, dass er als bekennender Sozialist für die Autoren der Filmkritik die richtige Weltanschauung mitbrachte.

Shakespeare und Trash

Das Werk von Käutner und Jugert in dieser Phase ist gemischt, sie drehen offensichtliche Konjunkturware, aber auch klar erkennbar Ambitioniertes. Film ist auch ein Lebensunterhalt, und bald werden beide fast nur noch fürs Fernsehen arbeiten. 1958/59 entstehen *DIE FEUERROTE BARONESSE* (Jugert) und *DIE GANS VON SEDAN* (Käutner). Den Filmen ist gemeinsam, dass sie die militärische Vergangenheit Deutschlands verharmlosen. Enno Patalas macht in Filmkritik mit beiden Filmen kurzkritischen Prozess: »Die Kugeln platzen mit lustigem Päff in die Luft, die Offiziere sind ausnahmslos harmlose Trottel in ›Kladderadatsch-Format, und den Gemeinen beider Parteien wird Gelegenheit zu einem heiteren Liebeshandel gegeben«, heißt es zu *DIE GANS VON SEDAN*, »der ganze Krieg wird ›vergagt«.⁵ Und zu *DIE FEUERROTE BARONESSE*: »Ein britischer Spion (Fuchsberger) besteht heroische und erotische Abenteuer, um in den Besitz



Der Rest ist Schweigen (1959, Helmut Käutner): Hardy Krüger, Rudolf Forster

deutscher Atom-Dokumente zu gelangen. Dies aber nicht zum Nutz der Alliierten, sondern die Dokumente sollen beweisen, daß die deutschen Forscher absichtlich nur mit halber Kraft an der Entwicklung der Bombe arbeiten.« Gesamturteil: »unverfroren«.⁴ Die beiden Filme machen es auch dem heutigen Betrachter einfach, insbesondere da man ihnen die begrenzte Begeisterung der Regisseure für ihre eigene Arbeit ansieht. Sie machen aber auch deutlich, dass für Militärklamotten und Spionagethriller aus Deutschland ein besonderes Maß der Unnachsichtigkeit gilt und auch zu Recht gelten muss.

1959 entstehen ebenfalls *DIE WAHRHEIT ÜBER ROSEMARIE* (Jugert) und *DER REST IST SCHWEIGEN* (Käutner). *DIE WAHRHEIT ÜBER ROSEMARIE* ist das Pendant zu *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* von Rolf Thiele (1958). Wo Thiele die Geschichte der ermordeten Prostituierten Rosemarie Nitribitt als Vehikel für eine Sozialsatire benützt, interessieren sich Jugert und sein Autor J. Joachim Bartsch für Milieustudien. Patalas, dem die Sozialsatire sichtlich mehr zusagt, vermerkt: »Bartsch und Jugert hingegen verzichten auf jede Interpretation und wollen eine ›true life story‹ erzählen, wobei sie freilich mit einem Auge nach dem Strumpfband der Heldin und mit dem anderen nach der Moral schielen. (...) Unklar bleibt, worauf denn nun der profitable appeal der Rosemarie beruhte, und natürlich auch, warum sie sterben musste.«⁵ Dieses Verdikt trifft si-

cher kein Meisterwerk, ist aber im Vergleich schlicht tendenziös. Denn bei Thiele gibt es – mit Verlaub – noch viel mehr Geschiele nach unten und nach oben, und warum das Mädel sterben musste, ist in jedem Fall Spekulation. Lediglich dass der Appeal von Nadja Tiller den von Belinda Lee übertrifft, kann man unter Freiheit des persönlichen Geschmacks verbuchen.

DER REST IST SCHWEIGEN wird von Reinold E. Thiel ausgiebig behandelt. Doch bevor der Film zur Sprache kommt, gibt es zunächst eine Einleitung, in der der Kritiker erklärt, worum es geht. Da heißt es u.a.: »Die Freie Filmproduktion, vor Jahresfrist von Käutner, Staudte und [Harald] Braun mit dem erklärten Ziel gegründet, ihren Produkten Unabhängigkeit zu sichern, erweist sich mit ihrem Debutfilm als Fehlschlag: man kann eben eine Unabhängigkeit nicht institutionell verankern, die man geistig längst nicht mehr hat.«⁶ Wenn sich ein Richter so etwas erlauben würde, würde man ihn wegen Befangenheit ablehnen, insbesondere da die nachfolgenden Ausführungen in keiner Weise belegen, dass der Regisseur von etwas anderem abhängig war, als von seinem persönlichen Konzept.

Dieses Konzept gestaltet eine »Hamlet«-Variante, angesiedelt in einer Familie deutscher Stahlbarone. Der Film handelt vom »Dritten Reich« und danach. Verglichen mit Shakespeare sei das »Mangel an Verständnis«.⁷ Ganz schlimm werde es am Schluss, wo nur der unbelehrbare Stahlmagnat von seiner Frau und auf Drängen von »Hamlet« (Hardy Krüger) ermordet wird: »Shakespeares Held war tatgehemmt, »von des Gedankens Blässe angekränkt«, aber er entschloss sich endlich doch zur Tat. Käutners Held ist nicht nur tatgehemmt, sondern absolut tatunfähig.«⁸ Thiel vermutet dahinter zu recht einen bundesrepublikanischen Intellektuellen, der es noch nicht einmal als Filmkritiker zu einer ordentlichen Hinrichtung bringt. Fazit: »Käutner trifft doch wohl weder die Wirtschaft noch die Intelligenz, weil er (...) im Grunde niemanden treffen will. Der Rest ist ein schwülstig-platter Dialog und etliche fehlbesetzte Rollen.«⁹

DER REST IST SCHWEIGEN verlegt »Hamlet« in die Krupp-Villa, und das ist mindestens so berechtigt wie bei Luchino Visconti, der 1968/69 in LA CADUTA DEGLI DEI / DIE VERDAMMTEN ganz andere Dinge in die Krupp-Villa verlegt. 1951 hat André Bazin den Begriff des »cinéma impur« aufgebracht. Für das Verständnis dieses Films ist er unerlässlich. Ich halte diesen Film, bei manchen Schwächen, für den einzigen deutschen Nachkriegsfilm, der das Thema des Remigranten adäquat behandelt – ein zentrales Anliegen, das Thiel überhaupt nicht aufgefallen ist. Auch der Fritz Kortner-Film DER RUF (1949, Josef von Baky) behandelt die fatale Verdrehung der Schuldfrage; die verfremdete Form, die Käutner wählt, hat aber den Vorteil der Distanz. Von Fehlbesetzung kann übrigens keine Rede sein, wohl aber von bewusster Irritation. Käutner ist ein großes Risiko eingegangen. Er hat zu einer Zeit, als am Theater noch Werktreue als Richtschnur galt, ein weit vorausgreifendes und tragfähiges Konzept entwickelt. Und ist von der Kritik gnadenlos zerfetzt worden.