

Szene aus **„Der Rest ist Schweigen"***: „Allein das Wort Hamlet . . .

KÄUTNER

Das edelste Requisit

(siehe Titelbild)

Nach einem signalartigen Bläserakkord, der von der dunklen Leinwand herunterschwillt, blendet die Kamera langsam auf. Das Geräusch von Flugzeugmotoren dröhnt durch eine graue Nebelwand, die vor einer landenden Übersee-Maschine zerreißt und den Blick freigibt auf eine gespenstisch zwielichtige Kulisse des Flughafens Düsseldorf. Die Landescheinwerfer der Maschine bohren sich durch die milchige, Dezember-Dämmerung über der Rollbahn.

Wenige Augenblicke später tritt durch die Schalterhalle des Flughafens einer der Passagiere, die der gelandeten Maschine entstiegen sind: „Ein einfach", wie das Drehbuch vorschreibt, „nach Art amerikanischer Studenten gekleideter schmaler Mann von Ende Zwanzig. Er scheint der einzige zu sein, der nicht abgeholt wird und der das auch nicht erwartet. Er hat als Handgepäck die Umhängetasche der Fluglinie und eine Kamera bei sich und trägt weder Hut noch Handschuhe. Die Taschen seines dunklen gefütterten Regenmantels sind mit Zeitschriften vollgestopft." Durch randlose Brillengläser spähen, unter den modisch stirnwärts gescheitelten blonden Haaren, seine Augen mürrisch in den Kinosaal. Der deutsche Hamlet des Jahres 1959 ist mit dem Transatlantik-Clipper aus den USA in der Bundesrepublik eingetroffen.

Mit dieser Szene vor der urwelthaften, nebligen Silhouette des Kohlenpotts beginnt ein Film, der seit dem Freitag der vergangenen Woche in vierzig Premierenkinos gezeigt wird. Sein Titel lautet — nach dem letzten Satz des sterbenden Helden in Shakespeares Tragödie vom Dänenprinzen — „Der Rest ist Schweigen", und sein Heros, der neudeutsche Hamlet Hardy Krüger, sucht im Milieu des Ruhrgebiets, wie einst der Prinz von Dänemark auf dem Schloß zu Helsingör, den Mord an seinem Vater zu rächen.

Der Film, den Regisseur Helmut Käutner auf dem Gelände der Kruppwerke und der Gutehoffnungshütte drehte, enragierte schon auf der Berlinale die Kritiker, die sich aufschwangen, das geheiligte Erbe Shakespeares gegen den Frevel zu verteidigen oder aber die Käutnersche Kinoversion als ein „Kunstwerk von Rang" aufgeregt zu beklatschen — wie Thilo Koch in der „Zeit". Er rühmte das Trauerspiel im Hereinspaziert-Pathos der Schaubuden-Anreißer: „Das ist unbequem, das ist schockierend, das ist revolutionär . . . Das vergißt niemand wieder, der es sah."

Der Widerstreit der Meinungen mündete schließlich, was sich seit der Weimarer Zeit in Deutschland kaum mehr ereignet hat; in eine Fehde zwischen den Rezensenten zweier großer deutscher Tageszeitungen. In den Feuilleton-Spalten der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" warf Kritiker Karl Korn dem Rezensenten der Hamburger „Welt" vor, er habe den „schlichten Inhalt des Films falsch referiert", und äußerte sogar den finsteren Verdacht: „Soll ein Film, der uns repräsentiert und der etwas zu sagen hat, gekillt werden?" Der „Welt"-Kritiker Ramseger revanchierte sich mit einer Glosse, in der er „Herrn K. K." seinerseits „Irrtümer" nachwies und die Mordverdächtigung lakonisch abtat: „Nein, Herr K. K., so etwas liegt uns nicht. Uns sagt der Film zu wenig."

* Von links: Richard Allen als Stanley Goulden, Hardy Krüger als John Claudius, Boy Gobert als Mike R. Krantz, Adelheid Seeck als Gertrud Claudius, Peter van Eyck als Paul Claudius.

Mitten in der subtropischen Hitzewelle war es dem Regisseur Helmut Käutner gelungen, den schon seit Jahren erschlafften deutschen Kinobetrieb zu beleben. Durch den Meinungsstreit der Kritiker wurde die Neugier des Publikums angefächelt, und selbst an Tagen mit Bade-Temperatur meldete der „Gloria-Palast" in Berlin, wo der Film zuerst lief, ausverkaufte 2. und 3. Vorstellungen. „Der Erfolg ist sensationell", berichtete in Hamburg der Filmkaufmann Walter Koppel, dessen Europa-Verleih den Film in der Bundesrepublik vertreibt. „Ich selbst hätte das nie gedacht."

Acht Jahre lang war Helmut Käutner vergebens bei Produzenten und Verleihern mit dem Projekt hausieren gegangen, eine moderne Hamlet-Version zu drehen. „Der Held ist eine der modernsten Figuren", beschwor Käutner die deutschen Filmfabrikanten. „Er entspricht mit seiner zaudernden Haltung, die er selbst nicht versteht, durchaus dem deutschen Charakter, auch im Dritten Reich."

Doch Produzenten und Verleiher schreckten zurück, und auch Walter Koppel, der nach eigenem Eingeständnis „solide, gute Sachen" liebt, erschauerte vor dem „kranken, morbiden Hamlet", den Käutner ihm ausmalte.

Während eines Aufenthalts als Fremdarbeiter in den Ateliers von Hollywood bot Käutner, der sich störrisch weigerte, das Projekt zu verschrotten, seinen deutschen Hamlet dem amerikanischen Film-Konzern Universal-International an. Die Konzern-Chefs entwanden sich der Käutnerschen Suada mit einer taktvollen Ausrede. Hamlet sei ein großartiger Stoff — aber er habe kein Happy-End. „Und da er auch kein Happy-End verträgt, können wir ihn nicht produzieren."

Wieder zurück in Deutschland, warb Käutner unverdrossen weiter für seinen heutigen Hamlet-Stoff, der ein „knallharter, eiskalter, moderner Film im Milieu der internationalen Schwerindustrie" werden sollte. Als er mit den Regisseuren Wolfgang Staudte und Dr. Harald Braun in Hamburg die Freie Film-Produktion gründete und die neue Firma vertraglich mit Walter Koppels Europa-Verleih verquickte, verhieß er gar, der Film werde nunmehr endlich in zwei Fassungen (deutsch und englisch) gedreht. Für die Besetzung stellte er eine „faustdicke internationale Überraschung" in Aussicht: Die Hauptrollen sollten Montgomery Clift, Marlene Dietrich und Gustaf Gründgens spielen.

Als Teilhaber einer Produktionsfirma offerierte Käutner nun erneut das Hamlet-Projekt dem Geschäftspartner Walter Koppel, der zwar noch immer „große Bedenken" hatte, sich aber schließlich auf das Risiko einließ, nachdem er Käutner einige wesentliche Zugeständnisse abgewonnen hatte. Koppel bestand darauf, daß anstelle von Montgomery Clift der Jung-Siegfried-Typ Hardy Krüger die Rolle des Hamlet spiele, „weil er ein gesunder Typ ist, der der Figur keine pathologischen Züge gibt".

Marlene Dietrich, „die schönste Großmutter der Welt", hatte den Regisseur Käutner längst beschieden, daß sie eine Mutterrolle nicht zu übernehmen gedenke, solange das Publikum sie noch in Rollen von jüngeren Geliebten akzeptiere, wie in „Zeugin der Anklage". Für ihre Partie, die Rolle der Hamlet-Mutter, engagierte Käutner daraufhin die Bühnendame Adelheid Seeck. Auch bei der Besetzung der Königsmörder-Rolle erfüllte sich Käutners Wunsch nicht. Statt Gustaf Gründgens, der gleichfalls paßte, wurde der auf Snob dressierte Peter van Eyck in das Ensemble aufgenommen.

Von Anfang an mühten sich Produktion und Verleih, das Filmvorhaben vom Klassiker-Odium zu befreien, dem besonders der Verleih eine abträgliche Wirkung auf die Kinokassen zuschrieb (Koppel: „Allein durch das Wort ‚Hamlet' wird ein großer Teil des Publikums vom Besuch abgehalten"). Nachdem Helmut Käutner von Alfried Krupp, mit dem er einst als Pennäler in derselben Rudermannschaft trainierte, die Erlaubnis zu Dreharbeiten auf dem Gelände der Kruppwerke erhalten hatte, verkündete er als Devise zu Beginn der Außenaufnahmen im rheinischen Schneetreiben: „Hamlet ist das beste Kriminalstück der Welt." Das Filmkonzept sei: Alfred Hitchcock — der Meister des Kriminal- und Gruselfilms — im Vordergrund und im Hintergrund „die nicht ganz verlorengegangenen Werte Shakespeares". Shakespeare sei doch auch heute noch so spannend, versicherte Käutner, „daß man immer mit nassen Händen dasitzt, wenn man ihn liest". Ihn interessiere vor allem die Story des Hamlet.

Dem Verleiher und Geschäftspartner Koppel war indes noch immer nicht aufgegangen, daß sich in dem Königsdrama eine Story verbarg. Er hatte sich, wie er sagte, bei Hamlet „immer nur am Wort erfreut" und auch beim nochmaligen Lesen des Buches „weder Spannung empfunden noch bemerkt, daß es eine gute Geschichte ist".

In der Tat: Wenn man das klassische Trauerspiel seiner meditativen Selbstgespräche entkleidet und von der Sprachmelodie der Shakespeareschen Blankverse befreit, zeichnet sich eine zwar leichenhaltige, doch dürftige Handlung ab — jede Filmgeschichte der französischen Kriminal-„Serie noir" ist besser konstruiert. Die vom Wortgeglitzer gereinigte Story des Hamlet, die den Regisseur und Autor Helmut Käutner so in Überschwang versetzte, liest sich vergleichsweise simpel.

Der dänische Kronprinz Hamlet kehrt vom Studium in Wittenberg auf das Schloß zu Helsingör zurück, wo seine verwitwete Mutter Gertrude den väterlichen Oheim Claudius geheiratet hat, der sich nach dem Tod von Hamlets Vater zum König ausrufen ließ. Auf der Schloßterrasse erscheint dem jungen Prinzen zu nächtlicher Stunde der Geist seines verstorbenen Vaters und verkündet, daß Claudius ihn vergiftet habe, um sich in den Besitz von Weib und Thron zu setzen; der Vater fordert Rache für den Mord. Der Prinz gelobt sofortige Vergeltung, handelt aber nicht; er stellt sich nur wahnsinnig und verblüfft durch seltsames Benehmen den Hof. Der König läßt ihn deswegen durch die Höflinge Rosenkranz und Güldenstern überwachen.

Staatsrat Polonius glaubt bald, den Grund für Hamlets seltsames Gebaren entdeckt zu haben: Seine Tochter Ophelia hat auf sein Geheiß Hamlets Werben zurückgewiesen — deswegen sei Hamlet liebeskrank geworden.

Mittlerweile haben Rosenkranz und Güldenstern dem Prinzen eine Schauspieler-Gruppe zugeführt, und das bringt Hamlet auf eine Idee: Er, der sich wegen seines Zauderns Vorwürfe macht, meint plötzlich, er müsse erst die Schuld seines Oheims einwandfrei feststellen. In seinem Auftrag führt die Schauspieler-Gruppe vor dem geladenen Hof ein Stück auf, in dem ein Mann seinen Bruder ermordet, um sich dessen Frau und Besitz zu verschaffen. Entsetzt flüchtet Claudius mit seiner Frau Gertrude aus dem Saal.

Auf dem Wege zu seiner Mutter stößt Hamlet auf den betenden Claudius, an dessen Schuld er nun nicht mehr zweifeln



... hält die Besucher ab": Szene aus **Oliviers Hamlet-Film** (1948)



Ingrid Andree als Fee von Pohl: Seit dem Jahr 1900...

kann. Er will ihn töten, verschiebt es aber, weil er fürchtet, der Betende könne in den Himmel eingehen und nicht in die Hölle. Er bedrängt seine Mutter mit heftigen Worten, so daß Staatsrat Polonius, als Lauscher hinter einem Vorhang versteckt, um Hilfe ruft. Im Affekt sticht Hamlet ihn nieder.

Die Tat belastet Hamlet nicht. Claudius aber ist jetzt entschlossen, gegen den Prinzen vorzugehen; er schickt ihn mit Rosenkranz und Güldenstern nach England, wo ihm, wie Claudius in einem Begleitschreiben befiehlt, sofort der Kopf abgeschlagen werden soll. Hamlet erfährt von dem Mordplan, als er den Brief erbricht. Er vertauscht das Schreiben gegen einen von ihm gefälschten Brief, in dem die Hinrichtung der Überbringer — Rosenkranz und Güldenstern — angeordnet wird, und kehrt nach Dänemark zurück.

