

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 42 (2000)  
**Heft:** 229

**Artikel:** Das Riesenrad oder : die Patina der grossen Gefühle : entfesselte Präsentation von Max Ophüls  
**Autor:** Jansen, Peter W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865551>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

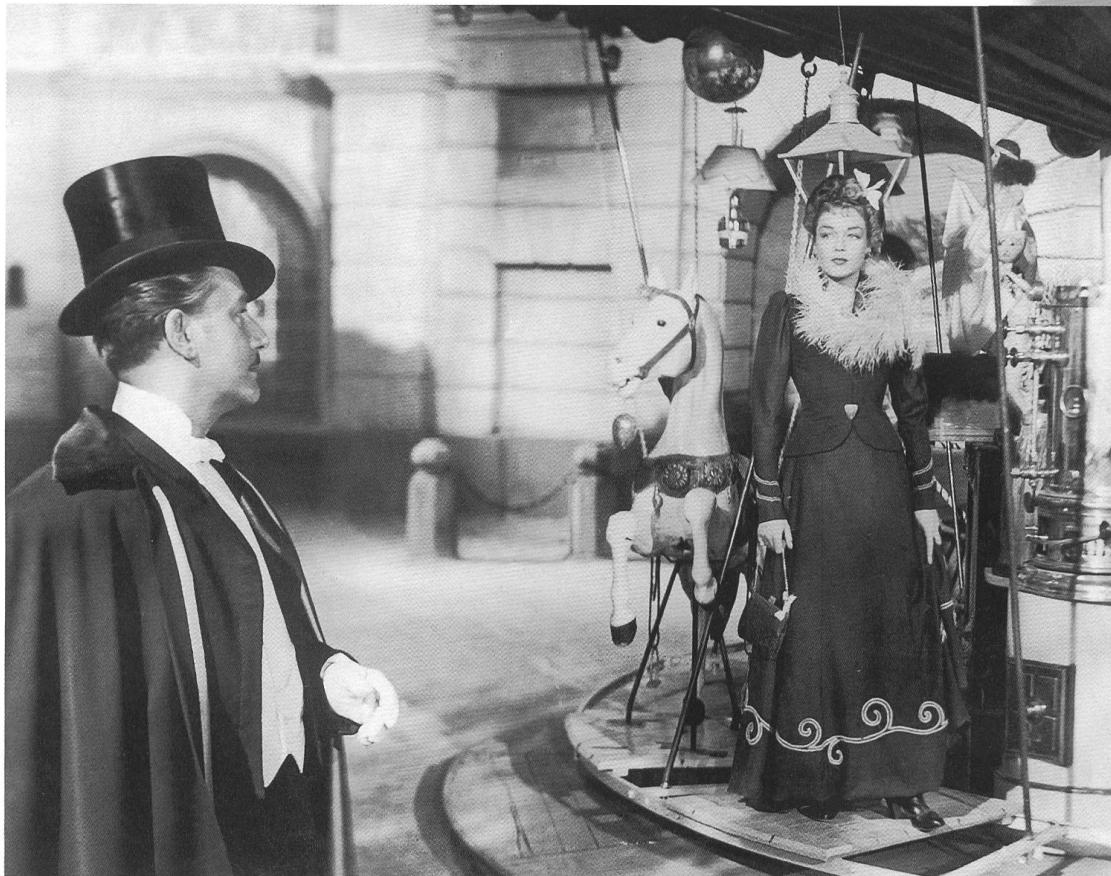
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



1

# Das Riesenrad oder Die Patina der grossen Gefühle

«Ewig ist noch länger als man lebt» –  
entfesselte Präsentation von Max Ophüls



**... und dann ist  
auf einmal ein  
Platz da mit  
einem Karussell.  
Mit der ersten  
Drehung des  
Karussells fährt  
die erste Person  
des Reigens  
heran.**

«Tournez, tournez, tournez la ronde» – ein Walzer wird zum Gassenhauer der Saison, ein leichtsinniger, zwielichtiger, eindeutiger Walzer, ein Walzer, der aus dem Kino kommt. Das Kino spielt *LA RONDE*, einen leichtsinnigen, zwielichtigen, eindeutigen Film. Seine Frivolität macht ihn zum Tagesgespräch hinter der vorgehaltenen Hand. Das Bürgertum, das sich soeben dazu entschlossen hat, seine Katastrophe zu vergessen, ist schockiert. Doch gegen die elegante Kraft dieses Films macht sich Widerstand lächerlich.

Sommer 1950 in Paris. Soeben haben die Amerikaner den Korea-Krieg begonnen, und in Indochina verteidigt Frankreich seine kolonialen Interessen und wird bald auf verlorenem Posten stehen. Am 16. Juni läuft im Palais de Chaillot *LA RONDE* zum erstenmal; am 27. September wird der Film in vier Kinos gleichzeitig gestartet.



#### KINO PAR EXCELLENCE

2

1  
Adolf Wohlbrück  
(Anton Walbrook)  
als Spielführer  
und Simone  
Signoret als Léo-  
cadie, die Dirne,  
in LA RONDE

2  
Danielle Darrieux  
als Emma  
Breitkopf, die  
Ehefrau, in  
LA RONDE

Herbst 1950 in Berlin. Die Deutschen sind seit einem Jahr wieder staatlich, sie haben deren zwei. Die im Westen haben seit zwei Jahren auch hartes Geld, und noch zwei Jahre weiter, und ihr Export wird schon ihren Import übertreffen. Dann werden auch die mehr als zwei Millionen Arbeitslosen von der Strasse und aus den Bunkern, Erdlöchern und Trümmern verschwunden sein. Selbst die Trümmer beginnen schon zu verschwinden. An ihre Stelle werden die Nierentische treten. Am 24. November dreht sich *LA RONDE*, der hier *DER REIGEN* heisst, im Cinema Paris am Kurfürstendamm zum erstenmal auf deutsch.

«Und ich, was bin ich in dieser Geschichte?» Adolf Wohlbrück ist aus Dunkelheit und Nebel auf die Szene getreten. Er sieht uns nicht an, er nimmt uns mit. Zuerst ein paar Stufen höher in eine Theaterdekoration, dann an den Apparaturen

eines Filmstudios vorbei. Es folgt eine Häuserfront mit diversen Läden, und dann ist auf einmal ein Platz da mit einem Karussell, das Wohlbrück umrundet. Unterdessen ist die Szene immer weniger Dekor und immer mehr "realistisch" geworden. Bis dann, in wenigen Sekunden, das Licht aus dem Frühlingstag entweicht und es Nacht wird. Mit der ersten Drehung des Karussells fährt die erste Person des Reigens heran: Leocadia, die Prostituierte.

