

Matthias Grotkopp

Zweifelhafte Subjekte: Detektive, Gangster und andere Münchener Utopisten des Gammeln

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12707>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grotkopp, Matthias: Zweifelhafte Subjekte: Detektive, Gangster und andere Münchener Utopisten des Gammeln. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinepoetics 7), S. 43–68. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12707>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-002>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Matthias Grotkopp

Zweifelhafte Subjekte

Detektive, Gangster und andere Münchner Utopisten des Gammelns

DETEKTIVE ist ein realistischer Film, weil er seine Personen und Handlungen so zeigt, wie sie sind – nämlich kompliziert und auf den ersten Blick unverständlich. Rudolf Thome versagt sich jede Interpretation und erschwert dadurch das Verständnis seines Films. Es gibt keinen vom Film, von der Handlung und den Charakteren ablösbaren ‚Gehalt‘, keine allgemeinen Ideen oder gar ‚Probleme‘. Nur die Handlung existiert.

Die Welt von Rudolf Thome ist nicht die des alltäglichen Lebens, nicht die von Leuten, die von morgens früh um acht bis abends um vier in Büros und Fabriken ihrem Broterwerb nachgehen und anschließend mit dem verdienten Geld erst zu „leben“ beginnen. Es ist auch nicht die Welt der „großen Probleme“: Wo politische und soziale Konflikte in diesen Filmen vorkommen [...], interessiert sich Thome nicht für sie, sondern für die Menschen, in denen sich diese Konflikte spiegeln. Thome übernimmt zwar die Konventionen Hollywoods, doch er wandelt sie ab, verkehrt sie in ihr Gegenteil und enttäuscht die Erwartungen des Zuschauers – kurz: er dreht immer wieder nur „seine“ Filme.

Was ist die Welt von Thome? Was ist die Welt seines ersten Langspielfilms, DETEKTIVE? Betrachten wir die Titelsequenz: Zu einem peppigen Jazzsoun folgen wir ein weißes Auto von hinten in dichtem Stadtverkehr, das Münchener Kennzeichen immer gut sichtbar; drei kurze Einstellungen werden mit Überblendungen verknüpft. Dann eine etwas längere Einstellung, weiterhin aus einem fahrenden Auto gedreht: Nach einer Kurve fährt das weiße Auto in einen Tunnel ein. Als wir ins Dunkel hinterherfahren, wird erst der Titel DETEKTIVE in großen Blockbuchstaben eingeblendet, dann die Namen der beiden Hauptdarsteller: ULLI LOMMEL und MARQUARD BOHM. Das Ende des Tunnels wird erreicht, das weiße Auto fährt hinaus, und in dem Moment, in dem die Kamera ihn auch verlässt, erfolgt der Schnitt: ein schwarzes Cabriolet von vorne, Marquard Bohm am Steuer, den Arm zum Signalisieren herausstreckend. Es ist, als hätte sich der Film erst selbst daran erinnern müssen, worum es gehen soll: ‚Ach ja, Detektive.‘ Und so wird aus der einfachen Fahrt eine Verfolgung: Wieder werden drei Einstellungen, das weiße Auto verfolgend, mit Überblendung verbunden – während die Namen der anderen Mitwirkenden eingeblendet werden. Dann eine regelmäßiger Alternation zwischen Bohm, nun auch mal im Profil als *point-of-view* verdeutlicht, und Einstellungen auf das verfolgte weiße Auto. Dann laufen Musik und die Geschwindigkeit der Autos synchron aus, wir sehen, wie das weiße Auto in einiger Entfernung anhält – inzwischen ist eine ländliche Gegend erreicht. Eine Frau steigt aus. Sie spricht Bohm an. Aber statt irgendeiner Charade kommt freiheraus das Geständnis, dass er als Privatdetek-

tiv beauftragt wurde, sie zu beschatten. Und er bietet ihr sogleich an, stattdessen nun ihr zur Verfügung zu stehen.

Dieses Grundprinzip, aus einem Auto zwei Autos zu machen, aus einer Situation eine andere – nur, um diese jederzeit wieder implodieren lassen zu können. Darin steckt schon in aller Kürze die poetische Logik dieses Films: ein Auto, zwei Autos, viele Autos, ein Ruderboot; ein gefesselter Mann, zwei gefesselte Frauen; ein Paar, zwei Paare, viele Paarneubildungen und Paarumbildungen; in jedem Auftrag steckt das Gegenangebot; jeder Schachzug ist schon von einem anderen kalkuliert; jeder Beobachter ist immer auch schon ein Beobachteter.

Es ist eine Welt, die sich im wahrsten Sinne entfaltet, auffaltet. Sie entfaltet sich zunächst einmal ganz deutlich als Handlung, als Dramaturgie und als Figurenarsenal: Der erste Auftrag wird nicht so sehr gelöst als vielmehr im zweiten wie in einer chemischen Reaktion aufgelöst. Immer wieder taucht eine neue Figur auf, erfolgt eine weitere rückwirkende Offenbarung, mit der sich die bisherigen Verhältnisse völlig neu darstellen. Das geht so weit, dass man am Ende gar nicht weiß, ob die veränderten Positionen einer kühlen Berechnung folgen – wie fast durchgängig von den Figuren behauptet wird –, oder ob sie nur mehr oder weniger verzweifelte Anpassungsversuche sind. Das Ganze hat aber keinerlei Systematik oder alles durchziehendes Muster, kein quasihematisches Kalkül, auch wenn es bisweilen so tut als ob, sondern jede Entwicklung kann die vorherigen für null und nichtig erklären, sie wie schlecht geratene Skizzen zu einem erst vage konstruierten Kriminalplot beiseite wischen:

Die kriminelle Intrige wird von Szene zu Szene neu gewendet und unaufhörlich gefaltet wie jene selbstgemachten Papierdecken, in die man mit wenig Aufwand ein umfassendes Muster reißt. Die Löcher aber ergeben zusammen ein seltsames Bild.¹

Doch nicht nur in seiner Handlung und seinem Figurenpersonal (sowie der Geografie, in der die Stadt München in ihr Umland umgestülpt wird) entwickelt sich der Film buchstäblich als eine Auffaltung, sondern eben auch als Bildraum filmischer Wahrnehmung und als historischer Erfahrungsraum des Genrekinos – via die Faltungen eines Hollywood Film noir reinterpretiert durch die Nouvelle Vague gesehen in einer Münchner Spätvorstellung.

In den ersten fünfzehn Minuten erhöht sich, Szene für Szene, die Anzahl der beteiligten Figuren jeweils um eins, nur um sich in den folgenden fünf

¹ Rainer Knepperger: „Wir mussten in Deutschland notlanden“. Über die frühen Filme von Zihlmann und Lemke. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 59–66, hier S. 61.

Minuten wieder Szene für Szene auf zwei zu reduzieren. Aber was sich als eine reine Auftrittsarithmetik beschreiben lässt, die tatsächlich eher etwas von einer Bühnenidee hat, erweist sich über den Film hinweg eben auch als eine Idee der visuellen und akustischen Ensembles,² der Räume und Bewegungslinien: Sie sind nie abgeschlossen, sondern stets um ein Element erweiterbar oder reduzierbar. Es kann immer noch aus dem Off plötzlich jemand erscheinen oder – fast häufiger – überraschenderweise immer noch da sein. Es gibt immer wieder unerwartete Abgänge, Sackgassen, Zirkelschlüsse. In einer Szene am Ende geht zum Beispiel die Figur Busse (Peter Moland) mit einem Kind, um das er sich kurz kümmern soll, ins Off ab. Dreieinhalb Minuten lang entwickelt sich daraufhin die Situation zwischen den Hauptfiguren: Micky (Uschi Obermaier) wird von Andy (Marquard Bohm), Sebastian (Ulli Lommel) und Annabella (Iris Berben) unter Druck gesetzt und in einem Sessel gefesselt, damit sie ein wichtiges Tonband herausrückt. Ein, wenn man von der erzählten Situation absieht, harmonisch komponiertes, scheinbar in sich geschlossenes Gruppenbild entsteht: ein gediegenes Interieur, feine Sitzmöbel, rechts ein Klavier sichtbar, nach hinten die Blickachse auf einen weiteren Salon, die Figuren in einer harmonischen Pyramide angeordnet, links sitzt Bohm, rechts sitzt Lommel, in der Mitte die beiden Frauen, Berben stehend über Obermaier ... – wenn da nicht plötzlich im Umschnitt Busse wieder auftauchen würde, der die ganze Zeit genau dort gesessen zu haben scheint, wo die Kamera stand und dieses eben nur scheinbar geschlossene Ensemble kadrierte, und der das von den anderen gesuchte Tonband rausrückt.

Aber der Film weigert sich, alle seine permanenten Wendungen und Eröffnungen, im Großen und im Kleinen, zu dramatisieren, auf einen Effekt hin zu inszenieren oder in irgendeiner Weise psychologisch, sozial oder historisch zu rationalisieren – sie werden mehr oder weniger hingenommen, und alles was zählt, für den Film und für seine Figuren, ist, die Haltung zu wahren. Man bleibt durchweg lapidar, cool, demonstrativ abgeklärt und unverbindlich:

Was für ein Unterschied zu den zuvor gesehenen in Deutschland entstandenen Nachkriegsfilmen. Als wenn jemand gleich mehrere Fenster geöffnet und frische Luft in einen stickigen Raum gelassen hätte. Die Lakonie in der Sprache, die Lässigkeit in den Bewegungen der Darsteller. Etwas, das bis heute im deutschen Film eine Seltenheit ist. Uschi Obermaier und insbesondere Marquard Bohm (der in Thome-Filmen immer am besten gewesen ist) beim Gehen, Sitzen, Rauchen und Reden zuzusehen, war für mich eine Offenbarung.³

² Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1997, S. 27–48.

³ Thomas Arslan: Frische Luft. Rudolf Thome (zum 70. Geburtstag). In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 32–33, hier S. 32.