In Helsingör hat sich inzwischen allerlei ereignet: Ophelia ist wahnsinnig geworden, und ihr Bruder Laertes, von einem Studienaufenthalt in Paris zurück, fordert Rache für den Tod des Polonius. Er läßt sich von Claudius bereden, Hamlet zu einem sportlichen Fechtduell zu fordern und dabei reglementwidrig eine scharfe Waffe zu benutzen. Um ganz sicherzugehen, daß Hamlet getötet wird, will er sogar die Degenspitze noch vergiften.

Allerdings: Das Vorhaben des Laertes mißlingt, denn im Eifer des Kampfes werden die Waffen vertauscht, und beide verwunden einander tödlich. Aber auch die Königin stirbt — sie trinkt versehentlich aus einem vergifteten Becher, den Claudius für alle Fälle bereitstellen ließ. Da klärt der sterbende Laertes den Prinzen über die Intrige auf. Bevor Hamlet seinen Verletzungen erliegt, ersticht er, endlich aus seiner Untätigkeit gestoßen, den König. Vier Tote liegen im Saal, als der norwegische Prinz Fortinbras eintritt und aufgrund alter Rechte die dänische Krone beansprucht.

Seltsamerweise hat das klassische Trauerspiel, das Shakespeare einst nach der Amleth-Sage modellierte, den Film-Produzenten seit den Anfängen der Kinematographie als tantiemefreie Vorlage für bühnengetreue, aber auch theaterferne Kinofassungen gedient. Der Filmhistoriker Enno Patalas schrieb: „Die Pioniere des Films zumal haben es nie so genau genommen mit der literarischen Treue. Ihnen galt ein Shakespeare soviel wie ein Jules Verne oder ‚Gullivers Reisen', wenn er nur die Möglichkeit bot, die Magie der filmischen Tricks und der optischen Effekte zu entfesseln."

So verfertigte schon im Jahre 1900 der Franzose Maurice Clément einen Fünf-Minuten-Film, der nach Art von „Reader's Digest" nur „Das Beste" aus dem letzten Akt des „Hamlet" bot. Sarah Bernhardt, die umjubelte Tragödin des „Fin de Siècle", absolvierte darin ihren ersten Leinwandauftritt.

Sieben Jahre später verblüffte Regisseur Georges Méliès, „der Entdecker des Filmtricks", die Besucher der Kinematographen-Theater mit Visionen von der sterbenden Ophelia, die auf der Bühne nicht gezeigt werden konnten. Méliès führte sie mittels Überblendung und Doppelbelichtung vor und bewältigte mit den gleichen Kinotricks auch das Auftreten des Geistes von Hamlets Vater. Noch vor und während des Weltkriegs kurbelten Italiener, Engländer und Franzosen stummen Hamlet-Kintopp, und der Däne August Blom verwandte für seine „Hamlet"-Version sogar historische Kulissen, die Mauern von Schloß Kronborg.

Ein anderer dänischer Regisseur, Svend Gade, verstand es auch, die Kino-Popularität seiner Landsmännin Asta Nielsen für den Hamlet-Stoff einzusetzen. Sein Film basierte nicht auf Shakespeares Tragödie, sondern auf einer Sage, der zufolge Hamlet ein Mädchen gewesen ist. Das Kinopublikum des Jahres 1920 erfuhr, daß diese Tatsache dem Volk vorenthalten worden war, damit die Thronfolge nicht gefährdet wurde. Asta Nielsen, mit Bubikopf-Frisur, entzückte das Publikum im klassischen Hamlet-Kostüm, denn das enganliegende Trikot gab den Blick frei auf ihre wohlproportionierten Waden.

Das ehrgeizigste aller „Hamlet"-Filmprojekte aber war das Unternehmen des Shakespeare-Verkörperers Sir Laurence Olivier, das Stück bühnengetreu, doch in fast leeren Räumen zu verfilmen. Diesen bemühtesten aller „Hamlet"-Filme kommentierte Filmhistoriker Patalas: „Die Konzentration auf wenige Objekte, die alle ihre dramaturgische Funktion haben, der Einsatz der Tiefenschärfe in der Photographie und natürlich Oliviers überragende Schauspielkunst verliehen dem Film seine dramatische Intensität."

So vermochte Regisseur-Autor Käutner an insgesamt achtzehn „Hamlet"-Filmen zu studieren, unter welchem Kamera-Winkel das Trauerspiel für die Kinoleinwand anvisiert werden konnte. Seit den zwanziger Jahren hatten avantgardistische Bühnen den melancholischen Dänenprinzen zeitgemäß mit Frack, Smoking oder Nietenhosen ausstaffiert, ihn jedoch noch die Shakespeareschen Blankverse sprechen lassen. Auch Käutner war auf eine moderne „Hamlet"-Version erpicht — freilich: „Es war natürlich nicht möglich, die Hamlet-Story einfach ihres Kostüms zu entkleiden und zu sagen: Jetzt spielen wir das Ganze statt in Dänemark in einem großen Stahlwerk, und statt Könige sind es Kohlenbarone ..."

In mehrjähriger Transponierung beförderte er die Hamlet-Geschichte — Figur um Figur, Detail um Detail — aus der sagenhaften dänischen Herrscherdynastie in eine bundesdeutsche Industriedynastie, vom Dänenkönig zum Kanonenkönig, vom Schloß zu Helsingör in eine Villa Hügel. Er richtete seinen Ehrgeiz darauf, eine möglichst genaue Parallele zur Fieberkurve des Shakespeare-Stückes zu ziehen, ohne zu bedenken, daß es zu fatalen Irrtümern führen muß, wollte man von gleichlaufenden Fieberkurven auf den gleichen Befund schließen.

Käutner ersetzte den dänischen Königshof einer historisch unbestimmten Zeit — England ist im „Hamlet" dänisch, was es im 11. Jahrhundert war, trotzdem wird im Stück schon mit Kanonen geschossen — durch das Haus eines Ruhr-Industriellen namens Johannes Claudius, der in einer Bombennacht des letzten Krieges unter ungeklärten Umständen umgekommen ist.

Der Sohn und Alleinerbe des Industrie-Kapitäns, mit Vornamen Johannes oder John, war kurz vor Ausbruch des Krieges nach den USA gereist, um an der Harvard-Universität zu studieren. Nachdem er es bis zum Dozenten für neuere Philosophie gebracht hat, treibt ihn plötzlich die Traum-



Asta Nielsen als Film-Hamlet (1920)
... die neunzehnte Film-Version

Wahnvorstellung nach Deutschland zurück, daß sein Vater ermordet worden sei. Seine Mutter hat inzwischen wieder geheiratet, den Bruder ihres Mannes, Paul Claudius, der treuhänderisch das Hüttenwerk leitet.

Bei der Rückkehr in sein Vaterhaus, einer (laut Drehbuch) „im Prunkstil der neunziger Jahre erbauten Villa", findet John außer seiner Mutter und Onkel Paul dort auch die Familie des Sanitätsrats von Pohl (= Polonius) mit Tochter Fee (= Ophelia) und Sohn Herbert (= Laertes) vor. Herbert geht einen Tag später (wie Laertes) zum Studium nach Paris.

Ein Freund aus dem Korea-Krieg, der ehemalige englische Major Horace (= Horatio), unterstutzt John bei seinen Nachforschungen. Er trägt für ihn alte Zeugenaussagen aus der Bombennacht, Zeitungsausschnitte, Wochenschauaufnahmen und Tonbänder aus der Kriegszeit zusammen. Durch Zufall gerät John an ein Notizbuch seines Vaters, aus dem hervorgeht, daß Bruder Paul ihn betrog, haßte und zu ermorden suchte — was offenbar in der Bombennacht gelang. Die Tagebuch-Notizen sind freilich kein Beweis, und deswegen läßt John durch das „Modern Art Ballet" seiner Freunde Mike R. Krantz (= Rosenkranz) und Stanley Goulden (= Güldenstern) vor der Familie ein selbstverfaßtes Ballett aufführen, dessen Handlung den mutmaßlichen Hergang des Mordes stilisiert widerspiegelt.





Hardy Krüger als Hamlet, Soldat Brösecke: Gesunder Typ

Onkel Paul und Johns Mutter reagieren während der Vorstellung ebenso prompt wie das schuldige Paar bei Shakespeare. Während jedoch Shakespeares König Claudius zerknirscht betet, nimmt Käutners Ruhrbaron Claudius Tabletten, um ruhig schlafen zu können. Wie Hamlet, so martert auch John seine Mutter mit Worten, und wie der Dänenprinz verursacht auch er den Tod eines Lauschers, des Sanitätsrats von Pohl — jedoch ersticht er ihn nicht, sondern schleudert ihn durch das abrupte Öffnen einer Tür auf den Boden des Badezimmers.

Die Nachricht vom Tode ihres Vaters treibt Fee, bei der schon immer Verdacht auf Schizophrenie bestand, in den Wahnsinn, wie einst die Ophelia, und Herbert eilt (wie Laertes) mit Rachedrohungen aus Paris herbei.

Onkel Paul versucht in diesem Stadium ein Komplott in Gang zu setzen, das er noch kurz zuvor mit dem alten von Pohl eingeleitet hatte: Unter einem Vorwand schickt er seinen Neffen mit Krantz und Goulden nach Schottland. Dort soll er, wie der Sanitätsrat in seinem Begleitschreiben fordert, in einem Nervensanatorium in eine Einzelzelle gesperrt werden. Aber wie Hamlet erbricht auch John den Begleitbrief, kehrt unvermutet zurück, erstattet vergeblich Mordanzeige gegen Onkel Paul und ringt mit Herbert in einer dramatischen Schlußszene, bei der Käutner sich bemühte, „den vergifteten Degen des Hamlet-Stücks durch vergiftete Worte zu ersetzen". Frau Gertrud beendet den Zweikampf durch wohlgezielte Pistolenschüsse auf Paul Claudius, ihren Ehemann.

Nur er liegt tot am Boden, als John das Haus verläßt. Den leichenhaltigeren Schluß Shakespeares hat sich Käutner versagt — denn: „Wie will man heute noch vier Leichen motivieren?" Vor der Tür stößt John auf die geliebte Fee von Pohl: Sie hat, wie der Arzt konstatiert, „jeden Kontakt zur Umwelt verloren" und wird in ein Nervensanatorium abtransportiert. Nach dieser Begegnung stapft Käutners Hamlet schweigend in die Dämmerung hinaus, wie so viele einsame Filmhelden vor ihm.

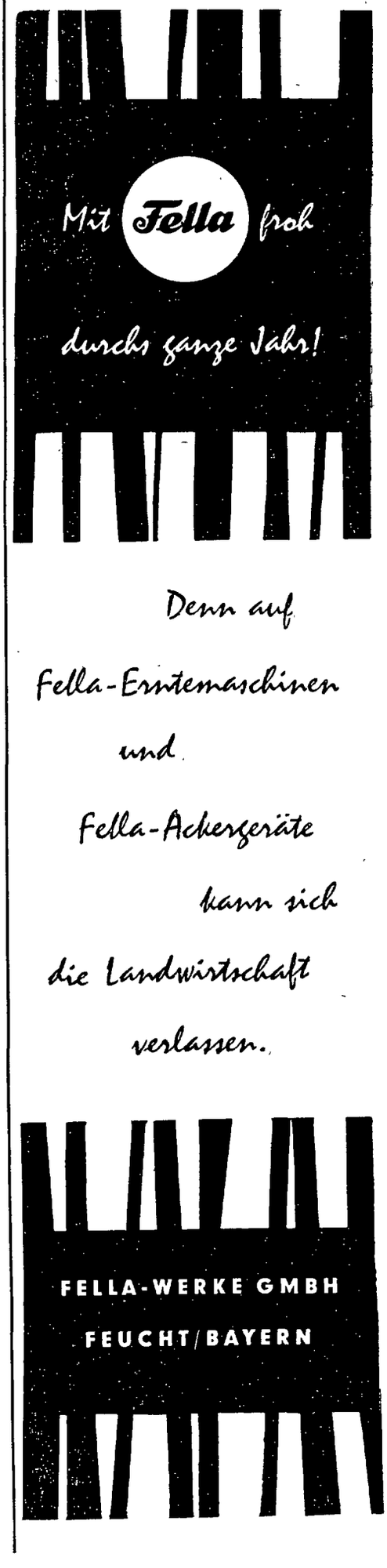
So hat sich Käutner erkennbar mit Denkfleiß gemüht, jede Figur, jede Passage und jedes Detail der Hamlet-Story abgewandelt und aktualisiert in seine Filmhandlung zu übernehmen. Manchmal hat er verblüffende Einfälle vorzuweisen. Die Stimme des Geistes von Hamlets Vater dringt in einem neurotischen Wachtraum aus einem schlichten Zimmertelephon, und mit Raffinesse bedient sich Käutner der filmischen Rückblende — etwa in einer Passage, in der Hamlet-John alte Kriegswochenschauen betrachtet. Käutner bewirkt dabei durch trickreiche Kamera-Einstellungen, daß beim Staatsbegräbnis des Wehrwirtschaftsführers Johannes Claudius sogar Adolf Hitler der Frau Gertrud kondolierend die Hand drückt.