Fast fünf Minuten werden vergehen, seitdem er aus dem Nichts auf die Bühne der Leinwand getreten ist, Adolf Wohlbrück, der *meneur de jeu*, der Spielführer, fünf Minuten, seitdem Licht auf die Leinwand des Kinos gefallen ist. Und die Kamera wird Wohlbrück immerzu begleitet haben, und kein Schnitt hat sich störend dazwischen geschnitten. Eine Plansequenz von fast fünf Minuten Dau-



1

KINO PAR EXCELLENCE

**Jede Bewegung  
ist richtig, jedes  
Licht sitzt makel-  
los. Man sieht  
die Perfektion  
und sieht sie  
gleichzeitig nicht.  
Alle Technik ist  
nur ein Spiel, alle  
Technik ist pures  
Vergnügen.**

er wird es bis zum Ende gewesen sein, treppauf und hin und her und her und hin und dann von rechts nach links, immer in die Richtung, wo das Herz schlägt. Ganz leicht und selbstverständlich sieht das aus, jede Bewegung ist richtig, jedes Licht sitzt makellos. Man sieht die Perfektion und sieht sie gleichzeitig nicht. Alle Technik ist nur ein Spiel, alle Technik ist pures Vergnügen.

*Vor ein paar Wochen musste ich in ein Laboratorium. Dort hatte man mir Stellen in meinem Film, die ich nur undeutlich geträumt hatte, mit Zusatz von chemischen Präparaten deutlich gemacht. Ich wollte mir das nicht gefallen lassen. Der Herr, unter dessen Führung das zustande kam, erklärte mir: «Das Prinzip unserer Entwicklungsanstalt ist: Die Leute müssen immer verstehen, was da gesagt wird.» Ich versuchte ihm zu erklären, worum es ging. Er schnitt mir das Wort ab: «Sie müssen doch bedenken, Herr Ophüls, Sie arbeiten in einer Vergnügungsindustrie.» Da habe ich gesagt: «Das stimmt. Deshalb tu ich auch, was mir Vergnügen macht.»*

Sommer und Herbst 1950, Paris und Berlin, Frankreich und Deutschland. Max Ophüls ist aus dem amerikanischen Exil in seine Heimat Europa zurückgekehrt. *LA RONDE* ist nach vier Filmen in

Amerika und vierzehn anderen, die er vorher in Deutschland, Frankreich, Italien und Holland gedreht hatte, sein neunzehnter Film und ein Film in zehn Episoden, in denen sich elf Personen wechselweise lieben oder genauer: der Liebe hingeben, dem amourösen Abenteuer, dem Plaisir, wie der nächste Film von Ophüls heißen wird.

Am Reigen aber nehmen teil: die Dirne und der Soldat / der Soldat und das Stubenmädchen / das Stubenmädchen und der junge Herr / der junge Herr und die Ehefrau / die Ehefrau und ihr Ehemann / der Ehemann und das süsse Mädel / das süsse Mädel und der Dichter / der Dichter und die Schauspielerin / die Schauspielerin und der Graf / der Graf und die Dirne. Womit der Reigen sich schliesst, frivol und dezent zugleich, nie zweideutig, sondern eindeutig, immer "davor", wenigstens in den meisten Fällen. So wenig man offene körperliche Gewalt bei Max Ophüls zu sehen bekommt, so wenig auch offene Sexualität. Er ist der Meister des erotischen Fluidums.

Und der Ironie. Nicht nur *DER REIGEN* (nach dem Stück von Arthur Schnitzler und mit Musik von Oscar Straus), die meisten seiner Filme machen ausdrücklich deutlich, dass sie Phantasieprodukte sind. Dass sie mit dem Kino und seinen Formen, mit allen Formen der Darstellung spielen.



2



3

Und selbst das Spiel der Formen wird zum Gegenstand des Spiels.

Wobei – wie es zum Beispiel in *LA RONDE* durchaus der Fall ist – gelegentlich auch eine mechanische Dramaturgie zu beobachten ist, wenn die Menschen zu Marionetten des Dramas werden, zu Spielpuppen des Spielführers. Die Kunst macht eben nicht nur frei. Wenigstens nicht alle.

Wartens und der künstlerischen Dürre, und auch diese Chance wird ihm zunichte. So fehlen in dieser (aufgeschriebenen) Lebensgeschichte die letzten zehn Lebensjahre, die letzten acht Filme und die drei fabelhaften Hörspiele, die Max Ophüls in den fünfziger Jahren beim Südwestfunk in Baden-Baden und beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt inszeniert, besser: erfunden hat. Hörspiele als Filme fürs Ohr.

Das Radio hatte er schon seit Mitte der zwanziger Jahre entdeckt, in Köln, Stuttgart, Frankfurt und schliesslich in Breslau, als zusätzliche Geldquelle, wenn er mit seiner Gage als Theaterregisseur nicht auskam, wie er einmal bekennt. Aber der Rundfunk ist für ihn mehr als Geld wert. Das Radio ist ein neues Medium, ein neues Instrument, auf dem er seine unbändige Lust an der Darstellung ausspielen kann.

*Ich fing als literarischer Kolumnist an, fand einen eigenen Stil von Zwischen-Vorlesungen von Gedichten, dramatischen Szenen, Romanen, zeitgenössischer und klassischer Literatur, verbunden mit eigenen Improvisationen, Parodien, Betrachtungen, und dieses Potpourri vermengte ich manchmal mit Reportagen von Vorstellungen oder sogar manchmal Sportveranstaltungen. Ich habe Sechs-Tage-Rennen angesagt und dazu Gedichte von Klabund gesprochen. Bald nach mei-*

1  
Vittorio de Sica  
als Baron Fabrizio  
Donati und  
Danielle Darrieux  
als Louise de ...  
in MADAME DE ...

2  
Jarmila Novotna  
als Marie, Tochter  
des Bürgermeisters,  
in DIE VER-  
KAUFT BRAUT

3  
Karl Valentin  
als Zirkusdirektor  
Brummer in  
DIE VERKAUFT  
BRAUT

*Ich bin am 6. Mai 1902 geboren. Erst seit ein paar Jahren weiss ich, dass das schon lange her ist. Die Stadt, in der ich geboren bin, heisst Saarbrücken, liegt an der Saar und hat im Lauf der letzten Jahrhunderte mehrere Male die Nationalität gewechselt. Die Geschichte warf sie, ähnlich wie Elsass-Lothringen, alle paar Generationen zwischen Frankreich und Deutschland hin und her, woraus sich meine etwas leichtfertige Einstellung zu nationalen und politischen Problemen erklärt.<sup>2</sup>*

So beginnt, zwischen August 1945 und Dezember 1946 in Hollywood geschrieben, die Autobiographie von Max Ophüls. Sie heisst, wie auch ein Film von ihm, wie alle seine Filme heissen könnten: «Spiel im Dasein». Sie ist abgeschlossen vor dem ersten Versuch, in Amerika einen Film zu drehen, der ersten Chance nach fünf Jahren des



1

**Die Musik verbindet die unterschiedlichen Orte der Handlung, sie deckt aber auch Löcher zu, wo die Anschlüsse nicht stimmen. Denn noch ist dieser Regisseur weit entfernt von der prunkenden Könnerschaft seiner späteren Filme.**

nen ersten Versuchen flog ich, wann immer ich Zeit hatte, in andere Städte, und so gibt es kaum einen Sender, von Königsberg bis in die Schweiz, wo ich nicht «meinem Affen Zucker gegeben habe», wie die Schauspieler sagen.<sup>2</sup>

Schauspieler ist er immer geblieben, dieser Hörspieler, Theater- und Filmemacher, Darstellungskünstler wie kaum ein zweiter in allen Medien der Präsentation – und dem Fernsehen kann man immer noch ansehen, dass Max Ophüls nie fürs Fernsehen gearbeitet und dort seine Markierungen hinterlassen hat.

