

Hannes Wesselkämper

## Kein Kind seiner Zeit

oder: Von der Ästhetik des Aushaltens in Roland Klicks BÜBCHEN

Auf der internationalen Filmwoche Mannheim herrscht im Oktober 1968 Verdross, sowohl seitens der Filmkritik wie auch bei der international besetzten Jury. Zu wenig politisch sei das Programm, zu sehr schürften Regisseure und Regisseurinnen an der Oberfläche. Im Umbruchjahr '68 ist die Erwartungshaltung an das Festival hoch, ist es doch zusammen mit den Kurzfilmtagen Oberhausen ein wichtiger Gradmesser des Neuen Deutschen Films. Dort kam es ein halbes Jahr zuvor zum Eklat: Obwohl Hellmuth Costards Elfminüter **BESONDERS WERTVOLL** (BRD 1968) im offiziellen Programm laufen sollte, entschied sich der Direktor des Festivals, Hillmar Hoffmann, gegen die Projektion. In der Folge zogen alle 18 deutschen Filmemacher\*innen – mit Ausnahme von Werner Herzog – ihre Einreichungen zurück und zeigten sie in der nahegelegenen Ruhr-Universität Bochum. Aus Protest reiste auch Jury-Mitglied Peter Handke aus Oberhausen ab. Der Film, in dem ein Penis mit dem Voice-over des CDU-Abgeordneten Hans Toussaint über das erneuerte Filmförderungsgesetz Auskunft gibt und anschließend auf die Linse der Kamera ejakuliert, bot offensichtlich zu viel politischen Zündstoff.<sup>1</sup>

Einen Monat später kam es beim Festival in Cannes aus anderen Gründen tatsächlich zum Abbruch. Am 18. Mai verwandelten Jean-Luc Godard und François Truffaut eine Pressekonferenz des *Komitees zur Verteidigung der Cinéma-thèque* „in ein mehrstündiges Sit- und Teach-In“, wie Enno Patalas berichtete.<sup>2</sup> Etwa drei- bis vierhundert Menschen folgten dem Demonstrationsaufruf aus Solidarität für die Pariser Aktivist\*innen. Festivaldirektor Robert Favre Le Bret sah sich schließlich gezwungen, das Festival nach der Hälfte des Programms abzubrechen, nachdem sich einige Filmemacher\*innen bei der Vorführung von Carlos Sauras **PEPPERMINT FRAPPÉ** (**PFEFFERMINZ FRAPPE**, E 1967) an den Kinovorhang krallten. Claude Lelouch, neben Truffaut und Saura selbst am Vorhang hängend, rechtfertigte die Aktion mit dem revolutionären Geist dieser Tage: „Eine revolutionäre Mücke hat uns gestochen, wir sind solidarisch mit den Studenten. Die Welt wird sich ändern.“<sup>3</sup>

---

1 Vgl. o. V.: Kerze gelöscht. In: Der Spiegel 22 (1968), 15 (08. 04. 1968), S. 200–203.

2 Vgl. Enno Patalas: Gestern Cannes – morgen Berlin? In: Die Zeit 23 (1968), 22 (31. 05. 1968). <http://www.zeit.de/1968/22/gestern-cannes-morgen-berlin> (12. 04. 18).

3 Lelouch zitiert nach: Gerhard Midding: Wie die Studentenrevolte Cannes 1968 stoppte. In: Die Welt (13. 05. 2008). <https://www.welt.de/kultur/article1990577/Wie-die-Studentenrevolte-Cannes-1968-stoppte.html> (12. 04. 18).

In Mannheim entsteht dann, Ende des Jahres 1968, ein revolutionäres Vakuum: Das Programm kommt ordnungsgemäß zur Aufführung, weder organisierte noch spontane Agitationen stören den Ablauf des Festivals. Der einzige Eklat ist, dass es keinen gibt – auch nicht inhaltlicher Natur. Jene Filme des Programms, die „politische Akzente“ setzen könnten, so Brigitte Jeremias, würden daran scheitern, „dass sie zwar gut gemeint waren, aber nicht gut.“<sup>4</sup> Dies sei vor allem für die deutschen Beiträge zu beanstanden: VON ROSA VON PRAUNHEIM des gleichnamigen Regisseurs sei „[a]uf Voyeurinstinkte abzielendes Gefuchtel“, während Martin Müllers ZINNSOLDAT „eingleisig, unironisch“ arbeite.<sup>5</sup> Michael Leutz zieht unter der sprechenden Überschrift „Mittelmaß und Schlimmeres“ ein ähnliches Fazit: „[Die Filme] scheitern am Unvermögen [ihrer] Regisseure, jene gesellschaftlichen Mechanismen und Strukturen, die sie bloßstellen möchten, überzeugend zu analysieren.“<sup>6</sup>

Letztlich löst dann auch der Nicht-Eklat innerhalb des Programms eine Reaktion aus. Die Jury unter der Leitung des Regisseurs André Delvaux weigert sich, den mit 10.000 DM dotierten *Großen Preis der Mannheimer Filmwoche* zu vergeben. Eine offizielle Erklärung lässt sich aufgrund der Quellenlage nicht erschließen, doch geben die größtenteils negativen Kritiken einen Hinweis auf das Klima in Mannheim Ende 1968. Ulrich Gregor bemüht sich in der *Zeit* um einen ausgewogenen Blick auf die Festivalwoche, bei der unterschiedliche Auffassungen von politischem Film aufeinanderprallten. Trotzdem sei die Wahl der Jury, den Preis nicht zu vergeben, nachvollziehbar.<sup>7</sup> Einzig Jean-Marie Straubs Kurzfilm *DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER* (BRD 1968) wird allenthalben positiv aufgenommen.<sup>8</sup> Im Anschluss an einen *Mitternachtsstammtisch* mit Regisseur\*innen und Kritiker\*innen wird der Bürgermeister der Stadt gebeten, das Preisgeld für Straubs nächstes Projekt zur

---

4 Brigitte Jeremias: Ohne Glanz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (12. 10. 1968), ohne Seitenangabe. Viele der Originalquellen wurden mir dankenswerterweise von der Pressedokumentation der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF als Ausrisse zur Verfügung gestellt. Deshalb lässt sich die jeweilige Seitenzahl des Artikels oft nicht angeben.

