



Sendung vom 10.12.2012, 21.00 Uhr

Hans Günther Pflaum  
Filmjournalist  
im Gespräch mit Dr. Wolfgang Habermeyer

- Habermeyer:** Herzlich willkommen zum alpha-Forum. Auf unseren heutigen Gast freue ich mich als Filmfan ganz besonders, es ist nämlich der berühmte Filmkritiker Hans Günther Pflaum, langjähriger Mitarbeiter der "Süddeutschen Zeitung" und für mich, wenn ein neuer Film herauskam, immer die erste Adresse, mich zu informieren, was von diesem Film zu halten ist. Herr Pflaum, Sie haben in Ihrem Leben bestimmt nicht nur Hunderte, sondern Tausende Filme gesehen. Manchmal passiert es einem Laien wie mir ja, dass man wirklich beglückt aus einem Film herauskommt. Passiert Ihnen das noch oder haben Sie dafür schon zu viel gesehen?
- Pflaum:** Es passiert zurzeit eher selten, aber das hat vielleicht nicht nur damit zu tun, dass ich zu viel gesehen hätte, das hat auch mit einer Entwicklung von Kino zu tun, die ich nicht so toll finde. Vielleicht ist das auch meinem Alter zuzuschreiben, aber das große Mainstream-Kino interessiert mich überhaupt nicht mehr und beglückt mich auch überhaupt nicht mehr.
- Habermeyer:** Hat Sie denn das Mainstream-Kino überhaupt jemals beglückt?
- Pflaum:** Das wirkliche Mainstream-Kino natürlich nie, aber es gab auch Hollywood-Filme, die ich sehr gut fand. Das galt vor allem für Filme, die man als "New Hollywood" bezeichnet: Diese Zeit fand ich doch ganz spannend, denn da hat sich was getan, was auch mich interessiert hat. Aber im Moment habe ich das Gefühl, dass der Computer das große Mainstream-Kino eigentlich killt, weil technisch zu viel möglich ist, und dass wir in einer Phase sind, in der die Technik eigentlich die Phantasie ersetzt.
- Habermeyer:** Wann haben Sie sich denn zum letzten Mal so richtig glücklich gefühlt, als Sie aus dem Kino bzw. aus einer Vorführung gekommen sind?
- Pflaum:** Ich muss dazu sagen, dass ich Filme nur noch ganz selten im Kino sehe.
- Habermeyer:** Aha.
- Pflaum:** Das ist vielleicht ein Handicap vieler Kritiker, denn man geht eigentlich immer in die Pressevorführung, die vielleicht zwei oder gar vier Wochen vor dem Kinostart stattfindet. Da sitzen dann je nach Film vielleicht sechs, vielleicht auch mal 20 Kritiker drin.
- Habermeyer:** Alles absolute Vollprofis, die bereits alles kennen.
- Pflaum:** Ja, aber es ist vor allem ruhig im Kino. Wenn ich in ein kommerzielles Kino gehe und es sitzt jemand vor mir und nimmt mir die Sicht und unterhält sich laut mit seinem Nachbarn und hinter mir stößt jemand mit den Füßen

gegen meine Sitzlehne und neben mir isst einer Popcorn, dann fange ich am Kino zu zweifeln an. Ich bin sozusagen verdorben – und wahrscheinlich ist das jeder Filmkritiker – für das Gemeinschaftserlebnis "Kino". Mir ist es lieber, mit einem Film alleine zu sein. Der Film muss es mir dann aber auch möglich machen, dass ich gerne mit ihm alleine bin.

**Habermeyer:** Das ist erstaunlich, denn ich habe erst vor Kurzem die Erfahrung gemacht, dass ein Film, den man sich alleine anschaut, auf eine bestimmte Art und Weise wirkt. Wenn man ihn jedoch mit mehreren Menschen zusammen sieht, dann kommen beim gleichen Film Dinge heraus, z. B. Humorsituationen, die man alleine so gar nicht wahrgenommen hat. Ist es Ihnen nie so gegangen, dass erst die Gemeinschaft der anderen einen etwas hat entdecken lassen, weil da jemand lacht und dort auch, dass man sich von den anderen Kinobesuchern anstecken lässt und z. B. erst dadurch merkt, welche Komik in einem Film enthalten ist?

**Pflaum:** Nein, im Gegenteil. Ich habe – vielleicht ist das die Arroganz der Leute, die schon zu viel gesehen haben – schon viel zu oft das Gefühl gehabt, die Leute lachen an den falschen Stellen. Und dann wird man natürlich stinkig.

**Habermeyer:** Aha. Wir kommen später vielleicht noch darauf zu sprechen, was mit "falscher Stelle" gemeint sein könnte: ob das nur Sie so empfinden oder ob das der Regisseur so auch nicht haben wollte. Film, Kino, Mainstream: Ist es auch, wenn ich das mal so böse sagen darf, einer gewissen Arroganz geschuldet, dass man sich um den Mainstream im Kino nicht gekümmert hat? Dass man stattdessen gesagt hat, dass einen das, was die Masse der Menschen anschaut, nicht interessiert? Oder hatte das auch eine klare inhaltliche Begründung?

**Pflaum:** Das hat eine inhaltliche Begründung und das hat bei mir sicherlich auch eine politische Begründung, die in meiner Generation definitiv stärker ausgeprägt ist als in den folgenden Generationen von Filmkritikern.