Mitunter jedoch bleibt unverständlich, warum dem Autor Käutner ein Detail des Shakespeare-Dramas brauchbar erschien. So ist es beispielsweise unklar, warum John ausgerechnet in ein schottisches Sanatorium gesperrt werden soll und nicht etwa in ein deutsches, französisches oder holländisches. Offenbar nur deshalb, weil auch Hamlet in England hingerichtet werden sollte.

Das aber ist bei Shakespeare motiviert: England gilt als dänische Provinz. König Claudius kann seinen englischen Vasallen befehlen, den gehaßten Neffen hinzurichten. Im Käutner-Film wird nicht gesagt, welche Beziehungen den Industrie-Kapitän Paul Claudius mit Schottland verbinden, so daß sich die Frage aufdrängt, ob etwa Ruhrbarone ublicherweise lästige Anverwandte in Schottland verschwinden lassen.

Oder: Warum begibt sich Herbert zum Studium ausgerechnet nach Paris? Auch darin hielt sich Käutner an das Vorbild: Laertes studierte in Paris. Das aber hat im Shakespeare-Stück wiederum Grund und Sinn. Laertes geht an die traditionelle, herkömmliche Universität, Hamlet dagegen hat in Wittenberg studiert, das — wie jeder Mensch der Shakespeare-Zeit wußte — Keimzelle reformatorischer Ideen war. Shakespeare wollte dartun, daß in Hamlet ein neuer, unruhiger und selbstquälerischer Geist rumort, von dem Laertes noch nichts verspürt hat.

Am fragwürdigsten wird Käutners Lust an der Transplantation beim Helden des Stücks. Er macht seinen Hamlet, um ihn als Geistesmenschen auszugeben, zum Dozen-





Käutner bei der Regie: Statt Dressur ...

ten für neuere Philosophie („Sartre, Heidegger und so"), und um ihn als modernen Menschen abzustempeln, läßt er ihn aus den USA von der Harvard-Universität kommen. Aber John hat weder moderne noch amerikanische, noch überhaupt irgendwelche beachtenswerten Gedanken, und von der Problematik Hamlets ist in der Käutnerschen Hamlet-Figur nichts zu spüren.

Der Hamlet Shakespeares grübelt in geschmeidigen Versen über den Sinn des Lebens: Warum bringt sich der Mensch in dieser qualvollen Welt nicht lieber um? Und er kommt zu dem Schluß, daß nur die Furcht vor dem Jenseits den Menschen daran hindert:

> Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode —
> Das unentdeckte Land, von des Bezirk
> Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,
> Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
> Ertragen als zu unbekannten fliehn

Von der Hamlet-Figur sind Jahrhunderte hindurch Dichter, Kritiker, Philosophen und ein weltweites Theaterpublikum fasziniert worden. Das Faszinationsvermögen von Käutners Hamlet aber ist offensichtlich auf die psychisch labile Fee von Pohl beschränkt, denn John Claudius stellt keine Fragen, die ein Publikum faszinieren könnten, sondern äußert höchstens leichtfertige Kriminal-Kombinationen.

Weder sein Denken noch sein Handeln sind problematisch: Er hat sich vorgenommen, einen Mordfall aufzuklären, und er benutzt dazu gewöhnliche und ungewöhnliche Mittel — wie das Ballett. Er nennt es — genau wie Hamlet — „Die Mausefalle". Aber während John das Ballett aufführen läßt, um sich Klarheit zu verschaffen, hat Hamlet andere und seltsamere Gründe. Er hatte seinem Vater versprochen, den Mord ohne Verzug zu rächen, tat aber nichts, als sich wahnsinnig zu stellen. Nachdem er mit den Schauspielern gesprochen hat, klagt er sich selbst seiner Untätigkeit wegen an:

> Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,
> Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
> Zur Rache angespornt, mit Worten nur,
> Wie eine Hure, muß mein Herz entladen
> Und mich aufs Fluchen legen, wie ein Weibsbild,
> Wie eine Küchenmagd!

Obgleich er sich schon längst zum Handeln aufgefordert hat, meint er plötzlich, zunächst müsse er doch feststellen, ob Claudius überhaupt schuldig sei. Nun erst beschließt er, das Stück aufführen zu lassen und den König dabei genau zu beobachten. Offenbar will Hamlet das Drama nur inszenieren, um die Tat weiter aufschieben zu können. Die Aufführung ist weniger ein Mittel, den König zu testen, als vielmehr ein Vorwand, die Erfüllung des Racheauftrags weiter hinauszuzögern. Als er später den betenden König vorfindet, holt er endlich zum tödlichen Stoß aus — und stößt nicht zu, weil der Betende vielleicht in den Himmel kommen könnte. Aber auch das wirkt im Shakespeare-Stück so, als nutze Hamlet diese Überlegung nur als Vorwand, um die Tat nicht vollbringen zu müssen.

Was bei Shakespeare letztlich unergründlich scheint, ist bei Käutner deutlich und einfach. Wenn John sich über den schlafenden Paul beugt, steht (laut Drehbuch) „ein Mordgedanke in Johns Gesicht geschrieben. Seine Hände zittern, dann entspannen sie sich ... John ist nicht fähig, dem Impuls zu folgen". Und er interpretiert sein Verhalten einleuchtend, als er später zu Paul sagt: „Ich kann nicht töten. Ich habe es einmal versucht, als du schliefst. Ich werde auch nie begreifen, daß es Menschen gibt, die töten können, Menschen wie dich." (Spottete Kritiker Ramseger in der „Welt": „Käutners Hamlet kommt aus Caux.")

Shakespeares Hamlet dagegen kann durchaus töten, ohne sein Gewissen zu belasten. Ohne Skrupel schickt er Rosenkranz und Güldenstern mit dem von ihm gefälschten Schreiben in den Tod, und ohne Bedenken sticht er den Lauscher Polonius nieder. Warum er dennoch nicht handelt und den Vatermörder tötet, beschäftigt die Hamlet-Kritiker seit Generationen. Die Deutungen und Hypothesen über Hamlets Zaudern — darunter Beiträge von Goethe, T. S. Eliot und Karl Jaspers — haben längst das Ausmaß einer Bibliothek erreicht.

Käutners Hamlet Hardy Krüger dagegen benimmt sich eher wie ein täppischer Amateurdetektiv. Ihm ist weder die erhabene Melancholie noch die Lust am destruktiven Denkzwang noch das zerquälte Zaudern des Dänenprinzen anzumerken. „Etwas kleinbürgerlich Handlungsgehilfenhaftes kommt hinein", urteilte „Die Welt". „Es fehlt die wirkliche Glut." Hardy Krügers proteinstrotzendes Gesicht paßt zweifellos besser zu der Rolle des Soldaten Fritz Brösecke vom 64. Pommerschen Grenadier-Regiment Kronprinzessin Louise, die er jetzt für Helmut Käutner in dem heiteren Film „Die Gans von Sedan" spielt.

So macht das Mißverhältnis zwischen dem Hamlet Shakespeares und dem Hamlet Krügers unbezweifelbar deutlich, daß dem Filmautor beim Transport des Hamlet-Themas von Helsingör in das Ruhrrevier die Substanz des Shakespeare-Stoffes abhan-



... pralles Wohlwollen: **Probe** für „Hauptmann von Köpenick"

den gekommen ist. Er übernahm nur eine äußere Situation, einige leere Hülsen und Requisiten, und kleidete seine Schauspieler so, daß ihre Garderobe an die klassischen Bühnenkostüme erinnert — der hochgeschlossene schwarze Regenmantel Hardy Krügers beispielsweise ersetzt die schwarze Hoftracht, die der Bühnen-Hamlet trägt. Aber der Film umschließt statt der nicht zu Ende deutbaren Fülle und Vielfalt der Vorlage nur eine entkernte Handlung, in die mancherlei hineingeheimnist werden kann — was Kritiker, die darauf halten, als bedeutend angesehen zu werden, denn auch prompt besorgten.

In der „Frankfurter Allgemeinen" lotete Karl Korn den Käutner-Film als „Die Tragödie der Emigration" aus: „Dem Emigranten bleibt der Weg zurück verstellt. Hamlets Lähmung kommt aus der endgültigen Entfremdung." Mit dem Vater habe man dem Hamlet des Jahres 1959 auch das Vaterland gemeuchelt. „Welt"-Kritiker Ramseger belustigte sich daraufhin in der Zeitungsfehde über die „Interpretationskünste des K. K.". Er mokierte sich darüber, daß nach Korns Version „Kontakte zu heimkehrenden Emigranten nur Mädchen finden, die (wie Fee von Pohl) an partiellem Jugend-Irresein leiden".

Auch Käutner distanzierte sich von Korns symbolträchtiger Deutung („Das gehört nur zur Atmosphäre der Geschichte"), so daß sich die Frage ergibt, was der Autor-Regisseur mit seinem Film bezweckte. Ohne die Hamlet-Problematik ist er als Hamlet-Verfilmung nicht akzeptabel, und auch als symbolische Geschichte kann „Der Rest ist Schweigen" nicht gewertet werden. So offeriert Käutner dem Publikum noch eine verhältnismäßig dürftige Kriminalgeschichte und ein Quiz für Gebildete, die sich anderthalb Stunden lang daran ergötzen können, die Parallelen zwischen Film und Schauspiel aufzuspüren.

Allerdings: Was der Autor Käutner nicht vermochte, das gelang dem virtuosen und einfallsreichen Regisseur Käutner um so besser. Bei dem Bemühen, für jedes Detail des Shakespeare-Stückes ein Käutnersches Komplement vorweisen zu können, gelangen ihm unter der Hand Episoden, die frei von Shakespeare eine eigene Intensität und eine eigene — optische — Poesie haben. „So brillant, so stilsicher, so unverkrampft ... gab sich dieser Regisseur lange nicht", urteilte Filmkritiker Klaus Hebecker. „‚Der Rest ist Schweigen' ist formal eine der interessantesten Arbeiten, die die deutsche Produktion letzthin zu bieten hatte ..."

Zweifellos qualifizieren in diesem Film viele bestechend inszenierte Passagen den 51jährigen Helmut Käutner als markantesten Regisseur, den die Film-Industrie in der Bundesrepublik vorzuweisen hat. „Wenn der Film die Hoffnungen des Drehbuchs erfüllt", notierte vor der Premiere der Feuilletonist Wilhelm Ringelband, „kann er Käutners Denkmal werden." Nach der Uraufführung erwies sich, daß „Der Rest ist Schweigen" zwar als Monument untauglich ist, aber immerhin als Meilenstein gelten kann, an dem Käutner die Distanz zwischen sich und den übrigen deutschen Film-Regisseuren abzustecken vermag.

Das Feld der deutschen Regie-Elite hat sich in den letzten Jahren bedrohlich gelichtet. Regisseure, die — wie Wolfgang Liebeneiner, Dr. Harald Braun, Josef von Baky und Gustav Ucicky — schon vor Kriegsende einen Namen hatten, beschränkten sich darauf, Konfektionsware zu liefern oder im pseudo-künstlerischen Ufa-Stil weiterzuarbeiten. Ihre neuen Filme unterscheiden sich nicht erkennbar von denen, die sie vor 1945 inszenierten.

Dem gefeierten Wolfgang Staudte war ein nachhaltiger Erfolg seltsamerweise nur beschieden, solange er bei der sowjetzonalen Defa in Babelsberg arbeitete („Die Mörder sind unter uns", „Der Untertan"). Dem jungen Alfred Weidenmann ist seit seinem



„Vier Nachrichter" (1934)*: Einstudierte Improvisation

beachtlichen Debüt („Canaris") kein Film mehr geglückt, der den Anforderungen des internationalen Kinomarkts entsprochen hätte — das gelang in den letzten Jahren, außer Käutner, nur zwei deutschen Regisseuren: Rolf Thiele („Das Mädchen Rosemarie") und Kurt Hoffmann („Wir Wunderkinder").