5 Jeremias: Ohne Glanz, ohne Seitenangabe.

6 Michael Leutz. Mittelmaß und Schlimmeres. In: Handelsblatt (15. 10. 1968), ohne Seitenangabe.

7 Vgl. Ulrich Gregor: Mannheimer Filmwoche – Festival des Generationenkonflikts. In: Die Zeit 23 (1968), 42 (18. 10. 1968), ohne Seitenangabe. <http://www.zeit.de/1968/42/mannheimer-filmwoche-festival-des-generationenkonflikts> (12. 04. 2018).

8 Ebenso Alexander Kluges *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* (BRD 1968), der allerdings in Venedig Premiere feierte und in Mannheim lediglich als Pressevorführung zu sehen war.

Verfügung zu stellen und die Premiere an eine kommende Ausgabe des Festivals zu binden.<sup>9</sup>

Doch nicht nur seitens Filmkritik und Jury herrschen hohe Anforderungen an die *politischen Akzente* der gespielten Filme. Das Festival selbst formuliert im Vorhinein ein Credo, das die Erwartungen an die Einreichenden wie auch die Zuschauenden – und deren politisches Engagement – deutlich macht: „Mannheim erwartet von allen Teilnehmern, sich solidarisch zu erklären mit denen, die mit den Mitteln und Möglichkeiten des Films ein kritisches gesellschaftliches Bewußtsein zu wecken und zu erhalten versuchen.“<sup>10</sup> Im Hinblick auf die Reaktionen der Journalist\*innen und die Weigerung der Jury, einen Hauptpreis zu vergeben, scheint das recht offen formulierte Selbstverständnis des Festivals doch eine bestimmte Vorstellung des *Politisch-seins* zu postulieren. Diese Vorstellung wird geleitet von einer entschieden agitatorischen Geste (*kritisch*), deren Appellfunktion (*zu wecken*) vor allem auf der Makroebene (*gesellschaftlich*) funktionieren soll. Wie vielen Filmkritiken zum Mannheimer Filmprogramm zu entnehmen ist, reiht sich die konkrete Vorstellung einer als *gut* bewerteten ästhetischen Umsetzung in diese Vorgaben ein.

## Ein BÜBCHEN in Mannheim

Roland Klicks Langfilmdebüt BÜBCHEN (BRD 1968) feiert in diesem aufgeladenen Klima Ende 1968 in Mannheim Premiere. Dort lief bereits drei Jahre zuvor Klicks Kurzfilm ZWEI (BRD 1965), der mit dem Filmdukaten ausgezeichnet wurde. Brigitte Jeremias erinnert in ihrer Kritik an diese „unvergessene soziale Studie“.<sup>11</sup> In einer knappen halben Stunde Spielzeit verästelnd sich der Alltag zweier Menschen in einem Wohnblock derart, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Lebenswelten eines Nachts aufeinanderstoßen. Sie, eine Stripperin, wird von ihm, einem Büroangestellten, bedroht und begrapscht. Nach diesem Zwischenfall, aus dem sie sich befreien kann, driften die Lebenswelten der beiden wie-

---

9 So kommt Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's Film LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER, OU PEUT-ÊTRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR À SON TOUR (DIE AUGEN WOLLEN NICHT ZU JEDER ZEIT SICH SCHLIESSEN, ODER VIELLEICHT EINES TAGES WIRD ROM SICH ERLAUBEN SEINERSEITS ZU WÄHLEN, BRD/I 1970) zwei Jahre später in Mannheim zur Aufführung.

10 Zitiert nach: Mathes Rehder: Sowjetisches Jury-Mitglied sagte wegen Krankheit ab. In: Hamburger Abendblatt (08.10. 1968), S. 18.

11 Jeremias: Ohne Glanz, ohne Seitenangabe.

der auseinander – ohne Grund oder ausbuchstabierte Konsequenz. Obwohl sich BÜBCHEN seinen Protagonisten ähnlich unvoreingenommen nähert wie in ZWEI, ähnlich fasziniert ist von Abläufen und Handgriffen im bürgerlichen Kosmos, fällt dieser Film beim Publikum und den meisten Journalist\*innen durch. Drei Jahre nach ZWEI, der – weniger *soziale Studie* denn gesellschaftliches Schlaglicht – ebenfalls ohne deutlich erkennbare moralische Geste auskam, scheint diese Herangehensweise vor dem Hintergrund eines verordneten Politikbewusstseins nicht (mehr) zu funktionieren.