**Habermeyer:** Sie sind Jahrgang 1941 und in München geboren.

**Pflaum:** Ja, ich bin Jahrgang 1941 und war 1968 noch mit einem Bein an der Uni und habe dann später, um ein Beispiel zu nennen, auch solche Filme wie "Top Gun" oder auch schon "Krieg der Sterne" mit kritischen politischen Augen gesehen. Jüngere Kollegen haben daraufhin immer wieder zu mir gesagt: "Das hat doch überhaupt nichts mit Politik zu tun!" Für meine Begriffe aber findet sich in diesen Filmen amerikanische Politik schlechthin. Insofern ist mein Interesse am Mainstream-Kino auch deswegen geringer geworden, weil ich immer mehr das Gefühl habe: Eigentlich ist dieses Kino nur der Ausdruck einer amerikanischen Großwetterlage. Und genau das empfinde ich halt nicht mehr als so spannend, weil darin eigentlich viel zu viele Dinge bereits geklärt sind. Die Überraschungen, die ein Mainstream-Film mir heute bieten kann, sind eigentlich eher technischer Art und nicht mehr inhaltlicher. Für meine Begriffe haben diese Filme immer weniger mit Phantasie zu tun.

**Habermeyer:** Aber in der Geschichte des Films hat es doch auch sicherlich Filme gegeben, die einen ganz, ganz großen Publikumserfolg hatten und die vermutlich auch Sie gut fanden?

**Pflaum:** Ja klar! Ich war und bin sicherlich niemand, für den "Vom Winde verweht" der größte Film aller Zeiten ist, natürlich nicht. Aber ich habe mich in diesem

Film, der ja Mainstream-Kino schlechthin verkörpert, wirklich gut unterhalten gefühlt. Wenn ich aber heute diese ganzen Katastrophenfilme sehe oder Filme, die in der "Tradition" von "The Terminator" stehen, dann muss ich sagen, dass ich mich dabei zu Tode langweile. Früher haben mich solche Filme wenigstens noch geärgert, heute langweile ich mich darin nur noch.

**Habermeyer:** Weil Sie wissen, was passiert, weil die Handlung zu absehbar ist?

**Pflaum:** Weil der Inhalt absehbar ist und weil mir zu viel Technik und zu wenig Inhalt geboten wird, weil mich diese Filme menschlich nicht interessieren, menschlich nicht berühren. Ich sehe da keine Emotionen mehr, die mich irgendwie mitnehmen und in eine Geschichte hineinziehen würden. Wenn ich dann rausgehe, dann sage ich immer: Gott sei Dank ist jetzt endlich dieser Krach zu Ende.

**Habermeyer:** Beim Begriff "Emotion" können wir doch gleich mal bleiben, denn ich glaube, dass wir beide da nicht sehr weit auseinander sind. Ich für meinen Teil kann mir seit vielen Jahren bestimmte Gewaltdarstellungen im Kino einfach nicht mehr anschauen. Mich nervt das und ich gehe, wenn es notwendig sein sollte, auch raus mitten im Film. Das heißt, diese Gewalt im Film irritiert mich. Aber Gewalt zielt natürlich auf Emotion: Es wird Gewalt gezeigt und die Zuschauer werden emotional aufgewühlt. Das heißt, da ist ja sehr wohl Emotion vorhanden. Mit dieser Emotion können Sie also ebenfalls nichts anfangen?

**Pflaum:** Diese Emotionen interessieren mich nicht bzw. ich kann sie nicht teilen: Sie nimmt mich nicht mit, sie bezieht mich nicht ein. Ich ärgere mich lediglich oder finde es entsetzlich. Ich nehme ja gerne emotional teil an einem Film. Es gibt den Film "It's a Wonderful Life" von Frank Capra mit James Stewart in der Hauptrolle. Das ist ein Film, der im Fernsehen gerne an Weihnachten in den Dritten Programmen gezeigt wird. Es geht darin um James Stewart als Geschäftsmann, der sein Leben lang immer alles richtig machen wollte, dann aber, weil er pleite ist, auf die Idee kommt, sich zu töten und in den Fluss zu springen. Er wird jedoch von einem Engel gerettet und erlebt dann als Unsichtbarer die ganze Stadt so, als ob es ihn nie gegeben hätte. Vielleicht läuft dieser Film ja wieder an Weihnachten: Wenn ich den heute sehe, dann kommen mir beim 20. Mal Anschauen an ein paar Stellen immer noch die Tränen. Das weiß ich immer schon vorher und sage mir: "Obacht, jetzt geht's los!" Ich weiß nicht, ob das nur eine Frage des Alters ist, ich glaube nicht. Ich denke vielmehr, dass sich da schlicht etwas verändert hat. Ich sehe das ja auch bei jüngeren Leuten, dass sich das Ganze verlagert: Das verlagert sich teilweise vom Kino auf den Computer. Oder nehmen Sie den ganzen Hype, der momentan im Bereich des Kinderspielzeugs in Sachen "Krieg der Sterne" abläuft. Das ist eine totale Industrie geworden! Vielleicht kann ich es aber auch folgendermaßen besser abgrenzen. Die große Industrie namens Kino interessiert mich nicht mehr. Ich mag halt Filme sehen, in denen ich die Menschen dahinter noch spüre. Und in dieser Industrie spüre ich sie nicht mehr.

**Habermeyer:** Aber es gab eben auch Filme aus der großen Industrie – z. B. aus Italien, in der es ja auch eine große Filmindustrie gegeben hat –, bei denen man sagt: "Ja, genau!"