Als Schauspieler hatte er aus Leidenschaft, Besessenheit angefangen – und diesem Anfang seinen Namen Ophüls zu verdanken. Denn Max Oppenheimer durfte er sich nicht mehr nennen, auf Geheiss eines konservativen jüdischen Vaters in Saarbrücken, als der Sohn sich dem respektablen Beruf eines Textilkaufmanns im familiären Handel versagte und ganz unbürgerlich ein Spieler werden wollte. Als ihm die Schauspielerei unter fremder Regie nicht mehr behagt, wird er selbst Regisseur, zuerst sein eigener, dann auch für andere, kommt er von Stuttgart, Aachen und Dortmund nach Elberfeld, Wien, Frankfurt am Main, Breslau und Berlin. In Breslau intensiviert er die Radioarbeit, und in Berlin entdeckt ihn der Film.

Der Tonfilm, der neueste Schrei des Kinos, braucht Regisseure, die sich aufs Wort verstehen.

Im Hauptverwaltungsgebäude nahm mich ein Ingenieur unter seine Fittiche und zeigte mir im Auftrag der Generaldirektion einen ganzen Tag lang den Betrieb. ... Wir starteten in einem grossen Glashaus, morgens um sieben Uhr dreissig. Ich sah, wie eine bis zur Unlebendigkeit schöne Frau in einem schönen Abendkleid eine schöne Treppe herunterkam. Die Scheinwerfer gaben ein so schönes Licht, dass verglichen mit ihnen das Sonnenlicht wie ein Bettler neben einem Kriegsgewinnler gewirkt hätte. Die schöne Dame sagte zu jemandem, der nicht da war: «Ich sehe Sie dann also Donnerstagabend um acht, mein Lieber.» Als wir am Abend aus dem Gestrüpp von Kabeln, Eisenbrücken, Mikrofonen und vielen anderen Maschinen wieder zurückkehrten ins Glashaus, kam diese schöne Dame immer noch dieselbe schöne Treppe herunter und sagte immer noch zu jemandem, der nicht da war: «Ich sehe Sie also dann Donnerstagabend um acht, mein Lieber.» So wird Film gemacht, aha! dachte ich.<sup>2</sup>

Zwei Jahre später, 1932, dreht Ophüls seinen dritten Film. Smetanas «Verkaufte Braut» findet sich aus dem Opernhaus an die frische Luft gesetzt. Es ist eine Musik und ein Spiel im Freien, wenn zur Kirchweih die Bauern ins Städtchen ziehen und mit ihnen der Zirkus Brummer und



2

KINO PAR EXCELLENCE

1  
*Simone Simon  
 als Stubenmädchen Marie  
 in LA RONDE*

2  
*Willy Eichberger als  
 Oberleutnant Theo Kaiser,  
 Luise Ullrich als Mizzi  
 Schläger, Magda  
 Schneider als Christine  
 Weiring und Wolfgang  
 Liebeneiner als Leutnant  
 Fritz Lobeheimer  
 in LIEBELEI*

3  
*Magda Schneider und  
 Wolfgang Liebeneiner  
 in LIEBELEI*



3

Schausteller und Jahrmarktsbuden aller Art kommen, und auch eine Reisegesellschaft mit einem Postillion. Wenn die Liebe zwischen dem Postmeister Hans und der schönen Marie entflammt, die nichts wissen will vom reichen Wenzel, der ihr zugeschaut ist und der aber auch seine Braut haben soll, und die kommt aus der Manege. In der frischen Luft ist das Libretto gut durchlüftet, und die Musik lässt von Smetana nur die Ohrwürmer übrig. Alles andere ist auf Volkston gestimmt, manches auch etwas modisch. Die Musik verbindet die unterschiedlichen Orte der Handlung, sie deckt aber auch Löcher zu, wo die Anschlüsse nicht stimmen. Denn noch ist dieser Regisseur weit entfernt von der prunkenden Könnerschaft seiner späteren Filme.

Aber schon ist alles auf hohes Tempo getrimmt, schon finden sich neben extrem kurzen und hektischen Schnitten die ersten Ansätze der eleganten Schwenks und Kamerafahrten. *DIE VERKAUFTEN BRAUT* ist ein grosses Versprechen, und was den Film lebendig und frisch erhalten hat, ist beileibe nicht die Qualität der letzten Kopien, die von ihm existieren. Doch dieses Schicksal teilt *DIE VERKAUFTEN BRAUT* mit fast allen Filmen von Ophüls. Zwei seiner zusammen zweihundzwanzig Spielfilme müssen zurzeit noch als verloren gel-

ten, und von den zwanzig, die übrig geblieben sind, gibt es kaum einen, der nicht verletzt und zerstört worden wäre, aus Nachlässigkeit oder Unachtsamkeit, durch Besserwisserei oder aus Geldschneiderei. Auch das Fernsehen hat sich nie geniert, verstümmelte Fassungen zu zeigen. Eine kompetente Ophüls-Film-Philologie gibt es, in Deutschland, so wenig wie eine Filmkultur.



Bei Max Ophüls ist *DIE VERKAUFTEN BRAUT* nicht nur eine ebenso schöne wie sentimentale Liebesgeschichte. Die Vorlage ist vor allem Anlass, die Kultur, das Vergnügen des Volks zu zeigen, die Subkultur, wie man später sagen wird, jenen nahrhaften Bodensatz, aus dem auch das Kino kommt, das auf den Jahrmarkten geboren wurde. Wie der Kuppler Kezal muss es die richtigen Leute zusammenbringen, wie bei Kezal ist auch im Kino alles so gut wie richtig, was auch heißt, dass alles nur so gut wie richtig ist, also möglicherweise auch falsch. Und das Fotografieren und die Moritat, die Attraktionen des Jahrmarkts –: was ist Kino anderes, was anderes ist Kino. Und so geht es in *DIE VERKAUFTEN BRAUT* auch um die Braut, die Traumfrau mit Namen Kino.