Angesichts dieser Misere müssen die deutschen Produzenten immer häufiger auf die Remigranten zurückgreifen, die — wie Käutners Hamlet — aus den Vereinigten Staaten entfremdet in das Milieu der Bundesrepublik zurückkehrten: Robert Siodmak („Nachts, wenn der Teufel kam"), Gottfried Reinhardt („Vor Sonnenuntergang"), Frank Wisbar („Hunde, wollt ihr ewig leben"), Fritz Lang („Unter Ausschluß der Öffentlichkeit") und — erstmals für die kommende Saison — Wilhelm Dieterle.

Obgleich auch Käutner dem deutschen Film der Nachkriegszeit keine eindeutigen künstlerischen Impulse gegeben hat, wie etwa einst in Frankreich René Clair, und obgleich es ihm nicht beschieden war, die Kinematographie um einen „Klassiker" zu bereichern, wie Sergej Eisenstein mit „Panzerkreuzer Potemkin" oder Josef von Sternberg mit „Der blaue Engel", behauptet er sich trotz mancher Heimsuchungen als der deutsche Regisseur mit der längsten Strecke wohlgelungener und auch erfolgreicher Filme der Nachkriegsjahre. Seine Erfolgsliste umfaßt außer der zu Ufa-Zeiten gedrehten „Romanze in Moll" (1943) und „Unter den Brücken" (1945) ein halbes Dutzend beachtlicher Filme: „In jenen Tagen", „Die letzte Brücke", „Ludwig II.", „Des Teufels General", „Himmel ohne Sterne" und „Der Hauptmann von Köpenick".

Da Käutner mit allen diesen Filmen auch auf den internationalen Märkten Anerkennung und Erfolg einholte, scheint es, als repräsentiere fast er allein den deutschen Film im Ausland. Tatsächlich urteilt der Hamburger Real-Film-Produzent Walter Koppel an Hand der Kassenrapporte: „Der Name Käutner bedeutet von allen deutschen Regisseur-Namen das meiste für das Auslandsgeschäft."

Verwunderlich ist dabei freilich, daß der deutsche Regisseur mit dem größten Auslandsrenommee ein Mann ist, der von sich selbst — zu Recht — behauptet: „Ich habe keinen eigenen Filmstil." Daß sich seine Filme dennoch klasseweit von der deutschen Filmkonfektion abheben, verdankt Käutner seiner Fähigkeit, mit eigentümlicher optischer Eindringlichkeit zu inszenieren. Wenn er kompromißlos seine These befolgt — „Film ist für mich, eine Geschichte optisch mit der Kamera zu erzählen" —, gelingen ihm Bilder von natürlicher, keineswegs süßlicher Poesie.

Seine Begabung, optisch zu denken und eine Szene oder ein Milieu in eine Bild-Komposition zu zwingen, verführt ihn allerdings zu einer Arbeitsweise, bei der Käutner praktisch sein eigener Kameramann ist. Als der englische Regisseur Joe Losey den Darsteller Hardy Krüger, mit dem er einen Film zu drehen gedenkt, bei den Dreharbeiten zu „Der Rest ist Schweigen" im Atelier besuchte, spähte er vergebens nach dem Regisseur aus. Verwundert fragte er schließlich: „Wer ist denn hier der Regisseur?"

Krüger deutete auf Käutner, der hinter der Kamera hockte und immer neue Bildeinstellungen probierte. Kommentierte Losey: „Der? Ich dachte, das ist der Kameraschwenker." Dem Kameramann bleibt bei Käutner-Filmen oft nicht viel mehr zu tun, als sich um die richtige Ausleuchtung der Szene zu kümmern.

Diese Arbeitsweise, bei der Käutner seine Szene unablässig durch das Okular der Kamera betrachtet, bewirkt eine andere Eigenart der Käutner-Filme: Das Requisit, das zum ausgewogenen Bildarrangement erforderlich ist, gewinnt zwangsläufig eine Bedeutung, die ihm nur wenige andere Regisseure zugestehen. „Mir sind alle Requisiten gleich wertvoll", sagt denn auch Käutner, „Früchte in einer Dose, eine wehende Gardine oder eine brennende Zigarette sind genauso wichtig wie der Mensch, der eben das edelste Requisit ist. Es ist besser, die Beziehungen zwischen Menschen durch Dinge, die im Zimmer

* Von links: Bobby Todd, Helmut Kautner, Frank Norbert, Kurd E. Heyne.

sind, auszudrücken, als sie vor eine leere Wand zu setzen und nur reden zu lassen."

Tatsächlich versteht es Käutner, eine Szene atmosphärisch aufzuladen; er kann drei Menschen, die stumm in einem Raum sitzen, so photographieren, daß sich auch ohne Musik-Effekte beim Zuschauer Hochspannung einstellt. Erst wenn sie den Mund aufmachen, erdet das leider oft belanglose Wort die Szene allzuleicht.

Zwar behauptet der Drehbuchautor Käutner, der Dialog sei für ihn „nur eine Art Vordergrundgeräusch" und macht oft die Produzenten dafür verantwortlich, daß seine beredten Bilder durch geräuschvolle Reden gesprengt werden („Die Produzenten verlangen immer noch ein klärendes Wort"). Für die abgegriffene Kino-Lyrik, die der Autor Käutner seinen Darstellern zumutet, sind allerdings kaum die Produzenten haftbar zu machen.

So fragt beispielsweise Käutners John-Hamlet seinen Freund Horace-Horatio: „Hast du manchmal Heimweh?" Und gibt sich selbst eine Antwort, die aus einer Kurzgeschichte im „Ladie's Home Journal" stammen könnte: „Wenn ich woanders an drüben denke, sehe ich die grünen Hügel New Englands vor mir — Elmtrees — Ulmen, und ich hör' das Schwatzen der Studenten im Campus von Harvard. Manchmal rieche ich auch Jasmin."

Für die Fee-Ophelia schrieb Käutner einen Dialog von gleicher Güte. Sie züchtet in ihrem Versteck Blumen und spricht zu John-Hamlet wie folgt: „Ich lasse sie einfach blühen, nur so. Ich helfe ihnen dabei. Und ich bleibe auch bei ihnen, wenn sie sterben. Dann ist es hier sehr still. Das sieht schön aus. Menschen wollen immer leben — bis zuletzt. Die Blumen nicht. Die haben Würde. Die sterben so, wie sie blühen — froh und gern, wenn ihre Zeit kommt."

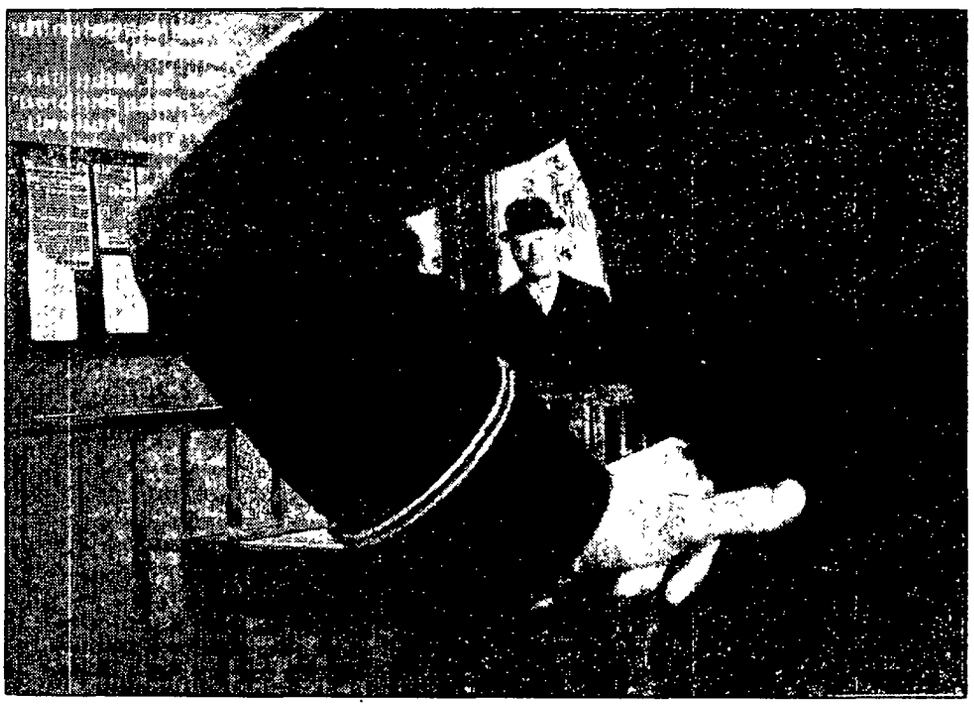
Mehr noch aber als durch derartiges Wortgeklingel entweicht aus mancher Filmpassage die mit der Kamera eingefangene Atmosphäre, wenn Käutner seiner Vorliebe für den aktuellen Witz und die politische Pointe erliegt. Selbst seinen Hamlet-Film behängte Käutner mit politischen Platitüden:

„Die (Amerikaner) denken überhaupt nicht über die Germans nach", sagt Herbert-Laertes — „scharf", wie das Drehbuch vorschreibt. „Deren politische Haltung wird von der Marktlage bestimmt ... Sie wissen's doch am besten, Claudius: Erst haben sie euch die Konzerne entflochten, wie der schöne Ausdruck heißt, und alles demontiert, was sie zerwichst hatten, und jetzt, wo sie euer Potential brauchen — gegen die asiatische Grippe —, da haben sie euch ganz schnell mit Dollar-Injektionen wieder hochgepäppelt. Über kurz oder lang dürft oder müßt ihr sogar wieder Kanonen bauen, oder — zeitgemäßer — H-Bomben und Atomraketen." Worauf Paul Claudius antwortet: „Da sei Gott vor."

Der Quell für derartige Sketch-Sentenzen läßt sich allerdings leicht in Käutners Vergangenheit orten: Es war das Kabarett, wo Käutner, damals noch Student, erstmals beklatscht wurde. Ursprünglich hatte der junge Offizierssohn aus Düsseldorf Innenarchitekt werden wollen. Aber nachdem er sich auf der Folkwang-Schule in Tanz und Pantomime geübt hatte, immatrikulierte er sich an der Universität München, um Kunstgeschichte, Literatur und Experimental-Psychologie zu hören.

Nach einem Auftritt im Kabarett „Simpl" gründete er mit drei Freunden, Kurd E. Heyne, Bobby Todd und Frank Norbert, die „Vier Nachrichter" — ein Vier-Mann-Kabarett, das ursprünglich nur mitternächtliche Einlagen bei studentischen Faschingsfesten liefern sollte. Es geriet wider Erwarten an ein breites Publikum als der Direktor der Münchner Kammerspiele die vier Studiker zu einem Gastspiel einlud.

Von München zog die Truppe nach Berlin — und wurde dort ebenso gefeiert. Schon in jener Zeit gewann der Kabarett-Regisseur Käutner Einsichten, die der Film-Regisseur Käutner noch heute beherzigt. Er lernte damals, daß die Improvisation, mit der das Kabarett scheinbar arbeitet, gründlich geprobt sein muß. „Wir haben damals bei den ‚Nachrichtern' den Dilettantismus genau einstudiert. Wir haben uns gefragt, wie würde ein unbeholfener Student nach Meinung des Publikums die Sache bringen, und das dann eingeübt."



Käutnerscher **Kamerawinkel***: Pointen und Effekte ...

Weil diese Methode damals den „Nachrichtern" Erfolg verschaffte, weigert sich Käutner auch heute noch beharrlich, zu improvisieren. Während beispielsweise der italienische Regisseur Federico Fellini („La Strada") ohne klare Vorstellung zu arbeiten beginnt und sich erst vom Milieu des Aufnahme-Orts inspirieren läßt, während Wolfgang Staudte noch im Atelier am Drehbuch bosselt, liegt bei Käutner der Ablauf eines Films schon dann unumstößlich fest, wenn er in seiner zierlichen Apotheker-Handschrift das Manuskript schreibt. Für Käutner ist es „nur noch eine Sache des handwerklichen Könnens", im Atelier den Film, der bereits vor seinem geistigen Auge abgelaufen ist, nun noch vor dem Auge der Kamera in Szene zu setzen. Käutner: „Das ist für mich fast der langweiligste Teil der Filmarbeit."

Weil er so auf das einmal ausgedachte Manuskript eingeschworen ist, läßt er sich — im Gegensatz zu den meisten Regisseuren — nicht auf die Bitten der Schauspieler ein, die oftmals einen Käutner-Dialog anders sprechen möchten als im Drehbuch vorgesehen. „Das mag im Augenblick alles einleuchtend erscheinen", wehrt Käutner ab, „aber ich habe in der Sekunde nicht genug Phantasie, mir vorzustellen, wie durch die gewünschte Änderung das ganze Gefüge beeinflußt wird."