In Frieder Schlaichs Interviewfilm DAS KINO DES ROLAND KLICK beschreibt er die Premiere in Mannheim. Viele Menschen hätten den Saal verlassen, so Klick, während andere lediglich für Buhrufe geblieben wären. Ein einziger Zuschauer habe ihm nach der Vorführung Mut zugesprochen.<sup>12</sup> Wie bereits ausgeführt, fällt BÜBCHEN bei der Presse fast ausnahmslos durch oder bleibt unbeachtet. Der Kritiker der Neuen Zürcher Zeitung empfindet Klicks Film als „synthetische[n] Naturalismus übelster und krudester Art“.<sup>13</sup> Peter Gars zufolge bestätige Roland Klick mit dem Film „sein mittleres Talent, weil er [...] vor lauter Milieu- und Verhaltensschilderung den Sprengstoff seines Themas übersieht.“<sup>14</sup> Auch Brigitte Jeremias wirft dem Regisseur einen „platten Naturalismus“ vor, der eigentlich verfehelter Realismus sei. Klick überzeichne das Milieu und übe sich in Publikumsnähe, jedoch „[u]m im Publikum wirklich einen Denkvorgang in Bewegung zu bringen, müssten die Strukturen der Handlung kühler und genauer bloßgelegt werden.“<sup>15</sup>

Die Pressestimmen zu Roland Klicks Debütfilm sind symptomatisch für die Ablehnung des kompletten Mannheimer Filmprogramms. Keiner der Filme eignet sich für den Hauptpreis eines Festivals, das agitatorische Erwartungen an die Teilnehmenden formuliert – in einem Jahr, das politischen Aktivismus und Filmkunst so eng beieinander sieht wie selten zuvor. Umso besser lässt sich ein Diskurs über (politischen) Film anno '68 anreißen – oder genauer: lassen sich die Ausschlussmechanismen dieses Diskurses beobachten. BÜBCHEN eignet sich dafür in besonderer Weise, nicht nur aufgrund der Ablehnung, die der Film durch Kritiker\*innen, Jury und Publikum erfahren hat. Klicks Film lebt von einer unzeitgemäßen Ästhetik des Aushaltens, wirft einen existenzialisti-

---

12 DAS KINO DES ROLAND KLICK. Ab TC 00:00:44.

13 W. Sch.: Kino der Autoren und Kino der Revolution. In: Neue Zürcher Zeitung (19. 10. 1968), ohne Seitenangabe.

14 Peter Gars: Kluges Artistenfilm beeindruckt in Mannheim. In: Neue Ruhr Zeitung (18. 10. 1968), ohne Seitenangabe.

15 Jeremias: Ohne Glanz, ohne Seitenangabe.



**Abb. 1:** Bübchen zieht seiner Schwester die Tüte über den Kopf, dann hört er das Telefonklingeln aus dem nahegelegenen Haus.

schen Blick auf betonierte Verbindlichkeiten des westdeutschen Zusammenlebens. Dem revolutionären „Es muss soundso sein!“ stellt er ein kühles „Es ist so!“ entgegen.

## Im Dazwischen von Spiel und Tat

Der Mord, den der elfjährige Achim an seiner kleinen Schwester begeht, steht nicht am Ende einer langen Beobachtung der sozialen Realität der Kinder, sondern eröffnet den Film. Achims Eltern fahren mit den Nachbarn auf ein Betriebsfest; die Nachbarstochter sollte die Kinder hüten. Doch als ihr Liebhaber für eine gemeinsame Fahrstunde vorfährt, sind der Junge und die einjährige Katrin auf sich selbst gestellt. Achim trägt sie auf dem Arm in den Garten, wo er sie vor Stativ und Kamera positioniert. Er schießt einige Fotos, spielt kurz mit ihr, dann laufen die Kinder zusammen zum Schuppen am Rande des Gartens. Drinnen blickt Achim in der Halbnahen aus dem unteren Bildrand heraus, das Mordinstrument, eine Plastiktüte, in den Händen haltend. Zwei Schwenks, zwei Schnitte, leichte Kamerabewegung; das fest kadrierte Gesicht Katrins mit der Tüte auf dem Kopf. Ein irritiertes Schnaufen des kleinen Mädchens, als Reaktion Achims ein ebenso empörter wie faszinierter Blick im Umschnitt. Im Haus klingelt das Telefon und Bübchen entscheidet sich für die Tat, gegen das Spiel, indem er zögerlich zur Tür tritt und vom Schuppen zurück ins Haus rennt (Abb. 1). In prosaischer Manier geht so der Mord an Katrin über die Bühne. Zwischen dem Eintritt in den Schuppen und der panischen Flucht Achims vor der eigenen Entscheidungsgewalt – jene zwischen Spiel und Tat – vergehen gerade einmal fünfzig Sekunden.

Es ist wenig verwunderlich, dass Pater Gars dem Regisseur vorwirft, er übersehe „den Sprengstoff seines Themas“.<sup>16</sup> Im klassisch-dramaturgischen

<sup>16</sup> Gars: Kluges Artistenfilm beeindruckt in Mannheim, ohne Seitenangabe.

Sinne fiele der Mord als *plot point* durch: zu früh ist er im Film angelegt, zu wenig ist über die Fluchtlinien der Charaktere bekannt. Die Inszenierung des Mordes beschränkt sich dabei auf ein Minimum. Im Fokus stehen Handlung und Reaktion, nicht etwa psychologisches oder gesellschaftspathologisches Erkenntnisinteresse. BÜBCHEN denkt die Ereignisse von der Folge her. Ursachen sind für diese Art von Ereignissen nicht erheblich, denn die Folge steht bereits fest. Die Figur des Achim handelt nach dem fatalistischen Prinzip, dass die Handlungen das Ergebnis nicht herstellen, sondern ihm umgekehrt unterstehen. Für ihn ist das Mädchen bereits tot, die Bewegungen und Handgriffe, die zum Mord führen, sind auf unausweichliche Weise angelegt. Ursachen, im Sinne eines zeitlich-kausalen Verlaufs, spielen keine Rolle.<sup>17</sup>

