Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 47 (2005)

Heft: 264

Artikel: Sehen, Schreiben, Zeigen : das Werk von Theodor Kotulla - zum Beispiel

Autor: Jansen, Peter W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865127

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: 07.01.2026

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

Sehen, Schreiben, Zeigen

Das Werk von Theodor Kotulla – zum Beispiel

Am Anfang war der Blick, danach kam das Wort, dann das Bild. Und aus dem Filmseher wurde der Filmbeschreiber und aus dem Filmbeschreiber der Filmregisseur. Das Sehen setzte Massstäbe, die zur Syntax drängten, und alles Geschriebene wollte Bild werden. Für den Blick wiederum anderer.

In einem seiner ersten Texte – über VIVA ZAPATA – schreibt Theodor Kotulla, Kazan setze «gleiche Gestaltungsmittel ein wie Pudowkin in STURM ÜBER ASIEN ... hier wie dort [zeigt] die Grossaufnahme einer blutig geschlagenen Hand symbolkräftig den Beginn der Erhebung an», und zwar «ohne in Kazans Film als Plagiat zu wirken; so ursprünglich ist dieses Bild im Geschehenszusammenhang seines Films von ihm gesehen». Kotullas erster langer Spielfilm BIS ZUM HAPPY END beginnt mit einem ebenfalls «ursprünglich» gesehenen Bild, genauer: mit einer Bildersequenz, die so wenig wie bei Kazan ein Plagiat (oder Zitat) ist, sondern einen Code als Teil eines Zeichensystems spricht, der nicht mehr dem allein gehört, der diesen Code als erster gesprochen hat, sondern Allgemeingut der Filmsprache geworden ist. Man lernt schreiben, indem man liest – und sich Codes aneignet. Die Kunst des Schreibens (oder Zeigens) besteht nicht darin, die Codes zu kennen und zu beherrschen – das ist das ABC –, sondern in deren Anwendung.

Die Bildersequenz am Anfang von BIS ZUM HAPPY END – diverse, den Blickwinkel ändernde Ansichten eines Beethoven-Denkmals finden sich unterschnitten mit Ansichten verschiedener Bauwerke – gemahnt an Bildersequenzen zweier Filme Eisensteins. Standbilder von Löwen sind es am Ende des vierten Akts von PANZERKREUZER POTEMKIN, ein Denkmal des Zaren Alexander III. zur Eröffnung des Films OKTOBER. Zwischen der metaphorisch-ikonographischen Beschwörung noch ungebrochener Kraft – die mächtigen, auch schlafenden Löwen sind es, die von den Geschützen des Panzerkreuzers beschossen und irritiert werden – und dem Oktober der Revolution liegt ein Fortgang der Geschichte, der die alte Macht beseitigt und ihre Denkmale zur Disposition gestellt hat. Mögen die Löwen noch brüllen (POTEMKIN), der Zar wird demontiert (OKTOBER): hier wie dort der nämliche Code, doch hier und dort jeweils anders – «im Geschehenszusammenhang» – konnotiert. Es ist nicht der Code, es ist seine Konnotierung, die sich ändert und die zählt. Sie kann in der Hauptstadt der Bonner Republik der sechziger Jahre, einer Republik wirtschaftlichen Wachstums, nicht eine der tatsächlichen Demontage sein. Was dennoch geschieht in der Beethovensequenz des Anfangs von BIS ZUM HAPPY END, ist eine Art von virtueller Demontage: Beethoven (Konnotation: Musik, höchstes Kulturgut) sieht sich konfrontiert mit Warenhäusern, Banken, Versicherungen (Konnotation: Prosperität, Konsum, Geld). So überlagert eine neue "Kultur" die tradierte, die als unzerstörbar gilt und doch am Ende des Films in der karnevalesken Polonäse der Gäste einer Gartenparty zu Beethoven-Schillers «Ode an die Freude» trivialisiert wird. Der «Geschehenszusammenhang» entfaltet sich zwischen Beethoven 1 und Beethoven 2 mit der Erzählung von einer gutbürgerlichen Bonner Familie – und die Stadt steht auch für den Staat, die Familie für die Gesellschaft dieses Staats –, die als "kultiviert" gelten will. Nur dass Kultur hier nicht ohne Präfixe gedacht und gelebt wird, die einer Dimension entstammen, die ursprünglich nicht mit Kultur assoziiert wird: Lebens-Kultur, Wohn-Kultur, Ess-Kultur. Zur Wohn-Kultur gehört auch der Plattenspieler und zum Plattenspieler gehören Schallplatten, und als eine Mozart-Platte durch Unachtsamkeit beschädigt wird, löst das eine Ehekrise aus, die durch eine für diese eher unterkühlte Ehe ungewöhnlich heftige Umarmung "geheilt" wird. Die nach Unendlich tendierende Reproduzierbarkeit hat Mozart und Beethoven zu Kulturgütern regredieren lassen, die, wie alle anderen Güter, Objekte des Konsums sind. Ein Unfall, der – er ereignet sich im Off – auch Totschlag oder Mord sein könnte, schlichtet einen Erbstreit, und ein Versuch der Selbsttötung, den der zehnjährige Sohn Peter unternimmt, eine Protestgeste gegen die Lieblosigkeit, die keine andere Formulierung findet, scheitert kläglich. Jahre vor Peter hatte schon die Justine des von Kotulla mit Klaus Roehler geschriebenen und von Peter Lilienthal inszenierten Fernsehfilms DER 18. GEBURTSTAG einen Selbstmordversuch immerhin angedeutet, indem sie die Haut über der Schlagader des Handgelenks mit einem Rasiermesser aufschabt. Aber hier wie da ist – selbst unter Tränen – das Happy End unvermeidbar. Der Tod hatte es nie leicht mit Theodor Kotulla.

