

Wiederentdeckt

Eine Veranstaltungsreihe von CineGraph Babelsberg / Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung und dem Zeughauskino, in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und der Stiftung Deutsche Kinemathek

Nr. 89

6. Januar 2006

Einführung: Philipp Stiasny

PLAYGIRL

(BRD 1966, R: Will Tremper)



PLAYGIRL

BRD 1966

Regie und Buch: Will Tremper

Produktion und Verleih: Will Tremper Film GmbH, Berlin

Kamera: Benno Bellenbaum, Wolfgang Lührse

Schnitt: Ursula Möhrle

Ton: Naftali Schöberg

Musik: Peter Thomas, es singen Marie France, Paul Kuhn, es spielen Klaus Doldinger und sein Quintett

Kostüme: Christine Viertel

Darsteller: Eva Renzi (Alexandra Borowski), Harald Leipnitz (Siegbert Laner), Paul Hubschmid (Joachim Steigenwald), Umberto Orsini (Timo, Modefotograf), Elga Stass (Hildchen Völker), Rudolf Schündler (Doktorchen), Hans-Joachim Ketzlin (007), Narciss Sokatscheff (Bogdan), Ralf Gregan u.a.; als Gäste: Heinz Zeller Mayer, Reinhold W. Timm, Gero Gandert, Heinz Oestergaard, Paul Kuhn u.a.

Drehzeit: 10.7.-16.11.1965 in Berlin

Uraufführung: 23.6.1966, Gloria-Palast, Berlin

Arbeitstitel: SCHLARAFFIA AN DER SPREE, BERLIN IST EINE LIEBE WERT, BERLIN IST EINE SÜNDE WERT

Kopie: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, 90 Min., 2457 m (35mm), schwarzweiß

Wie ich Filmverleiher wurde

Als ich vor zehn Jahren auf der Leinwand betrachtete, was aus meinem ersten Drehbuch DIE HALBSTARKEN geworden war, obwohl bei diesem Film mein Freund Georg Tressler Regie geführt hatte, ließ ich mir noch nicht träumen, daß ich nicht nur Regisseur werden müßte und Produzent, um meine Ideen so zu verwirklichen, wie ich sie auf dem Papier festgehalten hatte, sondern – nun – auch noch Verleiher.

Filmverleiher, das ist in den Ohren gerade der jungen Filmemacher beinahe schon ein Schimpfwort. Der Filmverleiher ist der, ohne den es nicht „geht“, ohne dessen finanzielle Rückendeckung überhaupt kein Film gedreht werden kann, an dem darum alle Versuche scheitern müssen, Filme gegen die Konvention, Filme mit Risiko also, zu machen. Denn Filmverleiher sind in erster Linie Geschäftsleute, „kühl rechnende“, wie sie sich selbst gern zu bezeichnen pflegen. Doch ihre kurze und katastrophenreiche Nachkriegsgeschichte beweist, daß sie eher kühle Spekulanten als Rechner sind. Belichtetes Zelluloid ist nun einmal Geschmacksware, und kein Film trägt das Signum des Erfolges in sich, bevor er an der Kinokasse erprobt wird. Filmverleiher haben sich so oft geirrt, daß sie mit der Zeit immer phantasieloser und unbeweglicher geworden sind. Wer bis heute

überlebt hat, klammert sich mit dem Starrsinn der Verzweiflung an das (launische) Gesetz der Serie, an Edgar Wallace, Karl May und, neuerdings, die Agentenfilme. Und nun kommt einer wie ich, mit einem Film ohne Vorbild. Mit einem Rekord von zwei geschäftlichen Totalverlusten auf dem Buckel, FLUCHT NACH BERLIN (1961) und DIE ENDOLOSE NACHT (1963). Mit einer Hypothek von Filmen, die damals gegen sämtliche Widerstände (und natürlich auch ohne Verleiherdeckung) gemacht wurden, die gleichwohl nach ihrer Fertigstellung Bundesfilmpreise und Prämien, Prädikate und Kritikerpreise erhielten und darum auch Verleiher fanden, jedoch nicht das erwünschte Publikumsinteresse. Dann fing ich voriges Jahr in Berlin an, einen dritten Film zu drehen, PLAYGIRL, Verleih: Will Tremper Film GmbH. Kein deutscher Verleiher hat den Film haben wollen. Die kühl rechnenden Geschäftsleute wußten nichts mit ihm anzufangen. Der größte Verleiher in München hielt ihn für „unspielbar“, der kleinste Verleiher hätte ihn „vielleicht“ genommen, aber kostenlos. Das konnte ich mir nicht leisten: Alle Mitwirkenden und Lieferanten hatten ihre Gagen und Löhne bis zur Aufführung zurückgestellt. Also mußte ich selbst Verleiher werden, was blieb mir anderes übrig? Doch wie wird man Verleiher? Klappert man, mit einem Adreßbuch der deut-