**Pflaum:** Ja, schon, aber die tollsten italienischen Filme stellten zwar keinen Bruch mit der Industrie dar, waren aber doch eher am Rande der Industrie

angesiedelt. Der ganze Neorealismus – von "Fahrraddiebe" von Vittorio De Sica bis zu den Filmen der Brüder Taviani wie z. B. "Padre padrone", die den Neorealismus dann auch wieder verlassen – war nicht direkt gegen die Industrie gerichtet, aber diese Filme standen auch nicht im Zentrum der Industrie in Italien. Dass es in einem Land eine gesunde Filmwirtschaft geben muss, davon bin ich überzeugt. Allerdings glaube ich, dass die Filmwirtschaft nicht das Einzige sein kann. Ein gutes Beispiel war für mich, wenn ich da kurz abschweifen darf, das Kino der DDR. Es gab in der DDR hervorragende Autoren für den Film. Die Drehbücher im DDR-Spielfilm, die Geschichten, die darin erzählt worden sind, haben mir immer riesengroßen Respekt abverlangt. Ich war mal im ehemaligen Karl-Marx-Stadt, also im heutigen Chemnitz, auf einem Spielfilmfestival: Alle Filme hatten Spitzendrehbücher, aber sie haben alle gleich ausgesehen. Es hat so ausgesehen, als wären sie alle vom gleichen Kameramann aufgenommen worden, als wäre in jedem Film der gleiche Architekt oder Maskenbildner am Arbeiten gewesen. Meine Erklärung dafür war, dass es im Bereich des DEFA-Films ...

**Habermeyer:** Also im Bereich der staatlichen Produktionsfirma der DDR.

**Pflaum:** ... zu wenig Möglichkeiten der Abweichung gegeben hat. Gehen wir zurück in die Bundesrepublik. Von späten Filmen von Fassbinder z. B. wie "Die Ehe der Maria Braun" kann man ja durchaus sagen: Das ist großes Kino, das mitten in der deutschen Filmindustrie entstanden ist und in dem dann auch Schauspieler wie Hanna Schygulla oder Ivan Desny mitspielten, die man als "Stars" bezeichnen konnte. Aber diese späten Filme von Fassbinder wären ohne die Anfänge von Fassbinder nicht denkbar gewesen. Und die Anfänge von Fassbinder wären vielleicht auch nicht denkbar gewesen ohne das, was weiter entfernt lag von der Filmwirtschaft in Deutschland. Ohne den sogenannten Experimentalfilm wären die Filme von Fassbinder nicht so geworden, wie sie dann später waren. Hier schließt sich für mich wirklich der Kreis: Dass in der staatlichen Produktion der DDR der Experimentalfilm nicht möglich war, schlägt sich meiner Meinung nach langfristig auch in dem nieder, was den ganz normalen Spielfilm ausmacht.

**Habermeyer:** Das ist wie mit der Grundlagenforschung: Man forscht, was möglich ist, ohne ein konkretes Anwendungsziel zu haben. Wenn man etwas herausgefunden hat, zeigt es sich dann schon, ob man damit etwas anfangen kann.

**Pflaum:** Vor Fassbinder gab es z. B. die Kurzfilme von Werner Schroeter. Ich weiß, dass Fassbinder sie sehr, sehr geschätzt hat. Sie waren aber viel experimenteller als fast alles, was Fassbinder selbst je gemacht hat. Von dort jedoch kamen Anregungen.

**Habermeyer:** Sie waren über viele Jahrzehnte Filmkritiker. Ich habe mal irgendwo den Satz gelesen: Über Film reden ist wie gemaltes Essen – man wird nicht satt davon. Aber ich glaube doch, dass man immerhin Hunger bekommen könnte. Was war denn für Sie, wenn Sie eine Filmkritik geschrieben haben, das Ziel? Was musste in einer Filmkritik von Ihnen drinstehen? Was bedeutete es für Sie, eine Filmkritik zu schreiben, eine Rezension? Wenn Sie für die "Süddeutsche Zeitung" eine Filmkritik geschrieben haben, was hat Sie da geleitet?

**Pflaum:** Oh, diese Frage kann ich wahrscheinlich nicht wirklich zufriedenstellend beantworten. Zunächst gab es für mich die ganz emotionale und ganz einfache und bescheidene Frage: Mag ich diesen Film oder mag ich diesen Film nicht? Habe ich das Bedürfnis, den Leuten zu vermitteln, warum ich diesen Film mag und warum sie ihn sehen sollten? Das hat nun aber nichts mit Werbetexten zu tun, wirklich gar nichts. Aber das ist wie in 1000 anderen Situationen im Leben auch, man entdeckt z. B. einen Biergarten, von dem kein Mensch etwas weiß, und dann sagt man eben zu seinen Freunden: "Da müsst ihr mal hingehen!" Das ist z. B. ein Ansatz, mit dem man bzw. mit dem ich Filmkritiken geschrieben habe. Aber das ist natürlich kein Ansatz, den man immer durchhalten könnte. Bei manchen Filmen habe ich mir einfach gedacht: Sie liegen so weit weg von dem, was im Kino im Allgemeinen wahrgenommen wird, dass ich für sie Freunde finden muss, dass ich die Menschen schreibend davon überzeugen muss, dass sie in diesen Film gehen sollen. Es wird oft davon gesprochen, dass die Filmkritiker eine gewisse Macht hätten. Diese hatten sie natürlich nie.

**Habermeyer:** Ihnen sind also nie von Produktionsfirmen nette junge Frauen aufs Hotelzimmer geschickt worden, damit Sie einen Film positiv besprechen?