Die Kabarett-Tätigkeit der „Vier Nachrichter", aus der Käutner diese Arbeitstechnik speist, ging im Jahre 1935 zu Ende, als die NS-Kulturwächter die Brettl-Gruppe auf die schwarze Liste setzten. Heyne emigrierte zu den Eidgenossen, Todd setzte sich über die Alpen nach Italien ab. Käutner blieb, schrieb weiter — harmlosere — Kabarett-Texte, brachte das gemeinsam mit Heyne verfaßte Theaterstück „Ein Auto geht in See" bei einem Theater in Leipzig unter und lernte dort, während er in der Operette „Schönes Fräulein" die Hauptrolle spielte, die Schauspielerin Erika Balqué kennen, die er später heiratete.

In den Jahren bis 1938 inszeniert er Shakespeare und moderne Autoren auf verschiedenen Bühnen, spielt als „ambulanter Komödiant" in Willy Schaeffers „Kabarett der Komiker" und in der Berliner Komödie. Dann drängt ihn Hans Schweikart, Vorstandsmitglied der Bavaria, „auch einmal ein Drehbuch für den Film zu schreiben".

Die Filmleute kopulieren den Kabarett- und Chanson-Autor mit einem routinierten Filmdichter, dem monokelbestückten Bobby E. Lüthge („Autor von zirka hundert Stummfilmen und etwa 90 Tonfilmen"). Mit dem Praktiker Lüthge schreibt Käutner sein erstes Filmdrehbuch, die Geschichte eines Eisenbahnwagens unter dem Titel „Salonwagen E 417", die Paul Verhoeven Anfang 1939 mit Käthe von Nagy, Curd Jürgens und Paul Hörbiger inszeniert.

Käutner eignet sich in der Schreibfabrik des emsigen Bobby Lüthge das handwerkliche Rüstzeug eines Film-Autors an und ist schon 1939 fest als Drehbuch-Verfasser etabliert. Doch den jungen Autor — Käutner ist knapp 31 — grämt es, daß die Regisseure, was in der Film-Industrie üblich ist, noch im Atelier seine Dialoge ändern. Er möchte die nachträglichen Korrekturen verhindern und bewirbt sich deswegen bei der „Terra" um eine Stelle als Regie-Assistent; er will wenigstens tagtäglich dabeisein, wenn seine Texte geändert werden.

Der Produktionschef ist einverstanden, aber er wird plötzlich abgelöst, und sein Nachfolger, Peter Paul Brauer, findet auf seinem Schreibtisch einen Stapel neuer Verträge vor, die unterschrieben werden

* In „Der Hauptmann von Köpenick". Im Hintergrund Heinz Rühmann als Schuster Voigt.

müssen. Darunter ist auch ein Vertrag mit Helmut Käutner über eine Regie-Assistenz.

Offenbar hat Brauer sich nicht die Zeit genommen, die Kontrakte genau zu studieren. Er läßt Käutner kommen, und eine Stunde lang diskutieren die beiden aneinander vorbei. Brauer ist der Meinung, mit Käutner solle ein Regisseur-Vertrag abgeschlossen werden — Käutner meint, es gehe um den vereinbarten Assistenten-Posten, den er, „mit dem Hochmut eines Literaten", nun doch nicht anzutreten gedenkt. Erst als Brauer klagt: „Da gibt man nun einem jungen Mann die Chance, Regisseur zu werden, und er will nicht einmal", springt Käutner auf: „Regie? Das mache ich sofort."

Brauer hat sich so an die Vorstellung gewöhnt, den Autor Käutner als Regisseur zu verpflichten, daß er seine Meinung nicht revidiert, als der Irrtum aufgeklärt wird. Er überträgt Käutner die Spielleitung für das geplante Lustspiel „Kitty und die Weltkonferenz".

Käutner schreibt selbst das Drehbuch zu der Geschichte von der kleinen schweizerischen Maniküre, die auf der Weltwirtschaftskonferenz in Lugano einige Verwicklungen auslöst, was letztlich dem Weltfrieden dient. Der Film, den Käutner mit der damals 17jährigen Hannelore Schroth inszeniert, kommt im August 1939 heraus, wenige Tage vor Kriegsbeginn. Käutners Debüt ist ein Erfolg. Die Kritik nennt ihn „einen jungen Lubitsch"; doch kaum ist der Film in Berlin angelaufen, erwirkt Außenminister Joachim von Ribbentrop bei Goebbels ein Verbot. Der Film sei „proenglisch", Käutner habe einen englischen Minister à la Chamberlain als „feinen Kerl" abgemalt.

Der Film verschwindet im Archiv, aber Käutner darf weiterarbeiten; auch Goebbels betrachtet ihn als neuentdecktes Talent, und der junge Regisseur erfüllt die Erwartungen, die das Propaganda-Ministerium in ihn setzt, mit amüsanten Unterhaltungsfilmen. Er kurbelt nach eigenen Drehbüchern „Frau nach Maß" (mit Hans Söhnker und Leny Marenbach), „Kleider machen Leute" (mit Heinz Rühmann und Hertha Feiler), „Auf Wiedersehen, Franziska" (mit Marianne Hoppe und Hans Söhnker) und „Wir machen Musik" (mit Ilse Werner und Victor de Kowa).

Nach „Anuschka" (mit Hilde Krahl und Siegfried Breuer), der Geschichte eines Bauernmädchens aus der Slowakei, dreht Käutner den Film, der sein Renommee begründet: „Romanze in Moll" (mit Marianne Hoppe, Paul Dahlke und Ferdinand Marian), nach der Maupassant-Novelle über eine Dreiecksgeschichte aus dem 19. Jahrhundert. Käutner ist vom „réalisme poétique" der französischen Regisseure beeindruckt und inszeniert den Film „ganz im weichen Stil meiner Vorbilder". Es glückt ihm, wie der Filmhistoriker Heinrich Fraenkel schreibt, ein „ungemein feines Kammerspiel ...", und die Filmprüfungsstelle verleiht dem Film sogar das Prädikat „anerkennenswert".

Aber im Propaganda-Ministerium überwiegt die Meinung, daß die wehe Romanze, die Käutner im Stalingradjahr 1943 inszeniert hat, „ehe- und sittenzerstörend" und „defaitistisch" wirke. Wochenlang wird der Film zurückgehalten, und erst nachdem er in Testvorstellungen und auch in Soldatenkino-Vorführungen einen nachhaltigen Erfolg hat, gibt Goebbels ihn frei. Auf einem der letzten neutralen Filmmärkte, in Schweden, wird das Opus mit dem „Kritikerpreis" ausgezeichnet.

Goebbels beschließt daraufhin, den frisch dekorierten Regisseur endlich für einen „staatspolitisch wertvollen" Film einzusetzen. Käutner soll die sogenannte Baralong-Affäre verfilmen — jene Episode aus dem Ersten Weltkrieg, bei der englische Matrosen auf hilflos im Wasser treibende deutsche U-Boot-Leute feuerten.

Käutner und die „Terra"-Direktoren bedienen sich einer List, um das Propagandaprojekt abzuwürgen: Sie übersenden das Exposé dem Oberkommando der Kriegsmarine mit dem Kommentar, daß ein Schatten des Films auch auf die deutschen U-Boot-Leute fallen würde. Tatsächlich setzen sich die Mariner dafür ein, daß die Baralong-Affäre nicht verfilmt wird.

Da Käutner sich allen heroischen Filmprojekten mit dem Argument entzieht, er sei als Kabarettist ein Mann der Kleinmalerei, wird er schließlich beauftragt, eine „Ballade von der Waterkant" zu kurbeln. Käutner dreht in Hamburg mit Hans Albers, Carl Raddatz und Ilse Werner „Große Freiheit Nr. 7". Diesmal ist die Marine über Käutners Geschichte aus dem Hafengassen-Milieu verärgert. Großadmiral Dönitz protestiert im Propaganda-Ministerium dagegen, daß sich in Käutners Film „ein deutscher Seemann betrinkt". Goebbels verbietet den Film. Er wird allerdings als Devisenbringer im Ausland gezeigt — mit beachtlichem Erfolg in der Schweiz und in Schweden, wo Käutner erneut den „Kritikerpreis" bekommt — und auch für die Truppenbetreuung freigegeben.



... aus dem Arsenal des Kabaretts: Käutnersche **Requisiten***

Trotz aller Reibereien bleibt Käutner bis Kriegsende UK gestellt. Während die Sowjet-Truppen schon die Grenzen des Reichsgebietes überschreiten, arbeitet er noch an einem Film, in dem er den „poetischen Realismus" des italienischen Films vorwegnimmt. Der Film heißt „Unter den Brücken" und erzählt eine Dreiecksgeschichte aus dem Schleppkahn-Milieu der Havelschiffer. Er wird so kurz vor Kriegsende fertig, daß er erst nach dem Zusammenbruch gezeigt werden kann. Käutner nennt ihn im Untertitel: „Eine deutsche Romanze".

„Helmut Käutners ‚Unter den Brücken' ", urteilt die Züricher Zeitung „Die Tat" nach der Aufführung des Films in der Schweiz, „ist künstlerisch, stilistisch und geistig betrachtet die letzte Sensation des deutschen Films und eine der größten Filmsensationen der letzten Jahre in Europa überhaupt." Und nachdem Käutner seinen Film auf dem Festival in Locarno präsentiert hat, entzückt sich ein anderes Züricher Blatt: „Dieser Mann scheint ganz für sich allein die filmischen Erkenntnisse mit dem Löffel gegessen zu haben. Er wagt es, mit drei Schauspielern, einem Milieu, fast keiner Handlung und einem spärlichen Dialog an einen abendfüllenden Spielfilm zu gehen, und hat den ‚Abend gefüllt', mit einer herrlichen Bild-Erzählung, die uns endlich deutsches Leben ohne die geringste Verzerrung und ohne eitlen Firnis nahebringt."

Noch kurz vor Kriegsende hat Käutner auf einem deutschen Vorpostenboot, auf dem er das Milieu zu einem Kriegsmarine-Film studieren sollte, das Konzept zu seinem ersten Nachkriegsfilm ausgegluckt. Der Kommandant des Vorpostenboots ist im Zivilberuf nicht nur Seemann, sondern auch Dichter — er heißt Ernst Schnabel —, und mit ihm zusammen entwickelt Käutner eine Episoden-Geschichte, in der er zum erstenmal einem Requisit die Hauptrolle zubilligt. Ein Opel-Automobil, Baujahr 1932, wird auf einem Autofriedhof ausgeschlachtet und erzählt — surrealistisch selbst redend — in sieben Episoden die Schicksale von sieben Menschen, die den Wagen in den Jahren von 1933 bis 1945 besaßen. Um sein Projekt zu verwirklichen, muß Käutner etwas tun, was ihm verhaßt ist — improvisieren.

Mit einem Berliner Konfektionär und einem ehemaligen Produktionsleiter gründet er in Hamburg die Camera-Filmgesellschaft und organisiert in einer Zeit, in der die Post noch nicht wieder funktioniert, in der keine Ferngespräche geführt werden können und D-Züge noch nicht verkehren, ein Schauspieler-Ensemble, eine Kamera, ein paar Rollen Rohfilm und sogar ein Auto für die Hauptrolle. Kostüme werden privat ausgeliehen, Rohfilmstreifen von den Besatzern zusammengebettelt. Da es zu dieser Zeit in Hamburg kein brauchbares Atelier gibt, kurbelt Käutner im Freien. Am

* In „Des Teufels General".



Schell-Gatte **Hächler**
Snobs sind ...

13. Juni 1947 wird der Film im Hamburger Waterloo-Kino uraufgeführt, und mit der besten seiner fünf Kopien fährt Käutner zur Internationalen Filmwoche in Locarno, wo ihm, wie „Die Welt" meldet, ein „grandioser Erfolg beschieden ist". Die „Neue Zürcher Zeitung" wertet Käutners Film als Ouvertüre zu einer neuen Epoche: „Der Film scheint, als Gegengewicht zur westlichen Filmdegeneration, eine Epoche der Stilatomisierung abzuschließen und eine solche der neu-europäischen Stilsynthese einleiten zu wollen."

Einen neuen Stil aber wies Käutners Autofilm ebensowenig aus wie die zweiundzwanzig anderen Filme, die er in den Jahren von 1945 bis 1959 inszenierte. In seinem Autofilm exemplifizierten sich nur stärker als in seinen Filmen der Goebbels-Zeit die handwerklichen Eigenarten Käutners, mit denen er von da an im Film hantierte.