schen Filmtheater unter dem Arm, sämtliche Städte ab? Klopft man an die Tür, schreibt man Briefe, ruft man die Kinobesitzer einfach an? Die Branche lachte sich schief über meine ersten Versuche. Ich fand einen Fachmann, von dem ich gehört hatte, daß er ein rasiermesserscharfer Verkäufer sei, ein kleiner dünner Mann von 57 mit der zappelnden Aufgeregtheit eines Herings und der Zungenfertigkeit eines varietereifen Schnellredners.¹ Er ist Geschäftsführer eines Münchner Verleihunternehmens, das unglücklicherweise über viele gute, aber wenig geschäftsträchtige Filme verfügt. Und – das gab den Ausschlag – er liebte meinen Film auf den ersten Blick. „Wir fangen oben an!“ erklärte er, und das hieß bei Max Knapp in Berlin, einem König unter den Kinobesitzern. Er hatte meine beiden vorherigen Filme gesehen, gelobt, aber nicht gespielt. Nun sah er PLAYGIRL und mietete ihn spontan. „Das ist genau der Film, den ich am Kudamm brauche!“ Die Uraufführung war gesichert.

Mit dem Berliner war der junge Besitzer einer ganzen Kino-Kette in Düsseldorf, Köln, Bonn, Wiesbaden, Aschaffenburg und Berlin zur Vorführung gekommen. Er strahlte: „Verfügen Sie über meine Häuser!“ So fing es an, und innerhalb von drei Wochen hatten wir alle 53 deutschen Großstädte mit mehr als 100.000 Einwohnern zusammen. In den weiteren vier Wochen wurden die Theater in den 200 Städten bis hinunter zu 30.000 Einwohnern besucht: überall wurde PLAYGIRL teils nach Sicht, teils nach Hörensagen ohne Debatten gemietet.

Wir gaben unserem Film den Slogan: „Kein Film für alte Leute!“ und druckten die Auflage der Filmselfbstkontrolle sehr klein: „Für Jugendliche bis 18 Jahre verboten!“ Wir rechnen mit einem Verleihsatz von, vorsichtig geschätzt, anderthalb Millionen DM. Die professionellen deutschen Verleiher sprechen von „Zufall“ und nennen PLAYGIRL eine Eintagsfliege – gewiß kein Zufall aber ist, daß sie in diesem Jahr auf den meisten Agentenfilmen sitzen bleiben werden. Wir drehen mit dem Geld zwei neue Filme: SALLY ODER DIE JÜDISCHE VERSCHWÖRUNG, ein Film über den Philosemitismus in Deutschland, den ich im August in Frankfurt am Main machen will, und KINO UM HALB NEUN mit Harald Leipnitz und Ruth Maria Kubitschek, eine Liebesgeschichte ohne Liebe, die mein Freund Georg Tressler inszenieren wird. Keine Filme für deutsche Verleiher.²

Will Tremper, in: Der Tagesspiegel, 26.6.1966

¹ Gemeint ist Heinz Preuschoff.

² Weder SALLY noch KINO UM HALB NEUN bzw. KINO UM HALB ZEHN kamen zustande.

Das Mannequin als Phänotyp unserer Zeit?

Ein neuer Alleingang Will Trempers: PLAYGIRL uraufgeführt

Einstweilen sind Will Trempers Filme immer etwas weniger interessant als die Umstände, unter denen sie zustande kommen. Auch über die Entstehungsgeschichte von PLAYGIRL gäbe es treffliche Episoden zu erzählen, wenn sie nicht schon alle irgendwann und irgendwo berichtet worden wären. Tremper, der mit allen Wassern gewaschene Journalist, vergißt auch sich selbst als Thema nicht. Es ist sein gutes Recht, ja wahrscheinlich die bitternotwendige Publicity eines Alleingängers innerhalb einer Industrie, die sich in Deutschland allem widersetzt, was sich ihren überlebten Normen nicht anpaßt.

Trempers bisher leider auch vom Publikum nicht goutierten Versuche, jenseits der Schablone zu realisieren, also in allen Ehren. Sein Talent ohnehin und seinen Willen, die Kamera als Feder zu verstehen und mit ihr Filme wie Reportagen über die deutsche Gegenwart zu schreiben, persönlich, direkt und kraftvoll.

Zugleich wird er aber auch mit PLAYGIRL wieder zum Opfer seiner Methoden, beispielsweise der, weitgehend ohne Drehbuch zu arbeiten, sich auf spontane Einfälle zu verlassen, alles selbst erfinden zu wollen (oder zu müssen). Seine Stoffe völlig allein erarbeitet hat bekanntlich selbst ein großer Filmschöpfer wie Fellini nie, der so prononciert persönliche Filme macht, in ihren Assoziationen viel egozentrischere Werke, als sie Tremper jemals vorgeschwebt haben. Dennoch hat Fellini bei der Entwicklung seiner Themen nie einem Alleingang vertraut.