#

Die Texte Kotullas über Film bezeugen die Genauigkeit des Sehens – oder dessen Verweigerung. Wenn es um Filme geht, die zum genauen Sehen einladen, es einfordern und die Erkenntnisgewinn eintragen, ist der Rezensent Kotulla wach für jede Einzelheit. Eine genauere Analyse als jene, die er LOS OLVIDADOS widmet, ist kaum einmal woanders geschrieben worden. Wenn Kotulla über Fellini schreibt, von dem er (1957) nur I VITELLONI und IL BIDONE gelten lässt, Filme der lupenrein realistischen Darstellung (des Alltags und

dessen Sichtbarkeiten), macht ihn ein Affekt, den er gegen Fellinis Neigung zur «Mystifizierung», wie er es nennt, hegt, geradezu blind für die Phantasiearbeit von Bildern, in LA STRADA wie in LE NOTTI DI CABIRIA, welche die Erfahrung von Realität tiefer fassen, dem «Realismus» eine neue, eine weitere Dimension erschliessen und ihn reicher machen. (Schade, dass die redaktionellen Dispositionen der Zeitschrift «Filmkritik» Kotulla keine Chance liessen, sich zu LA DOLCE VITA und OTTO E MEZZO zu äussern.)

Der Visconti nach LA TERRA TREMA und neben ROCCO E I SUOI FRATELLI macht ihn nahezu verlegen, während er bei Pasolini (ACCATONE), dessen bedingungsloser Radikalität er sich nahe fühlt, die «Stilbrüche» – vulgo: Verstösse gegen den Kanon der etablierten Filmsprache – ebenso bedingungslos radikal als Stilwillen erkennt. Seine ganze Sympathie gilt de Setas dokumentarischem Erzählstil ebenso wie Rosis Zurückhaltung bei der Darstellung des Salvatore G. («die Kamera [hält] den Zuschauer schon rein optisch von seinem "Helden" fern und legt eine unerbittliche Zone der Distanz zwischen beide») und die Fähigkeit, in IL MOMENTO DELLA VERITÀ, die Montage zum Erzähler zu machen in einem Film, der sich dem Ideal der filmischen Erzählung ohne Fabel nähert. Und dass sich der Rezensent an dieser Stelle auf Brecht beruft, zeigt, woher er seine Kriterien bezieht. Das Gebot, der wohlfeilen Identifikation zu wehren, sieht der Filmkritiker Kotulla vor allem in Antonionis unterkühlter Erzählweise verwirklicht. Wie auch bei Bresson. Hier wie da (bei Antonionis IL GRIDO, bei Bressons MOUCHETTE) finden sich in den Kritiken exakte Beschreibungen einzelner Szenen/Bilder, allesamt Zeugnisse genauer Beobachtung. Zumal «Antonionis Sicht ist "phänomenologisch" ..., er hält eine quälende, kühle Distanz zu dem, was er zeigt, und versagt sich und dem Betrachter unmittelbare solidarische Identifizierung mit den Figuren».

Der Kritiker Kotulla ist diesen Filmen und ihren Machern so nah, wie er Filmen von Frank Wisbar zum Beispiel, aber auch Bernhard Wickis seinerzeit einzigartigem Film DIE BRÜCKE fern bleibt. Kein Wort ist da zu lesen über Bilder oder Szenenaufbau, über Einstellungsgrössen, Sequenzen, Montage, Kamera-Operationen, Schauspielerführung. Es ist, als ob es in diesen Filmen nichts zu sehen gäbe – oder als ob sich die Augen weigerten, etwas wahrzunehmen, wo, nach Ansicht des Rezensenten, keine Wahrheit ist. Sondern nur Tendenz. Wie eine Replik auf die geradezu gedankenlose Darstellung "heldenhaften" Kämpfens, deren einzige Idee es sei, die Taten als wahnsinnigen Opfergang zu denunzieren, weshalb sie folglich besonders gross und intensiv darzustellen gewesen seien – : wie eine Replik auf Wickis DIE BRÜCKE – wie gewiss alle Kriegsfilme – erscheint Kotullas früher Kurzfilm VOR DEM FEIND, der nicht nur eine Desertion zeigt, sondern – wichtiger –: nichts vom Feind, das heisst dem unmittelbaren Kriegsgeschehen. Eine Haltung, die sich wiedergefunden hätte in dem nicht realisierten Projekt «Tote im Schnee». Der Fememord, an dem der spätere Auschwitz-Kommandant Franz Lang (AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN) Anfang der zwanziger Jahre als Mitglied einer privaten Schutztruppe beteiligt ist, entscheidend beteiligt, denn er gibt den tödlichen Schuss ab, findet in der nächtlichen Dunkelheit statt (während beim Fememord in Wickis DAS SPINNENNETZ [1986–89] das Blut auf das Blattwerk eines Strauches spritzt). Schon die Kampfszene im Schützengraben des Ersten Weltkriegs, in dem der Schüler Lang seine Bewährung sucht, ist optisch bis zur Interesselosigkeit reduziert. Der Krieg findet im Off statt – wie Tötung und Genozid. Der KZ-Kommandant Lang geht, begleitet von seinem Stellvertreter, vor das Lager, wo entkräftete Häftlinge einen Graben aus schwerer Erde auszuheben haben. Als einer von ihnen zusammenbricht, wendet sich Lang zum Gehen (und mit ihm und seinem Stellvertreter geht die Kamera); wenn dann im Off ein Schuss fällt und der Begleiter den Schritt verzögert und stehen bleiben und sich umdrehen will, lässt Lang das nicht zu: und nur das zeigt die Kamera. Sie sieht auch nicht die Exekutionen vor der Schwarzen Wand: man hört sie nur (und sieht, wie die Todesschützen nach getaner Arbeit wie müde Knechte vom Hof gehen), so wenig wie Lang (und mit ihm der Film) den Akt der Tötung in der Gaskammer sieht oder den der Verbrennung der Leichen im Krematorium. Der Film sieht nur das, was Lang sehen will: die täglichen Meldungen von den Produktionszahlen der Vernichtungsindustrie. Was sie eliminiert, sind – so wird der inhaftierte Lang in der Vernehmung argumentieren – keine Menschen, sondern Einheiten.

In Kotullas Filmen gebührt dem Tod selten ein direktes Bild. So wenig dieser Film-Bildermacher mit Sex kokettiert, so wenig flirtet er mit dem Tod.