Die Kabarett-Vergangenheit hat unverkennbar seine Arbeitsweise geprägt — seine Empfindsamkeit für Situationswirkungen, seine Exaktheit in der Miniatur-Malerei und seine Vorliebe für das Detail, für die effektsichere Pointe und für das Requisit, das in Großaufnahme zum Symbol erhoben wird. Schon in „Romanze in Moll" hätte sich Käutner stimmungsdeutender Elemente bedient — Regentropfen flossen wie Tränen über das Fenster, und das Ticken einer Uhr, das Knarren eines Schuhs zerhackten die Monotonie der Wartenden. Von da an rückte Käutner seine Bild- und Tonsymbolismen immer mehr in den Vordergrund.

Schon viele Regisseure vor ihm hatten symbolische Bilder benutzt. Die nacheinander zu Boden fallenden Kalenderblätter, die den Ablauf von Wochen und Monaten symbolisieren, und der Schatten des Gefängnisfensters, der hinter einem Eingekerkerten auf der weißen Zellenwand zu sehen ist, gehörten jahrzehntelang zu den simpelsten Hilfsmitteln der Inszenatoren.

Bei Käutner aber überwuchern die Symbole oftmals die Szene. So verbildlichte er beispielsweise in seinem Film „Ludwig II." die Machtlosigkeit des Bayernkönigs gegenüber Preußen durch eine riesige schwarzweißrote Fahne, die — anläßlich eines Bismarck-Besuchs gehißt — hinter dem melancholischen Ludwig durch das Fenster hereinwallt und fast das ganze Bild erdrückend ausfüllt.

In der Zuckmayer-Verfilmung „Des Teufels General" zeigte Käutners Kamera von Heinrich Himmler nur die mit einem riesigen SS-Runen-Ring verzierte Hand und von Hermann Göring nur den Schatten, der durch eine Tür sichtbar wird; und in den Szenen seines Hamlet-Films, in denen John Claudius den Polizeikommissar vergeblich davon zu überzeugen versucht, daß sein Vater ermordet worden ist, füllt hinter den wechselweise photographierten Köpfen der Diskutierenden ein Fahndungsplakat mit den riesigen Lettern „Mord" die Leinwand.

Oftmals bezieht Käutner seine Symbole eindeutig aus dem Gag-Arsenal des Kabaretts. Sie sollen nicht nur Worte ersetzen, sondern auch gleichzeitig eine Pointe oder einen komischen Effekt bewirken — wie etwa die riesige Kognak-Kanone, die in seinem Hamlet-Film auf der Bar im Hause des einstigen Kanonenkönigs thront.

In dieser Manier bedient sich Käutner auch der Akustik. In seiner Zuckmayer-Verfilmung „Der Hauptmann von Köpenick" arbeitet in der berühmten Szene, in der Schuster Voigt sich gegen sein Schicksal auflehnt („Und denn stehste vor Gott, und der fragt dir ins Jesichte: Willem Voigt, wat haste jemacht mit dein Leben?"), im Hintergrund ein Klavierstimmer. Die Mißtöne der verstimmten Saiten, die er anschlägt, während Voigt gegen die Obrigkeit wütet, enden schließlich bei den Schlußsätzen des Monologs mit ein paar vollen harmonischen Akkorden, mit denen



Modischer **Käutner**
Snob-Appeal



Film-Snob **Gobert**
... die Würze des Lebens

der Klavierstimmer seine Arbeit beendet. Hatte Käutner so die Dissonanzen im Leben des Schuster Voigt verdeutlicht, so symbolisierte er den Zustand seines Hamlet am Schluß des Films, getreu dem Titel „Der Rest ist Schweigen", durch die Drehbuchanweisung, daß „völlige Tonstille" zu herrschen habe, wenn Hamlet schweigend entschreitet.

In seinem Bestreben, ein „möglichst einfaches Symbol" zu verwenden, setzt er sich allerdings, nach eigenem Eingeständnis, der Gefahr aus, daß er an ein billiges gerät. Dieses Ungemach droht fast allen Käutner-Filmen im Schlußbild, in dem er „den Filminhalt noch einmal in einer Art Schlußakkord zusammenfassen" will. Käutner läßt sich dabei zu vierschrötiger Überdeutlichkeit und nicht selten auch zu süßlicher Sentimentalität verleiten. In „Ein Mädchen aus Flandern", der Filmfassung einer Zuckmayer-Novelle, fallen EK 1 und Waffenrock des deutschen Helden zusammen mit dem belgischen Siegesabzeichen symbolträchtig zu Boden. Und in seinem Zonengrenzfilm „Himmel ohne Sterne" stürzen zwei zähnefletschende Hunde. einer aus dem Osten, einer aus dem Westen. übereinander her. Genau auf der Grenze wird auch das Liebespaar, er aus dem Osten, sie aus dem Westen, niedergeschossen. Ihre Körper liegen, wohlausgerichtet wie eine Kompaßnadel, „im Niemandsland zwischen Asien und Amerika", und die Hände der sterbenden Braut krampfen sich noch um eine Blume.

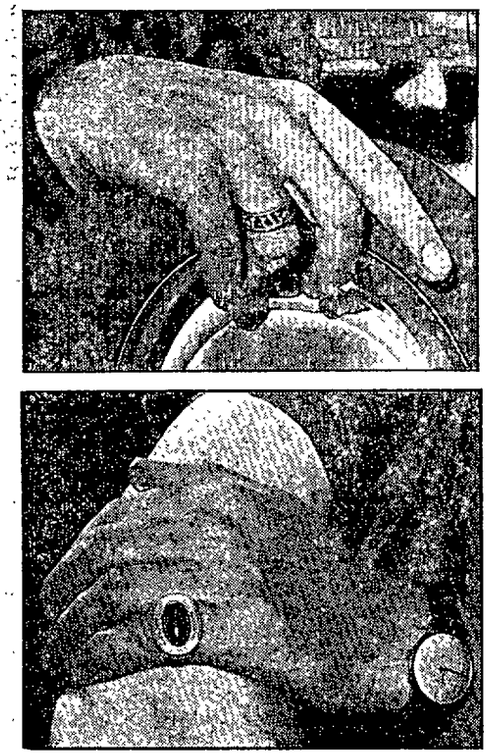
Käutners Kabarett-Vergangenheit hat sich auch übermächtig auf den Rhythmus ausgewirkt, mit dem bei ihm eine Filmhandlung abläuft. Als erklärter Gegner von „Bildausklängen" dreht er, wie es im Branchen-Jargon heißt, „auf Schnitt": „Wenn bei mir ein Mann eine Pointe sagt, kommt der Schnitt, er geht dann nicht erst noch durch ein Zimmer, steigt die Treppe hinunter und klettert in ein Auto."

Die Pointe ist bei Käutner zugleich Auftakt für das nächste Bild. Auf diese Weise gelingen ihm immer wieder Szenen, die wie ein knapper präziser Sketch in sich geschlossen sind und mit einem aktschlußwürdigen Effekt enden, was sich aber andererseits nachteilig auf die Entwicklung der Handlung auswirkt. Statt einer bildhaft erzählten Story bietet Käutner oft-

mals nur einen Bilderbogen von wohlgelungenen Momentaufnahmen, die er in schneller Folge vor dem Betrachter aufblättert.

Diese Arbeitstechnik qualifiziert Käutner als Sketchautor und Kurzgeschichtler; er hat nicht das Atemvolumen, eine Geschichte episch zu entrollen — wie beispielsweise der amerikanische Regisseur George Stevens in seinem Drei-Stunden-Film „Giganten". „Auch hinter der Kamera", schrieb der Kritiker Thomé in der „Stuttgarter Zeitung", „ist Käutner immer noch einer der ‚Vier Nachrichter' der dreißiger Jahre."

Die Brettl-Aspekte verlocken Käutner nicht selten zu dem Unterfangen, eine abgerundete literarische Vorlage noch zusätzlich mit satirischen Zeitbezogenheiten zu beladen. Für viele seiner Filme gilt, was der Feuilletonist Rolf Becker über Thieles „Das Mädchen Rosemarie"



Käutners **Ehe-Ring** (o.), **Schell-Ring**
Brillanten für Erika, Rubin von Maria

schrieb: „Realistisches und Kabarettistisches brachten sich gegenseitig um ihre volle Wirkung und Glaubwürdigkeit."

So textete Käutner für die Filmversion des Zuckmayer-Stücks „Der Hauptmann von Köpenick" ein Chanson, „das auf den Alten in Bonn gemünzt war". Die Strophen zielten auf die damals (1956) beginnende Remilitarisierung:

Das gibt's nicht nur in Köpenick,
das gibt's nicht nur in Preußen;
mit Uniform und Marschmusik
gelingt so manches Bubenstück,
und das nicht nur in Preußen.

Der Refrain endete mit der Zeile:

Wenn nur der Richt'ge kommandiert,
dann machen alle mit.

Doch die Real-Produktion drängte darauf, daß Käutners Chanson herausgeschnitten wurde; ebenso fiel Käutners Bildpointe am Filmschluß den Einwänden der Hersteller zum Opfer — eine Passage, in der die Kamera von marschierenden Soldaten auf eine mit einer Soldatenuniform behängte Vogelscheuche schwenkt. Käutner setzte allerdings durch, daß diese Schlußfassung wenigstens an die für den Auslandsvertrieb bestimmten Kopien wieder angeklebt wurde.

Alle seine Schwächen, sein Hang zu Symbolen, sein Drang nach Aktschlüssen, seine Vorliebe für das Requisit, seine Jagd nach Gags, Effekten und Pointen, können aber zugleich als seine Stärken gelten, wenn Käutner nach einer soliden literarischen Vorlage zu arbeiten gezwungen wird. Bleibt er dagegen der eigenen üppigen Phantasie unkontrolliert überlassen, so sprengt oft ein Übermaß an bloßen Effekten („Mir fällt zu viel ein") und an Verspieltheit („Ich bin ein ungeheuer verspieltes Kind") das Gerüst der Handlung.

Diese Fähigkeiten bereiteten Regisseur Käutner schon kurz nach dem Kriegsende überraschend ein Fiasko. Sein Film „Der Apfel ist ab", eine Mischung von surrealistischem Mysterienspiel, von Kabarett und Komödie, war „ein Schlachtfeld von Einfällen", wie Egon Vietta in der „Allgemeinen Zeitung" schrieb. Käutner selbst ritt auf dieser Walstatt seine Pointen zu Tode.

Mit seiner kabarettistischen Geschichte vom Apfelsaft-Fabrikanten Adam Schmidt, bei der auch wieder seine Freunde aus der „Nachrichter"-Zeit, Bobby Todd und Kurd E. Heyne, mitwirkten, wollte Käutner sich über Dinge lustig machen, die das Kinopublikum damals (1948) noch gar nicht kannte — den Surrealismus und den Existentialismus. Aber „die Pfeile des entfesselten Witzes schwirrten nach allen Richtungen ab" (so schrieb der „Tagesspiegel"), und das Publikum verfolgte ratlos die Begebenheiten, die sich zwischen Adam Schmidt, seiner sanften Sekretärin Eva und seiner lüsternen Ehefrau Lilith abspielten.

Schon lange vor der Premiere hatte Käutner eine Fehde mit der katholischen Kirche durchzustehen. Der Münchner Weihbischof Neuhäusler empörte sich in einer Predigt über die „unglaubliche Kabarettisierung des biblischen Schöpfungs- und Sündenfallberichts mit einer Darstellung abscheulicher Perversitäten". Das Erzbischöfliche Ordinariat wandte sich auch dagegen, daß Petrus „als vollkommener Trottel" dargestellt werde — Käutner selbst hatte diese Rolle übernommen — und daß das Drehbuch des Regisseurs und Autors eine Unzahl „gotteslästerlicher Stellen" aufweise, wie etwa die Einstellung 317: „Modellbesichtigung der Eva durch Petrus", 391: „Exerzierende Engel", 434: „Das Apfelverbot", 536: „Kamera unter dem Rock der Tänzerin", 835: „Die Sintflut als Kabarett-Nummer".

Angesichts dieses Laster-Katalogs drohte der Weihbischof mit der Gründung einer „Liga für Anständigkeit" und einem Aufruf zum Boykott der Lichtspielhäuser. Aber die Anständigkeitsliga brauchte nicht gegründet zu werden. Selbst die Kampagne des Bischofs brachte keine Besucher in das symbolische Traumspiel.

Nach diesem gescheiterten Experiment wollte sich Käutner damit begnügen, einen amüsanten Unterhaltungsfilm zu drehen, eine Liebeskomödie um eine junge Prinzessin mit dem Titel „Königskinder". Seine Bemühungen endeten jedoch mit „dem komplettesten wirtschaftlichen Mißerfolg meiner Laufbahn" (Käutner). Freilich: Als der Film neun Jahre später, im März 1959, noch einmal vor der Hamburger Gesellschaft für Filmkunde aufgeführt wurde, fragte ein Kritiker verdrossen, „warum dieser Spaß an der Ironie heute so selten geworden ist".