Diese Beschreibung trifft dabei den Konsens, der über eine Reihe von Filmen und Filmemachern herrscht, die als zweite Welle des Jungen Deutschen Films, nach der ersten Welle der Oberhausener, diesem das allzu Ernsthafte austrieben und gemeinhin unter dem Begriff der Münchner Gruppe firmieren:

Eher abseits vom jungen Kino in den sechziger Jahren gab es einige Filme aus München, die mit dem Oberflächenreiz des amerikanischen Kinos spielten und mit der Diskrepanz, die sie selbst zu dessen Standards entwickelten. [...] In ihren Filmen ging es eher um geträumte Abenteuer, dem Kino entnommen, aber durch deutsche Alltäglichkeit gefiltert.⁴

Aber natürlich gehört, scheinbar gerade im deutschen Film – man konnte es in den 2000er Jahren wieder sehr schön an der sogenannten Berliner Schule nachverfolgen –, das Dementi, überhaupt eine Gruppe zu sein, irgendwie zu den Spielregeln dazu. So hier rückblickend Max Zihlmann, der Drehbuchautor der ersten Filme von Rudolf Thome und Klaus Lemke:

Meiner Meinung nach gab's die Münchener Gruppe gar nicht – d. h. es gab keine Gruppe. Das einzig Gruppenartige, was wir je zusammen gemacht haben, war diese Flugblattaktion in Oberhausen. Der Klaus, der Rudolf und ich hatten uns halt zusammengetan, weil wir fanden, wir könnten zusammen Filme machen, und das haben wir dann ja auch.⁵

Im Folgenden soll es mir aber weder darum gehen, zu klären, ob diese Filme sich zu einer kohärenten Bewegung fügen, die sich auf diese oder jene Art in Opposition zu Alexander Kluge, Edgar Reitz und den Schamonis stellen, oder ob es sich nicht doch eher um eine „Jungsfreundschaft“⁶ handelt, ein enger Zirkel, der zwar gewisse Gemeinsamkeiten teilte, was Vorlieben für bestimmte Filme und – immer wieder gern betont – für alkoholische Exzesse betraf, darüber hinaus aber keine Ambitionen hatte, außer eben die Sorte Filme zu machen, die seinen Mitgliedern gefiel. Noch soll hier im engeren Sinne eine Autorenexegese zum Werk Thomes und der Stellung seines Erstlings darin erfolgen.

Stattdessen sollen drei Aspekte herausgegriffen werden, anhand derer sich die filmische Logik von *DETEKTIVE* beschreiben lässt – und zwar jeweils in Konstellation mit einem anderen Münchner Film dieser Zeit: Genre, Gesten, Gammeln. Mit den Filmen von Klaus Lemke besteht nicht nur die enge personelle

⁴ Norbert Grob: Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. In: Wolfgang Jacobsen et al. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart 2004, 207–244, hier S. 236 f.

⁵ Olaf Möller: Gespräch mit Max Zihlmann. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 75–78, hier S. 76.

⁶ Doris Kuhn: Die Stärke der Frauen. Rudolf Thomes sechs Kurzfilme. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 52–58, hier S. 53.

Verbindung, sie teilen auch ein bestimmtes Verhältnis zum Genrekino, wie am Beispiel von *NEGRESKO***** – *EINE TÖDLICHE AFFÄRE* (BRD 1968) gezeigt werden soll. Ebenfalls einen stark gebrochenen, reflexiven Bezug auf Hollywood und das Genrekino haben die frühen Filme Rainer Werner Fassbinders. Sein erster Langspielfilm *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (BRD 1969) teilt mit Thomes Film zum einen die Tendenz zur Reduktion, zur Entschleunigung, vor allen Dingen aber eine besondere Aufmerksamkeit für das, was passiert, wenn das hoch artifizielle Gestenrepertoire und der Verhaltenskodex der *hard boiled detectives* und der noch härteren Gangster an die ganz alltäglichen, banalen, ordinären Orte der bundesdeutschen Gegenwart der späten 1960er Jahre versetzt werden. Während Fassbinder dabei aber formal strenger und distanzierter vorgeht, steht Thomes Film in gewisser Hinsicht wieder einem ganz anderem München-Film nahe, mit dem er das erratische und verspielte Element teilt, eine Tendenz zur antiautoritären Verweigerungshaltung, die zeitgenössisch nun gerne unter dem Begriff des Gammelns gefasst wurde, nämlich May Spils *ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN* (BRD 1968).

„Hab’ ich recht, dass es hier nach Steak riecht?“

Bevor ich diese vergleichenden Perspektiven aufmachen werde, erlaube ich mir noch einige Beobachtungen zu *DETEKTIVE*, und zunächst eine etwas längere Synopse:

Zwei Männer und eine Frau: Das sind zwei Privatdetektive und ihre Sekretärin: Das sind Marquard Bohm und Ulli Lommel und Uschi Obermaier. [...]

Anfangs haben sie auch einen Auftrag. Um den kümmert sich Bohm. Er verfolgt eine Frau mit dem Auto. Er beschattet sie nicht, versteckt sich also nicht; er fährt ihr einfach hinterher. Als die Frau (Iris Berben) ihn dann anspricht, ist er schnell bereit, von ihr einen Auftrag anzunehmen: gegen seinen früheren Auftraggeber. Sie sagt, in ihrem Kühlschrank sei noch Wodka, und verspricht, ihm ein Steak zu braten.

In ihrer Wohnung telefoniert Bohm mit Lommel. Der kommt dann mit der Obermaier und einer Pistole dazu. Sie liegen auf dem Bett, trinken Wodka und reden ein bißchen. Als ihr früherer Auftraggeber (Peter Moland) schließlich auftaucht – mit einem großen Gewehr im Anschlag, einer Winchester, genügen ein paar Ohrfeigen und ein harter Schlag, und alles ist wieder in Ordnung. [...]

Dann beginnt die eigentliche Geschichte des Films. In der geht es um einen alten Industriellen, der allein in einer riesigen Villa wohnt. Um eine junge Frau in Blond, die mit ihrem Kind allein in einem großen Haus am Starnberger See lebt.⁷

⁷ Norbert Grob: *Detektive*. In: *Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome* (1983), H. 66, S. 54–56, hier S. 55 f.

Krügers erster Auftritt in seiner Villa lässt gleich an Gottvater denken. Und dann spricht er auch noch davon, dass er seinen Sohn vor einem Jahr durch einen tödlichen Unfall verloren habe, weshalb ihn nun seine Macht nicht mehr reize! Aber diese Abwendung von allem Irdischen ist nur gespielt. Dieser Gott ist ein eifersüchtiger Gott. Er wird verzehrt von dem Verlangen nach einem neuen Sohn, in dem er weiterleben kann. Deshalb will Krüger das uneheliche Kind, dem er keine Beachtung schenkte, solange das eheliche noch lebte, in seinen Besitz bringen. [...] Was den Figuren des Films und dem Zuschauer lange Zeit als ein Drama erscheint, in dem es auf autonome Handlungen und Reaktionen ankommt, ist von ihm vorgeplant und kalkuliert.⁸

Es geht um Geld, um Mord und Entführung, um Liebe und Tod, um ganz komplizierte Gefühle, die einerseits doppelbödig und andererseits eindeutig und klar sind. Und es geht um Freundschaft: Wie sie verraten wird und wie sie letztlich doch über alle Anfechtungen hinweg intakt bleibt.⁹

In Detektive wechseln die Gruppierungen so oft und so rapid, und man hat an dem Wechsel seinen Spaß, dass man am Ende keine Sehnsucht mehr hat nach festgefügtten Verhältnissen.¹⁰

Diese Montage zweier Inhaltsangaben ist ganz bewusst etwas zu lang geraten, denn es ist kein Zufall, dass den Kommentatoren das Bett und der Wodka, das unbeteiligte Betrachten eines Reigens der Paare und Koalitionen genauso wichtig sind wie die Intrige, wenn nicht sogar wichtiger – denn dem Film selbst geht es ganz genauso. Das Ergebnis ist, dass die Idee einer Sichtbarmachung von ökonomischen und sozialen Beziehungen, eine Sichtbarmachung der Gesellschaft als Organisation des Ästhetischen als zentralem Gegenstand des Kriminalgenres hier permanent aufgerufen und zugleich verweigert wird. Die Detektive in DETEKTIVE machen nie das, was Detektive normalerweise machen, nämlich epistemologische Denkkoperation an den Spuren und Leerstellen in der physischen Wirklichkeit durchzuführen – sie performen nur die dazugehörigen Gesten.

Man vergleiche nur die (Un-)Tätigkeiten Bohms und Lommels in Thomes Film mit der Beschreibung des Detektivs bei Luc Boltanski. Laut Boltanski besteht der zentrale Konflikt im Kriminalgenre (er beschäftigt sich hauptsächlich mit den klassischen europäischen Detektiv- und Spionageromanen vom Ende des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts) darin, dass das Gewebe der Realität als solches aufgelöst, die Realität selbst in Verdacht gezogen wird, um sie als verlässliche wiederherstellen zu können. Dabei offenbart

8 Enno Patalas: Scheherazade muss sterben. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 67–69, hier S. 67 f. [zuerst erschienen in: Filmkritik 1/1970].

