

Frederik Lang

Von Münster nach Schwabing und von der Filmkritik zur Regie. Theodor Kotullas Bis zum Happy End (1968) und Ohne Nachsicht (1971)

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21559>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Frederik: Von Münster nach Schwabing und von der Filmkritik zur Regie. Theodor Kotullas Bis zum Happy End (1968) und Ohne Nachsicht (1971). In: *Filmblatt*. Filmblatt 63, Jg. 22 (2017), Nr. 1, S. 64–81. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21559>.

Nutzungsbedingungen:

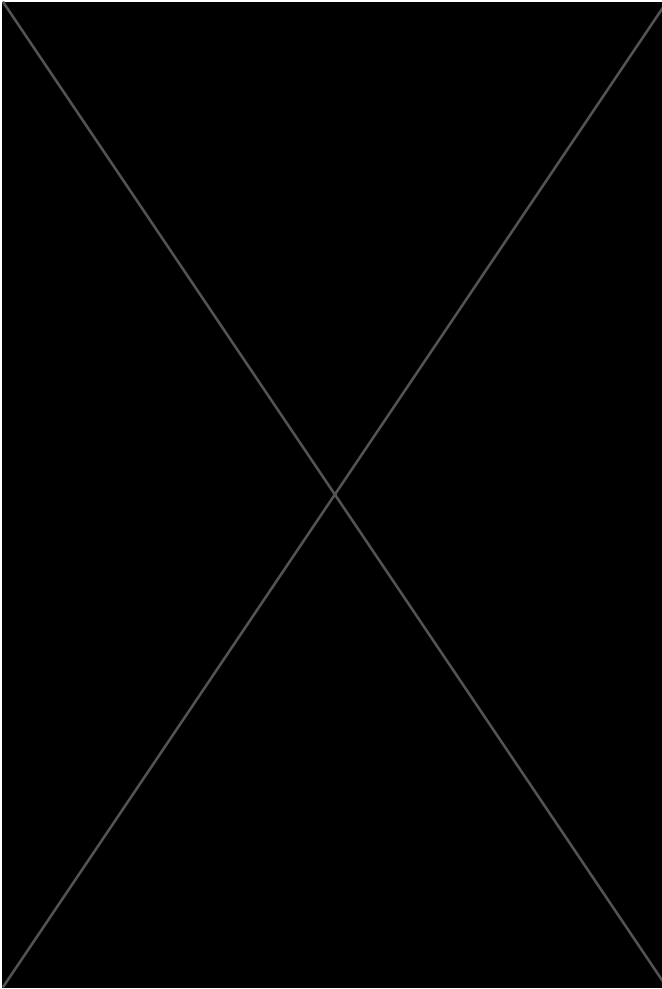
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Der Kritiker als Schauspieler, der Schauspieler als Kritiker: *Filmkritik*-Chefredakteur Enno Patalas als Pfarrer und Beatrix Ost bei den Dreharbeiten zu *BIS ZUM HAPPY END* (oben) und Jochen Regalien, der in *OHNE NACHSICHT* als Alter Ego Theodor Kotullas marxistischen Sand ins Getriebe der Bewusstseinsindustrie streut (Deutsche Kinemathek)

Frederik Lang

Von Münster nach Schwabing und von der Filmkritik zur Regie

Theodor Kotullas BIS ZUM HAPPY END (1968) und OHNE NACHSICHT (1971)

Wiederentdeckt 239, 1. April 2016 und 250, 3. Februar 2017

Die Nouvelle Vague hat es bewiesen, Filmkritiker können Regisseure werden: Theodor Kotulla gehörte seit der Gründung 1957 zum Autorenstamm der Zeitschrift *Filmkritik*, die sich in den Folgejahren zum Leitmedium der ambitionierten linken Filmpublizistik entwickelte. Kotulla verfasste einige hundert Texte für die *Filmkritik* und diverse Tageszeitungen sowie Hörfunkbeiträge und gelegentlich Literaturkritiken. Im Gegensatz zu Regisseuren wie Rudolf Thome oder Wim Wenders, die Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre neben ihrer Filmarbeit ebenfalls für die *Filmkritik* wie auch für Tageszeitungen schrieben, kam Kotulla nach und nach zur praktischen Filmarbeit. Zu Peter Lilienthals Fernsehfilm *DER 18. GEBURTSTAG* (1962) verfasste er das Drehbuch, es folgten einige Kurzfilme. Basierend auf einem Drehbuch der *Filmkritik*-Autoren Hans Stempel und Martin Ripkens drehte er schließlich 1968 sein Langfilmdebüt *BIS ZUM HAPPY END* und wechselte damit endgültig die Seiten; fortan veröffentlichte Kotulla keine Filmkritiken mehr.

BIS ZUM HAPPY END ist eine bissig-böse Familiengeschichte im abflauenden Wirtschaftswunder um 1967/68. Vater Arnold (Klaus Löwitsch) möchte mit dem geerbten väterlichen Fotogeschäft expandieren, die Mutter Frieda (Beatrix Ost) spielt vor allem Gattin, der Großvater (Walter Ladengast) wie auch der Sohn Peter (Christof Hege) sollen dabei möglichst nicht stören. Als Arnolds Bruder Paul (Roger Fritz) zu Besuch kommt und seinen Erbanteil ausbezahlt haben möchte, um etwas Eigenes zu starten, kommt es zum Streit. Paul stirbt dabei, offenbar ein Unfall. Dieses Ereignis wird aus der Perspektive von Peter erzählt, der längst ins Bett geschickt wurde, und bleibt somit auch für den Zuschauer eine Leerstelle. Durch die nie offen ausgesprochenen Schuldgefühle der Figuren bekommt das Familiengefüge zunehmend Risse, bis es doch noch zum Happy End des Titels kommt.

BIS ZUM HAPPY END hatte seine Premiere am 10. Oktober 1968 auf der damals wichtigen Internationalen Filmwoche Mannheim, der Film fand allerdings keinen Kinoverleih, am 28. April 1970 wurde er erstmals im Zweiten Deutsche Fernsehen ausgestrahlt. Finanziert wurde er vor allem durch eine Drehbuchprämie des Innenministeriums über 300.000 DM für die Autoren Stempel und Ripkens, produziert wurde er von Leo Kirchs neu gegründeter Firma Iduna

Film; Stempel und Ripkens arbeiteten zu diesem Zeitpunkt hauptberuflich als Filmprüfer für Leo Kirch.

Auch Kotullas zweiter Spielfilm *OHNE NACHSICHT*, zu dem er diesmal selbst das Drehbuch verfasst hatte, wurde von Kirch produziert. Im Kotulla-Nachlass in der Deutschen Kinemathek befindet sich eine Hauspostmitteilung der Iduna Film eines Herrn Rabe vom 11. August 1970 an die Herren Dr. Leo Kirch und Ernst Liesenhoff, den Produzenten des Films: „Nach Studium des Drehbuchs *OHNE NACHSICHT* von Theodor Kotulla möchte ich zur Vorsicht raten. Ich glaube nicht, dass sich aus diesem Buch ein erfolgreicher Film machen lässt und möchte empfehlen, *OHNE NACHSICHT* ohne Rücksicht aus den Programmplanungen zu streichen.“¹ Was danach genau geschah, lässt sich anhand des Nachlasses nicht rekonstruieren, produziert wurde der Film aber schließlich, gedreht zwischen dem 1. März und 2. April 1971 in Münster, einige Innenaufnahmen auch in München, wo Anfang Juni auch die Nachsynchronisierungsaufnahmen stattfanden.