**Pflaum:** Nein. Ganz früher gab es bei Pressevorführungen ab und zu noch irgendwelche Häppchen, aber auch das wurde im Lauf der Zeit eingestellt. Und von Häppchen lässt sich kein Mensch korrumpieren. Ich erzähle Ihnen ein Beispiel. Ich hatte einen leider vor knapp einem Jahr verunglückten Lieblingsregisseur, nämlich den Griechen Theo Angelopoulos. Er war für mich in den letzten 20 Jahren einer der Allergrößten. Wenn man heute auf der Straße die Menschen fragen würde, ob sie einen Film von Theo Angelopoulos kennen, würde man nur ganz wenige finden, die das bejahen und diesen Film bzw. diesen Regisseur auch noch mögen. Für mich jedenfalls war er einer der größten Regisseure überhaupt. In einem kleinen Münchner Kino lief einst sein Film mit dem schönen Titel "Der schwebende Schritt des Storchs". Ich habe über diesen Film in der SZ einen wahren Hymnus geschrieben. Und dann traf ich ein paar Tage später zufällig den Kinobetreiber: Er bedankte sich bei mir für diese Kritik und erzählte mir, dass nun statt 10 Leuten in der Abendvorstellung plötzlich 25 Leuten sitzen würden.

**Habermeyer:** Das war ein echtes Minderheitenprogramm.

**Pflaum:** Mit der Macht des Filmkritikers ist es also nicht weit her. Der Filmkritiker kann gegen wohlkalkulierte große Kommerzprodukte nicht anschreiben: Da könnte er sich die Finger wund schreiben, deswegen würde kein einziger Zuschauer weniger in solche Filme gehen. Das ist auch gut so, denn ich möchte ja nicht haben, dass ein Filmkritiker so viel Macht hat, denn man würde ja sonst beim Schreiben einen unglaublichen Druck empfinden ...

**Habermeyer:** ... wenn man wüsste, man hätte Macht.

**Pflaum:** Ich kenne auch nur wenige Filmkritiker, von denen ich mich vorstellen könnte, dass sie es genießen würden, so viel Macht zu haben. Denn Macht bedeutet dann ja auch Verantwortung.

**Habermeyer:** Sie haben vorhin gesagt, dass Sie ganz subjektiv an einen Film herangehen: "Mag ich ihn oder mag ich ihn nicht?"

**Pflaum:** Das war eine der Möglichkeiten.

**Habermeyer:** Ist denn so viel Vertrauen in die eigene Subjektivität vorhanden? Oder lässt sich diese Subjektivität ebenfalls mit Argumenten begründen? Oder ist man manchmal auch skeptisch der eigenen Subjektivität gegenüber, weil man später merkt, dass man einen Film, den man zuerst nicht gemocht hat, dann doch mag und umgekehrt? Denn mit der Subjektivität alleine wird man wohl vielleicht doch nicht so weit kommen, oder?

**Pflaum:** Nein, das ginge selbstverständlich nicht. Erstens ist es so, dass man als Filmkritiker den Film doch zwei, drei und manchmal vier Wochen vorher zu sehen bekommt. Das Minimum ist eine Woche. Das heißt, man hat da schon Zeit zum Nachdenken.

**Habermeyer:** Sie haben also nicht wie ein Theaterkritiker gearbeitet, der eine Aufführung sieht und dann sofort die Kritik schreibt?

**Pflaum:** Nein, so habe ich nie gearbeitet. Solche Situationen gab es – z. B. auf Festivals – allerdings auch manchmal, aber das war die Hölle für mich: Raus aus dem Kino und schreiben müssen und am gleichen oder spätestens am nächsten Tag abliefern, das war furchtbar für mich. Denn das reduzierte für mich die Zeit des Nachdenkens massiv. Dem ersten spontanen Gefühl folgend darf man nämlich keine Filmkritik schreiben. Ich glaube schon, dass man über einen Film zuerst einmal nachdenken muss. Und die subjektive Frage, ob ich einen Film mag oder nicht, ist ja nicht nur eine Frage der momentanen Laune so nach dem Motto: Heute mag ich eine blonde Hauptdarstellerin lieber, morgen ist mir eine brünette lieber und am nächsten Wochenende vielleicht eine schwarzhaarige. Nein, so lief das selbstverständlich nicht. Die Frage lautet vielmehr: Hat mich dieser Film irgendwie tangiert? Das kann auf rationaler Ebene genauso geschehen wie auf emotionaler Ebene. Die zweite Frage ist selbstverständlich: Was macht der Regisseur mit seinem Handwerk? Normen gibt es dafür natürlich nicht und das macht eben auch das Schreiben von Filmkritiken so schwer, wenn man es ernst meint. Denn das ist ja nicht so wie meinetwegen bei einer Lateingrammatik, dass man angeben könnte, ob jemand den Dativ richtig verwendet hat. Das gibt es beim Film eben nicht, solche Kriterien wären Blödsinn.

**Habermeyer:** Dennoch gibt es auch beim Film Können und Nichtkönnen.

**Pflaum:** Es gibt Können und Nichtkönnen in diesem Handwerk und das sieht man auch. Aber hier geht es nicht nur um die Frage: Können oder Nichtkönnen. Viel wichtiger ist für mich die Frage: Hat ein Regisseur ein Bewusstsein für das, was er macht? Am Beispiel von Fassbinder kann man das eigentlich am besten erzählen. Fassbinder wollte Regisseur werden und hat sich zweimal an der Berliner Filmhochschule beworben, wurde aber zweimal abgelehnt. Es geht die Sage, dass das in München genauso der Fall gewesen wäre, aber dafür fand sich bis heute eigentlich kein Beleg. Er wollte aber unbedingt Regisseur werden und deswegen lautete seine Antwort, und das finde ich natürlich toll: "Dann bringe ich mir das halt selbst bei!" Er hat zunächst zwei Kurzfilme gedreht, die ich bereits ganz erstaunlich finde. 1969 kam dann sein erster Spielfilm heraus mit dem Titel "Liebe ist kälter als der Tod". Wenn man einem Amateur, der noch nie gefilmt hat, eine Videokamera oder Digitalkamera in die Hand drückt, dann wird er etwas machen, was sich aller Voraussicht nach nicht in irgendeine Struktur bringen lässt, denn er schwenkt hierhin, dann dorthin und dann