9 Grob: Detektive, S. 56.

10 Patalas: Scheherazade muss sterben, S. 68.

sich ein permanent schwelender Konflikt zwischen einer offiziellen, oberflächlichen Realität, der man alltäglich gedankenlos Vertrauen schenkt, und einer verdeckten, bedrohlichen, realeren Realität:

Die Arbeit des Detektivs besteht darin, den gleitenden Übergang von der Eigentümlichkeit zum Verbrechen in Gedanken zu antizipieren, der in der Abfolge der geschilderten Ereignisse dann auch tatsächlich eintritt. Jede Eigentümlichkeit wird also als potenzielles Verbrechen dargestellt, das heißt nicht allein als Anzeichen oder Symptom eines Verbrechens, sondern bereits in sich als so etwas wie ein Verbrechen.¹¹

Aus diesem Grund besteht eine der Haupttätigkeiten des Detektivs – die seine Gegner aus dem Konzept bringt – darin, die geschilderten Tatsachen in eine andere Sprache zu übersetzen, das heißt die Realität so neu zu bestimmen, dass das enthüllt wird, was der Verdächtige sich zu verstecken bemüht und was dennoch mit den Händen greifbar ist.¹²

Es handelt sich hierbei um nicht weniger als um die Entdeckung der Untersuchbarkeit der Wirklichkeit, in der das scheinbar Gewöhnliche wieder ungewöhnlich gemacht wird – eine Bewegung, die bei Thome nun konsequent umgedreht wird: Man weigert sich, unter die Oberflächen zu schauen, alles Ungewöhnliche, Eigentümliche wird hingenommen. Die Leerstellen bleiben unangetastet. Von Spurenlesen keine Spur. Und wenn mal jemand etwas ermittelt oder nach Art des Sherlock Holmes zu deduzieren beginnt, dann handelt es sich um ganz banale, naheliegende Dinge wie: „Hab’ ich recht, dass es hier nach Steak riecht?“

Wenn die Realität der Kriminalform primär durch eine Summe von Sprechakten entsteht, von denen jedem einzelnen aber zunächst zu misstrauen ist – denn die Menschen lügen, irren sich, missverstehen etc. –, dann ist die Aufgabe des klassischen Detektivs, den einzelnen Aussagen und Ereignissen einen neuen Sinn zuzuweisen, Abweichungen und Inkohärenzen kausal einzelnen Entitäten zuzuschreiben und dadurch die manipulierte, vordergründige Realität wieder in die reale Realität einzugliedern. Aber in Thomes Film gibt es keinen Nervenkitzel der Anomalie und einer sich entziehenden Realität. Alles ist da, und wenn es nicht da ist, muss man nur warten, bis der Komplott sich eben von selbst enthüllt, bis der Gegenspieler quasi an sich selbst scheitert. Es gibt keine Rätsel:

Und man muß verstehen lernen, daß es gar nichts zu verstehen gibt – was, wie ich mir vorstellen kann, sehr irritierend sein muß und im Wörterbuch dann nachschlagen läßt:

¹¹ Luc Boltanski: Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Frankfurt am Main 2013, S. 104.

¹² Boltanski: Rätsel und Komplote, S. 117.

Glätte, Oberfläche, Understatement, Irrealität und was weiter. Aber dann hat man noch gar nichts von dem „kaputten Charme“ der Thome-Filme.¹³

Das heißt nicht, dass keine Transformation der Wirklichkeit stattfindet, nur dass sie hier nicht entlang der Achsen verläuft, die entweder in den konventionellen Begriffen von narrativer Ökonomie oder der Diskurse von Authentizität¹⁴ zu fassen wären, eine Eigenschaft, die nicht nur obiges Zitat unter dem Begriff des Charmes zu fassen versucht, auch wenn die genaue Festlegung darauf, was denn genau den Zauber ausmache, unvermeidlich ausbleibt:

Genau aus dieser Spannung zwischen dem Fiktiven und dem Dokumentarischen rührt der eigentümliche und unverwechselbare Charme, der von Thomes Filmen ausgeht. [...] Zentrale Begriffe, die in diesem Zusammenhang immer wieder fallen, sind: das Dokumentarische, Respekt, Ironie, Improvisation und Nicht-Perfektion, Evidenz und Genauigkeit, das Serielle und das Intertextuelle.¹⁵

Dass natürlich auch gerade die Fragen des Dokumentarischen, der Improvisation und Nicht-Perfektion auf die Produktionsbedingungen zurückgespiegelt bzw. aus diesen hergeleitet werden können, scheint ebenfalls vielen nahezuliegen:

Rudolf Thomes Filme scheinen uns in einem interessanten Schnittpunkt verschiedener Interesselinien zu liegen: Sie gehören zu den besten Beispielen für low-budget-Produktionen, die aus der Beschränkung der materiellen Produktionsmöglichkeiten gestalterische Phantasie entwickelt haben.¹⁶

Interessant daran ist der Punkt der Fantasie, der sozusagen in beide Richtungen funktioniert, ist doch ein Großteil gestalterischer Fantasie bereits im Zustandekommen des Drehbudgets zu verorten. Thome selbst hat ausführlich und mit Gespür für die Anekdote die Geschichte der Finanzierung von DETEKTIVE geschildert: Wie er von Petra Nettelbeck 30.000 Mark bekam, einfach loslegte, obwohl schnell klar wurde, dass das Geld nie reichen würde, und dann über Kontakte an den Produzenten Carol Hellman von der Eichberg-Film geriet. Dieser stellte erst die obskure Bedingung, „den Film noch einmal von vorne in

13 Wolf-Eckart Bühler: M-STA – 75 M. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S.20–24, hier S. 23 [zuerst erschienen in: Filmkritik: 5/1971].

14 Vgl. Johannes von Moltke: Beyond Authenticity. Experience, Identity, and Performance in the New German Cinema. Duke University 1998.

15 Ulrich Kriest: Rudolf Thome – Ein Ethnograph des Inlands. In: ders. (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 10–28, hier S. 14

16 Ulrich Gregor: Vorwort. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 3.

Farbe zu drehen und ihn in ‚Das Go-Go-Girl vom Blowup‘ umzutaufen,“¹⁷ aber nachdem sich Thome als standhaft bewies, ließ jener sich überzeugen:

Er bat mich um 4 Stunden Bedenkzeit. So wie ein Papst seine Berater habe, habe auch er seine Berater. Ich war begeistert. Und 24 Stunden später, während der nächsten Mittagspause beim Drehen, erfuhr ich von einem seiner Produktionsleiter, daß ich vorbeikommen könne, um den ersten Scheck abzuholen. So etwa habe ich mir immer das Arbeiten in Hollywood vorgestellt.¹⁸

Diese Anekdote ist allerdings nicht einfach akzidentiell für den Film, denn ungefähr so, wie sich Thome das Arbeiten in Hollywood fantasierte, so stellen sich die Figuren in *DETEKTIVE* auch das Arbeiten als Detektiv vor: vor allem erstmal irgendwie Scheck abholen – wobei Bargeld immer noch besser ist. (Und das betrifft nicht nur die beiden Figuren, die von Bohm und Lommel gespielt werden, sondern die Perspektive auf die Wirklichkeit des Films selbst. Der einzige plötzliche, beinahe irrealer Durchblick auf so etwas wie ein normales Arbeitsleben ergibt sich, als zwei Möbelpacker nach dem ersten Drittel des Films das Büro der Detektive leerräumen, weil diese ihre Miete nicht gezahlt haben.) Die Pointe, die Thome in seiner Erzählung dem Ganzen dann im Nachtrag gibt, ist also keine willkürliche Assoziation, sondern ein Hinweis darauf, dass der kreative Umgang mit Ökonomie und Autorität hier zwischen Wirklichkeit und Film hin und her diffundierte:

Carol Hellman hat sich dann später, als der Film von der FBW ein Prädikat erhalten hatte, Detektive ganz alleine in seinem privaten Vorführraum angesehen. Er muß sehr betroffen gewesen sein. Denn, wie mir sein Vorführer später erzählt hat, ist er, nachdem der Film zuende war, noch lange im Raum sitzengeblieben. Schließlich geht es in dem Film um zwei junge Leute (Ulli Lommel, Marquard Bohm), die versuchen, einem alten Mann (Walter Rilla) das Geld aus der Tasche zu ziehen.¹⁹

Besonders faszinierend ist, wie sich diese Kreativität der wilden Produktion, die Kunst, anderen das Geld aus der Tasche zu ziehen, dann im Film mit einer völlig freien Reinterpretation des Kriminalfilms verbindet. Dessen Idee der Sichtbarkeit von sozialen und ökonomischen Beziehungen wird umgebogen auf eine Ansammlung von Gesten, Sprüchen und Objektwelten, die sich zu einer widersprüchlichen Chiffre für jene Erfahrung von Modernisierung zusam-

¹⁷ Rudolf Thome: Überleben in den Niederlagen. Gedanken zum Filmemachen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 4–17, hier S. 7.

¹⁸ Rudolf Thome: Überleben in den Niederlagen, S. 7.

¹⁹ Rudolf Thome: Überleben in den Niederlagen, S. 7 f.

menfügen, der die Popkultur Amerikas und das Genrekino Hollywoods als Utopie und als Bedrohung zugleich erscheint. Und es fällt nicht schwer, bei dieser Konstellation dann doch zuallererst nicht an Rudolf Thome, sondern an Jean-Luc Godard zu denken, an Filme wie *À BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, F 1960), *BANDE À PART* (*DIE AUSSENSEITERBANDE*, F 1964), *MADE IN USA* (F 1966) und – ist es Zufall? – an *DÉTECTIVE* (F/CH 1985).

Hollywood – Paris – München: Falten und Oberflächen

Dass Thome und die anderen Münchner in der Tat ihre geschmacksbildende Auseinandersetzung mit dem Hollywoodkino vor allem über das Prisma der Nouvelle Vague führten, dafür gibt es unzählige Belege in Kritiken und Selbstaussagen, hier seien nur ein paar Kostproben angeführt:

Bei Lemke, Zihlmann und mir war alles ganz klar: Wir liebten das amerikanische Kino, gesehen durch die Augen der Cahiers du Cinéma. Und wir liebten die Nouvelle Vague, vor allem die von Jean-Luc Godard.²⁰

Ich habe so angefangen, daß ich mit meinem Freund Lemke ins Kino gegangen bin, und wir haben amerikanische Filme gesehen, dann Filme von Godard, und wir haben uns kleine Geschichten erzählt, die uns eingefallen sind. Beziehungsgeschichten, Reise geschichten.²¹

Für uns war *AUSSER ATEM* (*À BOUT DE SOUFFLE*, 1960) wahr, so wie auch die amerikanischen Filme wahr waren, scheiß auf's Gemachte: So lebten die Leute in Paris, so lebten die Leute in Amerika, und so wollten wir auch leben, und wenn wir am Ende draufgehen, dann ist das auch OK.²²

Wir haben Filme darüber gemacht, wie wir gerne leben wollte [sic!], so als Haltung – da gibt's auch schnellen Reichtum und schöne Frauen, das löst sich am Ende aber auch wieder auf.²³

20 Michael Gierke und Ulrich Kriest: „Hätte ein Regisseur ein Bewusstsein von dem, was er macht, dann gäbe es doch gar keine schlechten Filme!“ Ein Werkstattgespräch mit Rudolf Thome. In: Ulrich Kriest (Hg.): *Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome*. Marburg 2010, S. 309–331, hier S. 312.