Was Tremper dringender als alles andere braucht, ist ein durchdachter und fundierter Stoff. Ihn sich allein und spontan einfallen zu lassen, geht ganz offensichtlich über seine intellektuellen Kräfte.

Playgirl, kurzum, wiederholt mit den Tugenden auch die Schwächen seiner vorhergehenden Werke, wenn auch die ersteren in reichem Maße als die letzteren. Es gibt herrliche Momente in seinem neuen Film, zupackend und die deutsche Misere treffend wie bisher in keinem anderen Film unserer Tage. Aber die Distanz von eineinhalb Stunden steht Tremper nicht durch. Das Gelingen bleibt fragmentarisch. Der Bogen spannt sich nicht, Trempers Stoff erweist sich auf die Dauer als zu dünn, und am Ende, leider, endet die Story in aufgesetzter Melodramatik. Heulendes Elend über sein flatterhaftes Leben und Lieben überkommt das Playgirl.

Dieser Darling, John Schlesingers Geschöpf in manchem verwandt,³ wird von Tremper als ein für unsere Zeit typisches Wesen vorgestellt, welches das Leben in allzu hastigen Zügen genießt. Nach einer internationalen Karriere als Fotomodell kommt das Mädchen nach Berlin, neugierig, die Geburtsstadt ihres Vaters kennenzulernen.

Von der Wirklichkeit dieser Stadt weiß und erfährt sie nichts. Die Mauer ist für sie eine selbstverständliche Kulisse zu neuen Modefotos, und sie ahnt nur dunkel, daß in diesem Land ein gewisser Krieg gewesen ist und ein gewisser Hitler geherrscht hat. Diese Momente des mangelnden zeitgeschichtlichen Bewußtseins eines Mädchens, für das die Gegenwart nur als Zeit ihrer privaten Abenteuer existiert und sonst gar nicht, führt Tremper in grandios-makabren Sequenzen vor Augen: Sie sind die Höhepunkte seines bisherigen Oeuvres insgesamt. Ihretwegen ist dieser Film so bemerkenswert.

Auch aus den amourösen Zugewinnen seines müßig-schlafenden Playgirls mit einem Industriemagnaten, seinem Assistenten und einem Modefotografen weiß Tremper mehrere faszinierende filmische Aphorismen abzuleiten. Die Welt des Modefotografen, das Chi-Chi als Existenz, stellt sich in Trempers realistischer Sicht als absurde Grotteske dar.

Doch nur zu rasch verliert er sich wieder in flüchtigen Impressionen, nichtssagenden Provokationen, Kalauern, quälenden dramaturgischen Längen sowie nudistischen Konzessionen, die nicht unkonventionell, sondern gerade das Gegenteil sind.

Ein Irrtum Trempers war die Annahme, sein Mannequin, das er vorführt, sei als Phänotyp der Stunde schon so interessant, daß man sein triviales Tun und Lassen nur noch abzuschildern brauche, um eine Kunstfigur zu gewinnen. Das Von-Kuß-zu-Kuß-Spiel des Mädchens mag ein dankbares Thema für Magazine sein, aber als Modell für ein Kunstwerk bleibt es zu unergiebig.

Wenn im Programmheft anspruchsvolle kulturhistorische Vergleiche gezogen werden, so merkt man auch daran, worauf Tremper mit seinem Playgirl wahrscheinlich hinauswolle. Joe Hembus, der Tremper kürzlich in bester Absicht als „unseren Boulevard-Antonioni“ bezeichnete, übersah, daß eine Antonionische Seelendiagnose auf Boulevardniveau überhaupt nicht möglich ist. Durch die leider zahlreichen Szenen, in denen Tremper tatsächlich Boulevardier ist, wird der Vergleich mit Antonioni allzu unangemessen, und wo Tremper sich in einigen Momenten tatsächlich

Antonioni nähert, hört er auf, ein Boulevardjournalist zu sein.

Seine Neuentdeckung Eva Renzi entspricht mit ihrem maskenhaft-schönen Gesicht wahrscheinlich dem Typ, den sie darzustellen hat. Als Schauspielerin ist sie freilich in jenen Szenen am überzeugendsten, in denen ihr der Modefotograf zuflucht: „Don't move, don't move!“ Ein wenig überraschender ist da schon Paul Hubschmid, der nach schätzungsweise über hundertfünfzig Filmen auf dem Wege ist, ein Schauspieler zu werden. Er hat einige respektable Momente, wahrscheinlich Trempers Verdienst; während Harald Leipnitz' zweifellos beachtliche Fähigkeiten allmählich zu erstarren drohen.