passiert ihm ein sogenannter Achsensprung, kurz, es herrscht nur Chaos und Verwirrung bei so einem Material. Fassbinder hat um diese Probleme ganz genau gewusst. Was hat er also in seinen Anfängen gemacht? Er hat gesagt: "Kamerafahrten usw. beherrsche ich noch nicht, außerdem kommt mich das Equipment dafür zu teuer, ich kann es mir gar nicht leisten, irgendwo Schienen aufzubauen usw.!" Er hatte davor ein bisschen am Theater gearbeitet, am "Action Theater" und später am "antiteater": Das waren Münchner Hinterhofbühnen, mit wirklich ganz kleinen, beengten Bühnen, auf denen man sich als Schauspieler kaum bewegen konnte. Er übernahm für seinen ersten Spielfilm diesen Bühnenraum ins Kino und stellte im rechten Winkel vor die agierenden Schauspieler die Kamera, d. h. die Kamera schaut einfach nur ganz gerade auf das, was dort vor ihr gespielt wird. Und den ganzen Film über bewegt sich diese Kamera eigentlich nicht. Je starrer aber die Bilder sind, desto leichter lässt sich das natürlich hinterher am Schneidetisch hintereinander montieren, weil es da keine Sprünge usw. gibt. Das Material ist völlig statisch und kann wie große Blöcke aufeinandergeschichtet bzw. hintereinander montiert werden. Man kann nun einwenden: "Was hat das mit Filmemachen zu tun? Das ist viel zu primitiv, das ist archaisch!"

**Habermeyer:** Aber ein Jim Jarmusch hat das später ja auch so gemacht.

**Pflaum:** Ja, auf elegantere Weise, aber letztlich auch so. Was sagte sich Fassbinder damals? "Wenn mein Handwerk starr ist, weil ich noch nichts anderes kann, dann erzähle ich auch Geschichten, die dazu gehören!" Ich halte das, was er dann in "Liebe ist kälter als der Tod" und im zweiten Spielfilm "Katzelmacher" gemacht hat, wirklich für genial. Bei "Katzelmacher" wird das noch deutlicher als im ersten Spielfilm. Da sitzt diese Jugend-Gang – nicht im kriminalistischen Sinne – aus Mädels und Jungs immer wieder – das ist ein Leitmotiv dieses Films – in einem Hinterhof auf einer Stange, hinter der die Treppe runter ins Waschhaus geht.

**Habermeyer:** Das ist dieses ganz berühmte Bild mit Hanna Schygulla, Harry Baer und all den anderen auf der Stange sitzend bzw. an der Stange lehrend.

**Pflaum:** Sie sitzen da und schauen und es ist langweilig und irgendwann sagt einer, dass sie jetzt ins Wirtshaus gehen sollten. Diese Erstarrung der Kamera entspricht aber genau der Erstarrung dieser Welt, von der er erzählt. Das fand ich eben das Geniale: Dass die Ästhetik genau korrespondiert mit dem Inhalt. Fassbinder hat genau gewusst, was er macht, denn er hat sich gesagt: "Solange ich das Handwerk nicht eleganter oder auch mobiler beherrsche, erzähle ich auch von Figuren, die ebenfalls nicht elegant sind, die auch nicht mobil sind, die einfach nur irgendwo rumhängen." Auf diese Weise ergibt sich eine Übereinstimmung zwischen den ästhetischen Mitteln des Regisseurs und dem, was er erzählt. Darin artikuliert sich für mich die Haltung eines Regisseurs gegenüber seinem Stoff und gegenüber seiner Ästhetik. Das ist der Moment, in dem für mich Kino spannend wird und in dem für mich auch – ich weiß, das ist ein großer Terminus – die Filmkunst beginnt.

**Habermeyer:** Das heißt, mit einem beschränkten handwerklichen Können sofort eine Geschichte wie "Vom Winde verweht" oder "Krieg der Sterne" erzählen zu wollen, ist Hybris, denn das kann nicht gut gehen: weil in diesem Fall der

Regisseur kein Bewusstsein von dem hat, was er da macht. Aus so jemandem wird auch nichts.

**Pflaum:** Genau, da sähe man, dass ein Dilettant am Werk ist.

**Habermeyer:** Wann haben Sie denn Fassbinder zum ersten Mal wahrgenommen? Sie haben in München studiert?

**Pflaum:** Ja, ich habe in München studiert. Ich kann mich noch sehr genau an die Pressevorführung seines ersten Spielfilms erinnern. Wann und wo ich seine davor gemacht Kurzfilme gesehen habe, weiß ich nicht mehr: Man sah sie halt irgendwo im Kino als Vorfilm. Das hatte damals nämlich steuerliche Gründe: Wenn der Kurzfilm als Vorfilm das Prädikat "wertvoll" hatte, dann musste der Kinobesitzer, egal was für ein blöder Hauptfilm dann folgte, keine Vergnügungssteuer zahlen. Ich kann mich aber noch sehr genau an diese Pressevorführung erinnern. Das war im Jahr 1969 im Arri-Kino und gezeigt wurde sein erster Spielfilm "Liebe ist kälter als der Tod". Fassbinder war selbst anwesend. Am Anfang war er ein bisschen muffig und hinterher gab es dann auch ein Gespräch mit ihm. Damals waren also auch noch die Regisseure anwesend und haben mit den Kritikern diskutiert. Dass Fassbinder ein bisschen muffig gewesen ist, war erstens seiner eigenen Unsicherheit geschuldet, denn arrogant war er nicht, er war einfach nur unsicher. Zweitens lag das daran, dass ihn ein Teil der Kritiker doch ziemlich arrogant und hochnäsiger angegangen ist, und zwar seltsamerweise von links wie von rechts. Fassbinder befand sich in politischer Hinsicht immer irgendwo zwischen den Stühlen. Aber da gehört einer meiner Meinung nach auch hin, wenn er ein Künstler sein will.