Der Anruf, den Achim im Haus entgegennimmt, kommt von der Mutter. Bierseliges Gegröle auf der Betriebsfeier ist im Hintergrund zu hören, während sie sich nach dem Befinden ihrer Kinder erkundigt. Achim sagt nichts, redet erst, nachdem der Vater den Hörer übernommen hat. Dann wieder die Mutter, doch Achim antwortet nur einsilbig, weicht aus und zieht schließlich den Stecker. Die Feiargesellschaft stimmt noch ein ‚Pro-ho-sit der Gemütlichkeit‘ an, und das Bübchen steht wieder im Schuppen, den Rücken zur Kamera gewandt, beugt sich hinab – ebenso die Kamera – und die rote Hose, die kleinen weißen Schuhe der Schwester rücken ins Bild. Zwischen Kohleimer und Holzleiter nestelt Achim an der Leiche herum, aber nur das kleine Bein ist sichtbar. Nach dem Schnitt schiebt er bereits einen Bollerwagen den sandigen Weg neben einer Straße entlang, darin rostige Rohre und eine alte Decke, die Leiche der Schwester verhüllend.

Diese Ausweglosigkeit, das Unausweichliche der Abläufe und Handgriffe, die Klicks Film in den Fokus rückt, drückt sich in der beobachtenden Kamera aus, die selten ihren Platz verlässt. Meist steht sie fest verankert und schwenkt den Figuren hinterher; wenn es nötig wird, folgt der Schnitt, eine neue Perspektive, und wieder der Schwenk. Besonders im klaustrophobischen Inneren des Hauses entfaltet diese Kameraführung ihre parataktische Wirkung. Häufig agieren die Figuren um die Ecke herum, während die Kamera mit- und zurück-

---

<sup>17</sup> Ein solches Verständnis gründet in den Ausführungen zum Ereignis bei Gilles Deleuze, etwa in *Logik des Sinns*: „Der Akteur verwirklicht [...] das Ereignis, jedoch ganz anders, als das Ereignis sich in der Tiefe der Dinge verwirklicht. Oder er verdoppelt vielmehr diese kosmische physische Verwirklichung durch eine weitere, auf ihre Weise eine einzigartig oberflächliche und darum um so klarere, schneidendere und reinere, die die erste abgrenzen soll, aus ihr eine klare Linie herauszieht und vom Ereignis nur den Umriß oder die Pracht wahr: zum Schauspieler seiner eigenen Ereignisse werden, *Gegen-Verwirklichung*.“ Gilles Deleuze: *Logik des Sinns* [1969]. Frankfurt am Main 1993, S. 188–189.

schwenkt oder die Einstellungsgröße anpasst, wenn sie ihr nahekommen. Mal folgt ihr Blick einer Person, dann einer anderen; seltener wechselt sie die Perspektive komplett. Was im beengten Haus besonders drastisch wirkt, zerfasert dann in den Außenaufnahmen.

In der Weite des Schrottplatzes, wo Achim die Überreste seiner Schwester im Kofferraum eines alten Autos bunkert, bleibt der Blick meist statisch. Die Bewegungen laufen in die Tiefe des Bildes und Schwenks ziehen sich entsprechend lang. Fast drei Minuten kommt diese Szene ohne Schnitt aus, dehnt sich also in die Zeit ebenso wie in die Tiefe des Bildes hinein. Es ist nicht nur das Grau der Landschaft, die Achtslosigkeit der dort abgeladenen Gegenstände und die Präsenz einer Kinderleiche im Kofferraum, die jene Außenszenen so deprimierend gestalten. Was in Innenräumen wie dem Elternhaus, oder später dem Polizeirevier, geschäftig und konzentriert wirkt, verläuft sich in der Weite der Hamburger Vorstadtsiedlung. Dort greift die existenzielle Konsequenz in der filmischen Gestaltung von *BÜBCHEN* erst, indem schließlich auch der Sinn der Handlungen verwischt und die an Bewegung gekoppelte Beobachtung in Starre verfällt.

## **Keine Handlung, kein Sprechen, keine Kausalitäten**

Entsprechend der Art, wie sich Handlungen und Bewegungen der Figuren der Eigenlogik des Ereignisses unterordnen, zeichnet sich ihre Sprache durch keinerlei Zielführung aus. Besonders deutlich drückt sich dies in den Verhörsszenen im Polizeirevier aus. Klicks Film greift jene Konstellation als Topos des Kriminalfilms auf und besetzt sie entsprechend: verschiedene Dynamiken und Hierarchien unter den Kommissaren, die beschwichtigende Kinderpsychologin, der unschuldige Rüpel, der sich immer tiefer in seine Probleme hineinmanövriert, sowie die Verführerische, die sich partout an nichts erinnern kann. Jede Figur agiert ihre zugewiesenen Dialoge aus, alle folgen sie festgelegten Genregeln. Mit einer steigenden Komplexität des Aussagengebildes zeigt sich jedoch, dass vielmehr Intonation, Geschwindigkeit oder Lautstärke von Bedeutung sind, nicht unbedingt das Gesagte an sich. Wie die Handgriffe und Bewegungen werden auch die Aussagen der Zeug\*innen und Verdächtigen zu Worthülsen, die sich lediglich auf sich selbst beziehen. In der fatalistischen Ereignislogik, die nicht auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitet, markiert sich das Gesagte als nicht funktionstüchtig. Besonders in diesen Szenen weitet sich das Freilegen von Handlungen auf Sprechakte aus, die sich hier im Gewand des Kriminalfilms als solche präsentieren.