1

**Die Strassenlaternen machen aus Nacht und Schnee perfekte Bilder in Schwarz und Weiss, und wenn man die Augen ein wenig zumacht, sind es erlesene graphische Muster.**



1

*Ich reiste durch Deutschland und engagierte mir richtige Jahrmarktsleute, die mit ihren Familien nach Geiselgasteig zogen: Feuerschlucker, Akrobaten, Clowns, Zigeuner mit ihren Tanzbären, Wahrsager. ... Ich fand für einen Stadtpolizisten einen Würstchenkoch in einer Münchener Kneipe. Er lebte sich so in seine Rolle ein, dass er, auch wenn er nicht drehte, am Gelände spazierenging und den Leuten Protokolle aushändigte. ... Einer der grössten Volksdarsteller, Karl Valentin, der zu Bayern gehört wie Bier, Rettich und Brezeln, spielte eine grosse Rolle. ... Aus seiner Verdöstheit und bauernhaften Melancholie fielen ihm groteske Lustigkeiten ein, voller Philosophie und Tiefsinn. Er spielte den Inhaber eines kleinen Wanderzirkus. Er nahm das sehr echt. Als der wirkliche Zirkus auf dem Gelände in der Vorbereitungszeit aufgebaut wurde, half er bei den Arbeiten mit. Er hatte das Gefühl, er gehörte ihm. An einem Morgen stand er da im Nebel und malte auf das Zelt: «Wer diese Leinwand zerschneidet und wird dabei erwischt, wird bestraft.»<sup>2</sup>*



Wien um 1900. Schnee liegt in der Stadt. Es ist Nacht, und Fritz, der Leutnant, bringt Christine nach Hause, die Gesangsschülerin, Tochter des Kammermusikers Weiring. Fritz und Christine kennen sich erst seit einer Stunde, und sie gehen

noch sehr fremd und scheu miteinander um. Sie gehen lange, der Weg ist weit, stumm nebeneinander her, immer mit einem kleinen Abstand voneinander, denn selbst eine Berührung nur der Arme in den festen Mänteln ist unvorstellbar. Die Strassenlaternen machen aus Nacht und Schnee perfekte Bilder in Schwarz und Weiss, und wenn man die Augen ein wenig zumacht, sind es erlesene graphische Muster.

LIEBELEI heisst der Film, und Ophüls dreht ihn nach dem Stück von Arthur Schnitzler. Er ist mit DIE VERKAUFTE BRAUT gerade erst fertig und schon an einem anderen Film, da bekommt er den Auftrag. Es wird einer seiner schönsten Filme sein, ganz einfach und eine sehr traurige Geschichte. Eine Geschichte, die schon vom Tod überschattet ist, als sie beginnt. Als Fritz und seine Christel durch das nächtliche Wien gehen, durch die Altstadt mit den verwinkelten Gassen, unter Hausbögen hervor und aus Tordurchfahrten gesehen von einer Kamera, die überall auf die beiden zu warten scheint, ehe sie ins Bild treten, weil es in dieser Nacht im Winter in Wien nur die beiden gibt. Und die Zärtlichkeit, mit der Christine spürt, wie bedrückt der junge Mann neben ihr ist und wie schlecht er sich fühlt. Da gibt sie ihm ihr Kölnischwasser und mit ihrem Kölnischwasser ihr



2

1  
Joan Fontaine  
als Lisa Berndle  
in LETTER FROM  
AN UNKNOWN  
WOMAN

2  
Joan Fontaine  
und Louis Jourdan  
als Stefan Brand  
in LETTER FROM  
AN UNKNOWN  
WOMAN



2

Taschentuch, und er nimmt die Mütze ab, dann kommt die frische Luft dran, bitteschön.

Für Fritz fiel mir zunächst eine Stimme ein. Ich hatte sie in München gehört, während der Aufnahmen zur VERKAUFTEN BRAUT. Damals telefonierte ich mit einem mir unbekannten jungen Regie-Kollegen, der Wolfgang Liebeneiner hieß, und bat ihn, mir einen seiner Schauspieler von der Probe für meine Aufnahmen freizugeben. Er erklärte mir, er erkenne an, dass ich vertragsgemäß den Vorrang habe, aber er inszeniere soeben sein erstes Stück – und alles hänge davon ab. ... Dann schilderte er mir die Szene, für die er den Schauspieler brauchte. Er sprach klar, einfach, warm, plastisch, eindringlich. Ich wurde zum Zuschauer am anderen Ende des Telefons. ... Und in Erinnerung an seine Stimme fuhr ich jetzt nach München. Ich ging mit ihm spazieren. Ich fragte ihn, ob er den Fritz spielen wolle. Er sagte ja. – Am meisten leuchtete wohl der Glücksstern an dem Tag, an dem ich Probeaufnahmen machte für die beiden weiblichen Hauptrollen. In meinem Wagen sassen Luise Ullrich, eine neue dramatische Schauspielerin vom Staatstheater, noch nicht im Film erprobt, und Magda Schneider, ein munterer, aufkommender Operettenstar. ... Luise Ullrich sollte die melancholische Christine, Magda Schneider ihre lustige Freundin Mizzi spielen. «... Die Leut sagen immer, ich bin traurig!» lachte Luise Ullrich, «und deshalb muss

ich traurige Rollen spielen, aber mit meiner Mutter z’Haus hab i a Hetz den ganzen Tag. Meine Mutter kann’s immer gar net glauben, wann sie mi weinen sieht im Theater!» Wie sie das sagte, war von einem drolligen Wiener Humor. Ich stutzte. «Ach, und ich möchte so gern ein einziges Mal tragisch sein!» seufzte die kleine Schneider neben mir. Ich sah sie an und stutzte wieder. Sie meinte es ernst. Mir kam eine Idee. Warum soll ich nicht den umgekehrten Test als den geplanten mit den beiden Mädels machen? ... Und so geschah es, dass ein sehr unkompliziertes, frohes Mädel eine der tragischsten Gestalten der europäischen Literatur formte und dadurch besonders erschütternd wirkte.<sup>2</sup>

Sie fahren mit dem Pferdeschlitten durch den verschneiten Wiener Wald und schwören sich ewige Liebe. «Ewig, was ist das überhaupt, ewig?» – «Ewig? Ach weisst, ewig, das ist sogar noch länger als man lebt.» Der Liebesschwur hat auf Schwarzfilm begonnen. Wenn das kein Vorzeichen ist. Die Christine aus der LIEBELEI ist nicht nur eine der tragischsten Gestalten der europäischen Literatur. Sie ist auch klüger, als sie weiss und das Leben erlaubt: ewig, das ist sogar noch länger als man lebt. Wenn Fritz in einem Duell gestorben sein wird, in einem Duell wegen einer Liebesaffäre, mit der er schon nichts mehr zu tun hat, die ein Fremder hat-

KINO PAR EXCELLENCE



1



1

Joan Fontaine als  
Lisa Berndle und  
Louis Jourdan als  
Stefan Brand in  
LETTER FROM  
AN UNKNOWN  
WOMAN

2

Danielle Darrieux  
als Louise de ...  
in MADAME DE ...

te, seitdem für ihn durch Christine eine ganz neue Zeit "angegangen" ist – wenn Fritz tot ist, im Duell im Schnee gestorben, wird auch Christine sterben. Nur so kann sie ihrem Schwur die Treue halten. Es wird der Augenblick tiefster Verzweiflung sein, wenn der Film noch einmal das Gespräch aus einer der schönsten Liebesszenen des Kinos hören lässt, und man kann nicht wissen, ob nur wir das hören oder Christine auch, bevor sie sich aus dem Fenster stürzt.