**Habermeyer:** Hand aufs Herz, haben Sie bei dieser ersten Pressevorführung bereits gemerkt, was da wächst?

**Pflaum:** Ja!

**Habermeyer:** Echt?

**Pflaum:** Ja, ich schwör's! Ich habe sehr viel von dem, was ich in meinem Leben zu Papier gebracht habe, aufgehoben. Über diesen Film habe ich eine Kritik geschrieben, allerdings noch nicht in der SZ. Und zu dieser Kritik würde ich heute noch stehen. Ja, das konnte man wirklich spüren. Aber ich war da nicht der Einzige, um Gottes willen, ich war nicht der Entdecker von Fassbinder.

**Habermeyer:** Aber Sie waren dann in den 70er Jahren bei drei Filmen von Fassbinder sehr hautnah mit dabei – ohne freilich bei diesen Filmen mitzuwirken.

**Pflaum:** Ja, ich war bei drei Filmen mit dabei.

**Habermeyer:** Das waren die Filme "Satansbraten", "Chinesisches Roulette" und "Ich will doch nur, dass ihr mich liebt". Darüber haben Sie ein wunderschönes Buch geschrieben, das es heute leider nur noch antiquarisch zu erwerben gibt. Es trägt den Titel "Das bisschen Realität, das ich brauche". Ich lese durchaus Bücher über Filme, aber in der Regel bringen sie mir nur relativ wenig. Dieses Buch jedoch habe ich mit großem Vergnügen und großem Interesse gelesen, weil ich darin einfach wahnsinnig viel über das Machen von Filmen gelernt habe. Sie durften also relativ nahe an Fassbinder ran: Bei diesen drei Filmen haben Sie mit in der Kulisse gestanden, haben die Entstehung dieser Filme ganz von Anfang an miterlebt. Wenn man heute



die Menschen auf Fassbinder anspricht, dann würden die meisten sagen: "Der hat doch Drogen genommen! Der hat seine Leute gequält! Er hat zwar tolle Filme gemacht, war aber persönlich ein Ungestüm!" Sie jedoch schreiben das ein bisschen anders, etwas differenzierter.

**Pflaum:** Ja, und das muss man auch so sehen. Mit den Drogen war das damals bei diesen drei Filmen noch nicht so hart wie später. Damals hat er vor allem geraucht wie ein Schlot. Ich habe ihn aber während der Dreharbeiten nie anders als kollegial erlebt. Ich weiß nicht, ob ich das in diesem Buch auch geschrieben habe, aber ich kann mich z. B. sehr gut an diese ein, zwei Wochen der Dreharbeiten zu "Chinesisches Roulette" erinnern. Wir waren dabei in Stöckach im Fränkischen in einem Schloss bzw. in einem Schlösschen. Das hat damals der Familie Ballhaus gehört, also der Familie seines Kameramanns. Rundherum um dieses Schlösschen war überhaupt nichts: Es gab keine Möglichkeit zu entkommen! Man hat also in dieser Zeit in diesem Schlösschen geschlafen, gedreht und gelebt. Es gab noch nicht einmal ein Wirtshaus in Reichweite. Alle Schauspieler, alle Techniker usw. waren auf diese Weise natürlich im Griff von Fassbinder, da sie alleine schon räumlich quasi nicht entkommen konnten. Hinzu kam, dass Fassbinder in der Zeit, in der ich mit auf diesem Schlösschen war, wie ein Vampir gearbeitet hat. Er wurde nämlich erst aktiv, wenn die Sonne untergegangen war, d. h. es wurde alles nur nachts gedreht. Das spürt man auch, wenn man diesen Film sieht, der ja fast immer nur am Abend bzw. in der Nacht spielt: Man spürt, dass da bei den Dreharbeiten nicht nur die Fenster verdunkelt worden sind, sondern dass da wirklich in der Nacht gedreht wurde. Und auch die Schauspieler waren müde, waren gereizt und man sah ihnen das an. Aber ich habe in dieser ganzen Zeit nicht erlebt, dass Fassbinder irgendjemanden wirklich fies behandelt hätte. Und mir ist aufgefallen, dass Fassbinder von seinen wichtigen Darstellern – ich weiß, dass das nur ein Detail ist, das für manche unwichtig sein mag, für mich ist es nicht unwichtig, sondern symptomatisch – gewusst hat, wie sie ihren Kaffee haben wollen. Macha Méril wollte meinetwegen ihren Kaffee mit viel Milch und Zucker, Ulli Lommel ...

**Habermeyer:** Und Fassbinder hat dann den Kaffee genauso gebracht bzw. bringen lassen?

**Pflaum:** Er hat einfach organisiert, dass sie immer ihren richtigen Kaffee bekommen haben. Das zeigt, dass Fassbinder für seine Mitarbeiter auf jeden Fall eine gewisse Aufmerksamkeit aufbrachte. Denn sonst hätte er das nicht gewusst. Diese ganzen Geschichten, dass er mit seinen Leuten schlecht umgegangen sei, kann ich nicht bestätigen, denn ich habe das so nicht erlebt. Wann immer ich von ihm etwas gebraucht habe, wenn ich also zu ihm gesagt habe: "Rainer, ich hätte gerne ein etwas längeres Interview mit dir, geht das?", dann hat er auch das selbstverständlich arrangiert. Er war mir gegenüber eigentlich immer hilfsbereit und kollegial.