Der Student und Bergarbeiter, der Kracauer, Benjamin, Adorno, Horkheimer gelesen hat, während er die Filme des Neorealismus und der Nouvelle Vague las, oder Bresson, Hitchcock, Kazan, Wellman, er hatte so viel Wirklichkeitserfahrung gesammelt, noch während des Kriegs und dann in der wachsenden Bundesrepublik Deutschland, dass er von ihr nicht absehen konnte. Und dass nichts davon in den Filmen etwa Tresslers und Trempers zum gültigen Bild wird,

lässt ihn die seiner Ansicht nach ungültigen gar nicht erst erblicken und erst recht nicht beschreiben. Für die Qualitäten Käutners – und sei es nur die Meisterschaft seiner epischen Tonmontagen – ist er blind und taub, so sehr meint er die resignative Mythisierung (wieder einmal!) der Ruhrindustrie in DER REST IST SCHWEIGEN, die Stilisierung der Erb- und Machtkämpfe zum Königsdrama verurteilen zu müssen; und trotzdem hätte man gerade hier gewünscht, Kotulla wäre auch der zehn Jahre vorher entstandene DER RAT DER GÖTTER (Kurt Maetzig) zugänglich gewesen, und er hätte über Viscontis hoch dekadenten LA CADUTA DEGLI DEI schreiben können, bei dem er, in einem Interview aus Anlass seines Höss-Films, die Erhöhung zur Dimension einer antiken Tragödie kritisch bewertete: «... der Nationalsozialismus war im Grunde eine ziemlich kleinbürgerliche Bewegung. Mir sind Milieu und Figuren bei Visconti zu aristokratisch». (Eine Anmerkung, die vernachlässigt, dass zumal die SS eine Art von Selbstaristokratisierung anstrebte.)

Ernsthafte Probleme unter den deutschen Filmregisseuren der unmittelbaren Nachkriegsjahre macht ihm Staudte, weil er sich dessen politischer Haltung verwandt fühlen darf, während er den auch ästhetischen Ausweichmanövern von DIE MÖRDER SIND UNTER UNS nicht zu folgen vermag. Wie sehr ihn das wider Willen irritiert, geht unmittelbar aus dem Diskurs von Kotullas Text hervor: weil das eines der seltenen Beispiele unter seinen Filmbetrachtungen ist, in denen Inhalts-, oder nenne ich es ruhig: Ideologiekritik, und Stilkritik ineins gehen. So dass man fast sagen möchte: er hat dem Film die Ehre angetan, ihn zu sehen, in allen filmsprachlichen Details.

Im übrigen aber belässt es Kotulla, wenn es um (west-) deutsche Filme der fünfziger und ersten sechziger Jahre geht, bei inhaltsbezogenen Auseinandersetzungen – für die er nicht zu kritisieren ist. Filme waren in jener Zeit nicht entfernt so leicht zugänglich wie ein halbes Jahrhundert später, also mussten sie für den nur lesenden "Zuschauer" (nach-)erzählt werden. Filmkritik hatte zu informieren; Filmkritik hatte neugierig zu machen; Filmkritik war nicht zuletzt pädagogische Arbeit. Und für den von Marx, Benjamin, Adorno, Brecht geschulten Filmkritiker war unübersehbar, dass die Filme, die es zu rezensieren galt, die Verhältnisse perpetuierten, denen sie entstammten, statt ihre Veränderung wenigstens anzumahnen. Jede Suche, ja der Wunsch nach dem anderen, nach der Differenz musste enttäuscht werden. Davon zu sprechen, war notwendig, ein Gebot der Zeit. Was auch heisst, dass die Rezeption der filmkritischen Texte Kotullas in die Irre geht, wenn sie etwas anderes von ihnen erfragt, als der Fall ist. Was ferner heisst, dass Kotullas Filmrezensionen über das Medium und das Kino sowie über ihren Autor hinaus Auskunft erteilen über den politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer Zeit. Sie sind zeitgebunden in jenem Sinn, dass Zeit in sie eingebunden ist. Doch sie sind, darüber hinaus, Vorbereitung auf eigene Filmproduktion.

#

Manche seiner Filme sehen so aus, als seien sie in der falschen Reihenfolge entstanden. TOT AUF HALDE hätte einer der ersten Filme sein können – und war doch sein letzter. Denn in keinem anderen Film Kotullas ist die Arbeitswelt so dinglich – wie vorher schon andeutungsweise in KELLERMANNS PROZESS mit den Arbeiterinnen am Fliessband –, in keinem anderen sein proletarischer Kampfgeist so direkt zum Bild geworden und das Mitgefühl, das die kühle Verhaltenheit der Inszenierung Lügen zu strafen scheint, so unmittelbar. In keinem anderen Film hat soviel persönliche Erfahrung die Kamera geführt, die Erfahrung des Bergarbeiters – nach PANEK und OHNE NACHSICHT, in denen der Intellektuelle und Schriftsteller Kotulla sich selbst darstellt (und kritisch betrachtet), und wo Berufe anders als bei den Bergleuten weniger von Stolz und Tradition als von Ehrgeiz geprägt sind, und von der Eitelkeit, die im dunklen Untergrund aller Kreativität haust.

In OHNE NACHSICHT, der, wenn man es nicht anders wüsste, der Film vor BIS ZUM HAPPY END ist, spielt die Stadt Münster, Kotullas Universität und Initiierung, die Rolle, die in BIS ZUM HAPPY END schon der Bundeshauptstadt Bonn zugeteilt worden war: Ansichten von Strassen, Plätzen, Häusern, die nicht nur als Zwischenschnitte dienen, sondern zur Erzählung gehören, ja einen Subtext oder gar zweiten Diskurs bilden: Mauern, Ziegelsteine, Beton, Glas, Stahl: Kälte allenthalben, nicht erst bei einem Ausflug in eine in Schnee und Eis erstarrte Landschaft. Münster und Bonn, Bonn und Münster: in diesen Städten kann man nur wohnen, leben kann man hier nicht. Und wie soll man in einer solchen Welt zu Compassion, Zuneigung, Liebe finden, deren Verweigerung, und sei es aus Unachtsamkeit oder Geschäftigkeit, die Gefühlskälte so unerträglich macht, dass der zehnjährige Peter sich selber töten will.