Eine Szene im Schnee, wieder eine Ophüls-Szene im Schnee. Schon seinen zweiten Film, *DIE VERLIEBTE FIRMA*, ein Lustspiel aus dem Bereich der Filmproduktion, als sie zum Vergnügen für ihn wurde, hatte er bei Dreharbeiten im Schnee beginnen lassen. Aber die Heiterkeit ist es nicht, die Ophüls mit Schnee verbindet. In seinem französischen Film *YOSHIWARA* von 1937 wird ein russischer Offizier, den es nach Japan verschlagen hat, angesichts der Kirschblüte von der heimatlichen Schnee-Ebene träumen, und in *SANS LENDEMAIN*, 1939 ebenfalls in Frankreich gedreht, posiert die tragische Heldenin Evelyne in einem Cabaret als die Verkörperung des Winters. Doch nicht immer lässt Schnee an unbefleckte Unschuld denken, an die Keuschheit der Sehnsucht. In *LOLA MONTEZ* wird er Einsamkeit signalisieren, wie schon in dem

amerikanischen Ophüls-Film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*, dem Brief einer Unbekannten, auf schneeweissem Papier geschrieben von Lisa Berndle, die in Schwarz durch das verschneite Wien von 1900 – wieder einmal Wien um 1900 – wandelt, auf der Suche nach dem allzu vergesslichen Stefan Brand, dem weltberühmten Pianisten, der sie noch so oft vergessen kann, und sie wird wie die Christine ewig lieben. Zu Lisa werden als Blumen nur weiße Rosen passen wie ein weißes Abendkleid, und Schnee ist für sie Unschuld und Einsamkeit zusammen.

Aber für das Kino von Max Ophüls hat es mit Schnee und Winter noch eine dritte Bewandtnis, und die hat fast ausschließlich mit dem Kino zu tun. Stefan und Lisa, sie werden noch auf dem Riesenrad fahren, gehen durch den verschneiten Prater. «Im Sommer geh ich nie hierher», sagt Stefan, «ich finde es viel lustiger im Winter, ich weiß nicht, warum.» Lisa aber weiß es so gut wie Ophüls: «Wahrscheinlich, weil im Winter Ihre Phantasie besonders angeregt wird und Sie sich vorstellen, wie bunt das Leben und Treiben im Sommer hier sein wird.»

Eine bessere, überzeugendere Begründung für den Film in Schwarzweiss – und nur *LOLA MONTEZ* wird ein Ophüls-Film in Farbe sein – wird

KINO PAR EXCELLENCE



2

**Das ophüllsche Kino ist ein Kino der Phantasie und der Träume und der Vorstellungskraft, ein Kino der grossen Künstlichkeit, ein Kino, das auch immer wieder auf sich selbst aufmerksam machen kann, auf seine Existenz als etwas, das gemacht worden ist.**

man kaum finden. Das ophüllsche Kino ist ein Kino der Phantasie und der Träume und der Vorstellungskraft, die es einfordert vom Zuschauer und das ihn zugleich auf tausend Wegen wieder hinführt zu den verschütteten eigenen Erfahrungen mit Traum und Illusion, mit den Wünschen und der Sehnsucht und den Imaginationen. Es ist ein Kino der grossen Künstlichkeit, fern von allem Dokumentarischen oder Realistischen, ein Kino, das auch immer wieder auf sich selbst aufmerksam machen kann, auf seine Existenz als etwas, das gemacht worden ist für die Träume und die Phantasie. Das wie das Riesenrad, wie der Reigen in der unendlichen Kreisbewegung der Filme zu sich selbst zurückkehrt.

1947 in Hollywood: endlich, nach sieben Jahren, wieder ein Film. Der Hauptdarsteller ist auch der Produzent, Douglas Fairbanks jr., und seine Sprünge kommen nicht so weit wie die von Papa, Hüpfer sind es eher, verspielt, vertanzt, Nachahmungen. Sie haben gleichwohl unendlich viel Spass bei den Dreharbeiten des Mantel- und Degen-Films, obwohl Ophüls nicht immer versteht, wer gerade auf wen schiesst, Hauptsache es ist Kino. Ausgerechnet THE EXILE muss der Film

des Exilierten heissen, der das Exil so schwer erträgt und von einer schmalen Zuwendung des United Jewish War Relief lebt – und von der Lektüre Goethes. Dessen WERTHER hatte er noch im Sommer und Herbst 1938 im Elsass gedreht und die Arbeit gelegentlich unterbrechen müssen, wenn sie auf der anderen Seite des Rheins, im Schwarzwald, allzu laut an der Vorbereitung des Kriegs arbeiteten und der Wind ungünstig stand. Auch Werther ist einer, bei dem die Ewigkeit noch länger dauert, als man lebt. Entschiedener aber als bei Goethe ist der politische Konflikt geschürzt, der Konflikt zwischen Werther, dem Unpolitischen, und Albert, dem Realpolitiker, zwischen der Unbedingtheit des Gefühls und der Einsicht ins Machbare, und die Liebe, des einen wie des anderen, wird zum Derivat ihrer Weltanschauung. WERTHER, der Film, ist genauso ein Kind seiner Zeit, wie «Werther», der Roman. Und das Postulat der Werktreue erfährt eine neue Auslegung, wo die Darstellungsformen des Kinos ins Spiel kommen, und damit die eigene, die ophüllsche Rhetorik.

Für sie findet er in Hollywood, wo er so lange hatte warten müssen, endgültig seinen eigenen Stil; hier entfaltet er seine ganze technische Könnerschaft. LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, der



1

**Den verzweigten Wegen ihres Schicksals folgt der Film mit den schönsten Kamera-Operationen, mit einer prunkenden Fülle von Schwenks, Fahrten und Kranbewegungen, mit ziselierten Plansequenzen und fliessender Montage.**

zweite Hollywood-Film, ist in jedem Augenblick ein europäischer Film, absolut und vollendet. Allen Verschlingungen und Mäandern einer schier unabsehbar ausschwingenden und verästelten Geschichte, die doch so einfach sein könnte, weil es im Kern immer nur um zwei Personen geht, allen verzweigten Wegen ihres Schicksals folgt der Film mit den schönsten Kamera-Operationen, mit einer prunkenden Fülle von Schwenks und Fahrten und Kranbewegungen, mit ziselierten Plansequenzen und fliessender Montage. Und doch drängt sich die Sprache des Films niemals in den Vordergrund. Sie antwortet auf das, was es zu erzählen gibt, und was der Film erzählt, ist gleichzeitig seine Sprache.