In Kleinrollen ist neben Berliner Prominenz (der Modeschöpfer Oestergaard, der Hotelier Zeller Mayer, der Filmkritiker Gero Gandert u.a.) auch Elga Stass, vormals als Mainzer Fernsehansagerin Edelgard Stössel bekannt, zu sehen.

Dg. [Manfred Delling], in: Die Welt, 2.7.1966

PLAYGIRL und SPERRBEZIRK (I)⁴

[...] Tremper ist ein im derzeitigen deutschen Filmbetrieb unmöglicher Typ. Er ist weder ein Regieautomat, wie die Atze Brauner undsoweiter ihn sich wünschen, der sich selbst verleugnend (sofern es da etwas zu verleugnen gibt) durch die Kamera dreht, was gerade opportun erscheint (Typ Reiml); noch ist er ein Kunsthandwerker mit gediegenem Geschmack und kleiner persönlicher Note, wie ihn die FAZ und die Bundesfilmpreiskommission schätzen (Typ Hoffmann); noch schließlich ist er jemand nach dem Herzen des *Kuratoriums*, der sich dem Betrieb ferngehalten und seine Begabung anderweitig bewiesen hat (Typ Kluge). Will Tremper sitzt zwischen allen diesen Stühlen, es würde auch keiner für ihn passen. Er hat sich kompromittiert, und das ohne sich viel zu sträuben. So wenig er seine Illustriertengeschichten unter Zwang geschrieben hat, so wenig sind die Konzessionen seiner Filme glatt aufs Konto irgendwelches Auftraggebers zu schreiben – der verstümmelte Auftragsfilm SPERRBEZIRK ist kaum weniger persönlich als das frei produzierte PLAYGIRL.

Bei Tremper heißen die Leute nicht „Wendland“ oder „Berger“ oder „Marion“, sondern Alexandra Borowski oder Hildchen (PLAYGIRL) oder aber gleich „Bernie Kallmann“, „Detlev Rhombus“ und „Nossi der Lipler“ (SPERRBEZIRK), wie man halt so heißt in der Wirklichkeit oder im Ganoven-

³ In DARLING (GB 1965, R: John Schlesinger) spielt Julie Christie ein „Playgirl“, das einen italienischen Fürsten heiratet. Der Film kam in Deutschland im März 1966 heraus.

⁴ Der von Ernst Neubach nach dessen Idee produzierte SPERRBEZIRK (D 1966, R: Will Tremper) wurde im Frühjahr 1966 gedreht und kurz vor PLAYGIRL am 3.6.1966 uraufgeführt.

film. Und diese Leute sagen nicht „Die Blumen sind für ein Mädchen, das ich liebe“, sondern „Höi, Sie gehn aber ran“ (PLAYGIRL), oder aber gleich: „Ich denke Tag und Nacht an Dich, Liebster!“ „Ich fühle es, Liebste!“ – und wer daraufhin den Mond dort über Soho erwartet, wird nicht enttäuscht: die nächste Einstellung bietet den sich drehenden Mercedesstern am Himmel über dem Kurfürstendamm. Tremper hat den Sinn für das Fotogene von Schauplätzen, von Bewegungen und Redensarten. Er versteht es, aus dem Vertrauten etwas herauszuheben, uns vor Augen und Ohren zu stellen, fremd und komisch erscheinen zu lassen. Wo im deutschen Film hat man zuvor erwachsene Menschen glaubwürdig über Nacktbaden reden (und es tun) sehen? Wo, wie jetzt in PLAYGIRL, hat man gesehen, wie ein verliebtes Mädchen beim Tanzen auf ihren Partner schaut? Wo hat man gesehen, wie eine Großstadtstraße am Morgen nach einer durchbummelten Nacht aussieht, und zwar so, daß mans spürt auf der eigenen Haut? Wer, außer Tremper, würde Heinz Oestergaard als Heinz Oestergaard auftreten und minutenlang italienisch reden lassen (gern und scheußlich)? Und wer, außer ihm, würde sich trauen, einen seiner Helden – und keineswegs einen Bösewicht – als miesen Rassisten zu zeichnen?

Tremper zeigt nur, was er kennt und wovon er fasziniert ist. Er ist fasziniert von allerlei – sein Geschmack ist nicht wählerisch. Aber was er mag, das mag er wirklich. Ich kenne keinen anderen deutschen Film (ausgenommen NICHT VERSÖHNT), der so geil ist auf das, was er zeigt, keinen so erotischen Film. Gewiß gibt Tremper sich seiner Faszination zu unreflektiert hin. Das führt zu zwiespältigen Ergebnissen, etwa was seine Berlinbegeisterung angeht. Kein Film hat das Pittoreske der Mauer so bedenkenlos ausgebeutet wie PLAYGIRL. Kein Film hat aber auch das Paradoxe dieser Stadt, den Schwebezustand zwischen Vergangenheit und Zukunft, so sinnfällig gemacht wie PLAYGIRL mit diesen „deLuxe“-Pensionen, die es nur in Berlin gibt, und diesem Jetflughafen, dem keine Millionenstadt der Welt ähnlich kümmerliches entgegensetzen hat. In einzelnen Aspekten seiner Filme gelingt es Tremper, seine Faszination selbst zum Gegenstand zu machen, das heißt auch zu Form werden zu lassen. Das gilt für das Tempo der Bewegungen, das in PLAYGIRL streckenweise einen selbständigen Wert gewinnt. Das gilt auch für die weibliche Hauptfigur dieses Films, von der Joe Hembus mit Recht gesagt hat, daß sie viel mit Tremper gemeinhabe – wie dieser sich überhaupt in den weiblichen Gestalten seiner Filme (das gehört zu ihrem „Eros“) viel subtiler manifestiert als in den Männern, die fast durch-