Kein Mensch im Bestiarium Kotullas ist einsamer als der Oberstaatsanwalt Wolf von Andergast (DER FALL MAURIZIUS). Schon der stets peinlich aufgeräumte Dekor der Wohnung in lupenreinem Jugendstil und Art déco signalisiert die Unbewohnbarkeit einer Möbelausstellung. Die Kamera

zeigt zumal das Arbeitszimmer zunächst in überzogen langen Einstellungen tatsächlich unbewohnt, ehe der Baron, stets auch daheim äusserst korrekt gekleidet, eintritt. Er lässt sich am Schreibtisch nieder, nimmt aus einem silbernen Kästchen auf dem Schreibtisch, das er aufklappt, ein Zigarillo, fingert aus einem aufrecht stehenden kleineren, aber gleichfalls silbern beschlagenen Behältnis ein Streichholz, das er an der seitlich angebrachten Reibfläche entzündet. Erst nach den ersten beiden Zügen, deren massive Rauchwolken den reinen Genuss anzeigen, wendet sich Andergast der Post zu, die auf dem Schreibtisch wartet. Diese ganze Prozedur wiederholt sich mehrmals in den fünf Folgen des Films, und sie ist stets die Wiederholung des Gleichen, während der Baron der Vorbereitung des Rauchens, die nichts ist als die Vorbereitung auf die Briefschaften, allenfalls eine zerstreute, somnambule Aufmerksamkeit widmet: so seit Ewigkeiten ist sie eingeübt. Sie ist das Ritual als Gegenstand einer ritualisierten Inszenierung: des Protagonisten ebenso wie die des Regisseurs. Kaum einmal im internationalen Kino sind sich Filmfigur und metteur-en-scène dermassen nahtlos nahe – und gleichzeitig fremd, weil es der Regisseur ist, der den Charakter macht. Gegen Ende von DER FALL MAURIZIUS, wenn der bis dahin unbeugsam harte, stets, wie er meint, nur das Recht pflegende und befolgende, aber auch rechthaberische und rachsüchtige Wolf von Andergast unter der Last endlich einmal empfundener Zweifel zusammenbricht, geht er durch einen Park. Es regnet in Strömen. Und dort lässt ihn Kotulla lange allein, unbeweglich in der Halbtotalen, als sei die Kamera nicht mehr an seinem Gesicht, seiner Mimik, seinen kalten Augen interessiert: ohne Nachsicht; er lässt ihn buchstäblich im Regen stehen. Nach der finalen Auseinandersetzung mit Etzel, die bis zu Handgreiflichkeiten geht, sitzt Andergast in sich zusammengesunken und stumm auf dem Bett des Sohns; und die Kamera fährt nicht an ihn heran, sie lässt ihn abermals allein: einsamer nie als in der Totalen.

Der einzige Beitrag zur Fernseh-Serie TATORT – und man wünschte, Kotulla hätte noch weitere TATORT-Filme gemacht – verblüfft geradezu durch die Kühle der Inszenierung, die gelegentlich nahezu uninteressiert zu sein scheint und nicht im geringsten die Absicht zu erkennen gibt, eine relativ einfache Geschichte durch Zutaten schnell gespielter Szenen und einer atemlosen und Atem beraubenden Montage kurzteiliger Einstellungen zu einer äusseren Spannung zu verhelfen. Wieder einmal lässt Kotulla sich, der Kamera und den Darstellern viel Zeit, viel Zeit auch dem Zuschauer, sich auf der Szene umzusehen und die Protagonisten ausführlich zu beobachten. Und ihnen in die Augen zu sehen. Wie sich Schimanski und Ilona Vogtländer in die Augen sehen. Die Taxifahrerin und Tochter des in einem schlüsselfertigen Indizienprozess wegen Gattenmords Verurteilten, der den Kommissar um Hilfe gebeten hat, weil die unermüdlich ihren Vater liebende Ilona ihrer hartnäckigen Nachforschungen halber gefährdet sei, sie trägt einen Bademantel, als sie Schimanski die Tür öffnet. Dann sitzt sie, die Beine entblösst, vor ihm auf der Couch und deutet mit einer Geste an, dass sie ihre Schenkel mit dem Bademantel auch bedecken könnte. Ganz ähnlich wird im nächsten Film VON GEWALT KEINE REDE der Architekt Fuhrgeber die Frau Nele Steinbecker, die zum Vorstellungsgespräch für die Stelle als Sekretärin gekommen ist, im halb geöffneten Bademantel zu verwirren suchen. Vor den Knien von Brigitte Karner zeigt Götz George Wirkung, indem er sich, leicht stotternd, abzuwenden versucht; doch dann fühlt er sich von dem Blick aus dunklen Augen so angezogen, dass er sich neben die Frau setzt, vielleicht ein wenig zu dicht. Es ist der Augenblick, in dem eine dritte Person, aus dem Hintergrund der Wohnung kommend, die Szene betritt, die blonde Petra. Die Blicke, die sie und Ilona miteinander tauschen, sind beredt, und es sind die Augen Georges, die, die Lider flattern leicht, erzählen, was zu erzählen ist, denn ein Wort wird nicht gesprochen.

Aufs Liderflattern, den heimlichen, uneingestandenen Blickwechsel versteht sich auch Hans Korte. Als SS-Führer Himmler in AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN besichtigt er, in Begleitung des Lagerkommandanten Lang und anderer SS-Offiziere, das Konzentrationslager Auschwitz. So steht die Gruppe vor dem fensterlosen Betonbau einer Gaskammer, als eine andere Gruppe herangeführt wird: Häftlinge, die darauf warten, zur "Dusche" eingelassen zu werden. Einer von ihnen wagt den Blick zur Seite, und dass Himmler diesen Blick spürt, ohne ihn, er muss sich fast Gewalt antun, zu erwidern, zeigt ein unbewusstes, nicht zu beherrschendes Zucken der Augenpartie und eine winzige Bewegung des Kopfes: Opfer und Täter, einander so fremd und so fern wie Lichtjahre von einander getrennte Sterne, kommunizieren für den Bruchteil einer Sekunde miteinander. Dem Film scheint der Atem zu stocken. Auch über den stumm sprechenden Blick hinaus, den Lang Himmler zuwirft und den dessen Augen, durch die randlose, das Licht reflektierende Brille sowohl verdeckt als auch geschützt, deutlicher – man ist ja unter sich und nur durch Rangordnung und Befehlsstruktur von einander unterschieden – zu beantworten scheinen.