Im Film gehört ein Menschenalter dazu, sich in Schwarz und Weiss auszukennen, die Maschinerie so zu überkommen, dass man mit ihr auf Du und Du

steht, dass man alles von ihr verlangen kann, ohne sich von ihr imponieren zu lassen. Ich glaube, am Ende aller Technik sollte ihre Überwindung stehen. Man sollte sie so beherrschen, dass sie nur noch dem Ausdruck dient. ... «Fingerübungen, Fingerübungen», hat mein Klavierlehrer in Saarbrücken gesagt, «erst lange nach den Fingerübungen, Max, kommt die Melodie!» ... Der Film scheint mir gerade erst aus den Fingerübungen herauszuwachsen. Wir fangen gerade an, uns den Melodien zu nähern, manchmal gar Themen zu hören, wesentlich zu sehen – bums! – da kommt eine neue Erfindung dazwischen, kommen gleich zwei, drei kurz aufeinander, lauter Meilensteine der Entwicklung, Farbe und Relief und Panorama – bums – wird die Tastatur umgebaut, als man gerade drauf und dran war, sich mit Mühe und Vergnügen einzuspielen. ... Entwicklungen lassen sich nicht aufhalten, das haben sie so an sich; aber bitte, ich möchte ein wenig Angst haben dür-



2

KINO PAR EXCELLENCE

1  
Episode  
«La Maison  
Tellier»  
in LE PLAISIR

2  
Odette Joyeux  
als süßes Mädel  
und Jean-Louis  
Barault  
als Dichter Robert  
Kühlenkampf  
in LA RONDE

3  
Paul Kemp  
als Wenzel und  
Annemarie  
Sörensen  
als Esmeralda  
in DIE VERKAUFTE  
BRAUT

fen. Vielleicht kann uns das beiden helfen, der Entwicklung und mir.<sup>3</sup>

Immer wieder gelingt es ihm, die Entwicklung in seine Schrift aufzunehmen, mit ihr zu spielen und sie zu bändigen. Wenn er 1953 in Frankreich seinen vorletzten Film dreht, *MADAME DE...*, wird er den Plan haben, alles, was geschieht, nur über Spiegel zu zeigen. Er ist zum Glück davon abgekommen und hat Spiegel nur eingesetzt, wenn sie etwas über die sich spiegelnde Person zu erzählen haben. Aber gebüllt ist von der technischen Idee eine wunderbare der Erzählung selbst. Das Leben der Louise de..., die zu Anfang mindestens so oberflächlich ist wie Stefan Brand noch kurz vor seinem Ende, entwickelt sich wie in Spiegelschrift. Ihr Schicksal wird bestimmt von einem kostbaren Ohrgehänge, das neunzehnmal den Besitzer wechselt und immer wieder in den Besitz

von Madame gelangt, ein Riesenrad, ein Reigen, ein ewiger Kreis – und jedesmal verbinden sich neue Geschichten und Erinnerungen, neue Träume und Ängste, Hoffnungen und Sehnsüchte mit den Ohrringen. Bis Madame ihren stolzesten und endlich heimlichen Besitz, für den sie alles opfert, was sie sonst noch besitzen mag, auch ihre luxuriöse Ehe an der Seite eines Generals – bis sie das Ohrgehänge in der Kirche zum Opfer bringt, wo sie für ihren Geliebten, den Baron Donati, gebetet hat. Und dann gelingt ihr, was Christine in *LIEBELEI* verwehrt blieb und was Lisa, die *unknown woman*, nicht mehr erfahren durfte: als Donati im Duell erschossen wird, stirbt sie im gleichen Augenblick. Wieder liegt Schnee, Schnee in den Tannen, und die Kamera, die diskret und wie erschrocken aus der Ferne zugesehen hat, kehrt noch einmal in die kleine Kapelle zurück – und vielleicht ist sie schon



3



1

KINO PAR EXCELLENCE

**Diese Szene ist die vollständige Verschwisterung von Licht, Personenregie, Dekor, Choreographie, Schauspielkunst, Musik und einer Kamera, die ohne jede Erdberührungen zu schweben scheint.**

das geistige Auge der Sterbenden. Denn ewig ist noch länger als man lebt: wie bei Christine, wie bei Werther.

*Die Technik in unserem Beruf ist an dem Punkt angekommen, an dem sie unser Herz bedroht. Man sieht das, wenn man von unseren Technikern heutzutage etwas verlangt, was noch nicht erfunden ist, was aus dem Drang, sich auszudrücken, kommt. Wenn ich im Studio stehe und verlange, dass die Kamera plötzlich, sagen wir mal, anfängt hochzuschwingen oder anfängt zu tanzen. Die erste Reaktion, die ich finde, sind ängstliche technische Expertengesichter, die ich erst langsam zu Kameraden umformen muss. Und das müsste gelingen, und das gelingt auch meinen Kollegen, die zu grossen Ergebnissen kommen. Sie haben nämlich empfunden, dass ein Objektiv, das man in eine Kamera hineindreht, eigentlich ein Menschenauge ersetzt. Was will ein Menschenauge, wann ist ein Menschenauge am schönsten? Nicht, wenn es neugierig ist, nicht, wenn es exakt nachprüft, was es sieht, wenn es einen Wirklichkeitsausdruck hat. ... Ich finde es am schönsten, wenn es sich verklärt. Infolgedessen ist es die Aufgabe des Regisseurs, eine ewig ungelöste, immer wieder neu anzufangende Aufgabe, mit dem Objektiv zu sprechen, wie mit einem menschlichen Auge.<sup>4</sup>*

Die Kommunikanten sind in die kleine bretonische Kirche gezogen. Zu den Bauern und Bürgern haben sich die Damen aus dem Haus Tellier gesellt, die einen heiligen Sonntag lang Urlaub machen von der Stadt und ihrem Gewerbe. Mit dem Gesang steigt die Kamera und folgt einer Flucht schwebender Engel zum Kirchturmfenster hinauf. Dann steht sie nach einer Überblendung draussen vor dem Turm, und auch den frommen Gesang hört man jetzt von draussen. Doch dann ist die Kamera wieder bei den Engeln, und langsam steigt sie die Leiter hinab und umkreist die fromme Gemeinde. Aus dem Kirchenlied ist unversehens das «Ave verum corpus» erwachsen, und Rosa muss plötzlich an ihre Mutter denken, an die Kirche ihres Heimatdorfs, an ihre Kommunion. «Wie ein Funke, der ein Feld voll reifenden Korns in Brand setzen kann, sprang Rosas Trauer und die ihrer Gefährtinnen auf alle Andächtigen über. Bald weinte die ganze Gemeinde. Denn auch Tränen wirken ansteckend.»

Der Film heisst *LE PLAISIR*, und die Szene in der bretonischen Kirche ist nicht nur genau das, was man in diesem Film nicht erwartet. Sie ist auch die Verbindung von Folklore und artistischer Kunst, Kirchenlied und Mozart, Sentimentalität und Ergriffenheit: denn auch Tränen wirken



2

1  
Danielle Darrieux  
als Louise de ...  
und Vittorio  
de Sica als Baron  
Donati in  
MADAME DE ...

2  
Charles Boyer  
als General  
André de ... und  
Danielle Darrieux  
als seine Frau  
in MADAME DE ...

3  
LOLA MONTEZ

3



ansteckend. Religiöser Kitsch wird nur abgewiegt und ausgewogen durch die ungewöhnlichen Besucherinnen, die Damen eines städtischen Bordells, dessen Vorsteherin die Patentante der Erstkommunikantin Constance ist. Zwischen LA RONDE und MADAME DE ... entstanden, ist diese Szene die vollendete Verschwisterung von Licht, Personenregie, Dekor, Choreographie, Schauspielkunst, Musik und einer Kamera, die ohne jede Erdberührung zu schweben scheint. Es ist die tollkühnste unter den vielen kühnen szenischen Erfindungen im Werk von Max Ophüls.