OHNE NACHSICHT wurde am 31. Januar 1972 in der ARD als Ersatz für den abgesetzten Rosa von Praunheim-Film *NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT* erstmals ausgestrahlt. Erst danach lief der Film auf ein paar Festivals und in Goethe-Instituten, kam im Herbst 1972 sogar noch in einige wenige Kinos – eher ungewöhnlich, dass ein Film nach seiner Fernsehausstrahlung noch einen Kinostart erhielt. Gegen Ende des Films gibt es dazu – beinahe prophetisch – eine sarkastische Seitenbemerkung. Henry (Henry van Lyck), eine der Hauptfiguren, schaut mit seinem Stiefsohn einen Western im Fernsehen. Der Junge soll eigentlich ins Bett, den Film kann er auf keinen Fall zu Ende schauen. Henry argumentiert: „Der Film wird aber irgendwann auch wieder im Kino laufen.“ Darauf kontert der Junge: „Du sagst aber immer, wenn ein Film erstmal im Fernsehen läuft, spielt ihn kein Kino mehr.“ Henry entgegnet: „Aber Western sind da eine Ausnahme.“

Der Nicht-Western *OHNE NACHSICHT* spielt in Münster und trägt autobiografische Züge. Ab 1951 hatte Kotulla in Münster Publizistik, Germanistik und Philosophie studiert. Das von Walter Hagemann geleitete Institut für Zeitungswissenschaft war einer der ersten Orte in Deutschland, an dem so etwas wie Filmwissenschaft gelehrt wurde.² Sein damaliger Kommilitone, der spätere Journalist und Drehbuchautor Michael Lentz (u. a. *ALLE JAHRE WIEDER* von Ulrich Schamoni aus dem

¹ Kotulla-Nachlass, Ordner: *OHNE NACHSICHT*: Nachlassarchiv Deutsche Kinemathek (DK). Nach Kotullas Tod am 20.10.2001 in München wurde 2005 ein Teil des schriftlichen Nachlasses an die Deutsche Kinemathek übergeben.

² Zu Hagemann vgl. Heinz Ungureit: Das Widerständige der Hagemann-Clique. In: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Theodor Kotulla. Regisseur und Kritiker*. München 2005, S. 7–19 und Joachim Paech: Die Anfänge der Filmwissenschaft in Westdeutschland nach 1945. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert: (Hg.) *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a. M. 1989, S. 266–281.

Jahr 1967, ebenfalls ein „Münster-Film“) diene als Vorbild für die Figur des Henry.³ Dem Drehbuch hatte Kotulla folgende Zusammenfassung vorangestellt:

„Henry und Hannes. Beide haben vor rund fünfzehn Jahren in einer kleinen norddeutschen Stadt angefangen zu studieren. Beide sind heute Mitte dreißig und leben immer noch in dieser Stadt. Henry ist ‚etabliert‘: er arbeitet bei einer Zeitung. Hannes versucht sich als frei Schreibender, lebt aber, da ihm der Durchbruch bislang nicht geglückt ist, immer noch eigentlich so, wie er als Student gelebt hat. Beide leiden unter der Einsicht, ihre Träume nicht realisiert zu haben. Eine neuerliche Krise ihres Selbstbewußtseins bricht auf, als die langjährige Freundin von Hannes die Stadt verläßt. Dieses Mädchen, Hilde, das wir gleich zu Beginn des Films kurz sehen und dann nie wieder, bleibt dennoch ‚anwesend‘ bis zum Schluß. Denn sie hat etwas gewagt, was beide Freunde nicht gewagt haben: einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit. Beide rafften sich nun – angestachelt, auch wenn sie es kaum zugeben würden, durch das ‚Beispiel‘ Hildes – zu Taten auf. Aber beide scheitern. Die Gründe ihres Scheiterns – bei ganz bestimmten Angriffen auf die Starre von Institutionen – sind freilich nicht auf einen einfachen Nenner zu bringen. Sowohl die Niederlage von Henry wie die von Hannes hat ihre individuell-psychologische und ihre gesellschaftliche Seite; und beide Seiten sind kompliziert durcheinander vermittelt. In ihrer Enttäuschung und Wut halten beide sich an das Nächstliegende: wie so oft im Laufe ihrer Freundschaft richten sie ihre Aggressionen gegeneinander. Sie machen ihr Versagen sich gegenseitig zum Vorwurf und steigern sich dabei bis in die Formen nutzloser Unflätigkeiten und abstruser Kinderei. Hannes schließlich folgt dem Exempel Hildes: er verläßt die Stadt. Fraglich bleibt indessen, ob seine Abreise wirklich ein Schritt nach vorne ist oder bloße Geste der Flucht bleibt.“⁴

Zum Verlauf und Ende seines Studiums in der „kleinen norddeutschen Stadt“ schreibt der am 20. August 1928 geborene Kotulla in einem Lebenslauf in der 100. Ausgabe der *Filmkritik*: „Kein Abschluß. Mehr als meine akademischen Lehrer beeinflussten mich die Schriften von Horkheimer, Adorno, Benjamin, Brecht, Kracauer, Eisenstein. Seit 1952 *Filmkritik*, gelegentlich Literaturkritik [...]. Seit 1961 in München.“⁵ In Münster war Kotulla *Filmkritiker* bei den *Westfälischen Nachrichten*, wie auch sein Alter Ego Hannes (Jochen Regelien) in *OHNE NACHSICHT*. Wie Hannes verläßt er schließlich die Provinzstadt, um seine Ambitionen in München zu verwirklichen – die Stadt wird allerdings nur im Drehbuch als neuer Lebensort von Hannes genannt, nicht im Film.

Den schon einige Jahre vor *OHNE NACHSICHT* entstandenen Kurzfilm *PANEX* (1967) kann man als eine Fortsetzung verstehen, denn Kotulla reflektiert darin

³ Brief von Peter Gass an Kotulla vom 2.2.1972. Kotulla-Nachlass, DK. Lentz schrieb später auch das Drehbuch zu Kotullas ZDF-Dreiteiler *NACHT DER FRAUEN* (1993/94).

⁴ Ebd. Vom Drehbuch existiert im Nachlass auch eine Version mit eingeklebten Fotos von möglichen Drehorten, von denen einige verwendet wurden.

⁵ Theodor Kotulla: Lebenslauf. In: *Filmkritik* 4/1965, S. 237.

die Situation eines linken Intellektuellen zwischen Anpassung und Hungertuch. Gedreht wurde in Kotullas eigener Wohnung im vermeintlich weltläufigen München-Schwabing, dem Stadtteil, der auch so etwas wie das Hauptquartier der *Filmkritik* war.

Die *Filmkritik*. Die erste Autorengeneration der *Filmkritik*, Theodor Kotulla, Enno Patalas (der auch in Münster bei Hagemann studiert hatte, aber nach einem „Krach mit dem Doktorvater“ schon 1956 sein Studium abgebrochen hatte und nach Schwabing übergesiedelt war)⁶, sowie Wilfried Berghahn und Ulrich Gregor hatten sich in der Filmclubbewegung der Nachkriegszeit kennengelernt. Das Programm der 1957 gegründeten *Filmkritik* war eine erklärte Abkehr und Distanzierung von der feuilletonistischen Filmkritik der 1950er Jahre, die geprägt war von geistreichen Wortspielen und Scherzen. Angeblich vernachlässigte sie die gesellschaftlichen Zusammenhänge, verlor sich in individuellen Empfindungen, statt „den Film an der konkreten (soziologisch und ökonomisch zu begreifenden) Wirklichkeit zu reflektieren“, wie es im Vorwort zur ersten Ausgabe heißt.⁷

Geistige Vorbilder waren die Autoren der Frankfurter Schule, Adornos und Horkheimers Begriff der Kulturindustrie und mit Bezug auf den Film die Schriften von Siegfried Kracauer, dessen Buch *From Caligari to Hitler* 1947 in englischer Sprache erschienen war. 1958 erschien bei Rowohlt eine gekürzte Ausgabe auf Deutsch.