In der kritischen Rezeption werden diese Szenen immer wieder hervorgehoben, meist als symptomatisch für das vermeintliche Scheitern des Films.<sup>18</sup> Im Kontext einer Ästhetik des Aushaltens, der existenziellen Inszenierung von unabwendbaren Folgen, die über Ursachen und Handlungen stehen, stellt sich die Frage nach künstlerischem Scheitern nicht. Klicks Film zeigt Figuren, die sich häufig wie auf Schienen bewegen, oder die in einer regelmäßigen Kreisbewegung den Schwenk der Kamera wiederholen. Gerade in den Verhörsszenen performieren sie dabei ihre vorgegebenen Sprechakte. Lediglich das Bübchen, Achim, schweigt meist, antwortet zögerlich und verstrickt sich in Widersprüchen und Notlügen. Während der Befragungen stehen die zwei Kommissare auf, kreisen im blassbeleuchteten Raum, setzen sich wieder. Dazwischen Achim in der Halbnahen, Blick nach unten gerichtet, sein Gesicht gerahmt vom breiten gelben Haifischkragen seines Hemdes, der aus seinem grauen Wollpullover hervorlugt. Aus dem Off spricht ihn häufig die psychologische Beraterin an. Sie versucht dem Bübchen mit pädagogischem Impetus mehr Details über den Tathergang zu entlocken.

Jene zirkuläre Bewegung des Umherlaufens sowie das Schwenken der Kamera, die häufig auf Achim in der beschriebenen halbnahen Einstellung endet, inszeniert das Bübchen als Gravitationszentrum des Films. Ihn umspannt die Suche nach der Wahrheit, nach den Abläufen und Gründen, die aber in der Logik einer Ästhetik des Aushaltens nicht von Bedeutung ist. Wenn die Folge das Ereignis beeinflusst, ist die Suche nach Gründen obsolet.<sup>19</sup> Die Figur des Achim steht in ihrem (Nicht-)Sprechen und Handeln für diese Paradoxie des Ereignisses ein, während der Film diese Suche zum inszenatorischen Prinzip erhebt. Das Kreisen der Kommissare, das Hin- und Herschwenken der Kamera in den Innenräumen, auch die genrespezifischen Sprechakte illustrieren den Hang zu einer festgelegten Abfolge, die um jeden Preis ergründet werden muss.

Schließlich deuten die Indizien für die Polizei doch darauf hin, dass die kleine Tochter der Familie durch absichtliche oder zufällige Mithilfe des Bübchens zu Tode gekommen sein könnte. Als die Beamten am Ende des Films

---

**18** Vgl. Jeremias: Ohne Glanz, ohne Seitenangabe; Leutz: Mittelmaß und Schlimmeres, ohne Seitenangabe; lä: Ohne Titel. In: Süddeutsche Zeitung (09.12.1969), ohne Seitenangabe.

**19** Hier kommt jene *Gegen-Verwirklichung* zum Tragen, die bereits in Fußnote 17 erwähnt wurde. In der Paradoxie eines Ereignisbegriffs, das eben nicht zeitlich linear gedacht werden kann, unterstreicht sie „die Unschuld und Unpersönlichkeit jener Ereignisse, die sich der Verkettung von Zufällen verdanken. Gegen-Verwirklichung soll die – im Moment des Geschehens selbst so schmerzlich fehlende – Komprehension des Geschehens ersetzen.“ Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie. München 2003, S. 18.

zusammen mit der Familie in der Weite des Schrottplatzes stehen, ist Katrins Leiche jedoch nicht aufzufinden. Bübchen rennt, mittlerweile regnet es in Strömen, auf die Beamten zu, die am Kofferraum des Autowracks mit der fehlenden Leiche stehen. Er nimmt die Schuld am Tod seiner Schwester auf sich, schreit „Ich war’s! Ich war’s!“, während ihn die Polizisten den Eltern übergeben. Hier, kurz vor Schluss des Films, wandelt sich BÜBCHEN auf eigentümliche und pessimistische Weise zum Coming-of-Age-Film. Die Unentschiedenheit des Ereignisses bricht auf, denn Achim übernimmt das Credo seines Umfeldes: jene vermeintlich klar nachvollziehbare Abfolge von Handlungen und dementsprechenden Schuldzuweisungen ist der Welt der Erwachsenen zugeordnet. Indem sich Achim gegen die Möglichkeit entscheidet, dass der Anruf der Mutter zum Tod der Schwester geführt haben könnte, die Unaufmerksamkeit der Nachbarstochter oder gar die Passivität Katrins selbst verantwortlich sei, schreibt er sich in die linear gestaltete Welt der Erwachsenen ein.

Letztendlich ist Katrin aber nicht aufzufinden, da sich auch Achims Vater dem Prinzip der Linearität zu widersetzen vermag. Während der Suche nach der kleinen Schwester und durch die Ermittlungen der Polizei findet Achim eine Möglichkeit, sich seinem Vater anzunähern. Im Gegensatz zu den anderen Figuren finden die beiden eine gemeinsame Sprache, abseits performierter Sprechakte. Bei einem gemeinsamen Kneipenbesuch – Bübchen trinkt sein erstes Bier – evoziert der Vater eine andere Lebenswelt, indem er von der Dame hinter der Bar schwärmt, die er „fast mal geheiratet hätte.“ Er ist es auch, dem sich Achim fast anvertraut, in einer komplett starr gefilmten Szene im Schuppen. Hier entfaltet sich eine schwach beleuchtete Theatersituation: Auftritt des Vaters, er schaut sich um, setzt sich schließlich auf den rechten der zwei zentral an einen Tisch platzierten Sessel. Achim tritt auf und bezichtigt die Nachbarstochter murmelnd der Lüge, dabei hält der Vater bereits ein Strumpfband in der Hand, das ihre Unschuld und die ihres Liebhabers beweist. Wortlos steht der Vater auf, das Band bleibt liegen, und Bübchen nimmt seinen Platz auf dem Sessel ein; im Vorbeigehen schauen sie den jeweils anderen über die Schulter an. Nachdem der Vater aus dem Schuppen gegangen ist, legt Achim eine Schallplatte mit klassischer Musik für Kinder auf. Er findet das Strumpfband neben dem Sessel liegend und nimmt es an sich. Am nächsten Morgen macht sich der Vater direkt zum Schrottplatz auf, wo er die Leiche seiner Tochter entdeckt und sie anschließend in einem Hochofen verschwinden lässt.