Doch angefangen hat LE PLAISIR ganz anders. Es ist ein Film aus drei Filmen, ein Film mit drei Geschichten, die alle von der ironisch-morbiden, eleganten Dekadenz ihres Erzählers geprägt sind, von Guy de Maupassant. Er stellt sich gleich zu Anfang vor, doch die Leinwand bleibt schwarz – wie bei den ersten Worten des Liebesschwurs der Wiener Gesangsschülerin Christine. Für knapp anderthalb Minuten ist der Filmemacher Ophüls bei LE PLAISIR – und das ist sein Vergnügen – auch der Hörspieler Ophüls: «Guten Abend, meine Damen und Herren. Ich habe immer Finsternis geliebt ... Deshalb freue ich mich, im Dunkeln zu Ihnen sprechen zu dürfen ... Man hat sich lange überlegt, wie man meine drei Geschichten mitein-

ander verbinden soll. Zuerst wollte man mich fotografieren, aber das habe ich nicht gestattet. Für einen Autor ist es amüsanter, gehört zu werden, nicht gesehen. Man wollte mir romantische Bilder aus Paris als Hintergrund geben, aber ich möchte nicht als Gespenst durch eine Stadt gehen, in der ich einmal so lebendig war. So bestand ich auf meiner Dunkelheit, aus Geschmacksgründen. Da lehnte man ab. Ich sagte, dass es mein Wunsch sei, da protestierte man. Ich bemerkte, dass es billiger sei – da stimmte man mir zu.»

Eine überaus wirkungsvolle Präsentation ist das, die Stimme aus dem Nichts im völlig abgedunkelten Kino: wo kein Bild mehr ist im Saal der tausend Lichter, wird man ganz aufs Hören konzentriert. Im Fernsehen ist die Wirkung auch nicht annähernd zu ermessen, weil es hungriger ist auf Bilder als das Kino, weshalb es auch nicht satt macht; im Fernsehen ist die Stimme fast nichts und sind das Radio und der Hörspieler verloren. Was Präsentation ist, die höhere Form der Darstellung auf niedrigem Niveau, dafür folgt in LE PLAISIR, gleich nach der Stimme aus dem Dunkel, ein lärmendes, kreischendes Exempel, der Schlepper vor dem Vergnügungstempel, der an andere Beispiele aus früheren Ophüls-Filmen erinnert, an die Jahrmarktbudenreisserin Therese



1

KINO PAR EXCELLENCE

**Ustinov, der Stallmeister, verkauft seine zeitweilige Geliebte nicht anders als er irgendwann im Lauf der Vorstellung auf Zigarren verweist, die es am Eingang zu kaufen gebe.**

Giehse aus *DIE VERKAUFTEN BRAUT* oder an einen holländischen Bänkelsänger, der marktschreierisch die *KOMEDIE OM GELD* gleichzeitig einleitet und anpreist, den Film, den Ophüls 1936 in den Niederlanden produzierte.

Sie alle, der Schlepper vor dem Tanzpalast in Paris so gut wie die Anreisserin auf einem böhmischen Dorfmarktplatz und der holländische Kino-barde, der in Rolle und Intonation an Bert Brecht und Kurt Weill erinnert, sie alle dienen einem Darstellungsmedium der besonderen, der dritten Art, sie alle dienen der Werbung. Dass gerade die Werbung zur Präsentation gehört, dass es bei ihr auf die Art der Präsentation ankommt, sei es von Waren, Menschen, Dienstleistungen oder auch der Präsentation ihrer selbst: das hat Max Ophüls früh und intuitiv begriffen. An ihm, könnte man sagen, ist ein Werbefachmann von Graden verloren gegangen, einer aus dem Geschlecht des jungen Draufgängers und Redetalents, des rheinischen Weinverkäufers Peter Frank, den Heinz Rühmann in *LACHENDE ERBEN* spielt, einem sonst eher bescheidenen Film gleich nach *DIE VERKAUFTEN BRAUT*. Doch alle diese Gestalten werden noch einmal überboten und in den Schatten gestellt von dem Anreisser, Werber, Schlepper par excellence, von dem Zirkus-Impresario Peter Ustinov, dem Stallmeister von *LOLA MONTEZ*.

Er, der sich auch selbst darstellt, hat eine Selbstdarstellerin zu verkaufen, die ehemalige Tänzerin, die jetzt sogar aufs Hochseil steigen muss. Er verkauft sie, indem er ihre Legende verkauft, ihre wechselvolle Lebensgeschichte, die längst nicht mehr ihr allein gehört. Es ist eine Karriere der Skandale, denen nun der grösste aller Skandale gefolgt ist: die Schaustellung der Frau als Gegenstand des Begehrens und als wildes Tier, die Männermörderin, was tut Werbung heute anderes. Ustinov, der Stallmeister, verkauft seine zeitweilige Geliebte nicht anders als er irgendwann im Lauf der Vorstellung auf Zigarren verweist, die es am Eingang zu kaufen gebe. Und er verkauft ihre Haut, ihre Hände, die jedermann am Ende der Vorstellung küssen darf, wenn er dafür bezahlt hat; und Lola lässt ihre Hände aus dem Käfig hängen.

Doch Ophüls selbst steht dem Stallmeister in nichts nach. Auch er ist ein Werber und Präsentator, auch er ein Verkäufer, auf den die Kaufmannsfamilie in Saarbrücken hätte stolz sein können, wenn er auch nicht mit Stoffen handelt, den «guten schönen Waren», als die der Knabe, an der Hand des Grossvaters, die Aufschrift auf der Frankfurter Oper gelesen hatte; «Dem Schönen, Wahren, Guten». Jetzt verkauft er nicht nur Lola,



2

sondern auch den Stallmeister gleich mit, diesen fett gewordenen zynischen Tenor, der wie ein erigerter Phallus durch die Manege schreitet. Und Ophüls lässt die Raketen steigen und die Trompeten schmettern, in einem bunten Wirbel in der Arena, aus der sich einzelne Geschichten lösen – wie einst in seinen Radiostunden –, Rückblenden, wenn man so will, auf die Jugend, die unglückliche Ehe, auf die Affären mit Franz Liszt und mit König Ludwig von Bayern.

Alles in diesem Film ist auf äussersten Ausdruck zugeschnitten, alles in dieser Summe aller ophüllschen Filme ist Oberfläche, Artistik und glänzender Vorschein. Die Kamera war noch nie so entfesselt, alles Dekor noch nie so raffiniert. Die Farben in diesem einzigen Farbfilm des Schwarzweissenthusiasten sind ein Mirakel, sie öffnen die Augen. Und mit dem Breitwandformat, das er so wenig haben möchte wie die Farben, verfährt er wie ein Maler mit einer grossen, allzu grossen Leinwand: wenn ihm die Fläche zu gross ist für ein Bild, dann verdeckt er sie eben von ihren Rändern her. Oder er schneidet sie gleichsam in Stücke und bemalt nur einen Teil von ihr und lässt den Rest in jenem Dunkel, durch das schon Fritz und Christine schritten oder Lisa Berndle, oder aus dem Maupassant zu seinem Publikum sprach.