Ganz dem Selbstverständnis entsprechend, verfasst Kotulla für die *Filmkritik* wertende Texte über sehr verschiedene, gute wie schlechte Filme; auffällig ist aber, dass er immer wieder über das italienische Kino schreibt, über Filme von Federico Fellini, Luchino Visconti, Francesco Rosi, Lina Wertmüller, Pier Paolo Pasolini, hier und da auch über Michelangelo Antonioni, der von diesen Regisseuren wohl den stärksten Einfluss auf BIS ZUM HAPPY END gehabt hat. Neben Aspekten wie der Auseinandersetzung mit Nachkriegsstadtplanung und Architekturen von Orten und Unorten, die den Menschen eher entfremden, als ihm zu dienen (dies gilt auch für OHNE NACHSICHT), lohnt es sich auch darüber nachzudenken, inwiefern die Leerstelle des Unfalls des Bruders Paul in BIS ZUM HAPPY END ähnlich oder gerade anders funktioniert als das plötzliche Verschwinden von Anna in Antonionis L'AVVENTURA (1960).⁸

Eine weitere wichtige filmkritische Arbeit Kotullas, die allerdings nicht in der *Filmkritik* erschienen ist, ist „Das Gesellschaftsbild des modernen Films. Die

⁶ Vgl. Enno Patalas: Lebensläufe. In: *Filmkritik* 4/1965, S. 238.

⁷ Vgl. *Filmkritik* 1/1957, S. 1 (nicht namentlich gekennzeichnet).

⁸ Zur Erinnerung: In L'AVVENTURA macht eine Gruppe junger Leute einen Ausflug ans Meer. Als die Figur der Anna plötzlich verschwunden ist, machen die anderen sich erfolglos auf die Suche. Neue Beziehungen entstehen, Anna ist abwesend und doch gerade aufgrund ihrer Abwesenheit permanent präsent (u.a. als möglicher, aber nicht ausgesprochener Schuld-komplex).

Bundesrepublik Deutschland“, ein Radiobeitrag für das „Nachtstudio“ des Südwestfunks, ausgestrahlt am 7. Februar 1962, exakt drei Wochen vor der Verkündung des Oberhausener Manifests.⁹ Der Begriff der Kulturindustrie nach Adorno und Horkheimer bildet hier den Ausgangspunkt für ziemlich vernichtende Betrachtungen zum gegenwärtigen bundesdeutschen Kino. Am Ende zählt Kotulla fünf markante Stereotype auf, darunter den Wirtschaftsboss als Grundübel des deutschen Wirtschaftswunders. In gewisser Weise ist es das von ihm hier beschriebene Stereotyp, dem er mit *BIS ZUM HAPPY END* etwas entgegensetzt – nämlich eine komplexere Beschreibung eines exemplarischen bürgerlichen Lebens in diesem Wirtschaftswunder. Am Ende des Radiobeitrags argumentiert Kotulla wieder mit dem italienischen Kino, dessen Regisseure er eine „Kenntnis des soziologischen Umschichtungsprozesses“ attestiert, die den deutschen Regisseuren abgehe.¹⁰

Kotulla wie auch die *Filmkritik* bezeichnen ihre Arbeit als linke Filmkritik – in der sehr abschätzigen *Spiegel*-Rezension zu *BIS ZUM HAPPY END* ist von der „linken Cinéasten-Monatsschrift“ die Rede und Chefredakteur Enno Patalas, der im Film als Pfarrer auftritt, wird als „*Filmkritik*-Papst“ betitelt.¹¹ Ab Anfang der 1960er Jahre weitet sich der Autoren-Kreis: Frieda Grafe, Helmut Färber, Herbert Linder kommen hinzu, auch Stempel und Ripkens. Mitte der 1960er Jahre kommt es intern zu Konflikten um das Selbstverständnis der Zeitschrift. Öffentlich gemacht wird die Auseinandersetzung, als Patalas einen durch Wilfried Berghahns frühen Tod abgebrochenen Diskussionsansatz im Juli-Heft 1966 wieder aufgreift; der Titel des Texts lautet: „Plädoyer für eine Ästhetische Linke. Zum Selbstverständnis der Filmkritik.“¹²

Im Anschluss entbrennt ein Richtungsstreit, der im Laufe des nächsten Jahres mit einer Vielzahl von Selbstverständnistexten ausgetragen wird.¹³ Auf der einen Seite steht die sogenannte „politische Linke“, die Kracauer-Fraktion, zu der auch Kotulla gehört, die die Filme soziologisch interpretiert. Auf der anderen Seite steht die sogenannte „ästhetische Linke“, die stark vom französischen Strukturalismus geprägt ist, für die die neuen Filmformen von Nouvelle Vague bis Antonioni nicht mehr mit den alten Werkzeugen zu fassen sind und die ihren

⁹ Theodor Kotulla: Das Gesellschaftsbild des modernen Films. Die Bundesrepublik Deutschland. In: Aurich, Jacobsen (Hg.) *Theodor Kotulla*, S. 139–149.

¹⁰ Ebd., S. 148.

¹¹ Anon.: Beichte in Bonn. In: *Der Spiegel* 42/1968.

¹² Enno Patalas: Plädoyer für die Ästhetische Linke. Zum Selbstverständnis der Filmkritik II. In: *Filmkritik* 7/1966, S. 403–407.

¹³ Vgl. Ulrich Gregor: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 10/1966, S. 587–588; Frieda Grafe: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 10/1966, S. 588–589; Theodor Kotulla: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 12/1966, S. 706–709; Helmut Färber: Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 4/1967, S. 226–229; Dietrich Kuhlbrodt: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 4/1967, S. 230–232; Herbert Linder: Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik* 4/1967, S. 232–234.

Kollegen wiederum einen Bewertungszwang, eine Fixierung auf Inhalte und eine nicht mehr haltbare Trennung von Form und Inhalt vorwerfen.

Diese Auseinandersetzungen sind auch zentral in den filmpublizistischen Diskussionen um BIS ZUM HAPPY END. Enno Patalas, der zwar einerseits eine Vermittlerrolle einnimmt, andererseits aber mit den Argumenten der ästhetischen Linken liebäugelt, scheint vom Film bitter enttäuscht zu sein, wie man seiner Besprechung in der *Filmkritik* entnehmen kann.¹⁴ Wahrscheinlich kommen hier auch die ungemein hoch gesteckten Erwartungen gegenüber dem langjährigen Freund und Weggefährten hinzu.

Peter W. Jansen und Klaus Hellwig schreiben positiv über BIS ZUM HAPPY END.¹⁵ Im *Kritikerspiegel* sind auch Heinz Ungureit und Ulrich Gregor mit positiven Bewertungen verzeichnet – allesamt Autoren, die eher der Kracauer-Fraktion zuzurechnen sind oder sich aus dem Richtungsstreit zumindest in der Öffentlichkeit heraushielten. Gregor hat sich auch in einem Artikel zur Mannheimer Filmwoche in der Wochenzeitung *Die Zeit* positiv über den Film geäußert.¹⁶

Herbert Linder und Helmut Färber, die Wortführer der „ästhetischen Linken“, finden den Film „belanglos“, Frieda Grafe und einige weitere Autoren stehen ihm „zwiespältig“ gegenüber.

Für Linder und Färber hat Kotulla einen kleinen Seitenhieb in den Film eingebaut, vielleicht mochten sie BIS ZUM HAPPY END deshalb nicht. In einer Szene, in der Arnold einen Schmalfilmkurs für Amateure gibt und diese ihre Urlaubsfilme vorführen, stellt ein Herr Färber seinen Film „ein Sonntag in Italien“ vor, anschließend zeigt Frau Linder Aufnahmen eines Ausflugs, der im Autobahnstau endet; die cineastischen Qualitäten der beiden Filme sind ebenfalls „belanglos“.