**Habermeyer:** Kann man sagen, dass man bei Fassbinder einfach trennen muss zwischen ihm als Privatmenschen mit seiner Wohngemeinschaft und all den Leuten um sich herum und dem Rainer Werner Fassbinder, der auf dem Filmset stand und gearbeitet hat?

**Pflaum:** Ja, ich glaube, da muss man wirklich sehr stark trennen. In seiner privaten Clique war ich nie drin, mit der hatte ich nie etwas zu tun. Es war eher

umgekehrt so, dass er mich ab und zu mal besucht hat. Ich wohnte damals in Neuhausen und Fassbinder kam z. B. auch mal zum Tischtennis spielen zu mir. Man kann sich gar nicht vorstellen, dass er ein guter Tischtennispieler gewesen ist. Er war auch kein schlechter Fußballspieler.

**Habermeyer:** Aha, aber Kondition dürfte er vermutlich keine gehabt haben.

**Pflaum:** Damals war das, gemessen an der Art, wie er gelebt hat, noch eine enorm gute Kondition.

**Habermeyer:** Ich denke mir, dass das auch gar nicht anders möglich sein konnte, als mit so einer Trennung zwischen Privatleben und Arbeit auf dem Set. Denn jemand wie Michael Ballhaus war bestimmt kein Kameramann und auch von seiner gesamten Persönlichkeit her niemand, der sich hätte schikanieren lassen.

**Pflaum:** Ja, ganz sicher nicht. Im Gegenteil, die beiden hatten ja ihren Spaß bei der Arbeit. Fassbinder hat ja sein Leben lang nur mit ganz, ganz wenigen Kameramännern gearbeitet: Auch das zeigt, dass er nicht so ein Kotzbrocken gewesen sein kann, denn ansonsten hätte er doch bei jedem weiteren Film einen neuen Kameramann gebraucht; sonst hätte es nicht diese Form von Treue im Team gegeben. So lustbetont, wie Fassbinder mit Ballhaus gearbeitet hat, habe ich das selten irgendwo anders auf einem Set gesehen. Im Film "Chinesisches Roulette" gibt es eine berühmte Szene im großen Saal des Schlösschens ...

**Habermeyer:** Wir sollten vielleicht erklärend hinzufügen, dass es in diesem Film darum geht, dass sich ein Ehepaar getrennt ins Wochenende verabschiedet: Er geht mit seiner Geliebten ins Wochenende und sie geht mit ihrem Liebhaber ins Wochenende. Beide kommen jedoch unabhängig voneinander auf die Idee, das Wochenende mit der Geliebten bzw. dem Geliebten im Familienschlösschen verbringen zu wollen. Dort treffen sie also ganz unfreiwillig aufeinander. Dieses Ehepaar hat aber auch eine Tochter, die ebenfalls auf diesem Schlösschen weilt und die dann für den Fortgang dieses Films eine ganz bestimmte Rolle spielt.

**Pflaum:** Das ist also emotional und psychologisch eine wahnsinnig komplizierte Geschichte. Es gibt dann in dieser entscheidenden Nacht im Saal eine wirklich unglaubliche und berühmt gewordene Kamerafahrt. Vor der Kamera stehen in diesem Saal immer wieder Glasvitrinen, die die Gesichter der Darsteller brechen oder spiegeln. Fassbinder und Ballhaus waren bereits Stunden vor dem Team in diesem Saal – die Schauspieler haben zu diesem Zeitpunkt vielleicht sogar noch geschlafen – und haben angefangen, Schienen zu legen und zu proben, wie die Kamera später zu fahren hat usw. Das war fast wie bei einer Achterbahn, nur dass es nicht rauf und runter ging, weil sich das immer nur in einer Ebene abgespielt hat. Aber diese Kamerafahrt war wirklich unglaublich kompliziert. Und diese beiden haben das geübt und geübt und geübt. Ich saß irgendwo in einer Ecke und habe eigentlich darauf gewartet, dass da mehr passiert als nur das. Aber je länger die beiden geübt haben, haben sie dabei doch nicht etwa die Geduld verloren, sondern sie hatten immer mehr Spaß dabei. Und auf einmal hatte ich die Gewissheit: Die beiden agieren wie zwei Buben, die voller Herzblut mit ihrer elektrischen Eisenbahn spielen. Sie hatten wirklich Freude an der Arbeit. Da ging es nicht darum, eine möglichst komplizierte

Kameraästhetik umzusetzen. Nein, es hat ihnen einfach Spaß gemacht, so eine Kamerafahrt überhaupt hinzubekommen.

**Habermeyer:** Bleiben wir beim Spaß an der Arbeit und bei Fassbinder. Sie sind für das Goethe-Institut mehr oder weniger um die ganze Welt gereist, um deutsche Filme vorzustellen – hauptsächlich Filme von Rainer Werner Fassbinder. Das Interessante war, dass die Menschen in Afrika, in Asien oder in Südamerika diese Filme über Deutschland mit ganz anderen Augen gesehen haben. Dabei sind Ihnen wirklich sehr, sehr interessante Sachen passiert.