*Auf alles, was es an Gutem gibt in LOLA, bin ich vielleicht durch meine fehlende Erfahrung mit der Farbe und dem Cinemascope-Format gekommen. Wenn ich durch den Sucher der Kamera blickte, kam ich mir vor, als wäre ich erst einen Tag alt. Ich machte alles so, wie es mir gerade vor die Augen trat. Eine Sache hat mir dabei sehr viel Angst gemacht: die Überblendungen. Ich hatte einen Fehler begangen, den ich versucht habe auszumerzen. Wenn Sie sagen: hier kommt eine Überblendung, dann sollten Sie sich darüber im klaren sein, was dabei für Farben herauskommen. Blendet man von einem gelben Tisch auf einen blauen Himmel, dann tritt ein Moment ein, wo sich die Farben vermischen, eine Tatsache, die es, will man dicke Überraschungen vermeiden, zu berücksichtigen gilt. Während der Arbeit am Film habe ich begriffen. Ich habe also die Szenen auf eine letzte Farbe hingeführt und die folgende mit der gleichen Farbe begonnen. Man kann es jedoch nicht in jedem Fall nach Belieben machen. Die Überblendung ist ein impressionistisches Moment, und man kann damit, sofern man das verstanden hat und die Überblendung gleichzeitig mit der Szene denkt, aussergewöhnliche Dinge erreichen. – LOLA MONTEZ hat in mir den Wunsch entstehen lassen, Geschichten zu erzählen, indem ich sie bändige. Auch wenn ich mich damit schuldig mache, gefällt mir der Weg, auf dem ich mich befindet, dermassen, dass ich ihn um jeden Preis weiter*

1  
Daniel Gelin  
als Jean und  
Simone Simon  
als Josephine  
in der Episode  
«Le Modèle»  
von LE PLAISIR

2  
Adolf Wohlbrück  
(Anton Walbrook)  
als Ludwig I. und  
Martine Carole  
als Lola Montez  
in LOLA MONTEZ

## Max Ophüls

6. Mai 1902  
bis 26. März 1957

1931	DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN <i>Kurzfilm</i>
1932	DIE VERLIEBTE FIRMA DIE VERKAUFT BRAUT
1933	LACHENDE ERBEN LIEBELEI
1934	ON A VOLÉ UN HOMME LA SIGNORA DI TUTTI
1935	DIVINE LA VALSE BRILLANTE (EN LA B) DE CHOPIN <i>Kurzfilm</i>
	AVE MARIA DE SCHUBERT <i>Kurzfilm</i>
1936	LA TENDRE ENNEMIE KOMEDIE OM GELD
1937	YOSHIWARA
1938	WERTHER
1939	SANS LENDEMAM
1940	DE MAYERLING À SARAJEWO
1946-50	VENDETTA <i>von andern vollendet</i>
1947	THE EXILE
1948	LETTER FROM
1949	AN UNKNOWN WOMAN CAUGHT
1950	THE RECKLESS MOMENT
1950	LA RONDE
1952	LE PLAISIR
1953	MADAME DE ...
1955	LOLA MONTEZ



1  
Luise Ullrich  
als Mizzi Schlager,  
Willy Eichberger  
als Oberleutnant  
Theo Kaiser,  
Paul Hörbiger als  
Vater Weiring und  
Magda Schneider  
als Christine Weiring  
in LIEBELEI

2  
Peter Ustinov  
als Stallmeister und  
Martine Carole  
als Lola Montez  
in LOLA MONTEZ

2



beschreiten möchte. Aber man wird mir misstrauen. Niemand mehr wird mir einen zweiten Film dieser Art anvertrauen.<sup>5</sup>

1933 aus Deutschland vertrieben – und als er zum Bahnhof fuhr, leuchtete ihm von einem Kino am Kurfürstendamm, das LIEBELEI spielte, sein Name in grossen Lettern entgegen – und 1941 aus Europa, war er heimgekehrt mit grossen Hoffnungen. LOLA MONTEZ war sein erster Film in Deutschland wieder, eine deutsch-französische Koproduktion. Das sollte ein neuer Start sein, und war schon das Finale. Die Kritik war vernichtend, das Publikum blieb aus. Viele meinten, als er knapp zwei Jahre später, im März 1957, starb, dass LOLA MONTEZ seine Krankheit zum Tode gewesen sei.

Den Film jedenfalls, den Max Ophüls gedreht hat, kann man längst nicht mehr sehen. So übel ist ihm mitgespielt worden durch Kürzungen und Umstellungen der unsensibelsten Art, so miserabel sind die restlichen Kopien. LOLA MONTEZ ist also gewiss ein Torso – aber ein Torso wie die Venus von Milo. Der Kern der Schönheit dieses Werks ist so wenig zu zerstören wie das ganze vernachlässigte Werk von Ophüls. Dessen Blick geht weit über die Zerstörungen hinaus, wie über alle Bildformate und Bildränder, in einer ständigen fluiden Bewegung von Darstellung und Anschau-

ung, von Blicken und Träumen. Deren Dimension weit über den schillernden, ewig ungewissen Horizont hinaus zu befreien, bis oben hinauf in den Zenit des Riesenrads, das sich ewig dreht, und ewig ist noch länger als man lebt –: das ist der Weg, den das Kino des Max Ophüls die Vorstellungskraft geführt hat.

Peter W. Jansen

<sup>1</sup> Max Ophüls: Es ist der Strom der Phantasie. In: Deutsche Zeitung, 31. März 1956. Nachgedruckt in: Filmkritik 3/1967

<sup>2</sup> Max Ophüls: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Mit einem Nachwort von Hilde Ophüls und einer Einführung von Friedrich Luft, erweitert durch Texte von Max Ophüls sowie Anmerkungen zu den Filmen von Max Ophüls von Michael Beckert und Siegmund Grevenig, einer Filmographie und einer Bibliographie von Burkhard Schmidt. Dillingen, Queisser Verlagsgesellschaft, ohne Jahr

<sup>3</sup> Max Ophüls: Kunst findet immer Wege. In: Die Neue Zeitung, 1. August 1954. Nachgedruckt in: Filmkritik 3/1967 und M. Ophüls: Spiel im Dasein. Dillingen

<sup>4</sup> Gedanken über den Film. Eine Improvisation von Max Ophüls. Feature-Produktion des Hessischen Rundfunks; Regie: Ulrich Lauterbach, Erstsendung am 28. November 1956. Abgedruckt in: Filmkritik 252, Dezember 1977 und M. Ophüls: Spiel im Dasein. Dillingen

<sup>5</sup> Jacques Rivette und François Truffaut: Max Ophüls im Gespräch. Erschienen in Cahiers du cinéma, Nr. 72, Juni 1957. In: Filmkritik 251, November 1977