Auch in OHNE NACHSICHT gibt es eine Anspielung auf die Entwicklung, die die *Filmkritik* schließlich genommen hat, nachdem sich die „ästhetische Linke“ durchgesetzt hatte. Hier diskutieren ein Kinobetreiber und der Chefredakteur der örtlichen Tageszeitung über die Verantwortung des Filmkritikers gegenüber dem Leser. Abschätzig ist davon die Rede, dass man „keine esoterische Zeitung“ sei; genau das wurde in den Augen vieler Leser und Autoren die *Filmkritik* nach dem Abgang der „politischen Linken“.

Happy End? Einige der in der *Filmkritik* und anderen Zeitungen diskutierten Aspekte von BIS ZUM HAPPY END beziehen sich auf Fragen der Zuspitzung oder der Überhöhung. In ästhetischer Hinsicht geht es darum, inwieweit die schönen Hochglanzbilder des Films als Kritik, als Affirmation oder bloße Illustration zu werten sind.

¹⁴ Enno Patalas: Die toten Augen. In: *Filmkritik* 12/1968, S. 825–833.

¹⁵ Peter W. Jansen: Bis ZUM HAPPY END. In: *Filmkritik* 12/1968, S. 845–847; Klaus Hellwig: „Panek“ und „Vor dem Feind“. In: *Filmkritik* 12/1968, S. 813f.

¹⁶ Ulrich Gregor: Mannheimer Filmwoche – Festival des Generationenkonflikts. Buhrufe den vierzigjährigen Rebellen von Oberhausen. In: *Die Zeit* 42/1968.

Werner Kließ wirft Kotulla im linken Konkurrenzblatt *film* zudem einen regelrechten Hass auf seine Figuren und deren Milieu vor.¹⁷ Andere Autoren wiederum sehen darin eher eine zugespitzte Zustandsbeschreibung des saturierten Wirtschaftswunders, in der die unsympathischen Figuren aber nicht vorgeführt, sondern ernst genommen werden. Es klingt auch die Frage an, ob es sich hierbei um Satire handeln könnte, was aber eher verneint wird, da die Zuspitzungen dafür nicht stark genug seien.

Das sind alles Fragen, die auch schon in der *Filmkritik* in der Auseinandersetzung mit Agnès Vardas Film *LE BONHEUR* (1965) diskutiert wurden; ein Film, der auch für Kotulla ein wichtiger Bezugspunkt war und in mehreren Rezensionen als Vergleich herangezogen wird.¹⁸

Ähnlich wie bei Varda geht es auch bei Kotulla um eine Form des kleinbürgerlichen Glücks, hier in den trotz Rezession ziemlich satten späten 1960er Jahren in der Bundesrepublik. Das Ganze spielt in einer „freundlichen rheinischen Residenzstadt“, wie es im Drehbuch heißt – der durchaus provinziellen Bundeshauptstadt Bonn.¹⁹

Man kann hier durchaus von der Schilderung einer ökonomisierten Wirtschaftswunder-Spießer-Hölle sprechen, in der alle Konflikte verdrängt werden. Autor Ripkens sagt in einem Interview auch, „wir wollten einen Horrorfilm drehen.“²⁰ Einige Figuren versuchen auf ihre Weise der Enge Bonns (vergeblich) zu entfliehen: Der Bruder Paul arbeitet als Stewart bei der Lufthansa, Frieda will mindestens einmal im Jahr mit einer Freundin, die für eine japanische Firma arbeitet und erzählt, wie sie früher das „Heidnische“ im Missionshaus immer fasziniert hat, nach Paris oder an die Riviera, Peter träumt gemeinsam mit der Haushälterin von New York, die Wohnungseinrichtung zieren finnische Lampen und ein Modigliani-Druck. Nähert man sich den Figuren weiter an, so sind das alles die oberflächlichen Spuren für ein Ringen nach Glück in saturierten Zeiten – und zumindest das Ehepaar Frieda und Arnold ist sich am Ende des Films, nach der Überwindung der Schuldgefühle am Tod des Verwandten, näher und wahrscheinlich auch glücklicher als zu Beginn.

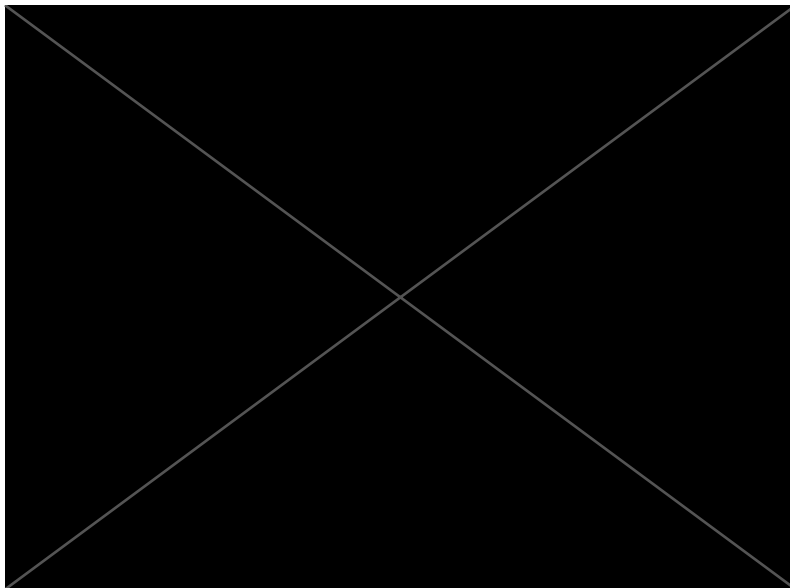
Für ihren Sohn Peter sieht es anders aus. An dieser Figur hat Kotulla die meisten Änderungen gegenüber dem Drehbuch vorgenommen, in dem der Junge viel mehr nebenher läuft, während der Film ihn stärker zu einer Art Identifikationsfigur

¹⁷ Werner Kließ: Dramaturgie und Inszenierung. Über die Debütfilme *BÜBCHEN* von Roland Klick und *BIS ZUM HAPPY END* von Theodor Kotulla. In: *film* 11/1968, S. 35f.

¹⁸ Martin Ripkens in: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*. Theodor Kotulla, Hans Stempel und Martin Ripkens. In: *Filmkritik* 12/1968, S. 820. Zu *LE BONHEUR* vgl.: Frieda Grafe: Filme in Berlin: *LE BONHEUR*. In: *Filmkritik* 8/1965, S. 469; Enno Patalas: *LE BONHEUR*. In: *Filmkritik* 11/1968, S. 627ff; Ulrich Gregor: Diskussion: *LE BONHEUR*. In: *Filmkritik* 1/1966, S. 33ff.

¹⁹ Kotulla-Nachlass, DK.

²⁰ Thomas Schröder: Junger Deutscher Film blieb ohne Lorbeer. Auf der Internationalen Filmwoche Mannheim wurden vier Erstlinge aufgeführt. In: *Die Welt*, 14.10.1968.

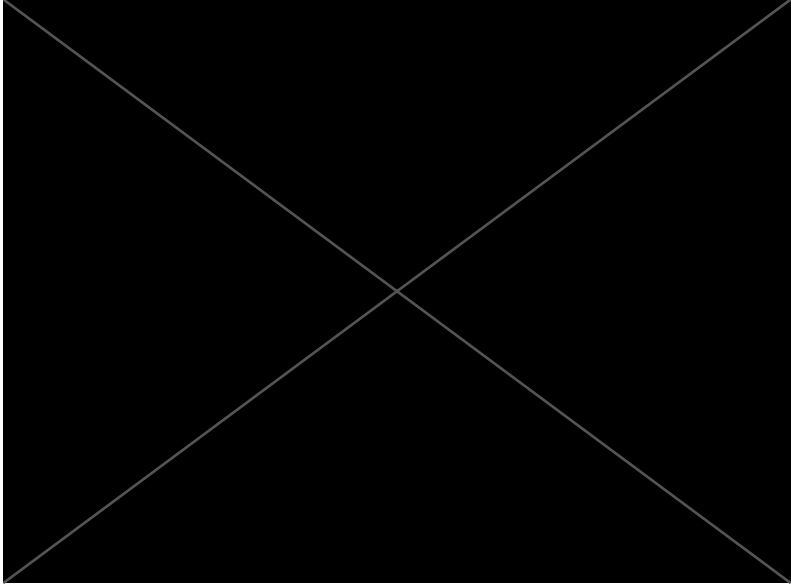


macht. Als einziger hört er auch die von Kotulla geschätzte Jazzmusik, während die Erwachsenen eher dekorative Klassik hören. Bei einem Sonntagsausflug in einer Gaststätte werden sie allerdings von Livemusik überrascht, die Aufforderung ihrer Tischnachbarn, „ein bisschen Schunkeln hat noch niemand geschadet“, quittieren sie mit angewiderten Mienen.