weg die eitlen Schauspieler bleiben, die sie im Leben sind.

Nur wie zufällig geschieht es, daß Tremper sein Sujet zur Form wird. In Playgirl fällt er fast immer, wenn er die Notwendigkeit verspürt, seine chaotischen Einfälle zu organisieren, in schlechte Drehbuchgewohnheiten zurück, vor allem in dem Schluß, der die promiskuose Heldin in den Armen eines Mannes zur Ruhe kommen läßt. [...]

Ein Routinier ohne Routine, ein Handwerker ohne Ausbildung, eine Cinemane ohne Filmkultur – in allem ist Will Tremper ein präziser Ausdruck unseres Filmdilemmas. Er als einziger (außer Straub) *lebt* und *filmt* dieses Dilemma, führt es vor. In seinen Filmen reibt sich ein Talent an den Schranken, die die jahrzehntelange Dekadenz des deutschen Films gesetzt hat. Erst mit den Filmen Trempers, neben denen Straubs, Kristls, Kluges und der Neuen Münchner komplettiert sich das Bild des Jungen Deutschen Films, dem es aufgegeben ist, sich am eigenen Schopf aus dem Morast zu ziehen.

Enno Patalas, in: Filmkritik, 10. Jg., Heft 7, 1.7.1966, S. 383-384

PLAYGIRL und SPERRBEZIRK (II)

Tremper und die Wirklichkeit. Das Verhältnis lohnt die Diskussion. Der Fall Tremper entwickelt und erschöpft sich in dieser Beziehung. Die einen faszinierts, die anderen findens schön geil, die dritten empören sich. Jeder aber wird zugeben, daß da ein intimes Verhältnis besteht. Bittschön, Hut ab vor Tremper, das ist für unseren Film schon Besonderes, Wichtiges. Die westdeutsche, westberliner Wirklichkeit unserer Tage, sie ist vorhanden in PLAYGIRL wie auch in SPERRBEZIRK. Es geht sogar noch weiter: Tremper hat diese Wirklichkeit bewußt in seine Filme hineingebracht. Man merkt ihm die Anglerfreude an, wie er seine fette Beute vorweist. Und da von Bewußtsein die Rede ist, fühlt man sich als fortschrittlicher Kritiker zum Lobpreis aufgerufen. Aber ach, es ist dies Bewußtsein grad, was den Fang vereitelt. Wie gewonnen, so zerronnen: zurück bleiben Wirklichkeitspartikel allüberall, massenhaft, jeder der Filme ist davon durchsetzt. Noch die Wirklichkeit selbst, sie ist nicht mehr zu finden. Was ist geschehen?

Eben Trempers Bewußtsein. Naiv, kindlich-eifrig patscht er mit dem Finger drauf: das ist *das* Playgirl, *der* Geschäftsmann, *die* Nutte, *das* unschuldige Mädchen, *der* Zuhälter, *die* Mauer, *das* Appartementhaus, *das* Autokino, *das* Hallenbad, *der* Busen, *die* Redensart. Ihm reicht nicht, was er sieht und – durchaus – berichten kann. Er manipuliert: ein jedes Ding muß repräsentieren, Reklame

machen für anderes: für das Allgemeine. Es muß alles so schrecklich typisch sein. So löst er auf, was er doch schon hat, und zersetzt seine Wirklichkeit in Teilchen, deren Summe nur noch allgemein ist. Seine Figuren, seine Situationen sind Schemen, blutleere, herzlose Gerüste, Typisches allgemein zu bedeuten. Eine Straße in Berlin; ein Playgirl – eine konkrete Situation? Aber nein: das Playgirl denkt „Mauer“, der Film zeigt, und schon malt sich angestrengte Besinnlichkeit auf ihren Zügen. So typisch, so ist Leben?

Natürlich kann man Playgirl und Mauer zusammenbringen: konkret vermitteln. In dieser Szene aber bleiben die Partikel Mädchen und Straße unverbunden; Trempers Mauergedanken bleibt eine Behauptung – mehr: er degradiert seine realistischen Teile (Mädchen, Straße) zur Staffage für eine Pose: so also denkt „man“ (angestrengt besinnlich) an die Mauer.