Lang ist insofern "menschlicher", als es ihm nicht gelingt, dem Blick eines Häftlings, von dem er weiss, dass der bald getötet werden wird, auszuweichen; seine Augen antworten, wenn auch nur kurz, und bekennen sich unwillentlich zur Irritation durch den Blickwechsel. Nach ihrer Ehekrise, hervorgerufen dadurch, dass Else Lang erfahren hat, welcher Arbeit ihr Mann, der KZ-Kommandant, nachgeht, und durch seinen nicht zu erschütternden Willen, das zu tun, was er für seine Pflicht und das Gebot des militärischen Gehorsams hält, nach dieser Krise renkt sich die Ehe offenbar wieder ein: aber es wird kein Wort darüber verloren. Mann und Frau reden nach ihrer wortreichen Auseinandersetzung nicht mehr miteinander – der Film hält keinen verbalen Dialog mehr für sie bereit –, sondern sie sehen sich nur noch in die Augen. Und in denen steht das Lächeln der Versöhnung geschrieben.

#

Kotullas Filme sind Augenfilme. Immer wieder sind sie so instrumentiert, dass in ihnen die Augen der Darsteller nicht nur die Augen des Zuschauers lenken – was den Üblichkeiten des Kinos entspricht –, sondern dass sie über das Erzählte hinaus das Erzählen selbst konfigurieren. Während die Worte schweigen und die Musik zurückgenommen wird, sind diese kurzen Szenen Momente der vollkommenen Reduktion und dem keuschen Minimalismus der mise-en-scène geschuldet, der Kotullas Filme von allem Melodramatischen ihrer durchaus auch melodramatisch intonierten Plots entschlackt. Was gelegentlich bis an die Grenze der Irritation gehen kann, wie etwa in der vierteiligen geradezu als soap opera konzipierten NACHT DER FRAUEN mit ihren vier zu Tränen rührenden Leidenserfahrungen, die dem Zuschauer gleichwohl keine Träne wirklich entlocken.

Bei der Wahl der Darsteller müssen deren Augen und ihre Art zu blicken mindestens mit ausschlaggebend gewesen sein. Zu den eisgrauen Augen Heinz Bennents (Wolf von Andergast) bilden nicht nur die weichen und leicht verschleierten Augen des Matthias Fuchs als dessen Justizopfer Leonhardt Maurizius den Kontrast zwischen stets höchst kontrollierter kalter juristischer Logik und hedonistischem Lebensgenuss jenseits aller Bedenken und Kontrolle. Dass Waremme/Warschauer (Peter Sattmann) in den Sequenzen der Erzählzeit (der virtuellen Gegenwart der erzählten Zeit) dunkle Augengläser trägt, signalisiert nicht nur die Undurchsichtigkeit des Charakters, sondern überlässt dem offenen Blick des jungen Etzel von Andergast (Martin Halm) Führerschaft. Denn Etzel ist es, der in der verschlungenen Affäre vom Fall Maurizius klar zu sehen verlangt – und die Klärung herbeiführt.

KELLERMANNS PROZESS – zu dem es nicht kommt, weil Kellermann sich tötet – könnte als Film nicht funktionieren ohne die grossen braunen Augen der jungen Anja Jaenicke, der lasziven Fabrikarbeiterin Marion, die den Abteilungsleiter Kellermann (Henry van Lyck), einen gestandenen Mann, den er in seiner Arbeit mühelos und nonchalant gibt, jede Selbstkontrolle verlieren lässt. Dass auch der (gesprochene) Dialog von diesem Blickwechsel handelt, soll dessen erotische Konnotation unterstreichen, und ist, freilich ohne wirklich ernsthaft zu stören, der im Mainstream-Kino, das sich durch wenig Vertrauen in die Vorstellungskraft des Zuschauers auszeichnet, gebräuchliche Pleonasmus und nahezu fehlerhaft überflüssig.

Während Henry van Lyck immer, auch bei Kotulla (zum Beispiel als sich den Verhältnissen anpassender Zeitungsredakteur in OHNE NACHSICHT oder in DER ANGRIFF als Dorfpolizist, der allen Komplikationen aus dem Weg zu gehen trachtet), der lockere Typ aus Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN bleibt, flott, eloquent, eine Plaudertasche mit kessen Sprüchen und mit Fleiss oberflächlich, fordert der Regisseur Schauspieler wie Matthias Fuchs, Franz Boehm, August Zirner und Peter Sattmann zu grösseren Differenzierungen heraus. Die auffälligen Ähnlichkeiten oder wenigstens Verwandtschaften der Protagonisten dieses von Kotulla bevorzugten Typus (auch Götz George, obwohl breiter von Gestalt, und Michael König können dazu zählen) lassen die Vermutung zu, dass der Regisseur auf dem besten Weg war, sich zumal in den letzten, untereinander verwandten Filmen auch mit den Frauen Jale Arikan (zwei Filme), Despina Pajanou (zwei Filme) und Susanne Schulten (zwei Filme) eine eigene Darstellerfamilie aufzubauen, wozu es wegen Krankheit und frühem Tod nicht hat kommen können. Auffallend auch, wie wenig Topstars der deutschen Beziehungskomödie der achtziger Jahre, beginnend mit MÄNNER (Doris Dörrie) und nicht endend mit DER BEWEGTE MANN (Sönke Wortmann), in dieses Ensemble passen wollen: Heiner Lauterbach und vor allem Katja Riemann. Obwohl Riemann, noch ganz am Anfang ihrer Filmkarriere, in VON GEWALT KEINE REDE die äusserst dramatische Rolle des Opfers einer Vergewaltigung anvertraut ist (wofür sie mit der Goldenen Kamera bedacht wurde), bleibt sie ebenso ausserordentlich blass – und so blauäugig-blond, dass man dieser Nele allerdings die Unbedarftheit vor dem halb geöffneten Bademantel und dem nackten Männerbein glauben