Am Ende des Films wird zudem ein stärkerer Fokus auf Peter gelegt. Im Buch endet es mit dem glücklichen Paar Frieda und Arnold auf ihrer Gartenparty, die händchenhaltend die Polonaise zu Beethovens 9. Symphonie (Stichwort: *Freude schöner Götterfunken*) anführen: Das Happy End des Titels. Im Buch wie im Film versucht sich der von der Party ausgeschlossene und ins Bett geschickte Peter an der Vorhangstange seines Zimmers zu erhängen; die Stange hält allerdings sein Gewicht nicht aus. Die letzten Einstellungen des Films gehören nun Peter, der am nächsten Morgen mit gesenktem Haupt die Treppe hinunter und aus dem Haus geht, bevor in Nahaufnahme zunächst Arnold, dann der verstorbene Bruder Paul und schließlich ein Foto von Peter, erst aus der Distanz, dann aus der Nähe gezeigt werden, auf dem dieser fragend in die Kamera blickt: Happy End?

Der Co-Autor Stempel gibt in einer Gesprächsrunde der *Filmkritik* an, ihre Intention sei es gewesen, „etwas zu einem falschen Glücksbegriff zu sagen, der den Geist und das politische Denken unserer Personen lenkt. Diese versuchen, in eine Idylle zu fliehen, in ein Ghetto des Apolitischen.“²¹

²¹ Stempel in: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*, S. 820.



Der kleine Peter (Christoph Hege, Foto links) neben Arnold (Klaus Löwitsch) und seiner Schwägerin Vera (Helga Sommerfeld) in *Bis zum Happy End* (Deutsche Kinemathek)

Kotulla sagte dazu an anderer Stelle: „Ich will den typischen CDU-Wähler darstellen“.²² In der *Filmkritik* führt er aus, dass man den Film marxistisch interpretieren sollte, vor allem in Bezug auf die Figur des Fotohändlers Arnold. Es ginge darum „zu zeigen, zu untersuchen, wie ein Bürger des Mittelstands [...] in einer kapitalistischen Gesellschaft, die ihm die ökonomischen Gesetze diktiert, die er ja nicht gemacht hat, an denen er nur mitstrickt, wie er da handelt und wie er reagiert in einer ganz bestimmten Situation.“²³

Der Schriftsteller Yaak Karsunke, der in *OHNE NACHSICHT* einen großartigen improvisierten Auftritt als blasierter Fernsehredakteur hat, bringt es in einer Entgegnung auf Werner Kließ auf andere Art und Weise auf den Punkt, wenn er schreibt: „Kotullas Film handelt vom Kaufen in allen Varianten: einkaufen, verkaufen, abkaufen, sich loskaufen. Fast sämtliche menschliche Beziehungen sind kommerzialisiert, jede Geste hat ihren Tausch- und Handelswert.“²⁴

²² Anonym: Happy-End mit Lügen. In: *Abendzeitung* (München), 28.4.1970.

²³ Kotulla in: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*, S. 822.

²⁴ Yaak Karsunke: Kein Freud an Marx? Über BÜBCHEN und Bis zum HAPPY END. In: *film* 12/1968, S. 33.

Das von Stempel benannte „Ghetto des Apolitischen“ ist der Gegenpol zur studentenbewegten Welt des Jahres 1968, in der der Film gedreht wurde und historisch spielt. In einer Rezension schreibt die spätere Regisseurin Mischa Gallé, die in Kotullas Kurzfilm PANEK die Geliebte der Hauptfigur gibt: „Kein Vietnam, kein Biafra, kein toter Ohnesorg, kein freigesprochener Kurras, kein angeschossener Dutschke werden je die scheinbare Stabilität einer derartigen Ehe erschüttern können.“²⁵

Die Studentenbewegung spielt im Film folgerichtig auch nur ganz am Rande in Form von einigen Indizien oder minimalen Störungen eine Rolle. Und das, obwohl in den Zeitraum der Dreharbeiten der Beschluss der Notstandsgesetze am 30. Mai 1968 fällt. Als ein Protest unter vielen fand am 11. Mai der Sternmarsch nach Bonn statt, an dem 60.000 Demonstranten teilnahmen. Im Film wird Arnold einmal ein Flugblatt in die Hand gedrückt, das er zerknüllt. In einer anderen Szene sind Aufkleber, mit denen gegen die Notstandsgesetze protestiert wird, als eine Art Insert zu sehen, ähnlich wie die immer wieder gezeigten Stadtaufnahmen. Das sind Einstellungsfolgen, die an den Umgang mit Orten und die Verwendung von Plakaten oder gefundenen Slogans in jeglicher Form in den zur selben Zeit entstandenen Filmen von Jean-Luc Godard wie DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1967) erinnern.

Peter schaut sich einmal eine Zeitschrift an, mit Fotos von Polizeigewalt gegen Demonstranten, was nicht weiter kommentiert wird – so wie die Figur des Peter die ganze Zeit darauf angewiesen zu sein scheint, sich selbst einen Reim auf die Dinge machen zu müssen, sei es die erwachende Sexualität, die Beziehungen der Erwachsenen oder auch, was mit seinem Onkel Paul geschehen ist. Eine letzte und vielleicht die interessanteste Sequenz, in der Spuren der Studentenproteste in den Film eindringen, ist die Szene, in der Arnold aus Neugier einen per Anhalter fahrenden „Gammler“ (gespielt vom dffb-Studenten Christian Ziewer) mitnimmt, wie es im Drehbuch heißt. Arnold lässt sich die Buttons erklären, die dieser auf der Innenseite seiner Jacke trägt, da er von manchen Autofahrern gleich wieder des Autos verwiesen wurde, wenn sie „Enteignet Springer“ oder „Make Love Not War“ lasen (wer hier an NS-Parteiabzeichen unter dem Revers denkt, ist auf der richtigen Spur). Arnold jedenfalls möchte ihm für seine Gattin einen „Make Love Not War“-Button abkaufen und ist völlig perplex, als der Student ihm diesen einfach schenkt. Das ist in Arnolds kommerzialisierte Welt offenbar eine schockierende Aufhebung des „Wertgesetzes“.

Das Fehlen eines eindeutigen politischen Statements oder – zugespitzter – die Tatsache, dass der Film zwar irgendwie politisch zu sein scheint, aber eben kein Agitationsfilm ist, wurde Kotulla beim Festival in Mannheim massiv vorgeworfen. Das begann schon bei der Premiere. Es gab von Anfang an Zwischenrufe von Seiten des überwiegend studentischen Publikums. Ulrich Gregor schreibt in seiner

²⁵ Mischa Gallé: Alltag einer Ehe. Theodor Kotullas erster Spielfilm Bis zum Happy End. In: *Abendzeitung* (München), 5./6.10.1968.