[...] So typisch der Drehort wirken mag (die berliner Pension in PLAYGIRL), so Unglaubliches spielt sich darin ab. Der Verdacht besteht, und das spräche nur für Tremper, daß er den Sachverhalt überschaut und seine Figuren gar nicht ernstnimmt. In SPERRBEZIRK macht er sich zweimal über seine Unschuld vom Lande lustig [...]. Jedoch: Da man ihm im einzelnen nicht abnehmen kann, was er zeigt, glaubt man ihm auch das Typische nicht. Einige Peinlichkeiten, zunehmendes Desinteresse und schließlich Langeweile sind die Stationen auf diesem Weg. Was aber ärgert, ist die arrogante (um nicht zu sagen: unmenschliche) Einstellung zu seinen Figuren. Sie sind ihm im ganzen Werbematerial für seine Gesten (aha, so benimmt sich ein ...) und Sprüche (aha, so berlinert, lacht und spricht ein ...). All das im einzelnen wieder Selbstzweck, eitel und ohne Verbindung zum nächsten. Der Ärger mag hier durch die Enttäuschung bestimmt sein. Verflucht noch mal, er kann doch, Tremper, Wirkliches schildern. Man siehts noch, in seinen Filmen, an den Bruchstücken, am Drehort. Warum nur quält und verdirbt er, was er findet? Er achtet drauf, der Schalk, daß der Prospekt „Nassau, Bahamas“ in die Großaufnahme kommt, aber er läßt eine berliner Zeitung in der Schlagzeile „Maffia“ mit Doppel-f schreiben. Das erste ist ihm typisch, das zweite nicht: er achtets nicht. Und er ist viel zu ungeduldig: Er will die berliner Pension uns als typisch verkaufen. Wir hören ihn an, vielleicht kaufen wir. Er will aber nicht preisen (das Playgirl benimmt sich darin wieder recht schematisch und ohne Details): er will überreden. Wer aber sehen, nicht glauben will, der fühlt sich von solchen Verkäufern belästigt.

Dietrich Kuhlbrodt, in: Filmkritik, 10. Jg., Heft 10, 1.10.1966, S. 576-577

PLAYGIRL und SPERRBEZIRK (III)

Unsere Denkgewohnheiten, wenn wir Filme sehen, sind miserabel, wir schleppen Vorstellungen mit uns herum wie: Ein deutscher Film über Berlin muß die Wirklichkeit zeigen, „wie sie ist“, einen der vielen Übelstände beim Namen nennen, sich auf die richtige Seite schlagen und auf jeden Fall dem Ernst der Lage Rechnung tragen. Wichtiger ist aber doch: Ein Mann, der gerne in Berlin lebt, obwohl ihm zur Zeit die Nähe des Rhein-Main-Flughafens sympathischer ist, und der etwas für lange Mädchen wie Eva Renzi übrig hat, die zur Tür hereinschneien und bereit sind, einen Film mitzumachen, gleich morgen und aufs Geratewohl, beschließt, ohne den Stand der Dinge zu verkennen, wir drehen: Ein Mädchen kommt nach Berlin. Wichtig ist: Ein Mann, der von allerlei fasziniert und nicht wählerisch ist, ohne Zwang Illustriertengeschichten geschrieben hat und über manches manches weiß, bringt es fertig, einen Film nur über sich selber zu machen und in diesen Film alles hineinzustecken, was ihm so auffällt, wovon er fasziniert ist, was er sich vorstellt, was er sich denkt. Wichtig ist schließlich: Wir können ins Kino gehen und uns einen Film anschauen, dem wir entnehmen können, was einer, der in Berlin lebt und dem was auffällt, so denkt und sich vorstellt. Statt uns einen Film anschauen zu müssen, in dem wieder einmal irgendeiner irgendeine Geschichte inszeniert hat, die weder ihn noch uns interessiert, in dem im gehobenen Tone über eines dieser Probleme nachgesonnen wird, von denen es dann heißt, es sei gut gewesen, daß einer es angepackt habe.

PLAYGIRL ist ein Film, in dem nichts stimmt, wenn man ihn an jener Erwartung mißt, die schon alles weiß: Die Mauer ist in PLAYGIRL weder die Schandmauer noch der antifaschistische Schutzwall, sondern ein schicker Hintergrund für Modefotos. Was nichts anderes beweist als den Umstand, daß Tremper sowohl die *BZ* wie das *Neue Deutschland* liest und daß er sich dennoch mehr für lange Mädchen und Modefotos interessiert. Dem Schwaben, der die Szene betritt und sich über die Schweinerei aufregt, die es sei, nackte Mädle dahanne zu fotografieren, sagt das Mädchen, er solle sich bloß mit seiner Mauer nicht so haben – schließlich war gerade kein besserer Platz zum Drehen da. Was nichts anderes beweist als den Umstand, daß Tremper, der gewiß ein guter Berliner ist, er mag Tempelhof, Tegel, die Amis und den Mercedesstern auf dem Dach des Europa-Center, es gerade deshalb lieber mit den berliner Taxichauffeuren hält, die über jenes Bauwerk ihre Witze auf Lager haben – daß ihn eine Denkweise irritiert. So ließe sich kein Appetit auf Berlin wecken, bemerkte der katholische *film-dienst* ganz