Während die Szene als zentrale Aussprache oder Geständnis angelegt ist, in der die Annäherung der beiden Figuren kulminieren könnte, gestaltet sie sich tatsächlich als Anti-Aussprache. Bübchen stellt eine Lüge in den Raum, der Vater lässt sie unkommentiert, übergibt ihm indirekt das Beweisstück und verlässt den Schuppen. Im Schulterblick einigen sich die Figuren auf ihre ge-



Abb. 2: Der Tramp und der Arbeiter.

meinsame Sprache, ihre spezifische Wahrnehmung der Welt – als eine Welt des Fatalismus. Diese Ästhetik des Aushaltens zeigt sich ebenso in der starren Kadrierung der Szene, die um die Sinnlosigkeit zielgerichteter Einzelhandlungen weiß, die Schwenks und Schnitte evozieren. Auch das unentwegte Klicken eines kopfschüttelnden *Sarotti-Mohrs* im Hintergrund schreibt sich in diese Ästhetik ein. Statt dass sich Vater und Sohn gegenüber sitzen, wie es eine Geständnisszene erforderte, nimmt Achim im Verlauf der Szene den Platz seines Vaters ein, als sei das Vater-Sein eine Bürde, die an ihn weitergereicht wird.

Beide Figuren sind Ausdrucksformen jener existenzialistischen Ästhetik, die den Film bestimmt. Während Achim dabei als Gravitationszentrum inszeniert ist, dessen eigene Ereignislogik der seines Umfelds entgegensteht, findet die des namenlosen Vaters ihr Gepräge in Zerrissenheit und Ambivalenz. Mit pomadierter Tolle und Lederjacke wirkt er häufig deplatziert in der kleinbürgerlichen Welt der beiden Nachbarfamilien. Die wenigen Dialoge, die er mit seiner Frau führt, sind von Zynismus geprägt; er lehnt die Verantwortung für seine Kinder ab, deutet vor seinem Sohn eine Affäre mit der Kneipenwirtin an. Durch einen Fokus auf den Vater gegen Ende öffnet sich der Film auf andere Figuren hin, die symptomatisch für das Aushalten stehen, das sich zunehmend als Gegenbewegung zur bürgerlichen Kausallogik beschreiben lässt.

Auf dem Schrottplatz begegnet dem Vater eine Art Tramp mit Hut und abgewetzter Kleidung (Abb. 2). Lächelnd und wortlos bittet er mit eindeutiger Geste um eine Zigarette. Nachdem er sie bekommen hat, dreht er, so plötzlich wie er gekommen ist, wieder ab, nur um triumphierend hinter einem Hügel hervorzuspringen, als der Vater Katrins Leiche aus dem Kofferraum holt. Ein weiterer stummer Zeuge der Entsorgung ist dann ein Arbeiter des Hochofens, dem die Jahre seiner mühsamen Arbeit ins Gesicht geschrieben stehen. In der Enge des Industrieaufzugs taxiert er den Vater mit dem verdächtigen grauen Bündel über der Schulter. Die eingefallenen Wangen und die furchige Stirn sind schwarz von der Kohle, aus der Brille blickt er starr auf sein Gegenüber.



**Abb. 3:** Achims Vater als Trompeter in Chet-Baker-Manier.

Während der Aufzug lautstark in die Tiefe holpert, spricht sein regungsloses Gesicht von der Sinnlosigkeit des Fragenstellens in der Welt des Aushaltens.

Obwohl die Figur des Vaters dieses Aufblitzen anderer Logiken gegen Ende des Films erst ermöglicht, wird seine Ambivalenz schon in der ersten Sequenz deutlich. Mit Zigarette im Mundwinkel schraubt er an einer Trompete herum, während um ihn herum letzte Vorbereitungen für den Abend beim Betriebsfest getroffen werden. Er streicht seinem Sohn kurz übers Haar, bevor er sich in einer Ecke des Wohnzimmers zwischen Bücherregal und einem Kunstdruck von Renoirs *Alphonsine Fournaise* positioniert. In der Halbnahen inszeniert er sich dabei – mit Tolle und lässiger Körperhaltung – als Jazz-Ikone im Stil eines Chet Baker (Abb. 3). Die Trompete ragt quer in die Höhe, während der Vater mit enganliegenden Armen und geschlossenen Augen inbrünstig hineinbläst. Zwischen Renoir und Bücherregel schreibt er sich in eine Welt der kulturellen Bildung ein, die sich dem Arbeitermilieu des Films entgegenstellt. Für einen kurzen Moment scheint der Abend nicht auf eine Betriebsfeier mit Trinkliedern und Lametta, sondern auf eine gehobene Soirée zuzusteuern. Kurze Tableaus zeigen dann die Reaktionen der restlichen Personen im Raum, die dem Trompetenspiel des Vaters gebannt zuhören; seine Frau, die Katrin mit einer Zigarette spielen lässt, der Nachbar und Arbeitskollege, der konzentriert am Regal lehnt, Bübchen, der mit einem Plastikäffchen spielt, und die Nachbarin, verträumt in die Tiefe des Raums blickend. Als der Vater sein Spiel beendet hat,

wischt er sich den Schweiß von der Stirn, lächelt und blickt verschämt auf den Boden. Es ist, als sei etwas aus ihm herausgebrochen, das nun fachgerecht verstaut werden muss. Die Nachbarin setzt unterstützend ein neues Gespräch an: Tochter Monika käme gleich, sodass man dann zur Feier aufbrechen könne.