mag. Das gehört Peter Sattmann, dem undurchsichtigen Waremme/Warschauer aus DER FALL MAURIZIUS, der als Vergewaltiger eine ganze Skala unangenehmer, unsympathischer, widerlicher zu sein hat, bevor er als Fotograf Andreas Feringa in NACHT DER FRAUEN nur noch blass und sympathisch ist. Kotulla schafft diese Steigerung, ja Verwandlung nicht zuletzt mit einem neuen Blick auf die Augen Sattmanns. Sie scheinen enger zusammen zu stehen, wirken so kalt wie die Augen Bennents und haben den stechenden Blick des Psychopathen, der gleichwohl von bestürzender, wenn auch bösartiger Intelligenz ist. Es ist vor allem das Licht, das diesen Eindruck hervorruft und der Augenpartie Sattmanns entlockt, ein Licht, dem jede Spur von Wärme fehlt und dem auch kein Schatten gewährt wird, so dass das Gesicht wie versteinert erscheint, unbeweglich wie die Psyche des Täters.

Als Licht-Inszenierung lässt sich zumal der TATORT EINZELHAFT lesen, als Licht-Inszenierung mit den einfachsten Mitteln. Während die Zelle des als Gattenmörder verurteilten Rolf Vogtländer fast licht- und schattenlos ist (und Schimanski vergeblich versucht, das schmale hochliegende Fenster zu öffnen), sind sowohl die Büroräume der Kriminalpolizei als auch die Wohnung Ilona Vogtländers wie ebenfalls das Büro des Spediteurs und Mädchenhändlers Plewitsch von Licht geradezu überflutet. Es kommt durch die Fenster von aussen und wird gefiltert und segmentiert durch Leichtmetalljalousien mit querliegend angeordneten schmalen Lamellen. Diese Form der Lichtgebung macht eine zentimetergenaue Placierung der Darsteller notwendig, wenn Licht und Schatten nicht fehl gehen sollen in der inszenatorischen Absicht, die ihnen zugedacht oder, wortwörtlich, zugemessen ist. Denn beide, Licht und Schatten, sind auf die Augen, abermals sind es die Augen, justiert. Dabei sind denunziatorische Anordnung und Zuteilung vermieden, wie sie leicht möglich gewesen wären: hier Schatten, dort Licht. Im Gegenteil findet eine Gleichbehandlung statt, indem etwa die Augenpartien sowohl Georges (Schimanski) als auch Juraj Kukuras (Plewitsch) in flirrendem Licht erscheinen: die Inszenierung inszeniert keine Wertung oder Vorverurteilung. Nur einmal reisst Schimanski an der Schnur, mit der man die Stellung der Lamellen verändern kann, die dann dem Lichteinfall kein Hindernis mehr bieten. Das Licht, die Sonne, fällt voll in das Gesicht des Verhörten, wie das in handelsüblichen Kriminalfilmen bei Kreuzverhören von einer grell aufleuchtenden scheinwerferartigen Lampe besorgt wird in Momenten, in denen die Augen des Gegenübers nicht mehr lügen können und die Wahrheit buchstäblich ans Licht kommt. In EINZELHAFT gibt es keine lichtlosen Räume, EINZELHAFT ist ein Film des Lichts, dem sich der Plot des Kriminalfalls zu unterwerfen hat.

#

DER ANGRIFF beginnt mit einer Parallelfahrt der Kamera auf durch Gras laufende Beine zweier Jungen. Martin und Hans Klatt werden Ilse Trapmann, die in ihr Wochenendhaus gekommen ist, angreifen und zu vergewaltigen versuchen. Auch am Ende des Films wird gelaufen. Es ist Günter Trapmann, Ilses Mann, der Anwalt, der in der Parkanlage vor seinem Haus hinter einem Mann herläuft, der ebenso gut ein Unbekannter sein könnte, von dem sich Trapmann bedroht fühlt, wie der psychisch labile Klient, den der Anwalt in seiner Wohnung einfach hat sitzen lassen, um dem Unbekannten zu folgen, in dem er allerdings einen zynischen Jungbauern vermutet, der im Dorf Ilse Trapmann verbal wüst attackiert hat. Die Kamera zeigt den eher gemächlich gehenden Mann, hinter dem Trapmann her ist, nur von hinten: aus der Perspektive des Anwalts im Wechsel mit einer weiter zurückgenommenen und erhöhten Position mit beiden Männern im Blickfeld. In diesem Moment setzt Slow motion ein, die, so absurd das auch erscheinen mag, das Tempo, will sagen den Pulsschlag des Zuschauers erhöht. Nicht zuletzt, weil Zwischenschnitte den von Trapmann nicht nur physisch, sondern auch emotional allein gelassenen Klienten zeigen, wie er, geradezu somnambul, auf die Terrasse der Anwaltswohnung tritt und seine (Grossaufnahme) Füsse unendlich langsam zur Kante der Terrasse im vierten oder gar sechsten Stockwerk des Hauses gehen; eine weitere Einstellung (etwa Halbtotale) zeigt den Somnambulen sprungbereit, und er hat eine Hand ausgestreckt, als wolle er seinen Anwalt, der doch tief unten läuft, zurückholen. Trapmann erreicht, das Bild wird erstarren, den Fremden: und es ist (Umschnitt auf Perspektive von vorn) ein Fremder, weder der Mann, von dem Trapmann sich verfolgt fühlt, noch der Klient. Verwirrung und Verunsicherung sind total. Alles, was in dieser nur etwa fünf Minuten dauernden Sequenz vermittelt wird, könnte eine Projektion der Paranoia sein oder/und des schlechten Gewissens. Doch mit dieser allzu hilfreichen Deutung ist die Bedeutung der Sequenz nur undeutlich erfasst. Denn ihr Ziel ist niemand anderer als der Zuschauer, dessen Wahrnehmungsfähigkeit sowie intellektuelle und emotionale Zuwendung einer Zerreissprobe ausgesetzt werden. Erst Verunsicherung bringt Sicherheit: und sei es die Sicher-

Der Beitrag ist ein Vorabdruck aus dem Band 1 der Reihe «Film & Schrift», die im August des Jahres in der edition text + kritik (München) mit der Monografie «Theodor Kotulla. Regisseur und Kritiker» startet. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek widmen sich die Folgebände Kritikern wie Ernst Jäger, Erwin Goelz und Karena Niehoff.

heit des Zweifels. Und dass nichts gewisser ist als die Ungewissheit.