Damals aber war das Publikum offensichtlich noch nicht bereit, sich von einem Film unterhalten zu lassen, der im Nachkriegsmilieu spielte. Die Uraufführung des Films im Krefelder Bahnhofskino war zugleich der „Königskinder" Begräbnis, und



Seine

neue Sekretärin

... ist schon 5 Jahre im Betrieb. Aber sie war derart durch die laufende Korrespondenz in Anspruch genommen, daß sie keine Zeit für administrative Arbeiten fand. Sie arbeiten jetzt mit dem DG4-Diktiergerät. Seitdem braucht der Chef sich um viele Dinge nicht mehr zu kümmern, die ihm seine neue Sekretärin abnehmen kann.

Das Diktiergerät



mit Bürgschaft

DG4

an Fa. Apparatebau Stellingen GmbH
Hamburg-Stellingen, Warnstedtstraße 59

Senden Sie bitte den 12seitigen Bildkatalog „Die neue Büro-Organisation mit dem DG 4"

nach drei weiteren krassen Mißerfolgen — dem konfusen Waffenschmugglerfilm „Epilog", dem unter Geldnot dürftig zu Ende gedrehten Bergfilm „Weiße Schatten" und der Seemannskomödie „Käpt'n Bay Bay" — war Käutner vollends zum „Verleiherschreck" geworden. Kein Produzent mochte ihn mehr mit einer Film-Regie beauftragen, nur als Autor war Käutner noch gefragt.

Die Filmhersteller brachten ihm mißratene Drehbücher zur Reparatur und zahlten ihm noch ein Aufgeld, wenn er sich bereit erklärte, im Vorspann des Films auf die Erwähnung seines Namens zu verzichten, der nach Auffassung der Produzenten die Verleiher und das Publikum abgeschreckt hätte. Seine Arbeit als „Neger" florierte: „Ich hatte eine gutgehende Schriftstellmacherei und habe anonym manche Schnulze gerichtet."

Käutner war noch immer in Verruf, als 1953 der Kameramann Ashley zu ihm kam und berichtete, daß man in Jugoslawien besonders billig filmen könne. Über Ashley gewann Käutner Kontakt zu dem jungen Wiener „Cosmopol"-Produzenten Carl Szokoll, der von den Aspekten billiger Filmerei ebenso angetan war wie sein Finanzier, der österreichische Mühlenbesitzer Polsterer.

Die „Cosmopol" plante daraufhin, in Jugoslawien einen Partisanen-Film neu in deutscher Fassung zu kurbeln. Nachdem Käutner durch Jugoslawien gereist war und Drehplätze besichtigt hatte, ersann er allerdings eine neue Handlung. Aus dem Partisanenarzt der Originalfassung wurde eine deutsche Krankenschwester, die von den Partisanen entführt wird. Sie bleibt bei den Entführern, anfangs unter Zwang, später aus der Überzeugung, daß ihre Hilfe notwendig ist. Als Bauersfrau verkleidet, schleicht sie sich durch die deutschen Linien zurück, um für verwundete Partisanen wichtige Medikamente zu beschaffen, dann verblutet sie, von einer verirrten Kugel getroffen, in bester Käutner-Manier symbolisch auf der Mitte der letzten Brücke zwischen den Fronten.

76 Tage lang kurbelte Käutner in den bosnischen Bergen mit einer ungeschminkten Maria Schell und einem schweizerischen Darsteller namens Bernhard Wicki. Autor Käutner hatte sein Manuskript — wie zu erwarten — von fragwürdigen Feiertönen und Wortklischees nicht freizuhalten vermocht („Das sind Menschen wie du und ich"). Aber wie in vielen Käutner-Filmen machte der Regisseur die Schwächen des Autors wett. Als „Die letzte Brücke" Anfang 1954 in Deutschland anlief, hatte sich Käutner ein glänzendes Come-back erarbeitet.

Das Ausmaß der Verzückung, in das Käutner die deutschen Kritiker versetzte, ließ sich an der Rezension der „Welt" erkennen: „Was für ein Film!", ergötzte sich der „Welt"-Kritiker. „Endlich! Endlich gibt es einen deutschen Film, der sich getrost neben der internationalen Spitzenklasse sehen lassen kann." Tatsächlich wurde Käutners humanitäre Rot-Kreuz-Ballade ein Welterfolg, der den Regisseur unverzüglich in die Spitzenposition zurückbeförderte, aus der er sich selbst hinausexperimentiert hatte.

Aber eingedenk der Erfahrungen aus den Jahren, in denen die Verleiher nicht einmal mehr seinen Namen auf die Kinoplakate zu drucken wagten, zog Käutner es vor, erst einmal in den ungefährdeten Bezirken des Unterhaltungsfilms zu kurbeln. Er drehte mit O. W. Fischer und Ruth Leuwerik einen Routine-Film mit dem Titel „Bildnis einer Unbekannten", dann einen weiß-blauen Bilderbogen vom irren Bayernkönig „Ludwig II.", der einem bajuwarischen Schullesebuch hätte entstammen können. (Das Drehbuch mußte den Wittelsbachern zur Genehmigung vorgelegt werden, da die Filmleute sonst nicht die Erlaubnis zu Außenaufnahmen auf den bayrischen Schlössern bekommen hätten.)



Käutner in „Der Rest ist Schweigen"
Als Ritual des Aberglaubens ...

Obgleich Käutner die Ludwig-Geschichte auftragsgemäß veredelkitschte — er bemühte sich erfolglos, wenigstens die Veranlagung des Königs durch die schwülen Farben seiner Schlafröcke hervorzukehren —, war der Film „eine große Leistung in seiner Art: Großartig im dramatischen Aufbau, großartig in der zusammenfassenden, fließenden, sich unaufhaltsam steigernden, dramatischen Regie" (wie der Essayist Willy Haas schrieb).

Von da an war Käutner offensichtlich darauf bedacht, nichts zu unternehmen, was die neugewonnene Kreditfähigkeit erschüttern konnte. In Diskussionen wandte er sich gegen die Verfilmung von



Käutner in „Ein Mädchen aus Flandern"
... eine Randrolle in jedem Film

Bühnenstücken, weil die Bühne mit dem Film „keineswegs so eng verwandt" sei: „Das Ideal für den Film ist die Original-Story." Doch eine Original-Story wies nur einer der zehn Filme auf, die Käutner in den Jahren seit 1954 drehte — die moralische Fabel von der Zonengrenze mit dem Titel „Himmel ohne Sterne", die von der Kritik wegen ihrer suggestiven Bilderfolge und wegen der Genauigkeit der Typen gepriesen wurde, aber nur schwache Besucherzahlen erreichte.

Sonst hat Käutner es vorgezogen, nach dem — nur scheinbar — verschmähten Rezept erprobte literarische Vorlagen zu benutzen. Nach einem Bestseller des Autors Gabor von Vaszary drehte er mit Romy Schneider und Horst Buchholz in Paris den Film „Monpti", ein „poetisches Kabarett", wie der Kritiker der „Süddeutschen Zeitung" meinte, das sich vor allem dadurch auszeichnete, daß die deutsche Film-Jungfrau erstmals in schwarzen Dessous zu sehen war. Und nach einem Roman der Barbara Noak, den er kabarettistisch aufforstete, verfertigte Käutner „Die Züricher Verlobung", ein Dialog-Lustspiel mit Liselotte Pulver. Wie zu erwarten, erwies sich die verfilmte Unterhaltungs-Literatur auch prompt als Geschäftserfolg.

Mehr noch aber verließ sich Käutner auf die in vielen Theaterspielplänen seit Jahrzehnten ausgetestete Wirkung des Dramatikers Carl Zuckmayer. Viermal verfilmte er in den vier Jahren von 1954 bis 1958 ein Opus dieses soliden Bühnenhandwerkers, wobei sich allerdings nicht vermeiden ließ, daß Käutner auch an die schwächeren Produkte Zuckmayers geriet und nach jeweils einer erfolgreichen Zuckmayer-Verfilmung einen mißglückten Kino-Zuck in Kauf nehmen mußte — nach „Des Teufels General" die mäßige Liebesgeschichte „Ein Mädchen aus Flandern", nach „Der Hauptmann von Köpenick" das Fiasko des „Schinderhannes", den Käutner heute selbst als „künstlerischen Mißerfolg" bezeichnet. Mit Deutschlands teuersten Stars, Maria Schell und Curd Jürgens, 81 Rollenträgern und 4000 Komparsen, die er über Sprechfunk dirigierte, hatte er in den teuersten Kulissenbauten des deutschen Nachkriegsfilms für über drei Millionen Mark die Schinderhannes-Geschichte als fade Monster-Moritat inszeniert.

In allen seinen Filmen der letzten Jahre aber offenbarte Käutner, daß er es wie kaum ein zweiter deutscher Regisseur vermag, die Gesichter seiner Darsteller einprägsam der Kamera vorzuführen. Viele Schauspieler präsentierten sich nie wieder so achtbar wie in einem Käutner-Film — zum Beispiel Bernhard Wicki in „Die letzte Brücke", O. W. Fischer in „Ludwig II.", Curd Jürgens in „Des Teufels General", Heinz Rühmann in „Der Hauptmann von Köpenick" und Horst Buchholz in „Himmel ohne Sterne".

Dabei ist Käutner ein Gegner der Dressur-Methode, die etwa von den Bühnen-Dompteuren Fehling und Kortner mit Erfolg angewandt wird. Sie prägen dem Schauspieler gnadenlos ihre Konzeption der Rolle auf, wenn nötig, mit psychologischer Brachialgewalt. Die Schauspieler, die bei Käutner arbeiten, werden dagegen immer wieder erhoben durch das Gefühl eines prallen Wohlwollens, das der Regisseur an sie wendet. Käutner: „Ich bemühe mich, dem Schauspieler das Gefühl zu geben, daß ich ihm restlos vertraue und daß ich ihn mag."

Er verläßt sich auf die Erkenntnis, daß der Schauspielerberuf „doch etwas Reflektives, etwas Feminines ist" und daß dementsprechend „immer noch am meisten herauskommt, wenn man sich an das Ge-

fühl des Schauspielers wendet". Sagt Käutners Hamlet, Hardy Krüger: „Man hat bei ihm immer das Gefühl: ‚Mensch, der hat dich wirklich ungeheuer gern.'"

Bei der Arbeit mit Käutner kann einem Darsteller nicht passieren, was beispielsweise der Ingrid Andree, der Fee von Pohl des Käutnerschen Hamlet-Films, am Berliner Schloßparktheater bei der Inszenierung von Kafkas „Das Schloß" zustieß: Regisseur Noelte verbot ihr Besuche auf dem Kurfürstendamm, befahl lange Spaziergänge im Wald, völlige Kino- und Theaterabstinenz, frühes Zubettgehen und schickte die verschreckte Aktrice außerdem vier Wochen lang zu einem Psychiater.

Wer Käutner heute bei der Arbeit am Drehplatz beobachtet, sieht einen glattrasierten Mann von Gardemaß mit einer kurzgeschorenen Hamlet-Frisur ("zwei blond, zwei grau"). Das leicht gerötete Gesicht ist für einen Fünfziger erstaunlich furchenarm, und die unproportioniert kleinen Augen (Käutner: „Kleine blaue Knicker") verstärken den Eindruck einer freundlichen Hühnerhund-Physiognomie. Käutner spricht mit nur leichtem Rhein-Ruhr-Akzent in beachtlichem Tempo („mein Zugeständnis an Berlin, ich fühle mich als Berliner"), und seine wohlformulierten Sätze sind nur ganz selten so banal wie die Sprüche, die er seinen Filmfiguren ins Drehbuch schreibt.

Er hat eine eingestandene Vorliebe für Snobs („Sie sind die Würze des Lebens"), und aus dieser Einstellung erklärt sich auch seine Schwäche für den blutleeren ehemaligen Käutner-Assistenten und jetzigen Schell-Gatten Horst Hächler. Nach einer England-Reise meinte Käutner sogar Hächlers einschlägige Qualitäten höher bewerten zu können als die des Prinzgemahls Philip.

Einem anderen deutschen Film-Snob, dem hängeschultrigen Boy Gobert, prophezeite er eine „große Karriere", zu der Gobert sich allerdings noch nicht aufschwingen konnte. Käutner war von Goberts Snob-Appeal immerhin so angetan, daß er ihn als blasierten Liebhaber für ein Society-Paar verpflichtete, das der Autor-Regisseur kontrapunktisch zur Romy-Schneider-Romanze in seinen Film „Monpti" hineindichtete. Selbst in seinem Hamlet-Film brachte er Gobert unter: als Ballett-Troupier Mike R. Krantz.