21 Serge Daney und Yann Lardeau: *Entretien avec Rudolf Thome*. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 318, Dezember 1980, zit. nach: *Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome* (1983), H. 66, S. 91.

22 Olaf Möller: *Gespräch mit Klaus Lemke*. In: Ulrich Kriest (Hg.): *Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome*. Marburg 2010, S. 70–74, hier S. 71.

23 Möller: *Gespräch mit Max Zihlmann*, S. 77.

Wie die Vertreter der *nouvelle vague*, so imitierten Klaus Lemkes 48 STUNDEN BIS ACAPULCO (1967) und Rudolf Thomes ROTE SONNE (1970) die film noir-Szenarios von Sex, Geld und Verbrechen mit mechanischer Präzision und ritualisierter Indifferenz.²⁴

Klaus Lemkes NEGRESCO**** sieht nun allerdings auf den ersten Blick nicht so sehr nach Nouvelle Vague und deren Vorbildern im Hollywood-Kino aus wie noch sein erster Langspielfilm, 48 STUNDEN BIS ACAPULCO (BRD 1967), der sich eher aus solchen B-Movies speiste, in denen ebenfalls Gier, Frauen und Schicksal die Figuren nach Mexiko verschlagen – wie in Don Siegels THE BIG STEAL (DIE ROTE SCHLINGE, USA 1949) oder in Phil Karlsons KANSAS CITY CONFIDENTIAL (DER VIERTE MANN, USA 1952) –, und der wirklich mit all den Klischeebildern gespickt war, die dazu gehören. Dabei funktionieren in 48 STUNDEN BIS ACAPULCO die Klischees nicht als narrative Abkürzungen, sondern bilden den eigentlichen Fokus einer fieberhaften Übersteuerung der Bilder.

Dagegen sieht nun NEGRESCO**** gerade in seiner zweiten Hälfte eher nach einem James-Bond-Abklatsch aus – aber das ist womöglich auch der Punkt: Es geht nicht so sehr darum, worauf man sich bezieht und wie nah oder wie fern es einem ist, sondern um die Art und Weise des Bezugs, nämlich sich 100% affirmativ auf das Kino als einer Spielwiese für das Ausmalen von Wunschträumen zu beziehen. Man würde die spezifische Form der Cinéphilie der Münchner Gruppe missverstehen, wenn man sie zu schnell mit der Cinéphilie der Nouvelle Vague und deren Kämpfen um eine theoretische und ästhetische Abgrenzung zwischen dem richtigen und dem falschen Kino gleichsetzte. Stattdessen überspringen die Münchner sozusagen die Schule des Dissens und begeben sich direkt in die Befragung des affirmierenden Geschmacksurteils, springen kopfüber in jene Formen und Poetiken des Kinos, die ihnen Lust und Vergnügen bereiten und erhalten ihre Eigenständigkeit und reflexive Dimension dadurch, dass ihre Filme am Ende keine dieser Formen einfach nur erfüllen. NEGRESCO**** verharrt dabei in einem Limbo zwischen ganz und gar abgründigem Trash und Sexploitation und den aufwändigen Versuchen eines kosmopolitischen europäischen Groß-Koproduktions-Kinos:

Der junge Mann heißt Roger und schlägt sich mit Fotografieren durch. Manchmal liegt er auch einem Mädchen auf der Tasche. Roger trifft Laura. Laura hat Geld und einen Mann, mit dem etwas nicht stimmt. Einer, der Laura kannte, wird erschossen. Roger und Laura werden verfolgt. Sie fliegen von Berlin nach Nizza und fahren von Nizza nach Beaulieu-sur-Mer in die Villa des Gorillas Borell, der sich zwei Unter-Gorillas hält und sein Motorboot Dracula getauft hat und auch so aussieht. Mit einer Privatmaschine ihres Mannes

²⁴ Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 260.

fliegt Laura ins Engadin. Der Gorilla Jeff fährt Roger hinterher. Geheime Pläne tauchen auf. Roger denkt an Erpressung. Aber die Geschichte geht schief. Lauras Mann lässt sich nicht aus der Ruhe bringen und legt Laura um und hängt die Sache Roger an.

[...] „Negresco ...“ ist der Film eines jungen Mannes, der oft ins Kino gegangen ist und vom ganz großen Luxus im Kino träumt und vollkommen begeistert ist, wenn im Budget noch ein Hubschrauber von der Helioswiss [sic!] drin ist. Es spricht für Klaus Lemke, daß er die paar teuren Sachen, die er sich leisten konnte, ernst nahm. Er tarnt seine Begeisterung nicht. „Negresco ...“ ist ein Film, der auf das Alibi einer kulturvollen Attitüde verzichtet und nicht vorgibt, mehr zu bedeuten, als er zeigt.²⁵

Der Film zeigt, er montiert, er collagiert markante Gesichter, schnelle Autos und interessante Landschaften. Er entspricht beinahe der Bildlogik eines Durchblätterns des Zeitungstapels im Wartezimmer beim Zahnarzt, von Klatschblatt zum Auto- und Reisemagazin, während man sich dazu einen Kriminalplot ausdenkt, der – weil er der Logik des Blätterns unterliegt – sprunghaft und unausgegoren bleibt. Im Vordergrund stehen die Physiognomien der ‚Gorillas‘ und ‚Unter-Gorillas‘, die vornehme Pose Ira von Fürstenbergs in der Rolle der rätselhaften Laura und vor allem aber Autos, das Motorboot, Privatjets und der Hubschrauber der Helioswiss. Das heißt, eine Aneinanderreihung von ansehnlichen Formen der Fortbewegung: ein roter Porsche 911 Targa unter den Palmen der Côte d’Azur, Wasserskifahren im weißen Bikini), mit dem Motorboot im engen Kreis um ein schwimmendes Mädchen fahren, im eleganten, silbernen Iso Grifo die Alpenserpentina hochjagen. In diesem Sinne ist es nur konsequent, dass der Film seinen Showdown nicht als Konfrontation zwischen Menschen gestaltet, sondern als das von vornherein ungleiche Duell einer gemütlichen Zahnradbahn, mit der erst Laura und Roger (Gérard Blain) auf einen kahlen Gipfel fahren und anschließend er ohne sie ins Tal zurück tuckert, gegen eben jenen Hubschrauber. Die Eleganz und Ruhe, mit der die knallrote Bahn in einer der Einstellungen die gesamte Bilddiagonale durchquert, eingerahmt durch herbstlich gelb-grüne Baumwipfel und im Hintergrund das Hochgebirgspanorama, hat schlichtweg keine Chance gegen die hektischen Schnitte zwischen der verzweifelten Laura in der kargen Steinlandschaft und dem Hubschrauber, oftmals nur sein Schattenbild auf kahlen Felsen, in dem der Ehemann Jagd auf seine Frau macht. Es ist auch ein Duell zwischen musikalischen Genres, zwischen dem kühlen, taktbetonten Jazzsound, der den Protagonisten begleitet, und hektischen, schrillen, sehr an James-Bond-Soundtracks erinnernden Blechbläsern, die den Hubschrauberangriff untermalen.

²⁵ Uwe Nettelbeck: Der Boß schätzt nur das Teure in der Kunst. Zur Welturaufführung von Klaus Lemkes Farbfilm Negresco****. In: Die Zeit, 1. März 1968.

Welche zentrale Rolle diese Elemente in diesem Film einnehmen und wie unterschiedlich die filmischen Herangehensweisen Lemkes und Thomes sind, zeigt sich, wenn man nach entsprechenden Szenen in *DETEKTIVE* sucht. Auch hier spielen Autos eine gewisse Rolle, und zwar im Modus eines permanenten Ankommens und Wegfahrens, aber man ist so gut wie nie in ihnen unterwegs – einzige Ausnahme neben der Titelsequenz ist ein nicht mal eine Minute dauerndes Segment, in dem Berben und Bohm durch die Landschaft fahren und sie ihm zu erklären versucht, dass sie ja nicht mit jedem Mann schlafen könne, der ihr gefällt. Ebenso bezeichnend ist, dass das Annäherungsmanöver Lommels an die ‚junge Frau in Blond‘ auf dem Starnberger See eben im gemütlichen Ruderboot stattfindet und nicht im schnittigen Sportboot. Das heißt aber nicht, dass es nicht auch bei Thome Elemente des Spektakulären gäbe, aber sie tauchen dezidiert als sprachliche Fabulierakte auf, wenn Lommel sich als Überlebenden eines Flugzeugabsturzes vorstellt, oder Bohm von einem dramatischen Autounfall erzählt.