Der Selbstinszenierung als *Jazzman* in kulturell markiertem Interieur steht die Musik des Vaters entgegen. Aus nur 24 Tönen besteht das Zapfenstreichsignal *Taps*, das er bedächtig intoniert. In Deutschland taucht es im Rahmen der Verabschiedung von Bundespräsidenten und -kanzlern auf, kommt aber auch als Trauersignal bei militärischen Trauerfeiern zum Einsatz. Unmittelbar nachdem der Vater zu spielen begonnen hat, erfolgt ein Schnitt auf Tochter und Mutter. Im Hinblick auf jene Ereignislogik, die sich Vater und Bübchen teilen und an die sich die spezifische Erfahrung des Aushaltens bindet, erscheint das Trompetenspiel als präfigurierte Beerdigung des Kindes. Die Reaktionen – ein konzentrierter Blick des Nachbarn am Regal, später die abwesende Nachbarin – unterstützen den Eindruck dieser vorgezogenen Beerdigung, zumal es später keine Leiche des Kindes geben wird, die beerdigt werden könnte. Bübchen reagiert nicht auf das Trauersignal des Vaters, spielt weiter mit einem Plastikaffen, wie er es auch zum Schluss des Films wieder tun wird.

Nachdem die Familie wieder zuhause angekommen ist, begibt sich Achim in jene Ecke, in der das Spiel mit dem Affen angebracht ist: Indem er abwechselnd an zwei Schnüren zieht, lässt er den Plastikaffen klettern, bevor er – kaum oben angekommen – in einer wohl nicht zufälligen Reminiszenz an Sisyphos und seinen Stein wieder herunterrutscht. Eine akustische Gitarre untermalt die Szene, in der die Kamera um das Bübchen fährt und er in selbige blickt. Er deutet ein Lächeln an. Doch ist es kein hämisches Lächeln, wie der Umschnitt auf den Vater zeigt. Wiederum an der Trompete schraubend, erwidert dieser das Lächeln seines Sohns. Bübchen geht daraufhin ins Bad, um sich eine Plastiktüte über den Kopf zu ziehen, allerdings bricht er den Selbstversuch ab, als er zum Essen gerufen wird. So lässt sich zuletzt noch eine zirkuläre Struktur erkennen, die den Fatalismus des Aushaltens auf erzählerischer Ebene zumindest andeutet.

## Politik und Film und *politischer Film*?

In Bezug auf die Diskussion rund um den „politischen“ Film anno '68, zeichnet BÜBCHEN ein vielschichtiges Bild, das sich nicht auf einfache Positionen von Unterdrückung und Protest reduzieren lässt. Keineswegs markiert das junge Kino im Umfeld von 1968 *eine* spezifische Gegenästhetik, eine Protestkultur ge-

gen *ein* anderes ästhetisches Regime, etwa in Form einer einfachen Opposition von Industrie und neuer Avantgarde. Mit den Filmen dieser Zeit lässt sich vielmehr über ästhetische Praktiken nachdenken, die sich mit Jacques Rancières Politikbegriff näher untersuchen lassen.

Rancière versteht *Politik* als Dissens, der die Veränderung der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien fordert, während die Durchsetzung von Kompromissen und Gesetzen nach ebendiesen Prinzipien als *Polizei* bezeichnet wird. Mit dieser Verschiebung ist es nun möglich, den Begriff der Politik deutlicher auf die Gemeinschaft zu münzen, ohne von konkreten Staatsorganen wie Parlament oder Gerichten zu sprechen.

Desgleichen verlagert Rancière das Politische unter die Ägide des Ästhetischen. Das meint die sinnliche Erfahrung einer Aufteilung gleichberechtigter Körper, aber auch „[d]ie Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor.“<sup>20</sup> Wie sich die Teilhabe aber konkret gestaltet, wie die Politik als Form des Dissens eine gegebene Aufteilung des Sinnlichen hinterfragt, wird in den *ästhetischen Praktiken* gewahrt. Diese verhandeln die Aufteilung des Sinnlichen durch Fragen nach Sichtbarkeit und Orten der Kunst sowie der permanenten Perspektivierung auf die geteilte Erfahrung von Gemeinschaft.<sup>21</sup>

Innerhalb der Politik des Ästhetischen weist Rancière der Filmkunst eine paradigmatische Stellung zu, wie Hermann Kappelhoff und Anja Streiter darlegen. Sie ist eine ästhetische Praktik der Erschaffung der gemeinschaftlich geteilten Welt. Das Kino bezeichne somit „eine kulturelle Praxis der Bestimmung und Verschiebung der Orte, von denen aus das soziale Leben als eine gemeinschaftlich geteilte Sinnlichkeit greifbar wird.“<sup>22</sup> BÜBCHEN macht jene Dissonanzen spürbar, die in der Heterogenität der menschlichen Gemeinschaft liegen. Wenn die unterschiedlichen Ereignislogiken aufeinanderprallen und sich ineinanderschieben, schlagen sich diese Zugänge zur gemeinschaftlich erlebten Welt direkt im ästhetischen Aufbau nieder. Achim schreibt sich als Gravitationsfeld in das bürgerliche Nacheinander ein. Selten bricht der enge filmische Raum auf, versendet lediglich in der Weite des Schrottplatzes. Auch das Personal steckt fest in seinen Rollen, bis mit Bübchens Vater jene zwei mysteriösen Figuren des Tramps und des Arbeiters zumindest aufblitzen.