Mitunter kostümiert sich auch Käutner als Snob, indem er etwa, nach dem Vorbild des Bundespressechefs, eine Brokatweste anlegt, wie er überhaupt seiner Vorliebe für das effektvolle Requisit im Privatleben nachgibt: Der kleine Finger seiner linken Hand ist mit einem Bischofsring aus dem 14. Jahrhundert befrachtet — einem Geschenk der Maria Schell, das sie ihm nach Beendigung der Dreharbeiten zum „Schinderhannes" überreichte. Am Ringfinger der Rechten glitzert ein breiter, brillantenbestückter Ehereif, auf dem größere Brillanten die guten Ehejahre, kleinere die mageren und fünf brillantenlose Löcher eine Eheperiode kennzeichnen, die nach Käutners Auffassung nicht mit Brillanten dekoriert werden kann.

Auch die in Filmkreisen gerüchtumsponnene Villa, die er sich für 300 000 Mark im Berliner Grunewald erbaute, verrät Käutner als des deutschen Films Groß-Requisitor — etwa durch eine an der Wand hängende, überdimensionale Taschenuhr, durch eine Tischlampe, die auf eine Jazz-Trompete montiert ist, und durch einen Kamin, der aus Hunderten von Photolinsen-Rohlingen zusammenzementiert wurde.

Längst ist Käutner in die winzige Gruppe der Film-Regisseure vorgedrungen, die für die Inszenierung eines Films 100 000 Mark fordern können. Da er sich außerdem einen sieben- bis zwölfprozentigen Anteil am Gewinn des Produzenten sichert, erzielt er (im günstigsten Fall) einen zu versteuernden Gewinn von 150 000 Mark pro Film.

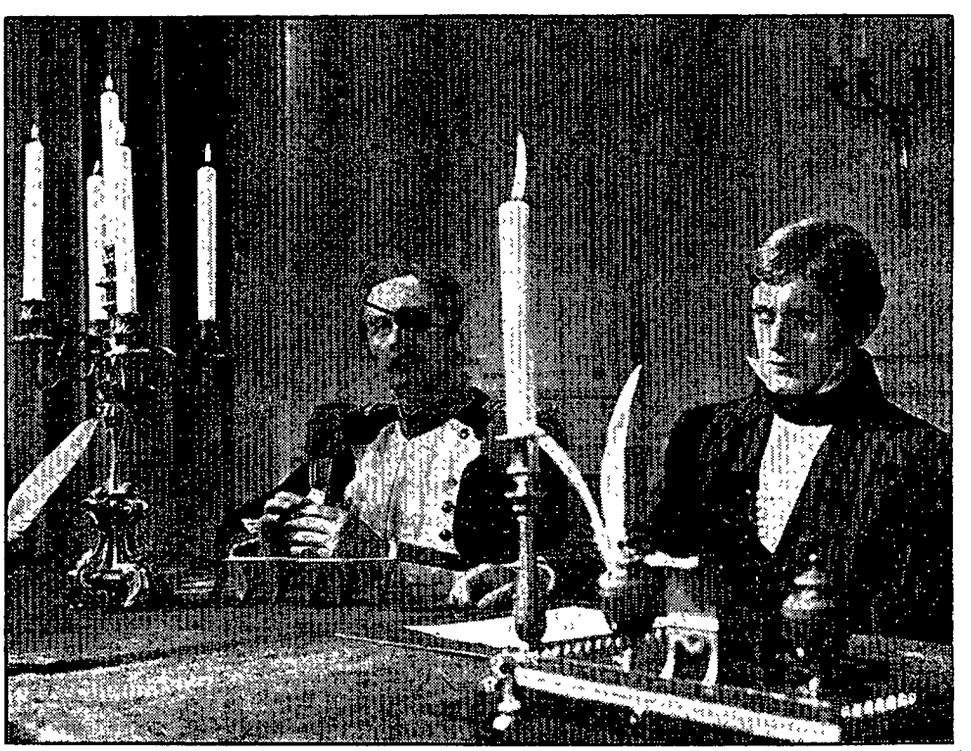


Käutner, Gattin in **„Der Hauptmann von Köpenick"**: „Wenn nur der Richt'ge kommandiert ...

Ende 1957 war seine Position kommerziell vorerst so weit abgesichert, daß es ihn wieder danach drängte, „anspruchsvolle und unkonventionelle Filme nach eigener Planung herzustellen". In einem Gespräch mit Wolfgang Staudte und Dr. Harald Braun entschloß sich Käutner, mit diesen beiden Regisseuren vereint „die künstlerische Schlacht zu schlagen". Das Trio gründete in Hamburg die „Freie Film Produktion Gesellschaft mbH", für die fortan jeder der drei Gesellschafter jährlich einen künstlerisch hochwertigen Film drehen sollte.

Warum die drei aber ausgerechnet in einer eigenen Produktionsfirma bessere Filme drehen zu können glaubten als in der üblichen Zusammenarbeit mit einem seriösen Produzenten, blieb unklar, denn die Künstler-Firma arrangierte sich mit dem Europa Filmverleih, der sich vertraglich zusichern ließ, daß die geplanten Filme „in wirtschaftlicher Hinsicht tragbar" sein sollten. „Wirtschaftlich tragbare Filme" aber konnten die drei Regisseure auch bei jeder anderen Produktionsfirma inszenieren.

Daß die drei Regisseure überdies keineswegs gesonnen waren, dem von ihnen pro-



„... dann machen alle mit": Käutner in **„Schinderhannes"**



Hausherr im Grunewald: Des Films Groß-Requisitor

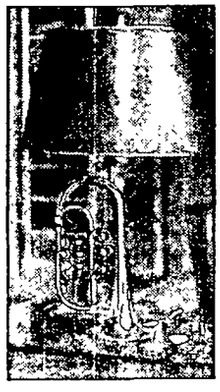
klamierten „künstlerischen Film" persönliche Opfer zu bringen, geht aus einem anderen Passus des Vertrags hervor, den sie mit dem Europa-Verleih schlossen. Darin entziehen sich Käutner, Staudte und Braun dem persönlichen Risiko: Wenn ein FFP-Film die Herstellungskosten nicht einspielt, „haftet die ‚Freie Film Produktion' aus keinem Rechtsgründe für die durch Erlöse nicht gedeckte Differenz". Der Europa Filmverleih müßte also bei einem durchgefallenen Käutner-Braun-Staudte-Film das Kassen-Minus ausgleichen. Mithin enthüllt sich die in den deutschen Zeitungen gepriesene „Rebellion der Regisseure" als wohlinszenierter Illusionsakt.

Vorerst allerdings war sowieso keiner der Gesellschafter in der Lage, den verkündeten hehren Zielen entgegenzustreben. Vor allem Staudte und Käutner waren zu sehr beschäftigt, für große Filmkonzerne zu drehen — Staudte für die Ufa, Käutner für die amerikanische Universal in Hollywood.

Rund ein Jahr nach den Gründungsreden über die künstlerischen Bestrebungen, denen die Freien Filmer sich verpflichteten, überraschte Käutner die deutschen Kinogeher mit zwei Schema-Filmen — dem konventionellen Heldenkult-Opus „Ein Fremder in meinen Armen" und der kleinstädtischen Halbzarten-Geschichte „Zu jung", die den Kritiker Friedrich Luft zu der Feststellung veranlaßte: „Ein Talent durch den Hollywood-Wolf gedreht, ehe es noch mit der Kamera piep sagen konnte. Ein trauriges Beispiel der künstlerischen Selbstaufgabe. Armer Käutner! Armer Film!"

Käutner hatte sich willig von den Talentjägern der amerikanischen Filmkonzerne anheuern lassen, die in Europa Stars und Regisseure verpflichteten, um die Hollywood-Produkte für den lebenswichtigen europäischen Markt mit zugkräftigen Namen aufwerten zu können. Es sei der Wunsch eines jeden Regisseurs, verlautbarte Käutner, einmal in seinem Leben in Hollywood zu drehen. Aber nachdem seine beiden kalifornischen Produkte ihn nur als Fließbandarbeiter auswiesen, löste er seinen Vertrag mit der Universal. „Ich habe natürlich gemerkt, daß ich da ganz schief lag."

Mit „Der Rest ist Schweigen", dem ersten Film, den er nach seiner Rückkehr für die Freie Film Produktion drehte, glaubt er die bedrohliche Schlagseite wieder behoben zu haben. Der Hamlet-Verfilmung sollte eine Brecht-Verfilmung folgen: die Kinoversion der „Dreigroschenoper", die Produzent Kurt Ulrich mit Curd Jürgens und Giulietta Masina vorbereitet. Aber nach langem Brüten gab Käutner den Regie-Auftrag zurück. Nicht nur das Stilproblem schien ihm unlösbar („Man kann im Film keine Opernparodie machen, das entfernt sich zu sehr von Brecht"); er empfand auch kein Interesse für die Figur des Mackie Messer („Ich verstehe den Helden nicht") und gelangte schließlich zu der Einsicht: „Es hat keinen Zweck, nur die soziale Leier zu drehen, denn heute werden keine Getretenen mehr getreten."



Käutner-Möbel

Dennoch möchte Käutner baldmöglichst ein anderes Stück von Bertolt Brecht verfilmen, das Schauspiel „Leben des Galilei". Auch der Hamburger Filmproduzent Walter Koppel ist von diesem Käutner-Projekt angetan, doch scheiterte das Vorhaben bisher daran, daß die Verfilmungsrechte nicht eindeutig abgesichert werden konnten.

Käutner begnügt sich deswegen vorerst damit, nach dem französischen Bestseller „Ein Sonntag auf dem Feld der Ehre" in deutsch-französischer Gemeinschaftsproduktion für die Ufa einen satirischen Buntfilm über eine Episode aus dem Krieg von 1870/71 mit dem Titel „Die Gans von Sedan" zu drehen. Ende Juli, nachdem die für den Film benötigten dressierten Federtiere endlich aufgetrieben waren, begannen in der Nähe von Paris die Außenaufnahmen mit Dany Carrel, Hardy Krüger und Theo Lingen („dessen einzige Maske daraus besteht, daß ich ihm die Ohren ankleben lasse").

Der Autor Käutner hat den Film, der die „Hohlheit des Nationalismus" vor Augen führen soll, nur sparsam mit Dialogen ausgerüstet; denn „die Handlung soll hauptsächlich von der Optik und der Mimik getragen werden". Die wenigen Dialoge, die des Films Gegenspieler deutsch und französisch sprechen — der deutsche Soldat Fritz Brösecke und der französische Soldat Léon Riffard —, sollen nicht synchronisiert werden. In der deutschen Fassung will Käutner die französischen Dialogstellen durch einkopierte Texte erläutern; in der französischen Fassung sollen umgekehrt die deutschen Worte schriftlich übersetzt werden.

Aber selbst diesem Notbehelf gedenkt Käutner eine kabarettistische Pointe abzugewinnen: Erstmals in einem Film sollen die Texte nicht wie üblich als weiße Schriftzeilen am unteren Bildrand erscheinen, sondern so einkopiert werden, daß sie wie bei den Comic-Strips als farbige Blasen dem Mund des Schauspielers entquellen.

Auch Käutner wird in diesem Film eine kleine Rolle übernehmen; er will in der weißen Panzerbrust-Uniform der preußischen Garde-Kürassiere eine unidentifizierte „Königliche Hoheit" mimen, die nächtens im Fackelschein bei Sedan über eine Chaussee reitet.

Dieser Randrollen-Effekt, mit dem sich Käutner selbst inszeniert, hat sich längst zu einem Ritual des Aberglaubens entwickelt. Nach dem Vorbild des amerikanischen Gruselfilm-Regisseurs Alfred Hitchcock spielte Käutner, nur für den Eingeweihten erkennbar, bislang in jedem seiner Filme eine kleine Rolle. So war er zum Beispiel in „Die letzte Brücke" ein verwundeter Landser, in „Der Hauptmann von Köpenick" sang er gemeinsam mit Gattin Erika Balqué (die an fast allen seinen Filmen als Regie-Assistentin teilhat) hinter der Drehorgel ein Bänkellied.

In „Des Teufels General" betätigte er sich als Görings Schatten, in „Ein Mädchen aus Flandern" als deutscher Wachtposten, in „Schinderhannes" als kartenhausbauender französischer Offizier, in „Der Rest ist Schweigen" als betrunkener Kneipengast. Und in „Die Züricher Verlobung" nutzte er seine Randrolle sogar, um der Pointe seines versteckten Mitspielens noch eine Über-Pointe aufzusetzen. Käutner, als Film-Reporter eingekleidet: „Ich bin dagegen, daß Regisseure in ihren eigenen Filmen mitspielen."