In beiden Fällen bleibt die Zitat-Struktur erkennbar als mehrfache Ein- und Ausfaltung einer Kinoerfahrung, die durch die Trivialität der Narration und die Konzentration auf die Oberflächen der Dinge, Körper und Sprache immer einen doppelten Abstand sowohl zu den zitierten Formen und Poetiken als auch zu den alltäglichen Erfahrungsräumen der bundesdeutschen Gegenwart beibehält. Dies wurde den Arbeiten von Thome, Lemke und Co. teilweise auch zum Vorwurf gemacht: „Sie reflektieren ein Bewußtsein aus zweiter Hand, das nicht in der eigenen Lebenserfahrung wurzelt.“²⁶

Eine solche Kritik übersieht natürlich, wie sehr es im Zeitalter des *consumer capitalism* eben zur allgemeinen Lebenserfahrung gehört, dass ein bestimmter Exzess an Konsum und Kommerz als Utopie aus zweiter Hand vorgestellt wird. *NEGRESCO***** schafft es, diesen Traum von Aufstieg und schnellem Geld zu evozieren und zugleich als vollkommen hohl und öde darzustellen: Kein Glamour, kein Zauber der Dekadenz strahlt aus den Bildern, sobald der Film sich an einem bestimmten Ort für einen Moment niederlässt – sei es in einem Pappmaché-Casino oder in der eher tristen Pension, die Roger im letzten Akt frequentiert, um nur die extremsten Beispiele zu nennen. Er muss immer wieder in Bewegung geraten, immer wieder aufbrechen, nicht um diesen Traum zu verwirklichen, sondern um ihn als Traum am Leben zu erhalten. Im Prinzip erklärt dies auch den veränderten Blick auf den Typus des Modefotografen, mit dem der Film einsetzt: eben nicht als Metapher und Reflexions-

²⁶ Hans Günther Pflaum/Hans Helmut Prinzler: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. München 1992, S. 18.

fläche zum Verhältnis von Medium und Wirklichkeit à la BLOW UP, sondern als die einfache Rechtfertigung dafür, schöne Dinge und Menschen abzubilden und an interessante Orte zu reisen.

Zirkulation von Gesten und Beziehungen

Thome hat den Unterschied zwischen seinen frühen Filmen und denen Lemkes einmal ganz einfach so beschrieben: „Lemke konnte sehr gut Autos und Fahrten filmen, ich eher zwei Personen in einem Zimmer.“²⁷ In der Regel waren in diesen Zimmern auch Betten, manchmal waren es auch nicht nur zwei Personen, sondern gleich drei, wie in jenem wunderbaren Moment am Anfang von DETEKTIVE, in dem Marquard Bohm sich zu Ulli Lommel und Uschi Obermaier setzt: Die Kamera schwenkt mit Bohm herunter auf das Bett, das längs vor einer weißen Wand stehend das Bild in der Breite fast ausfüllt. Lommel liegt vorne auf dem Rücken, seinen Arm um Obermaiers Hüfte gelegt, sie liegt hinter ihm auf der Seite, den Kopf in die Hand gestützt, und hält ihm die Zigarette zum Ziehen in den Mund. Als Bohm sich setzen will, muss er erst Lommels Hand und den Aschenbecher beiseite räumen. Dann will auch er – oder: dann will die Regie, dass er das will – die Hand auf Obermaiers Hüfte legen, aber da ist ja schon Lommels Hand; für einen kurzen, magischen Augenblick schwebt Bohms Hand über ihnen, dreht sich leicht und findet dann zögernd die freie Stelle. Es sind solche Momente, wegen denen Thomes Filmen gerne eine Tendenz zur Improvisation, zur Offenheit zugeschrieben wird, dabei handelt es sich aber zugleich um ein sehr präzises Bild dafür, inwiefern Unvorhersehbarkeit und Offenheit hier etwa zu einem Prinzip der Bildung zwischenmenschlicher Beziehungen werden.

Darin etwa überschneiden und zugleich unterscheiden sich die Paare und Freundschaften in DETEKTIVE mit bzw. von denen in Fassbinders LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD, in dem es auch eine Szene mit einem Zimmer, einem Bett, einer Frau und zwei Männern gibt.

Die Überschneidung zwischen beiden Filmen besteht darin, dass sie sich auf Poetiken des Kriminalfilms, des Film noir, der Genre-Gangster und *hard boiled detectives* beziehen, um über die Zirkulation von Dingen, Frauen, Geld, Gewalt und Gesten nachzudenken. Was bei Thome aber mit einer Haltung des Unverbindlichen daherkommt, mit der Tendenz zur nur mal so zur Probe ein-

²⁷ Serge Daney und Yann Lardeau: Entretien avec Rudolf Thome, zit. nach: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome, S. 91.

genommenen Pose – etwa, wenn Bohm mit gezückter Waffe einen Autoschlüssel verlangt: „Das ist nicht der Augenblick, um über Privatbesitz zu diskutieren“ –, das ist bei Fassbinder immer schon Ernst, scheint die Gewalthaftigkeit aller Beziehungen bei ihm doch an jeder Stelle durch: Wenn in *LIEBE IST KÄLTHER ALS DER TOD* die Hand des Freundes auf der Frau landet, setzt es gleich eine Ohrfeige – für die Frau versteht sich, denn: „du liebst mich sowieso“.

So ist auch die Szene mit der Konstellation Bett, Frau und zwei Männer grundsätzlich anders gelagert: Hier ist die Frau, Johanna (Hanna Schygulla), links allein auf dem Bett und näht, während rechts Franz (Fassbinder) ein Kreuzworträtsel macht und in der Mitte Bruno (Ulli Lommel) am Tisch die Waffen putzt und damit das Bild „Kleinbürgerlicher Sonntagnachmittag“ zum Implodieren bringt. Dann wird, wie auch bei Thome in vielen Szenen, die Konstellation um $n + 1$ erhöht, nur leider nicht geschlechtssymmetrisch, sondern es klopft ein Kunde Johannas an die Tür. Die statischen Halbtotale werden unterbrochen, ein schneller Zoom arretiert die sich windende Johanna und den verdutzten Kunden, ein Schwenk, der erst nachträglich räumlich Sinn ergibt, folgt Franz, der den Kunden kurz streichelt. Der Schwenk geht aber ungerührt weiter; als er selbst aus dem Bild ist, verpasst Franz dem Kunden aus dem Off einen Schlag in den Bauch. Während die Kamera dann wieder Johanna erfasst, geht die Prügel auf der Tonspur weiter, und sie schaut ungerührt zu. Schnitt auf Bruno, der ebenfalls zuschaut, aber mit seinem Körper der Aktion folgt, mit minimalen Regungen und Zuckungen die Verkörperung des Geschehens durch einen Zuschauer zur Darstellung bringt. Dann wird der Kunde von Bruno beseitigt, und das möchtegern-bürgerliche Paar Johanna und Franz kann nun auf dem Bett Platz nehmen, sie an der Kamera vorbei blickend, er hinter ihr, ihr das Haar streichelnd – im Vordergrund liegt, wie ein Mal, die Attrappe eines Maschinengewehrs.

Die Zirkulation von Gesten der Gewalt und der Zuneigung ist hier als ökonomischer Kreislauf gefasst, das Drama findet weniger zwischen den Figuren statt als vielmehr im Schwanken der Wechselkurse zwischen Sex, Liebe und Freundschaft, Gewalt und Zärtlichkeit, Chaos und Ordnung:

Die Story selbst ist banal: Franz will nicht für das „Syndikat“ arbeiten, mag den schwächeren Bruno, der insgeheim Aufträge des Syndikats erledigt, und will mit ihm sogar die Freundin teilen. Johanna macht da jedoch nicht mit und verrät den letzten Coup an die Polizei. Bruno wird erschossen. [...] Die Protagonisten, deren Milieu nur am Rande interessiert (Franz ist vorbestraft, Bruno kommt aus einer Kleinstadt), sind, solange sich ihr Bewußtsein nicht ändert, von vornherein die Verlierer zwischen den Fronten Syndikat und Polizei. Zudem spielen sie mehr Gangster, als sie es wirklich sind.²⁸

28 Günther Pflaum: *Liebe ist kälter als der Tod*. In: *film-dienst* (1970), H. 15.

Auch Thomes Detektive, wie bereits erwähnt, spielen mehr Detektive als dass sie solche sind. Worin sich Thome und Fassbinder wieder treffen, ist das, was sie ihre Schauspieler dezidiert *nicht* tun lassen, nämlich eine Innerlichkeit, ein lebendiges psychologisches Geschehen zu verkörpern:

Die Dialoge, die Zihlmann schreibt, sind ja nicht Sätze, die Leute reden, sondern genau das gleiche wie wenn Bohm da das Gewehr beiseite schubst, als der Sebastian das Magazin auslädt. Es sind Gesten und diese Dialoge vermitteln nicht irgendwelche Inhalte, sondern Informationen, wie die Personen sind, wie sie leben, wie sie fühlen, was für Leute sie sind. Es sind gestische Dialoge. Das hat Brecht schon lange geschrieben ...²⁹

Der Verweis auf Brecht zielt darauf, dass hier auf die Illusion verzichtet wird, uns würde in den Figuren etwas begegnen, das eine eigene Dimension des Fühlens, Verstehens und Wollens besitzt und sich in deren Tun ausdrückt – stattdessen werden Gesten und Worte wie der Figur gegenüber fremde und indifferente Dinge gezeigt, getauscht, variiert:

Von heute aus gesehen ist der Neue Deutsche Film [...] eines der beeindruckendsten Zeugnisse für die Wirkungsgeschichte Brechtscher Schauspieltheorie. [...]

Da werden Gesten wie Masken vor sich hergetragen und Figuren verbinden sich zu *Tableaux vivants*, die den Fluss der Handlung in eine Serie von Strukturbildern sozialer Konstellationen zerlegen; da werden Sätze gesprochen, als gehörten sie einer unbekanntenen Sprache an, und Handlungen von größter Grausamkeit werden mit der Mimik gelassener Gleichmut kontrastiert.³⁰

Dieser Verzicht auf Natürlichkeit und psychologischen Realismus – welche ja letzten Endes auch nur eine andere Künstlichkeit, eine andere historische Poetik des Schauspielens darstellen³¹ – dient zum einen der Möglichkeit, die bisher gegebenen Konventionen der filmischen Darstellung zu sprengen, neue Ausdrucksweisen, neue Spielweisen zu entwickeln. Zum anderen hat der Bezug auf die Theorie des Gestus bei Brecht den Zweck, auch auf neue Art und Weise die soziale Dimension des Handelns, Sprechens und Körper-Seins sichtbar zu machen:

Der Begriff sozialer Gestus verschiebt den Fokus der Darstellung von der Figur zu dem gesellschaftlichen Beziehungsgeflecht, in dem diese sich bewegt [...]