Die Schlusssequenz des Films DER ANGRIFF, in dem es ja nicht von ungefähr um die in der Öffentlichkeit eines Dorfs produzierte Bezweiflung eines auf Vergewaltigung zielenden Versuchs von Gewaltanwendung geht, die sich rational weder begründen noch rechtfertigen lässt –: diese Schlusssequenz gehört zu den gewagtesten Operationen des Filmemachers Kotulla. Weil sie, chirurgisch exakt, mitten ins Herz des Zuschauers greift und seine intellektuelle und emotionale Kapazität gleichermassen blosslegt.

Slow motion zumal in Schlusssequenzen: Kotulla hat auch in anderen Filmen dieses Mittel eingesetzt, als einen Code, den er für sich entdeckt hatte, mit wechselnden Konnotierungen. Wenn am Ende des Films VON GEWALT KEINE REDE Eckard Fuhrgeber vor dem Schrei seines Opfers Nele zurückweicht und dabei die Regale des Supermarkts umwirft, die Kamera in die Vogelperspektive gesprungen ist und Slow motion eingesetzt hat, wird schon durch diese Operation allein die Konnotierung mit der Vergewaltigungsszene bewirkt, denn auch die ist von starker Beschleunigung des Zusammenschnitts kurzer Einstellungen in eine durch Slow motion bewirkte Trägheit des Bilds gewechselt. Sie ist nahezu unerträglich, weil sie das Entsetzen verlängert. Auch in der Schlussszene von EINZELHAFT wird die Bildgeschwindigkeit enorm verlangsamt, während – und das ist anders als in VON GEWALT KEINE REDE – die Slow-motion-Operation von nah und halbtotal in die Vogelperspektive mitgenommen wird. Und alle Personen sind gleichzeitig im Bild einer gemeinsamen Erstarrung, aus der kein Entkommen mehr ist; sie sind wie Schachfiguren, die so langsam über das Brett geschoben werden, wie sie der Schachmeister Fuhrgeber zwischen zwei Fingern genüsslich über das Schlachtfeld schweben lässt, bevor er Schachmatt verkündet.

#

In jedem der grossen Filme gibt es Momente, Sekunden sind es manchmal nur, von so überwältigender Schönheit, dass sie gesehen zu haben genügen könnte. Etwa die Tränen der französischen Hure an der Bar von Rick's Café, wenn auch sie die Marseillaise singt (CASABLANCA). Oder die Augen von Harry Lime (Orson Welles), die dem Freund Holly (Joseph Cotten) sagen, dass er ihn erschiessen soll (THE THIRD MAN). Oder der Slow-motion-Gang von Maggie Cheung zum Tango (IN THE MOOD FOR LOVE). Oder die doppelte Kreisfahrt der Kamera um Margit Carstensen und Karlheinz Böhm auf dem Hof der deutschen Botschaft in Rom (MARTHA). Oder die Gestik des Lakais (Carette), der dem Baron (Marcel Dalio) erklärt, dass man Frauen, die man haben wolle, zum Lachen bringen müsse (LA RÈGLE DU JEU). Oder das Lächeln Angie Dickinsons, wenn sie John Wayne ihre Unterhosen anbietet (RIO BRAVO). Oder Burt Lancaster, der, Fürst von Salinas, sich mit einer Bewegung der Handflächen über die nackte Brust das Waschwasser wegzuwischen versucht (IL GATTOPARDO). Oder der Stier, der am Horizont über der Herde thront (GENERALNAJA LINIJA). Oder Alain Delon, wenn er den Hut an der Garderobe abgibt und den Garderobenclip nicht mitnimmt (LE SAMOURAI). Oder Bibiana Beglau, in deren Gesicht allein die Antwort Henri Kremers (Ulrich Matthes), des Bruders und Priesters auf Urlaub vom KZ, zu lesen ist, als der, ohne essen zu können, vom Familientisch fort gegangen ist (DER NEUNTE TAG). Alle diese Augenblicke und Augen-Blicke atmen extreme Künstlichkeit. Sie kommen in der Realität so kaum einmal vor oder richtiger: sie kommen nur in der Realität des Kinos so vor. Deshalb wirken sie in den Filmen vollkommen natürlich, "realistisch", und brennen sich vermöge ihrer Dichotomie in die Seele ein.

Hermann Naber in PANEK sitzt, den linken Ellbogen auf die Tischkante gestützt, den rechten Arm, der auf dem rechten Oberschenkel ruht, leicht zwischen den Knien pendelnd, weshalb die rechte Schulter leicht nach vorn geneigt ist, während er dem Freund die Leviten liest. Hermann Naber ausserhalb PANEK hat niemals so auf einem Stuhl gesessen. Doch in PANEK ist es die einzige richtige Haltung, die er einnehmen könnte. Die Haltung des Porschefahrers. Es spielt keine Rolle, ob Hermann Naber auch ausserhalb PANEK einen Porsche fährt oder fuhr. Wichtig ist nur, dass er in diesem Film einen Porsche kutschiert, und man weiss das mit Sicherheit, obwohl keine Rede davon ist und man das Fahrzeug (der Film besteht nur aus Innenaufnahmen) auch nicht zu sehen bekommt, das vor dem Haus stehen muss, in dem der Romancier in spe Panek seine Miete nicht zahlen kann.