richtig, den die Tatsache, daß in diesem Film vom Kudamm und vom Funkturm die Rede ist, zu dem Mißverständnis verführt hat, es handle sich hier um einen Film, der Appetit auf Berlin wecken wolle.

So macht es Tremper mit fast allem, was er zeigt: Er zeigt es so, wie er es sieht, und nicht so, wie er es der Übereinkunft nach hätte zeigen müssen, auch mit dem Mädchen macht er es so. Alexandra Borowski kommt nach Berlin, um sich einen bestimmten Mann zu angeln, mit dem sie mal in Rom geschlafen hat, natürlich einen mit einem dicken Konto, einer Villa mit Pool in Dahlem und Rennpferden, einen richtigen Illustrierten-Typ also, der gleichwohl herumläuft und fast wie Paul Hubschmid aussieht. Sie schläft aber zwischendurch mit einem anderen, bei dem sie dann wider Erwarten hängenbleibt: Der Mann mit dem dicken Konto hält sie nämlich für übergeschnappt und anstrengend und will seine Ruhe haben. Das Playgirl ist halt keins, das ist alles: Sie treibt es weder weiter noch mit Erfolg, aber auch darin steckt keine Moral, sondern nur eine ziemlich gemeine Szene, in der das Mädchen dem anderen Mann jammernd zu Füßen sinkt.

Was sonst noch passiert: Tremper [...] führt uns auf eine jener Wir-sind-wer-Baustellen an der Mauer, auch ins dortige Springerhochhaus, und läßt uns den Blick genießen hinüber und auf den Hügel, der einmal die Reichskanzlei war. Endlich hört man in einem Film, wie es klingt, wenn ein paar Leute auf Befehl und vor der Kamera so über Geld und Geschäfte reden, nämlich echt und nachgemacht zugleich – es handelt sich um eine Geheimsprache mit Reizworten und Wendungen wie: Jetzt bin ich extra hergeflogen, wenn er jetzt nicht die Hosen runterläßt, geht das Geschäft in die Binsen. [...] Nicht zu vergessen: Die Bettszenen sind wirklich gut. In einer zieht sich Harald Leipnitz, der den anderen Mann spielt, einen Schlafanzug an, der ihm nicht gehört, und macht sich an einer Bluse zu schaffen, die teuer war. Paß doch auf, sagt das Mädchen; jetzt sei die ganze Atmosphäre hin, sagt Leipnitz. In einer anderen sagt der Mann zu seiner Sekretärin, mit der er im Bett liegt, er hoffe, sie gehöre zu den Mädchen, die sich auf einmal Schlafen nichts einbilden und im Betrieb den Mund halten können. In einer dritten liegt Leipnitz im Bett und liest den Wirtschaftsteil, während Eva Renzi seinen Rücken inspiziert und nach gewissen Betätigungsmöglichkeiten absucht, was wirklich eine verbreitete Mädchenunsitte zu sein scheint.

Wichtig ist: Hinter alledem steckt keine andere Absicht als die, das Filmemachen als eine unter mehreren möglichen Lebensformen auszuweisen, als ein Unternehmen um Kopf und Kragen aller-

dings, das hierzulande seine besonderen Tücken hat. Einen Film zu machen, das ist, schon von den Nerven her, etwas anderes, als ein Buch zu schreiben, und doch kann man Filme machen wie man Bücher schreibt: Filme können so intim sein und so persönlich und so unverstellt sein wie Bücher, die es sind. Es ist Tremper gelungen, sich durchzulavieren, auf abenteuerliche Weise: Sein Film ist so, wie er ihn haben wollte, trotz der Finanzierungsschwierigkeiten, die er hatte, und obwohl er nicht von jenem Schläge ist, der bei den offiziellen Filmförderungsgremien ankommt, nämlich ein unzuverlässiger Bruder, der so seine Ideen hat.

PLAYGIRL ist ein Film, bei dem die Frage, ob er gut ist oder nicht, nur noch nebenbei interessiert, oder vielmehr ein Film, der schon deshalb gut ist, weil er nichts enthält, was nicht von Tremper wäre: Für Puristen ist dieser Film nichts, denn es sind, bei Lichte betrachtet, schauerhafte Sachen darin. Und er ist auch nichts für die Patentlinken, weil er sich so garnicht in der erwünschten Weise engagiert. Aber es sind gerade diese Macken, die zeigen, wie wenig Rücksicht Tremper auf Traditionen genommen hat, die er entweder nicht zu durchdenken bereit war oder die ihn einfach langweilen.