²⁹ Siegfried Schober: Drogen, Filme, Liebe. Gespräch mit Rudolf Thome und Max Zihlmann. In: Filmkritik 4/1969, zit. nach: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 92.

³⁰ Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin 2008, S. 108.

³¹ Vgl. Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004.

Die Geste weist nicht mehr von der äußeren Erscheinung eines dargestellten Körpers auf dessen Innerlichkeit, sondern bezieht diesen Körper in seinem Verhältnis zu anderen Körpern und Dingen auf ein außenliegendes, fremdes Sehen.³²

Das hat zum einen etwas Kaltes, Analytisches – gerade bei Fassbinder. Das Entscheidende ist jedenfalls, dass sich dieses äußere, fremde Sehen sowohl auf den Blick der Zuschauer bezieht als auch den Zuschauern selber eine Möglichkeit an die Hand gibt, ihre soziale Wirklichkeit als ein Feld des Gesehen-Werdens zu erfahren. Wenn die Figuren keine Gangster und Detektive sind, aber als solche gesehen werden wollen, dann läuft dies nur über die Schlaufe ihres eigenen Gangster- und Detektive-Sehens:

Die Handlungsmuster des Genrekinos sind von ihrer linearen Narrativität gelöst und in Serien sich wiederholender und korrespondierender Gesten umgeformt. Hin- und hergehend zwischen dem Bezug auf das alltägliche Verhalten und den theatralesierten Gesten des Genrekinos, beschreibt die schauspielerische Aktion einen Raum, in dem von der Figur allein der Habitus sichtbar wird.³³

Die Zuschauer sehen an den Figuren, wie jedes Sehen, zumal jenes begehrende und genießende Sehen des Genrekinos, verstrickt ist in die Produktion von Gesten und Verhaltensstilen. Dass sich dies nicht einfach auflösen lässt in entweder die permanente Reproduktion repressiver, gesellschaftlicher Strukturen des Denkens, Fühlens und Handelns oder in die Modifikation der Individualität im zweckfreien Spiel, gehört zu den Widersprüchen, die es auszuhalten gilt. Man kann das sehr schön an der vielleicht leichtesten, verspieltsten Szene in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* demonstrieren: Hier treten Bruno, Johanna und Franz nacheinander auf eine Verkäuferin (Irm Hermann) zu, die in einer runden Auslage von Sonnenbrillen eingebaut ist. Sie probieren dabei nicht einfach Sonnenbrillen (und stecken sie ein, sobald die Verkäuferin einem von ihnen den Rücken zukehrt, um auf eine Frage der anderen zu antworten), sondern sie proben die Gesten der Gangster, benutzen einander und die hilflose Verkäuferin als Spiegel, als Wirkungsgradmesser für den Eindruck, den sie machen – während zugleich eine Dimension banaler, alltäglicher Rücksichtslosigkeit durchschimmert, die ganz gar nicht allein dem Genrekinos zugeschrieben werden kann.

Thome selbst hat seine Vorstellung von dieser Distanz zwischen den Schauspielern und den Figuren, die sie verkörpern, so beschrieben, dass die Fremdheit der Worte, die diese sprechen, direkt aus dem sicht- und hörbaren Auseinanderfallen von Drehbuch und Regie herrührt:

³² Kappelhoff: Realismus, S. 116 f.

³³ Kappelhoff: Realismus, S. 131.

Ich habe die Filme gemacht, eigentlich mit dem Gefühl und dem Bewußtsein, daß ich einen Dokumentarfilm mache über Darsteller, die ein Drehbuch von Max Zihlmann spielen.³⁴

Dabei ist es notwendig, auch ein paar Worte zu den Darstellern selber zu verlieren, denn mit der Veränderung des Konzeptes der Figur als abstraktem Knotenpunkt äußerlicher Wirklichkeiten – des Drehbuchs, des Kinos, der Vergesellschaftung – hängt eben auch eine Veränderung der Idee vom Schauspiel zusammen. Mit Marquard Bohm und Ulli Lommel – beides nicht zufällig auch regelmäßige Gäste in Filmen Fassbinders – begegnen uns in *DETEKTIVE* genau jene zwei, die es schafften, diese Idee selber zu einem Typus zu machen. Bohm und Lommel, das waren immer schon der „deutsche Jean-Paul Belmondo“³⁵ und der „deutsche Alain Delon“.³⁶ Aber sie waren kein Abklatsch, keine Kopie. Sie verkörperten eine Idee der Vereinbarkeit von Individualität und Sozialität, „particular ways of inhabiting a social role“,³⁷ nämlich unter dem Vorzeichen, dass Sozialität bei ihnen immer bereits einmal durch das Kino, von Hollywood über Paris nach München durchgegangen ist. Sie spielten Figuren, über die man nichts erfährt, wenn man danach fragt, was sie gerade fühlen, denken und wollen, aber über die man sehr viel erfährt, wenn man danach fragt, was sie zuletzt wohl im Kino gesehen haben mögen, wenn man nachempfindet, wie sie ihr Sprechen, Gestikulieren und Handeln an den Vorbildern ausrichten, aber dabei eben nicht einfach in Mimikry verfallen, sondern auf Probe handeln: Lommel in unterkühlter Zurückhaltung, Alain Delons „Eiskalten Engel“ (der deutsche Verleihtitel von Jean-Pierre Melvilles *LE SAMOURAÏ* (F 1967)) immer fest im Blick, gerade dann, wenn man ihn in den Trenchcoat steckt, wie Fassbinder es in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* tut; Bohm eher so mit halber Kraft, erstmal nur für sich selbst: „Bohm scheint vom eigenen Tun niemals

34 Rudolf Thome in: Norbert Grob: Aufenthalt an der Grenze. In: *medium* (1979), H. 12, zit. nach: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 93.

35 Vgl. Jörg Schöning: Betragen ungenügend. Über Marquard Bohm. In: Tobias Haupts (Hg.): Rudolf Thome. München 2018 [im Erscheinen], S. 44–52. Ebd.: „Zwischen den Autorenfilmern des Neuen deutschen Kinos ist Marquard Bohm der vielleicht einzige *Autorenschauspieler* gewesen. Auf jeden Fall war er der konsequenteste: einer, bei dem Leinwand-Image und Lebensführung auf zuweilen gloriose, dann aber eben auch tragische Weise zusammenfielen.“

36 Vgl. etwa die Nachrufe auf den 2017 verstorbenen Ulli Lommel. Er wurde „zum Alain Delon des Neuen Deutschen Films“, in: Doris Kuhn: Die Romantik der Blutlache. Nachruf. *Süddeutsche Zeitung*, 04. Dezember 2017; „cool wie Belmondo, schön wie Delon, ein echter, anhimmler Star“, in: Christian Bos: Der zärtliche Wolf. *Berliner Zeitung*, 6. Dezember 2017.

37 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Erweiterte Aufl. Cambridge, MA/London 1979, S. 33 [Herv. im Orig.].

restlos überzeugt. Was sich in so vielen seiner Auftritte wiederfindet, ist ein latenter Zweifel an dem, was er gerade sagt und tut.“³⁸

Gerade in diesem Energiesparmodus der Figuration steckte aber das unheimliche utopische Potential dieser Darstellungsweise, die Reflexivität und Sinnlichkeit auf neue Weise miteinander verband und von der Last befreit war, ein lebendiges Ich ausdrücken zu müssen, und stattdessen erstmal einfach nur coole Posen einnehmen und eine kesse Lippe riskieren konnte. Lommel zu Bohm: „Ich wusste gar nicht, dass du schießen kannst.“ (DETEKTIVE), Bohm zu allen und zu niemanden: „Das Leben ist eines der härtesten“ (DETEKTIVE). Eine Freiheit, die sie auch der Einstellung des Drehbuchautors Zihlmann zu verdanken haben: „Die Figuren in meinen Filmen klopfen doch nur Sprüche, auch wenn die Sprüche schön sind, aber sie sagen nichts über sich.“³⁹

Zur Sache des Denkens, Schätzchen

Der größte Sprücheklopfer des deutschen Films 1968 war aber ein anderer. Wenn zu den Eckpfeilern der 1968er die antiautoritäre Verweigerungshaltung gehörte, so scheint sich dies in May Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN noch einmal so weit zu steigern, dass hier noch die Verweigerung selbst sozusagen verweigert wird: dem Ausstieg aus der Normalität, dem Konventionellen wird bei Martin (Werner Enke) jegliches Protestpotential entzogen, er richtet sich nicht gegen irgendetwas, sondern ist vor allem eins: Rückzugsgefecht der Empfindsamkeit, Ausweichen vor dem Ernst, vor der Festlegung auf irgendeinen Sinn. Keine Dialogzeile, die nicht das Desinteresse am Alltag, und sei es noch in der Überwindung des Alltäglichen, zum Subtext hat, es hagelt eben nur Sprüche wie: „Es wird böse enden.“ „Es interessiert mich nicht, draußen rumzurennen.“ „Ich weiß nur ziemlich genau, was mich nicht interessiert, zum Beispiel morgens aufstehen.“

Der Titel ist nicht nur insofern eine Vortäuschung falscher Tatsachen, als es im Film im erotischen Sinne keineswegs zur Sache kommt, sondern auch in der Hinsicht, dass es für den Film und seinen Protagonisten keinen größeren Horror gibt, als dass man zu irgendeiner Sache wirklich kommen, bei einer Sache bleiben könne. So ist das zentrale Kriterium für seine „Pseudophilosophie“, dass sie nicht zur Sache kommt:

³⁸ Rolf Aurich: No role, just character. Über einige Motive in Filmen von und mit Marquard Bohm. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 79–83, hier S. 80 [zuerst erschienen in: filmwärts (1987), H. 8].