Besprechung: „keine Szene, die nicht hämisch kommentiert wurde“.²⁶

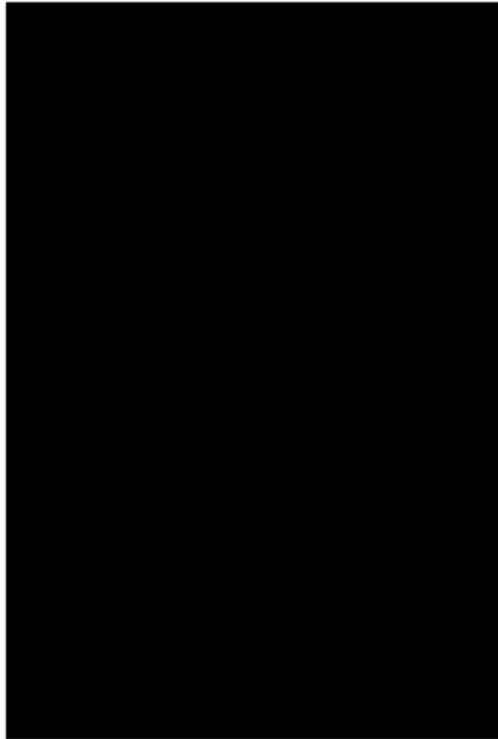
Was dem Film zudem in vielen Besprechungen vorgeworfen wurde, ist die stilisierte Sprache – die Dialoge stehen nahezu komplett schon so im Drehbuch. Im *Spiegel* war abschätzig von „Papierdeutsch“ die Rede,²⁷ Werner Kließ schreibt von Drehbuch-Deutsch und dem „Alltagsgewäsch eines Fernsehspiels“.²⁸

Es sind in der Tat oft literarisch wirkende und prägnante Sätze, in denen viel zugespitzt ist, Dialoge, die sicherlich nie als authentische oder realitätsnahe Sprache gedacht waren, sondern als ein Kondensat des Idioms des Milieus und der Zeit.

Karsunke fühlt sich nicht zu Unrecht an die frühen Arbeiten von

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet wie *NICHT VERSÖHNT* (1965) erinnert; das trifft auch auf die Sprechweise der Darsteller zu. Kotulla sagte dazu in der *Filmkritik*-Gesprächsrunde: „Eine Stilisierung ist in jedem Fall [...] darin zu sehen, daß die Figuren bei mir monotoner sprechen, ohne irgendwie zu dramatisieren, ja fast ohne auch nur zu modulieren. Das ist indertat beabsichtigt.“²⁹

Darüber hinaus regt sich Kotulla über die „an schlechtem Theater [...] orientierte Synchronisations- und Nachsynchronisationspraxis“³⁰ im deutschen



Klaus Löwitsch und Christian Ziewer als „Gammerler“, der seine Buttons unter dem Revers trägt, in *BIS ZUM HAPPY END* (Deutsche Kinemathek)

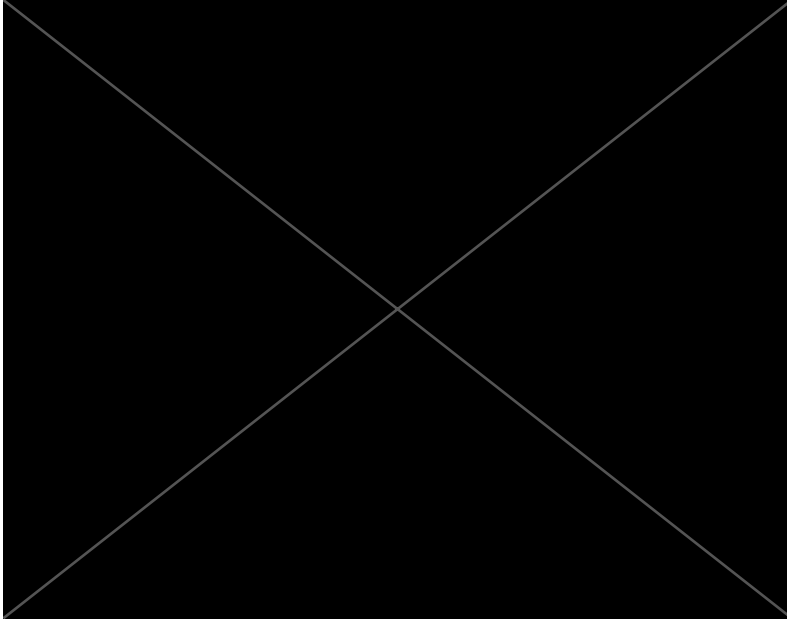
²⁶ Gregor: Mannheimer Filmwoche.

²⁷ Anon.: Beichte in Bonn.

²⁸ Kließ: Dramaturgie und Inszenierung.

²⁹ Kotulla in: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*, S. 821.

³⁰ Ebd.



Hannes (Jochen Regalien) mit seiner neuen Freundin Ingrid (Katharina Lopinski), Henry (Henry van Lyck), der Richter und Staatsanwalt am Nebentisch belauscht, und Hannes auf dem Domplatz in Münster und am Bahnhof in *OHNE NACHSICHT* (Deutsche Kinemathek)

Kino auf, von der er sich mit seinem Gebrauch der Sprache absetzen wollte. Die Dialoge sind bei *BIS ZUM HAPPY END* vollständig nachsynchronisiert worden, um eine weitere Distanzierungsebene einzuziehen; bei *OHNE NACHSICHT* wird er dies nicht anders handhaben.

Co-Autor Ripkens äußert im selben Gespräch, dass die schon im Drehbuch vermerkte Musik bewusst ironisch eingesetzt wurde;³¹ die Ironie findet sich aber auch in den Dialogen und vielen der geschilderten Situationen wieder. Es ist ein bissig-böser Humor, der immer wieder aufblitzt, etwas, was in keiner Rezension angemerkt wird.

In *OHNE NACHSICHT* wird die Musik hingegen anders eingesetzt. Während die Erwachsenen in *BIS ZUM HAPPY END* der leichten Klassik frönen, drückt der Jazz-Fan Kotulla seine Sympathien für die Figur des Peter auch dadurch aus, dass dieser Jazz-Musik hört. In *OHNE NACHSICHT* durchzieht Jazz den ganzen Film.

³¹ Ripkens in: ebd.

Mit oder ohne Nachsicht? „Ihr aber, wenn es so weit sein wird, dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist, gedenkt unserer mit Nachsicht“ heißt es in Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“, das Hannes in OHNE NACHSICHT im Radio hört. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit auf unterschiedlichen Ebenen durchzieht den Film unterschwellig, in Bezug auf die Protagonisten, die geschilderten Milieus und Nebenfiguren, in Bezug auf Kotullas eigene Erfahrungen. In mehreren Rezensionen, die weitaus positiver als die zu BIS ZUM HAPPY END sind, wird die Frage nach der zeitlichen Verortung des Films angesprochen, der zumindest oberflächlich betrachtet in der Gegenwart des Jahres 1971 spielt, in der er gedreht wurde – wie sich anhand von Kleidung, Autos oder auch Wandschmierereien, die sich auf den politischen Zeitgeist beziehen, feststellen lässt. Allerdings stammen die von Kotulla verarbeiteten Erlebnisse und Beobachtungen in Münster aus der Zeit vor seinem Weggang im Jahr 1961. Peter W. Jansen schreibt dazu in einem Typoskript zu einem Hörfunkbeitrag für den SWF: Der Film „könnte Anfang der sechziger Jahre spielen, und das tut er auch, was einige Erfahrungen und Verweise betrifft. Daß seine Handlung aber ebensogut heute spielen könnte, ist das eigentlich Erschreckende: in der Provinz hat sich nichts geändert.“³²

Damit hat Jansen ein Stichwort geliefert, das in vielen Rezensionen auftaucht und die Stimmungslage des Films bezeichnet: die Provinz. Jansen selbst schreibt noch einmal in der Wochenzeitung *Die Zeit* über den Film: „OHNE NACHSICHT ist ein Film über die Provinz, aus der Provinz. Provinz meint nicht nur Münster, meint nicht nur Westfalen, Architektur und Landschaft. Provinz meint auch Verhältnisse, Bewußtsein, Aktionen.“³³

