

Thomas Koebner, Fabienne Liptay (Hg.): Helmut Käutner

München: edition text + kritik 2008 (Reihe Film-Konzepte, Heft 11), 115 S., ISBN 978-3-88377-943 0, € 17,-

Im neusten Heft der *Film-Konzepte* nehmen die Herausgeber/innen und Autor/innen den 100. Geburtstag des Regisseurs Helmut Käutner zum Anlass, noch einmal dessen wichtigste Kinofilme in ihrem Kontext vorzustellen und einige prägende Einflüsse herauszuarbeiten.

Insgesamt zehn, meist eher kürzere Artikel setzen im chronologischen Durchgang zwischen 1939 und 1970 Spots im filmischen Oeuvre Käutners, das 36 Kinofilme und zahlreiche weitere TV-Produktionen beinhaltet.

Hans Günther Pflaum interpretiert in seinem vorangestellten Überblicksartikel die kreative Entwicklung Käutners als relativ konstante Bewegung vom Regisseur der ‚ästhetischen Opposition‘ im Nationalsozialismus zum Förderer einer nicht auf Verdrängung, sondern auf versöhnlichen Neubeginn zielenden Wiederaufbaumentalität. Pflaum entdeckt in vielen dieser Filme das Plädoyer für „bedingungslose Humanität“ statt ideologischer Positionierungen und konstatiert: „Niemals hat er eine politische Haltung zu seinem Programm gemacht, er wollte erzählen und weder analysieren noch »politisieren«.“ (S.15) Man muss hier durchaus nicht immer einer Meinung mit dem Autor sein. So erscheint z.B. die betonte große Unerschrockenheit oder Listigkeit im Umgang mit dem Zensur- und Propagandaapparat des ‚Dritten Reiches‘, die Pflaum Käutner zuspricht, doch etwas zu hoch gegriffen – vielleicht ein Reflex auf neueste kritischere Feuilleton-Stimmen.

René Ruppert versteht den Regisseur während der NS-Zeit als „Künstler in der inneren Emigration“ (S.24) und stellt *Romanze in Moll* (1943) und *Unter den Brücken* (1945) vor allem als sehnsuchtsvolle, melancholische Parallelwelten zum zeitgenössischen Kriegsdeutschland vor.

Der dritte Film, der Käutners Ruf als ‚ästhetischer Oppositionist‘ in der Kritik etablierte, ist *Große Freiheit Nr.7* (1944). Jim Heller betont in seiner Analyse die Naivität der Protagonisten und Kriegsferne der Handlung, wodurch der Film „zum kriegsvergessenen Kabinettstückchen mit parodistischer Färbung“ (S.39) gerate – auch dies eine durchaus anzweifelhafte Wertung.

Aus der Gegenüberstellung von Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946) und Käutners *In jenen Tagen* (1947) entwickelt Claudia Mehlinger ihren Blick auf Käutner als Erzähler „ohne Bitterkeit“ (S.43) über die deutsche Vergangenheit, der stattdessen „Optimismus für den Wiederaufbau wecken“ (S.44) wolle.

Nach diesen Wiederbegehungen bereits relativ ausgetretener Pfade versucht sich Robert Pläß mit seinem Focus auf die kabarettistischen Elemente in Käutners Filmen an einem bisher selten untersuchten Aspekt. Mit dem dabei aufgeschlüsselten Repertoire aus Wortwitz, Bildwitz und Figurencharakterisierungen zeigt Pläß Muster und historische Linien in Käutners Erzählmodus auf. Dieses Repertoire gehört allerdings überwiegend in den allgemeinen Bereich der Komik im Film und eher selten handelt es sich um spezifisch kabarettistische Elemente.

In den Nachkriegsfilmen *Die letzte Brücke* (1954) und *Himmel ohne Sterne* (1955) entdeckt Armin Jäger nach vielen im Raum des Privaten und Individuellen angesiedelten Geschichten Käutners politische Seite. Jägers Hauptargument für die Eindrücklichkeit der Inszenierung ist dabei die hier besonders augenfällige Fähigkeit des Regisseurs, „müheles von dokumentarischer Schilderung zu kunstvoller Verdichtung der Situation“ (S.65) zu gelangen.

In Käutners filmischem Panoptikum schillernd-zerrissener Männerfiguren nimmt der ‚Bayernkönig‘ Ludwig II. eine zentrale Position ein. In seinem überzeugenden Beitrag über Käutners *biopic* von 1955 stellt Bernd Kiefer die historische Figur Ludwigs, ihre Darstellung im Film durch den opak-faszinierenden O.W. Fischer und die literarischen Vorläufer vor. Im Kontext von Wiederaufrüstung und Wirtschaftsaufschwung zeigt sich laut Kiefer hier die „Wirklichkeit im Film“ (S.73) als zeitaktuelle Parabel vom „Ende aller Illusionen“ (S.70).

Zwischen 1955 und 1958 entstehen mit *Des Teufels General* (1955), *Der Hauptmann von Köpenick* (1956), *Ein Mädchen aus Flandern* (1956) und *Der Schinderhannes* (1958) gleich vier Zuckmayer-Adaptionen unter Käutners Regie. Knut Hickethier beschreibt, wie Käutner seine Helden zwischen den Extremen eines „christlichen Heros“ mit gesellschaftlicher Entlastungsfunktion (General Harras) und eines verschmitzten ‚Gestaltwandlers‘ wie dem Schuster Voigt entwirft, in dessen absurder Köpenickiade die Utopie aufscheint, „dass ein anderes Handeln denkbar wäre.“ (S.86)

Anette Kaufmann schlägt in ihrer „Wiederentdeckung der *Zürcher Verlobung*“ den Bogen von diesem 50er-Jahre-Familienfilm zu Hollywood-Hits wie *Sleepless in Seattle* (1993) oder *When Harry met Sally* (1989) und liest den von der Kritik eher gescholtenen Film als „zeitloses Modell einer Romantic Comedy“ (S.96).

Mit seinem Beitrag über Käutners filmische Adaption des Alfred Andersch-Romans *Die Rote* (Olten und Freiburg 1960) liefert Matthias Bauer abschließend eine dichte Analyse der wechselseitigen Einflüsse und intertextuellen Bezüge zwischen Film und Roman. Der Autor zeigt außerdem, wie Käutner hier den Anschluss an die zeitaktuellen filmästhetischen und -philosophischen Bewegungen in Europa suchte. Geprägt von Existenzialismus und Strukturalismus entwickelte eine junge Generation von Filmemachern neue Erzähl- und Bildkonzepte und erklärte in Deutschland Papas Kino für tot. Käutners Versuch eines Brückenschlages gelang zwar ästhetisch, aber nicht politisch. In dieser Aufbruchsbewegung fand er keinen Platz, drehte nach *Die Rote* (1962) nur noch drei weitere Kinofilme und wendet sich stattdessen in den folgenden Jahren vermehrt dem Fernsehen zu.

Astrid Pohl (Marburg)