³⁹ Olaf Möller: Gespräch mit Max Zihlmann, S. 77.

Das ist eine verdammt ernste Sache, das ist eigentlich mehr eine Wissenschaft. Das muss man lange trainieren. Da muss man manchmal mit dem Trainingsanzug und Spikes durch die Stadt laufen und warten bis einem was Gescheites einfällt. Das wichtigste bei der Pseudophilosophie ist, dass am Schluss nix dabei rauskommt.

Es mit dem Ernst nicht ernst zu meinen, und diesen Uernst aber zur ernstesten Sache zu erklären. Ist es das, was Heidegger meint, wenn er in *Zur Sache des Denkens* ein bestimmtes Philosophieren eher der Kunst und den Formeln der Quantenphysik gleichstellt?

Nun könnte aber ein solches Denken heute in eine Lage versetzt sein, die Besinnungen verlangt, die weit abliegen von einer nutzbaren Lebensweisheit. [...] Wir müssten dann auch hier den Anspruch auf unmittelbare Verständlichkeit preisgeben.⁴⁰

Das wäre wahrscheinlich zu verneinen – wobei: „Daß eine Philosophie ist, wie sie ist, müssen wir einfach anerkennen.“⁴¹ Genauso wäre zu vermuten, dass sich der alte Mann aus Meßkirch gegen folgendes Lob und die überraschende Nähe zu Hollywood, in die Klaus Lemke ihn rückt, wohl eher sehr gewehrt hätte:

Wir wollten aus dem Deutschen auch so was Lebendiges machen wie dieses Amerikanisch der Filme – das hat mich mein ganzes Leben lang beschäftigt: Wie komm' ich aus diesem Kerker der deutschen Sprache raus, muss man Deutsch so sprechen, wie wir's zumindest im Kino tun [...]; und Heidegger, ich hab' das natürlich alles nicht verstanden, ich bin ja doof, aber die Sprache Heideggers, die hat eine Kraft, die knallt, die hat einen Sog wie amerikanisches Kino.⁴²

Tatsächlich scheint aber bei genauerem Hinsehen der Sog der Unverständlichkeit in diesem Film selber auch nur eine Pose, die seinerzeit durchaus sehr gut verstanden wurde, handelt es sich doch um einen der erfolgreichsten deutschen Filme überhaupt und den womöglich einzigen Publikumserfolg des Jungen Deutschen Films. Insofern ist etwas dabei rausgekommen bzw. reingegangen: nämlich Millionen von Zuschauer und vier Fortsetzungen (NICHT FUMMELN, LIEBLING (BRD 1970), HAU DRAUF, KLEINER (BRD 1974), WEHE, WENN SCHWARZENBECK KOMMT (BRD 1978) und MIT MIR NICHT, DU KNALLKOPP (BRD 1983)). Das mag daran liegen, dass die Narration hier zwar ebenso anti-dramatisch ist wie in LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD oder DETEKTIVE, aber eben nicht auf die gleiche Art und Weise: Er mäandert so dahin und kommt nicht einmal auf die Idee, irgendwelche Erwartungen zu wecken, die er dann unterlaufen könnte.

⁴⁰ Martin Heidegger: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen 1969, S. 1.

⁴¹ Heidegger: *Zur Sache des Denkens*, S. 62.

⁴² Möller: Gespräch mit Klaus Lemke, S. 72.

Dabei setzt er auch mit einem Kriminalplot ein, ein Verbrechen wird beobachtet:

Eines Nachts sieht er vom Fenster seiner Bude einem Ladeneinbruch auf der gegenüberliegenden Seite zu, ohne auf die staatsbürgerliche Idee zu kommen, Alarm zu schlagen. Sein Freund, Schauspieler und Synchronsprecher, auch von der Hand in den Mund lebend, zwingt ihn allerdings am Morgen, zur Polizei zu gehen, damit er wenigstens eine Anzeige erstatte. Aber Martin, von der sturen Vernehmungstaktik des Beamten angeödet, macht diesem den gemütlichen Vorschlag, lieber eine Flasche Bier mit ihm zu trinken, und geht dann, nachdem das humorlos abgelehnt wird, zur absoluten Obstinat über. Von nun an wird er die Polizei nicht mehr los. [...]

Sein Freund „zwingt“ ihn mit der Pistole zur Arbeit, nämlich Texte für einen Ideenverkäufer zu fabrizieren. Sie gehen ins Freibad, wo Martin jene Barbara kennenlernt, die im Gegensatz zu seiner kleinbürgerlichen Freundin, die sich dauernd mit ihm verloben will, Großzügigkeit, Verständnis- und Spielbereitschaft zeigt. Beide erleben einen übermütigen, von Streichen erfüllten Tag, jung und unbeschwert, von kleinen ironischen Kontroversen mit der Umwelt durchsetzt.⁴³

Wenn man die Sprüche des Protagonisten und das tatsächliche Verhalten und die filmische Inszenierung, das übermütige Streichespielen und das buchstäblich sprunghafte Handeln vergleicht, ergibt sich aber eine merkwürdige Inkonsistenz. Denn auch wenn fast alle zeitgenössischen Kritiken ihn als einen „Gammler“ ausmachen und die Sprüche der Figur ihre Abneigung gegen alle dynamische Entwicklung permanent verlautbaren: So richtig gammeln tut er doch eigentlich nur in den ersten Minuten des Films. Wenn man ihn erstmal aus seiner Betruhe gerüttelt hat, dann reagiert er geradezu hyperaktiv, rennend, monologisierend – unterstützt von einer immer fröhlichen Musik. Gammeln bleibt Wunsch, nicht Wirklichkeit (das wäre wahrscheinlich am Ende auch nicht so komödien- und mehrheitsfähig). Und das unterscheidet ihn auch von DETEKTIVE, der auch tatsächlich die ‚unmittelbare Verständlichkeit‘ preisgibt und die Leere auszuhalten vermag, etwa wenn Ulli Lommel sich mitten in dem Wechselspiel von Verrat und Komplott ins Auto setzt und wartet, bis der Zigarettenanzünder heiß geworden ist, sich eine Zigarette ansteckt, das Radio anmacht und sich einfach mal zurücklehnt.

Vor solchen Nicht-Ereignissen herrscht in ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN Horror Vacui; da ist der Kassenerfolg quasi Lohn der Angst – „The Wages of Fear“, ein englisches Plakat von Henri-Georges Clouzots LE SALAIRE DE LA PEUR (LOHN DER ANGST, F 1953) hängt prominent im Hintergrund in der ersten und der letzten Szene, die sich in der Tonalität deutlich von den anderen unterscheiden. Die erste, weil sie den Protagonisten zum einzigen Mal in der Rolle des

43 Else Goelz: Liebenswürdige Gammler. In: Stuttgarter Zeitung, 28. Januar 1968.

bloß Beobachtenden zeigt, die letzte, weil sie das Spiel der provokativen Normalitätsverweigerung in eine „koolhaasische Sturheit“⁴⁴ treibt, die ins Dramatische streift, aber ebenso harmlos versandet wie alle anderen Episoden.

Darin besteht nun auch ein weiterer Unterschied zu *DETEKTIVE*, der genau wie *ZUR SACHE*, *SCHÄTZCHEN* mit Schusswaffengebrauch endet, diesen und andere Momente des Umschlagens und Zuspitzens der erzählten Ereignisse aber nicht in Gegensatz zu seinen anderen Stimmungen stellt, sondern die gleiche Lakonie und Reduktion beibehält, die er auch dem Leerlauf und dem Geplänkel gegenüber einnimmt. Je unwahrscheinlicher und abgedrehter der Plot, umso mehr wirken die statische Kamera, die gleichzeitige Tendenz zu Tableaus und zur Verlagerung wichtiger Handlungen ins Off gegen Suspense und gegen narrative Ökonomie:

Der Film schafft weder Unheimlichkeit des Milieus noch ätzende Schärfe, wie sie die guten amerikanischen Gangsterfilme zustande bringen, er gammelt so schwabingisch vor sich hin. Das ist zugleich sein Charme und sein Verderb.⁴⁵

„Es steht zu befürchten, daß sie einem zweifelhaften Subjekt in die Hände gefallen ist“

Der Gebrauch von Medien durch die Figuren eines Films ist häufig auch eine Metapher dafür, wie sich der Film selbst seine Möglichkeiten und Bedingungen als Medium imaginiert. In *DETEKTIVE* gibt es einen klaren Umbruch zwischen der ersten halben Stunde und dem Rest des Films. Zu Beginn wird permanent telefoniert: hauptsächlich mit scheinbaren, tatsächlichen und potentiellen Auftraggebern, aber auch untereinander oder mit den Gläubigern. Und wenn man es nicht benutzt, so steht doch das Ding Telefon prominent und oft als einziger Gegenstand auf jedem Schreibtisch und man nimmt es sogar mit ins Bett. Das ändert sich schlagartig, nachdem Sebastian bei der jungen Frau und Mutter, um die es im weiteren Verlauf geht, eine Wanze versteckt und ein Gespräch auf Tonband aufzeichnet. Von da an ersetzt das Tonband das Telefon, die direkte Kommunikation, die direkte Verbindung zwischen festen Positionen wird ersetzt durch ein zirkulierendes Objekt, das meist unsichtbar bleibt und doch alle Koalitionen, Oppositionen und Machtverhältnisse zu regulieren scheint.

⁴⁴ Goelz: Liebenswürdige Gammler.

⁴⁵ Brigitte Jeremias: Gangster aus Schwabing. Der Film *DETEKTIVE* von Rudolf Thome. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Juni 1969.