H. G. Pflaum schließt in der *Süddeutschen Zeitung* daran an und betont auch die beiden vorherrschenden Stimmungslagen des Films, den durchaus bissigen Witz wie auch ein sehr bedrückendes Gefühl: „[S]o amüsant sich manches in diesem Film ausnimmt, so beängstigend kristallisieren sich die Symptome der Provinzgesellschaft. Ihr Verklemmung erzeugender Einfluß auf die Entfaltung individueller Lebensgewohnheiten wird zum handgreiflichen Beweis, als der marxverdächtige und langhaarige Außenseiter Hannes von drei Angepaßten ohne Nachsicht zusammengeschlagen wird.“³⁴

Diese Szene spielt am Bahnhof, in dem Brigitte Jeremias in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine zentrale Metapher des Films sieht: „Der Bahnhof spielt eine große Rolle. In einem blauen, frostigen Licht fotografiert, steht er für alle Bahnhöfe von Provinzorten, an denen die D-Züge nur kurz halten, aus denen man äußerlich leicht und innerlich schwer wegkommt. [...] ‚in der Provinz‘, sagt Kotulla,

³² Peter W. Jansen: Theodor Kotulla OHNE NACHSICHT im ARD Programm, SWF, 31.1.1972. Typoskript, Kotulla-Nachlass, DK.

³³ Peter W. Jansen: Nachrichten aus der Provinz. Kotullas Film OHNE NACHSICHT im Fernsehen. In: *Die Zeit* 4/1972.

³⁴ H. G. Pflaum: Berichte aus der Provinz. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.1.1972.

„sieht es anders aus als in München und Hamburg, aber hier wird über unsere politische Zukunft entschieden.“³⁵

Wie Kotullas Film andeutet, besteht die politische Gegenwart hingegen auf der einen Seite aus frustrierten linken Intellektuellen, repräsentiert durch Henry und Hannes. Auf der anderen Seite scheint es ein ziemlich unerschütterliches provinziell-konservativ-reaktionäres Milieu zu geben, dazu kommt ein Bodensatz aus Alt-Nazis und ihren Nachfolgern: Hannes und Henry werden einmal von einem netten älteren Mann gefragt, ob sie Kommunisten oder Juden seien. Als sie dies verneinen antwortet dieser, dass sie sich dann ja auch keine Sorgen machen müssten, „wenn wir wieder an der Macht sind“. Die akkurat gekleideten Schlägertypen wiederum, die Hannes nach einem Kneipenbesuch zum Bahnhof folgen, gehören seiner eigenen Generation an.

Eine Abgrenzung von oder Rebellion gegen den konservativ-reaktionären Ist-Zustand scheint es im Film, wenn überhaupt, nur in Form eines infantilen Hedonismus zu geben, vermittelt über Popkultur und eine größere Liberalität in der Sexualität, nicht aber im Gesellschaftspolitischen.³⁶ Münster und die dortige Universität gehörten nicht zu den 68er-Hochburgen; von der Studentenbewegung scheint in dem Münster, wie es hier gezeigt wird, nicht viel angekommen zu sein. Zudem bestimmt Resignation und Inkonsequenz das Handeln der Protagonisten. Zu Beginn des Films folgt Hannes einer Frau, die er offenbar attraktiv findet, bis vor ihre Haustür, gibt allerdings im Moment einer möglichen Kontaktaufnahme vor, ein paar Häuser weiter zu wohnen. Gespiegelt wird diese Sequenz in der Verfolgung eines der Schlägertypen, den Hannes in der Innenstadt wiedererkennt. Die Innenstadt weist erneut die ganze gesättigte Warenwunderwelt einer westdeutschen Fußgängerzone auf, wie schon in *BIS ZUM HAPPY END*. Hannes verfolgt den Mann bis in ein Wohngebiet, bleibt aber plötzlich stehen und vermeidet so die Konfrontation.

Mit ein paar geradezu pubertär-lächerlich wirkenden Graffiti auf der Toilette des Droste-Hülshoff-Gymnasiums versprüht Hannes einen Hauch von Agitation: „Revolutioniert die Schule – Bereitet der autoritären Erziehung ein Ende! – Schüler und Lehrlinge auf die Straßen – Amis raus aus Vietnam“.

Bei einer Party – bei der Hannes auch ein paar Graffiti an der Badezimmerwand hinterlassen hat, wie im Dialog angedeutet wird – entwenden er und Henry aus dem Keller der reichen Gastgeber einige Konserven: sie nennen das „Bekämpfung des Klassenfeindes“; andere Gäste pinkeln in Gurkengläser und verschließen diese anschließend wieder. Hannes versucht auch, auf Kosten der Gastgeber mit Hilde in Paris zu telefonieren, wobei er aber von einer Frau unterbrochen wird, die ebenfalls auf Kosten der Gastgeber telefonieren will und mit der Hannes schließlich eine Liebschaft eingeht.

³⁵ Brigitte Jeremias: OHNE NACHSICHT. Theodor Kotullas zweiter Film. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.1.1972.

³⁶ Henry schläft regelmäßig mit einer jungen Frau und muss sich vor deren Mutter verstecken bzw. vor den Augen der Nachbarn aus dem Fenster steigen.

Über seine eigenen Zeitungstexte sagt Hannes den sehr floskelhaften Satz: „Ich streue wenigstens ein wenig marxistischen Sand ins Getriebe der Bewusstseinsindustrie.“

Vermutlich ist es all das, was Olaf Möller dazu veranlasst hat, OHNE NACHSICHT „ein Generationen-Selbstportrait voller Ekel und Zorn“ zu nennen.³⁷ Es geht um eine Auseinandersetzung mit dem eigenen intellektuellen Selbstbild, das möglicherweise in der (studentischen) Vergangenheit einmal halbwegs kongruent war mit der eigenen Lebenssituation und es nun nicht mehr ist. Hannes und Henry rebellieren gegen diese Diskrepanz zwischen Selbstbild und Alltag; Hannes versucht es mit seinen Zeitungstexten, den Graffiti und einem vom zuständigen Fernsehredakteur abgelehnten Drehbuch. Henry wittert seine große Chance, als er in einem Café am Sonntagnachmittag am Nebentisch mitbekommt, wie Richter und Staatsanwalt den Prozess gegen eine mutmaßliche Gattenmörderin weiterführen, die sie als „Nutte“ bezeichnen. Er schreibt seinen Leitartikel um; doch der „Skandal“ bleibt unaufgedeckt, denn der Schlussredakteur verhindert die Veröffentlichung. Henry kündigt, findet schließlich aber einen (faulen?) Kompromiss mit „dem Alten“, seinem Chefredakteur.

Beide Protagonisten scheitern also zunächst und suchen am Ende unterschiedliche Auswege – Henry bleibt in Münster, wird noch „etablierter“ (um die Wortwahl Kotullas aus dem Drehbuch zu verwenden), indem er mit einer geschiedenen – und dadurch wohlhabenden – Frau und deren Sohn zusammenlebt. Hannes bricht aus, und als Zuschauer kann man nur mutmaßen, dass ein ähnlicher Weg wie bei Kotulla selbst folgen wird. Am Ende gibt es ein Telefongespräch zwischen den beiden Freunden, bei dem Kamera und Ton aber bei Henry bleiben, der fragt: „Wie weit ist es denn bei euch mit der Revolution? Ich bin doch auf dem platten Land. Die Russen haben ja schließlich auch in Petersburg angefangen und nicht auf'm Dorf. Also fangt ihr ruhig mal an, ich zieh dann sofort nach, da kannst du Gift drauf nehmen. Zuerst trete ich dem Alten in den Arsch, und dann bringe ich deine Werke immer ungekürzt.“