Unter dem Strich ist das erstaunliche Ergebnis dieser Passion eines so wenig reflektierten Mannes wie Tremper, der nur auf die Reize seiner Umwelt reagiert und auf die tollen Geschichten, die er hört, hinter denen er her ist, nicht zu verachten: ein Film, in dem sich letztenendes dann doch eben jene Wirklichkeit findet, nämlich unsere, auf deren brave Widerspiegelung in Kunstwerken zwecks moralischer Aufrüstung ein abgehalfterter Begriff von Kunst noch immer insistiert. Aber nur darum, weil Tremper auf die Methode verzichtet hat, nach der es mit dieser Widerspiegelung angeblich klappen muß, weil er sich um eine unanfechtbare Allgemeinheit – weder was seine Ansichten über die Gegenstände, von denen er spricht, noch was seinen Stil angeht – gar nicht erst bemüht hat.

Denn: Die Filme selber sind das Problem. Nicht, was einer denkt, wie er es machen sollte, ist interessant, sondern das, was er denkt und darum macht. Nicht die Wirklichkeit, die PLAYGIRL widerspiegelt, muß uns interessieren, sondern die Wirklichkeit, die PLAYGIRL selber ist.

Uwe Nettelbeck, in: Filmkritik, 10. Jg., Heft 10, 1.10.1966, S. 577-578

Jungfilmer sind faul und desinteressiert

Regisseur Will Tremper, Erfinder des Jungfilms, schreibt exklusiv für die AZ, was er über seine „Nachfahren“ denkt:

[...] Jungfilmer machen mich heute nur noch traurig. Ich habe, seit ich 48 STUNDEN NACH ACAPULCO [D 1967, R: Klaus Lemke] sah, einen starken Drang, mir jede Menge altmodischer amerikanischer Filme anzuschauen, die ich verstehe, die mich in Spannung versetzen, die mich an die schönen alten Tage erinnern, in denen es noch keine Jungfilmer gab.

Ich glaube, die Jungfilmer sterben wie die Fliegen nach einem kurzen heißen Sommer, und ein besonders strenger Winter wird dafür sorgen, daß im nächsten Frühling nur noch wenige wiederaufstehen.

Sie waren faul, d.h. sie waren im Grunde an ihrem technischen Metier zutiefst uninteressiert, sie haben eine Kamera genommen und einfach drauflos gekurbelt, ohne ein paar notwendige Erfahrungen (bei den alten Filmern) gesammelt zu haben, und sie haben die ganze Branche gründlich mißverstanden, eine kommerzielle Branche. Statt dessen haben sie ihre Zeit dazu mißbraucht, den Staat um Geld anzubohren – und haben es vergeudet.

Die alten Filmleute, speziell in Hollywood, haben viel schneller geschaltet und machen heute mit hochtalentierten jungen Fernsehregisseuren und älteren Jungfilmern wie Polanski die aufregendsten Filme (ROSEMARYS BABY, THOMAS CROWN WIRD GEJAGT, die in Kürze in München anlaufen). Opas Kino in Hollywood hat auf glänzende Weise

seine jungen Leute integriert, man merkt, da sind Profis der Branche am Werk, und sein Handwerk verstehen heißt, bis nach München laufen, um Volker Schlöndorff zu engagieren.

Was mich am meisten an unseren Jungfilmern immer aufgeregt hat, war ihre unbeschreibliche Ignoranz. Sie kennen keine Schauspieler, sie wissen nicht einmal, was man ihnen sagt, was sie tun sollen (das läßt sich an vielen ihrer Filme besichtigen). Sie wissen selbstverständlich auch nicht, wie man eine Verleihabrechnung liest – dies aber ist die Voraussetzung für künstlerische Freiheit: finanzielle Ungebundenheit. Sie laufen nur von Pontius zu Pilatus und verlangen Geld.

Natürlich spreche ich hier nur von denen, die noch nicht bei Rob Houwer untergekommen sind – sind sie erst mal dort, dann sind sie ja keine Jungfilmer mehr. Ach, die Frühlingsstürme eines neuen, jungen deutschen Films sind verblasst und haben nichts als Herbstlaub hinterlassen. Es sieht romantisch aus, ist aber nur zusammenzufügen. Wenn es der letzte Sturm des Films überhaupt gewesen wäre, könnte man traurig werden. Die neuen Produktionen der Amerikaner aber beweisen: noch nie war der Film so interessant, noch nie wurden so viele gute Filme gemacht, noch nie war die Zukunft des Films so groß.

Es geht, Gott sei Dank, auch ohne Jungfilmer.

Will Tremper, in: AZ (München), 7./8.9.1968, S. 10