Nicht mehr die direkte 1:1-Relation sondern eine indirekte, mehrfach vermittelte, unsichtbare, bewegliche Produktion: Hierin zeigt DETEKTIVE nicht nur ein komplexes Verständnis der Bedingtheit der Möglichkeiten des Handelns durch die Medien der Kommunikation, er gibt seinen Zuschauern zugleich auch ein Gefühl dafür, wie er sich selber im Verhältnis zum Genrekino sieht: nicht als direkte Referenz und Zitat, sondern als Ergebnis einer zeitlich und räumlich verstreuten (und zerstreuten) Koproduktion von permanenten, kontingenten Ein- und Ausfaltungen eines historischen Erfahrungsraums, der seine ganz eigene Ordnung von Raum und Zeit hervorbringt: Der Rio Bravo fließt mit der Seine zusammen und mündet in den Starnberger See ... Und so erweist sich auch hier, dass die Art und Weise, wie Filme andere Filme sehen, uns zeigt, wie sie selbst gesehen werden wollen: „Wir wollten ein Kino, das so aussah, wie die Filme von Hawks und Godard. Ein Kino, das Spaß macht. Ein Kino, das einfach war und radikal.“⁴⁶

Dass der Spaß nicht immer nur harmlos war, steht dabei auf einem anderen Blatt. Eine gewisse „Aggressivität“ und „Härte“⁴⁷ liegt gerade auch in der Lakonie der Figuren und der Inszenierung: „Die Oberflächlichkeit und die Konfliktscheuheit sind die wahre Brutalität – in Thomes Filmen und im Leben.“⁴⁸

Die Logik der Ein- und Ausfaltung ist aber nicht nur auf die Poetiken des Kinos zu beziehen, in dem Sinne, dass hier reflexive Distanz umstandslos auf genussvolles Spiel geklappt werden kann. Sie ist auch ein durchaus sehr konkretes Bild für die Dynamik politischer Erfahrung um 1968. Denn genauso wie sich in DETEKTIVE jede narrative Entwicklung und jede inszenatorische Logik der Konstellation von Räumen, Körpern und Handlungsweisen jederzeit als eine völlig andere erweisen kann, genauso musste es sich auch angefühlt haben, den verschiedenen Konfliktfeldern des Politischen zu folgen, die sich plötzlich auffalteten:

Die Zeiten änderten sich damals sehr schnell. Wer 1967 einen Kapitalkurs besuchte und entdeckte, dass man die Welt sehen konnte als eine Geschichte von Klassenkämpfen, der konnte im August 1968 auf einer SDS-Delegiertenkonferenz erleben, wie Frauen die Klassenkämpfer mit Tomaten bewarfen, um darauf aufmerksam zu machen, dass auch im SDS die Frauen nicht mehr zu sagen hatten als im Rest der Gesellschaft.

46 Thome: Überleben in den Niederlagen, S. 5.

47 Rainer Knepperger/Ulrich Mannes: „Das ist etwas sehr Seltenes, dass jemand so schamlos offen seine Wünsche zeigt“. Ein Gespräch. In: Ulrich Kriest (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010, S. 84–88, hier S. 84 f.

48 Ulrich Kurowski: Trauerarbeit. Die Filme von Rudolf Thome. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 25–29, hier S. 27 [zuerst erschienen in: Medium (1974), H. 9].

Kaum hatte man begonnen, das Patriarchat infrage zu stellen, da meldete sich der geplünderte Planet zu Wort. [...] Zu keinem Zeitpunkt war irgendetwas davon entschieden und abgelegt worden. Kein Problem wurde gelöst. Es kamen ständig mehr Fragen hinzu, alles hing mit immer mehr zusammen.⁴⁹

Dass diesen vielen fragmentierten Zusammenhängen ohne kohärenten Zusammenhang als ästhetische und mediale Matrix nicht mehr das selbstgenügsame bürgerliche Individuum dienen kann, war eine der Erkenntnisse, die sich durch die Zeitdiagnosen zog. Für das Kino hieß dies eben auch, die Koordinaten der Welt neu zu sortieren, ohne den Knotenpunkt eines fixen Subjekts.

Die Figur des alten Krüger, die glaubt, alle Fäden in der Hand zu halten und am Ende doch eine von zwei Leichen in der Geschichte wird, sagt bei ihrem ersten Auftritt zu einem der Detektive über seine junge (Ex-)Geliebte: „Es steht zu befürchten, dass sie einem zweifelhaften Subjekt in die Hände gefallen ist.“ Diese Aussage hat eine narrative Ironie, denn im Rahmen der Intrige ist damit eigentlich vor allem er selbst gemeint. Sie hat aber auch eine selbstreflexive – schließlich sind alle in den Händen des Drehbuchs und der Regie – und vor allem eine ästhetische Ironie, handelt es sich doch eben bei den Figuren des Films um Konstrukte, die als Subjekte zu bezeichnen sehr zweifelhaft wäre. Es sind Schauspieler, die Dialoge aufsagen. Und das zweimal: einmal im Bild und einmal auf der Tonspur. Denn zu den Anekdoten rund um die Produktion des Films gehört auch, dass Thome erst widerwillig (und um zu vermeiden, Sex-Szenen nachdrehen zu müssen) dem Wunsch des Produzenten nachgegeben hat, den Film deutlich zu kürzen und die Tonspur nachzusynchronisieren.⁵⁰ Und so sehr man den Verlust des Originaltons glaubhaft nachempfinden kann, so treffend scheint doch die Wirkung der Entsubjektivierung, die dieses Kompositum auf die Wahrnehmung der Figuren hat. Es sind doch nur sehr zweifelhafte Subjekte.

Nachtrag: Die beiden Absätze, die diesen Text einleiten, stammen von Rudolf Thome selbst. Sie sind aus Filmkritiken, die er in den 1960ern für die Süddeutsche Zeitung verfasste. Im ersten setzte man Fritz Lang und *THE BIG HEAT* (*HEISSES EISEN*, USA 1953)⁵¹ ein, im zweiten Howard Hawks.⁵²

⁴⁹ Arno Widmann: Als der Protest die Unis verließ. In: Berliner Zeitung 11. Mai 2018, S. 6.

⁵⁰ Thome: Überleben in den Niederlagen, S. 7.

⁵¹ Rudolf Thome: Ein Film aus Fritz Langs Amerikanischer Zeit. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 111–112, hier S. 111 f. [zuerst erschienen in: Süddeutsche Zeitung, 4. April 1964].

⁵² Rudolf Thome: Von Frauen und Männern. Hawks und die Komödie der Geschlechter. In: Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66, S. 114–115, hier S. 114 [zuerst erschienen in: Süddeutsche Zeitung, 17. August 1966].

Literaturverzeichnis

- Bos, Christian: Der zärtliche Wolf. Berliner Zeitung, 6. Dezember 2017.
- Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Frankfurt am Main 2013.
- Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, MA/London 1979.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1997.
- Freunde der deutschen Kinemathek e. V. (Hg.): Rudolf Thome (1983), H. 66.
- Goelz, Else: Liebenswürdige Gammler. In: Stuttgarter Zeitung, 28. Januar 1968.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek bei Hamburg 2004.
- Haupts, Tobias (Hg.): Rudolf Thome. München 2018 [im Erscheinen].
- Heidegger, Martin: Zur Sache des Denkens. Tübingen 1969.
- Jacobsen, Wolfgang et al. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart 2004.
- Jeremias, Brigitte: Gangster aus Schwabing. Der Film DETEKTIVE von Rudolf Thome. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Juni 1969.
- Kappelhoff, Hermann: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin 2008.
- Kriest, Ulrich (Hg.): Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome. Marburg 2010.
- Kuhn, Doris: Die Romantik der Blutlache. Nachruf. In: Süddeutsche Zeitung, 04. Dezember 2017.
- Nettelbeck, Uwe: Der Boß schätzt nur das Teure in der Kunst. Zur Welturaufführung von Klaus Lemkes Farbfilm Negresco****. In: Die Zeit, 1. März 1968.
- Pflaum, Günther: Liebe ist kälter als der Tod. In: film-dienst (1970), H. 15.
- Pflaum, Hans Günther/Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. München 1992.
- von Moltke, Johannes: Beyond Authenticity. Experience, Identity, and Performance in the New German Cinema. Duke University 1998.
- Widmann, Arno: Als der Protest die Unis verließ. In: Berliner Zeitung 11. Mai 2018.

Filmografie

- À BOUT DE SOUFFLE. Reg. Jean-Luc Godard. F 1960.
- BANDE À PART. Reg. Jean-Luc Godard. F 1964.
- DÉTECTIVE. Reg. Jean-Luc Godard. F/CH 1985.
- DETEKTIVE. Reg. Rudolf Thome. BRD 1968.
- HAU DRAUF, KLEINER. Reg. May Spils. BRD 1974.
- KANSAS CITY CONFIDENTIAL. Reg. Phil Karlson. USA 1952.
- LE SALAIRE DE LA PEUR. Reg. Henri-Georges Clouzot. F 1953.
- LE SAMOURAÏ. Reg. Jean-Pierre Melville. F 1967.
- LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD. Reg. Rainer Werner Fassbinder. BRD 1969.
- MADE IN USA. Reg. Jean-Luc Godard. F 1966.
- MIT MIR NICHT, DU KNALLKOPP. Reg. May Spils. BRD 1983.

NEGRESCO**** – EINE TÖDLICHE AFFÄRE. Reg. Klaus Lemke. BRD 1968.

NICHT FUMMELN, LIEBLING. Reg. May Spils. BRD 1970.

ROTE SONNE. Reg. Rudolf Thome. BRD 1970.

THE BIG STEAL. Reg. Don Siegel. USA 1949.

THE BIG HEAT. Reg. Fritz Lang. USA 1953.

WEHE, WENN SCHWARZENBECK KOMMT. Reg. May Spils. BRD 1978.

ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN. Reg. May Spils. BRD 1968.

48 STUNDEN BIS ACAPULCO. Reg. Klaus Lemke. BRD 1967.