Formal ist OHNE NACHSICHT kühl, streng und spröde, dabei aber weniger distanziert und stilisiert als der Erstling BIS ZUM HAPPY END – die Bewunderung für Antonioni scheint weniger stark durch. Um bei filmischen Vorbildern zu bleiben – und jemand, der so viel gesehen und so viel über Film nachgedacht hat wie Kotulla, kommt an filmischen Vorbildern nicht vorbei –, so sind es vielleicht eher die Filme Robert Bressons, die hier Pate standen, ohne dass Kotulla dessen radikale Strenge zu erreichen oder imitieren versucht. Mit ZUM BEISPIEL BRESSON

³⁷ Olaf Möller: Kapitel 2: Geschichten aus der Bonner Republik. Spielfilme: 1946–1991. In: Kleine Filmgeschichte NRW. Herausgegeben von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, 25.7.2016: http://www.filmstiftung.de/app/uploads/2016/07/fms16_gNRW_k2_09t.pdf (13.3.2017). Olaf Möller ist übrigens kein Fan irgendwelcher Filme, sondern ausschließlich Fan des 1. FC Köln (Richtigstellung zum Beitrag *No Future zwischen Lützowplatz und Ochtendung?* in *Filmblatt* 60, Herbst 2016, S. 55).

hatte Kotulla 1967 einen kurzen Dokumentarfilm über den bewunderten Regisseur gedreht. Ein Rezensent schrieb denn auch treffend über OHNE NACHSICHT: „Wenn man ihn einordnen soll, dann zwischen Bresson und Rohmer. Nur Kotullas Moral ist nicht katholisch, sondern marxistisch.“³⁸

Neben der einleuchtenden Verwandtschaft mit den Filmen von Eric Rohmer und ihren präzisen wie moralischen Alltagsbeobachtungen existieren auch Verbindungen zu Werken von Regisseuren der zweiten Nouvelle Vague-Generation, wie Jean Eustache oder Maurice Pialat. Diese konnten für Kotulla allerdings noch keine Vorbilder sein, denn Pialat hatte zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu OHNE NACHSICHT gerade erst sein Langfilmdebüt L'ENFANCE NUE (1968) veröffentlicht, Eustache nur Kurzfilme. Eustaches Post-1968-Opus-Magnum LA MAMAN ET LA PUTAIN kam zeitgleich mit Kotullas Film 1972 heraus. Dabei scheint es eine besondere Verwandtschaft zu geben zwischen dem dezidiert in der Großstadt Paris spielenden Abgesang auf das Scheitern der 68er-Bewegung bei Eustache und Kotullas Schilderung eines ähnlichen Scheiterns in der Provinzstadt Münster.

Vergleicht man die Stimmungslagen und die geschilderten Milieus von BIS ZUM HAPPY END und OHNE NACHSICHT, so erscheinen die Ereignisse und gesellschaftlichen Folgen von 1968 – die zwischen den Dreharbeiten und Handlungszeiträumen der beiden Filme liegen – vor allem als hedonistische und popkulturelle Oberflächenveränderungen, wie sich vor allem an den beiden Partyszenen der Filme zeigt. Wo in BIS ZUM HAPPY END eine Polonaise und die Wahl des Froschkönigs, der seine Gattin dann auf den Schultern durch den Garten tragen muss, schon der Höhepunkt der Entgrenzung ist, sind die Partygäste in OHNE NACHSICHT weitaus freizügiger; Henry nimmt beispielsweise ein Schaumbad, schläft ein und wird nur mit Schaum „bekleidet“ von ein paar Frauen aus der noch nicht geerdeten Wanne geholt (und unter Gekicher vor einem möglichen elektrischen Schlag gerettet), genügend benutzbare Schlafzimmer gibt es obendrein, wie zwischendurch von der Gastgeberin angemerkt wird.

Insgesamt hat es den Anschein, dass das reaktionär-kleinbürgerliche Milieu in der Zwischenzeit weniger gelitten hat als die Illusionen und Hoffnungen der linken Intellektuellen aus Kotullas eigener vor-68er-Generation (Kotulla war Jahrgang 1928), die an die Utopien der Studentenbewegung wahrscheinlich ohnehin nie ganz glauben konnten, aber gerne mit dem revolutionären Gestus kokettierten. Interessant wäre hier zu wissen, was die politisierten Studenten der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin zu diesem Film zu sagen hatten, den Kotulla im Januar 1972 dort persönlich vorstellte und der im Herbst desselben Jahres noch einmal zusammen mit Harun Farockis Anti-Springer-Film IHRE ZEITUNGEN (1967) in Klaus Wildenhahns Seminar „Film: dokumentarisch oder synthetisch?“ diskutiert wurde.³⁹

³⁸ K.H. in: *Der Abend* (Berlin), 1.2.1972.

³⁹ Vgl. *dffb-Info*, Nr. 21, 25.1.1972 und *dffb-Info*, Nr. 28, September 1972.

In einigen Rezensionen zu *OHNE NACHSICHT* taucht Kotullas nächstes großes Projekt schon auf, das sein bedeutendster Erfolg wurde: 1972 hatte er eine Drehbuchprämie über 200.000 DM für den Film *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* bekommen, der allerdings erst 1976/77 entstand: eine sehr nüchtern und karg gezeichnete Biografie des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß mit Götz George in der Hauptrolle. Für *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* erhält Kotulla einen Deutschen Filmpreis, der Film wird aber auch heftig angegriffen. In seiner weiteren Regiekarriere, die vor allem beim ZDF stattfindet, unterstützt von dessen Fernsehspielchef Heinz Ungureit, der auch bei Hagemann studiert und in den 1960er Jahren für die *Filmkritik* geschrieben hatte, wird Kotulla an diesen Erfolg nicht wieder anknüpfen können; und auch nicht an die zeitsensible Prägnanz seiner beiden ersten langen Spielfilme.

BIS ZUM HAPPY END

Bundesrepublik Deutschland 1968 / Regie: Theodor Kotulla / Drehbuch: Hans Stempel, Martin Ripkens / Kamera: Hans-Peter Sickert / Ton: Hajo von Zündt / Schnitt: Elke Riemann / Kostüme: Christa Greven / Musik: Ludwig von Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart / Produktion: Iduna Film GmbH München / Darsteller: Beatrix Ost (Frieda), Klaus Löwitsch (Arnold), Christof Hege (Peter), Helga Sommerfeld (Vera), Roger Fritz (Paul), Walter Ladengast (Großvater), Enno Patalas (Pfarrer), Liane Hielscher (Constanze), Erika Wackernagel (Brigitte), Christof Wackernagel (Assistent im Fotogeschäft), Christian Ziewer (Gammler) u. a. / Produktion: Iduna Film, München / Drehzeit: 30.4.–18.6.1968 / Drehorte: Bonn, München / Uraufführung: 10.10.1968, Internationale Filmwoche Mannheim / TV-Erstsending: 28.4.1970, ZDF
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 2.550 m, 35mm, 93 Minuten

OHNE NACHSICHT

Bundesrepublik Deutschland 1971 / Regie: Theodor Kotulla / Drehbuch: Theodor Kotulla / Kamera: Diethard Matzka / Ton: Vladimir Vizner, Willi Schwadorf / Schnitt: Bettyna Lewertoff / Musik: Jan Gabarek, Terje Rypdal, Bobo Stensen, Arild Andersen, Jon Christensen, Dave Holland, Barre Philips, Marion Brown, Leo Smith, Manfred Eicher, Fred Braceful, Thomas Stöwesand / Produktion: Iduna Film GmbH München / Produzent: Ernst Liesenhoff / Darsteller: Jochen Regalien (Hannes), Henry van Lyck (Henry), Eva Christian (Luise), Katharina Lopinski (Ingrid), Heidi Stroh (Lola), Ingrid Karsunke (Hilde), Yaak Karsunke (TV-Redakteur) u. a. / Drehzeit: 1.3.–2.4.1971 / Drehorte: Münster, München / TV-Erstsending: 31.1.1972, ARD / Kinouaufführung: 10.3.1972, Filmforum Duisburg / Kinostart: 15.12.1972.
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 2.625 m, 35mm, 96 Minuten