Allenthalben in Kotullas Filmen gibt es sie, die Momente, in denen der ganze Film fokussiert erscheint, und es sind fast durchweg Einstellungen oder Szenen ohne Dialog: die Blickwechsel in AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN und EINZELHAFT; die Augen der Anja Jaenicke in KELLERMANNS PROZESS; der zwischen Zeige- und Mittelfinger der mit der Handfläche nach oben gekehrten Hand schwebend über das Schachbrett geführte Turm (VON GEWALT KEINE REDE); Sabine Kowalski und Jochen Berger auf der weiträumigen unwirtli-

chen Abraumhalde wie am Ende der Welt (TOT AUF HALDE); immer wieder der Oberstaatsanwalt Wolf von Andergast in Totalen der Vereinsamung (DER FALL MAURIZIUS). Wenn Vater Klatt (DER ANGRIFF) Ilse Trapmann nahelegt, nicht seine Söhne, sondern irgendwelche anonymen Touristen zu beschuldigen, ist er um die Ecke ihres Hauses getreten, vor dem sie sitzt; und dann nimmt er die Hände aus den Seitentaschen der Jacke und hält sie in der Schwebe vor den Hüften, wie ein Westernheld beim Showdown bereit, im Bruchteil einer Sekunde die Colts aus den Halftern zu reissen. Sie sind nicht einmal besonders gross und lang, die Hände und Finger des Darstellers Franz Boehm, aber in diesem Augenblick der Identifizierung des Blicks des Zuschauers mit dem Blick Ilse Trapmanns, und die Kamera verweilt durchaus in der Halbtotalen, scheinen die Hände vor den Hüften Klatts über jede natürliche Dimension vergrössert: in ihnen ist die ganze Gewalt der Vergewaltigung zum Bild geworden.

Es muss auffallen, dass NACHT DER FRAUEN solche Momente der Verdichtung nicht kennt. Diese Fernsehproduktion ist, ungewöhnlich für Kotulla, auf redseliges Erzählen gebaut, eitel wie die Fernsehstars Jürgen von Manger und Elke Heidenreich alias Else Stratmann auf perfekte Beherrschung des Kohlenpottslangs mit Redensarten, Sprüchen, Idioms bedacht. Minimalen, fast unmerklichen Brüchen der Erzählperspektive in DER FALL MAURIZIUS steht ein vom Drehbuch vorgegebener permanenter Verstoss gegen die Einheit der Perspektive gegenüber – und das mit einer Unbekümmertheit und voller Nachlässigkeiten, die nicht zur sonstigen Sorgfalt der Regiearbeiten Kotullas passen wollen. Kein Wunder, dass in NACHT DER FRAUEN zwar fast alles "stimmen" mag, Spannungsaufbau, Handlungsbögen, Licht, Kamera- und Schauspielerführung, Dekor, Bildanschlüsse, alles also, was Routine herstellen kann – aber zu sehen gibt es in diesem Fernsehdreiteiler so wenig, wie der Kritiker Kotulla in den deutschen Routinefilmen der fünfziger Jahre zu sehen vermochte. Der metteur-en-scène erlaubt sich eine Auszeit, der Handwerker ist am Werk, nur er ist gefragt.

Von ausgesprochenen "Männerfilmen" wie den autobiografisch inspirierten PANEK und OHNE NACHSICHT sowie BIS ZUM HAPPY END und AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN – und keiner der Männer in Kotullas Filmen verdient auch nur eine Spur von Sympathie – führt die thematische Entwicklung spätestens seit DER ANGRIFF zu den Frauen. Sie sind alle mit Compassion gezeichnet, wenn auch nicht alle sympathisch. Das Opfer Ilse Trapmann etwa ist nicht weniger kritisch gezeichnet als ihr Mann Günter – mag sein, dass Pascale Petit mit ihren eher männlich breiten hohen Schultern eher eine Fehlbesetzung genannt werden muss. Und wenn sonst wenig für NACHT DER FRAUEN spricht: hier entfalten die Frauen auch gegen den Druck der Männer und ihrer Familien Eigenbewusstsein und Kraft. Die Männer haben immer etwas in petto, womit sie ihre nach Selbständigkeit strebenden Frauen zu bestechen verstehen: als Nele Steinbecker sich an einer beruflichen Tätigkeit interessiert zeigt, schlägt Max prompt eine Reise nach Rom vor (VON GEWALT KEINE REDE). Nach Paris nimmt Herr Hopp seine Frau mit (DER 18. GEBURTSTAG); Arnold glaubt, mit Geschenken seine Ehe mit Frieda kitten zu können, und Vera, die Verlobte des durch einen zweifelhaften Unfall ums Leben gekommenen Paul, lässt sich ihr Schweigen mit einer offenbar ansehnlichen Geldsumme erkaufen (BIS ZUM HAPPY END); alle vier Frauen der NACHT DER FRAUEN können von ähnlichen Erfahrungen berichten.

Oft scheint ein Film Kotullas aus einem anderen Film Kotullas hervorzugehen. An der Geschlossenheit dieses Werks hat die Filmmusik von Eberhard Weber seit AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN grossen Anteil. Der Jazzfreund Kotulla hatte den in der internationalen Szene hoch angesehenen Bass-Spezialisten über dessen Kollegen Jan Garbarek (ein Stück von ihm ist in OHNE NACHSICHT zu hören) kennen gelernt. Man erkennt ihn und seine oft minimalistische Tonführung (lange vor Michael Nyman) immer wieder. Wie man die Filme von Krzysztof Kieslowski nicht ohne Zbigniew Preisner sehen/hören kann und die von Rainer Werner Fassbinder nicht ohne die Akkordeon-Akkorde von Peer Raben.

#

Wir haben nicht viele Filme gemeinsam sehen können, aber wir haben über viele gesprochen, freilich kaum einmal über das Handwerk und leider zu wenig über seine Filme. Doch an einen Dialog erinnere ich mich genau. Es ging dabei um eine Anschlusseinstellung, die so einfach und leicht aussah, wie es schwer gewesen sein muss, sie mit dem richtigen Licht, der exakten Wärme der Farbe, der passenden Brennweite und dem natürlichen Ablauf der Bewegung so zu organisieren, dass der Zusammenschnitt zweier Einstellungen eine virtuelle Plansequenz ergab. Er sagte nur: du kannst ja sehen. Und war damit im Einklang mit sich selbst. Mit dem Filmemacher und Filmebeschreiber, dessen Beginn das Sehen gewesen war.

Peter W. Jansen