---

**20** Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2008, S. 26.

**21** Vgl. Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 27.

**22** Hermann Kappelhoff/Anja Streiter: Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin 2012, S. 7–19, hier: S. 11.

Somit lässt sich der Film nicht nur im Kontext von '68 neu denken – sondern auch der filmgeschichtliche Zugriff auf Klicks mittlerweile fünfzig Jahre altes Werk. Keineswegs bezieht sich die sinnliche Erfahrung des Politischen auf die Rezeptionssituation 1968, die sich ohnehin nicht rekonstruieren ließe. Der Film als ästhetische Operation macht eben auch die Geschichtlichkeit jenes „Feld[es] medialer Möglichkeiten der Erfahrung sozialer Realität“ spürbar. Damit rücken auch andere mediale Möglichkeiten in den Fokus, an denen sich die Rezeption von BÜBCHEN reibt, die aber in der Folge verhindern, dass dieser – und jeder – Film historisches Artefakt im Sinne einer unzeitgemäßen Passivität würde.

Trotzdem ist die angerissene Verortung im Festivalumfeld 1968 durch zeitgenössische Quellen von enormer Bedeutung für die Einschätzung der (un)politischen Haltung des Films, die eben nicht in binären Oppositionen aufgeht. Im Diskurs der Zeit lässt sich eine Forderung nach vermeintlich *guten politischen Filmen* feststellen, der lediglich entsprochen werden kann oder nicht. Gerade das Scheitern von Klicks Film bei der Kritik in Mannheim ermöglicht einen Blick auf die ästhetischen Praktiken des Films, die sich an existenzialistischen Perspektiven auf die Welt orientieren. Die beschriebene Ästhetik des Aushaltens entwirft Möglichkeiten eines sinnlichen Zugriffs auf die geteilte Welt, die sich in wenigen Filmen ähnlich<sup>23</sup> und in keinem Film gleich denken lassen. BÜBCHEN macht so, mit Rancière, auf eine Verschiebung der Aufteilung des Sinnlichen aufmerksam und ist – wie jeder Film in seinem Maße – als politisch zu beschreiben. Der zeitgenössische Vorwurf des Unpolitischen lässt sich also spätestens in der wissenschaftlichen Aufarbeitung fünfzig Jahre später als unhaltbar entkräften. Wobei zumindest die Argumentationslinien 1968 schon deutlich weniger binär gewesen sein dürften – wie ein Blick auf das gesamte Programm der Mannheimer Filmwoche zeigt.

## Literaturverzeichnis

- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns [1969]. Frankfurt am Main 1993.
- Gars, Peter: Kluges Artistenfilm beeindruckt in Mannheim. In: Neue Ruhr Zeitung (18. 10. 1968).
- Gregor, Ulrich: Mannheimer Filmwoche – Festival des Generationenkonflikts. In: Die Zeit 23 (1968), 42 (18. 10. 1968), ohne Seitenangabe. <http://www.zeit.de/1968/42/mannheimer-filmwoche-festival-des-generationenkonflikts> (12. 04. 2018).
- Jeremias, Brigitte: Ohne Glanz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (12. 10. 1968).

---

<sup>23</sup> Vergleichbare Ästhetiken ließen sich etwa in Werken von Robert Bresson, Harmony Korine oder Yorgos Lanthimos beschreiben.

- Kappelhoff, Hermann/Streiter, Anja: Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin 2012, S. 7–19.
- lä: Ohne Titel. In: Süddeutsche Zeitung (09. 12. 1969).
- Leutz, Michael: Mittelmaß und Schlimmeres. In: Handelsblatt (15. 10. 1968).
- Midding, Gerhard: Wie die Studentenrevolte Cannes 1968 stoppte. In: Die Welt (13. 05. 2008).  
<https://www.welt.de/kultur/article1990577/Wie-die-Studentenrevolte-Cannes-1968-stoppte.html> (12. 04. 18).
- Patalas, Enno: Gestern Cannes – morgen Berlin? In: Die Zeit 23 (1968), 22 (31. 05. 1968).  
<http://www.zeit.de/1968/22/gestern-cannes-morgen-berlin> (12. 04. 18).
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt am Main 2002.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2008.
- Rehder, Mathes: Sowjetisches Jury-Mitglied sagte wegen Krankheit ab. In: Hamburger Abendblatt (08. 10. 1968).
- Sch., W.: Kino der Autoren und Kino der Revolution. In: Neue Zürcher Zeitung (19. 10. 1968).
- Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie. München 2003.
- o. V.: Kerze gelöscht. In: Der Spiegel 22 (1968), 15 (08. 04. 1968), S. 200–203.

## Filmografie

- DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS. Reg. Alexander Kluge. BRD 1968.
- BESONDERS WERTVOLL. Reg. Hellmuth Costard. BRD 1968.
- BÜBCHEN. Reg. Roland Klick. BRD 1968.
- DAS KINO DES ROLAND KLICK. Reg. Frieder Schlaich. D 1997.
- DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER. Reg. Jean-Marie Straub. BRD 1968.
- LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER, OU PEUT-ÊTRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR À SON TOUR. Reg. Jean-Marie Straub/Danièle Huillet. BRD/I 1970.
- PEPPERMINT FRAPPÉ. Reg. Carlos Saura. ES 1967.
- VON ROSA VON PRAUNHEIM. Reg. Rosa von Praunheim. BRD 1968.
- ZINNSOLDAT. Reg. Martin Müller. BRD 1968.
- ZWEI. Reg. Roland Klick. BRD 1965.