**Pflaum:** Diese Reisen waren, wie ich mehr oder weniger am Ende meines Berufslebens sagen muss, eigentlich das Tollste an meinem Beruf. Die eigene Kultur plötzlich konfrontiert zu sehen mit völlig fremden Maßstäben, ist enorm interessant. Ich habe einmal "Der Händler der vier Jahreszeiten" von Fassbinder im Rahmen eines einwöchigen Filmseminars des Goethe-Instituts in Kinshasa im Kongo gezeigt. Am Ende dieses Films säuft sich der Hauptdarsteller absichtlich zu Tode. Er ist ein Obsthändler, der mit einem Handkarren durch die Münchner Hinterhöfe zieht und von seiner Familie mehr oder minder verachtet wird. Mein erstes Befremden stellte sich bei folgender Szene ein. Dieser Obsthändler schlägt irgendwann in völliger Verzweiflung seine Frau.

**Habermeyer:** Er ohrfeigt sie?

**Pflaum:** Nein, er haut ziemlich zu. Es ist schlimmer als eine Ohrfeige, er verprügelt sie regelrecht. Im Vorführraum saßen vielleicht 60, 80 junge Leute – und was passierte? Diese Leute haben sich bei dieser Szene amüsiert.

**Habermeyer:** Sie haben also an der falschen Stelle gelacht.

**Pflaum:** Ja, sie haben an der falschen Stelle gelacht. Und wie! Und dann haben sie sogar noch applaudiert. Gewalt in der Ehe hat – oder hatte zumindest damals – bei diesen Leuten erstens einen anderen Stellenwert als bei uns. Das ist aber ein Problem, das man nicht über das Goethe-Institut lösen kann, sondern das müssen diese Menschen selbst mit sich ausmachen. Zweitens war es aber so, dass diese Leute auch ein gewisses Gerechtigkeitsempfinden hatten und in dieser Gewalt eine Lösung sahen. Denn diese Frau hatte ihren Mann nicht nur unglaublich schikaniert, sondern auch betrogen. Insofern war es also auch eine Erleichterung, dass das Opfer plötzlich zurückschlägt. Noch spannender aber war, dass sich am Ende der Diskussion über diesen Film – ich habe jeden Tag einen anderen Film gezeigt – jemand gemeldet hat und dann ganz weit ausgeholt hat. Wie so ein orientalischer Märchenerzähler fing er an zu erklären, dass er zwar noch nie in Europa oder gar in Deutschland gewesen ist, aber dass das doch ein sagenhaft tolles und vorbildliches Land sein müsse. Er hat also Deutschland immer stärker gepriesen und ich dachte mir: Worauf will der eigentlich raus? Das Ganze war aber eigentlich nur eine Vorrede, um hinterher eine kritische Frage stellen zu können: damit man ihm diese kritische Frage nicht verübelt. Diese kritische Frage lautete folgendermaßen: "Dieser Obsthändler mit Namen Hans hat doch eigentlich wirklich alles, was ein Mann braucht. Er hat eine Wohnung, er hat einen Job, er hat sogar einen Job, mit dem er auf legale Weise sein Geld verdienen kann, er hat eine Frau, er hat ein Kind, das sogar gesund ist. Und er hat noch ein 'deuxième bureau', also ein 'zweites Büro', eine Geliebte.

Und ein Auto hat er auch noch. Und jetzt kommen Sie aus Deutschland und behaupten, so einer bringe sich um!"

**Habermeyer:** Und zwar aus Verzweiflung.

**Pflaum:** Er sagte: "So einer bringt sich nicht um! Ich fühle mich ein bisschen verarscht von diesem Filmende!" Für seine eigene Lebenswirklichkeit hat dieser Mann vollkommen recht. Also musste ich da zuerst einmal weit ausholen und darüber sprechen, wie es mit der Selbstmordrate in Deutschland aussieht: Wie war sie unmittelbar nach dem Krieg, als es den Deutschen schlecht ging? Wie sehr stieg sie an, als es ihnen besser ging? Das war dann der Anfang einer ganz wunderbaren Diskussion. Diese anderen Sehweisen, die bis in ästhetische Fragen hineinreichten, waren für mich sehr faszinierend. Ouagadougou, die Hauptstadt von Burkina Faso, ist eine Stadt in der Savanne. Außer in einem Hotel gab es damals mehr oder weniger keine einzige Treppe in dieser Stadt. Aber es gibt dort seit Langem eine Filmhochschule.

**Habermeyer:** Und ein sehr berühmtes Filmfest.

**Pflaum:** Dort war ich einmal eine gute Woche lang ebenfalls mit Film von Fassbinder. In der Diskussion fing einer an, von den Treppen bei Fassbinder zu sprechen. Er sagte: "Bei 'Ich will doch nur, dass ihr mich liebt', sieht man den Peter, den Hauptdarsteller, sehr oft auf einer Treppe. Man sieht ihn in der ersten Hälfte des Films fast immer auf dem Weg nach oben und ab einer bestimmten Stelle geht er fast immer nach unten auf irgendwelchen Treppen. Mir ist schon klar, was damit gemeint ist, Aufstieg und Abstieg, aber ich will jetzt doch gerne wissen, warum das genau an dieser einen Stelle umgekippt ist." Ich konnte ihm diese Frage ehrlicherweise nicht beantworten, weil mir das bis dahin nie aufgefallen war.

**Habermeyer:** Sie hatten das nie bemerkt, genauso wenig wie irgendjemand sonst in Europa.

**Pflaum:** Ja, ich hatte das genauso wenig bemerkt wie irgendjemand anderer. Aber von da an habe ich Treppen in Fassbinderfilmen mit einer völlig anderen Sensibilität wahrgenommen. Das habe ich von diesem jungen Mann in Ouagadougou gelernt.

**Habermeyer:** Eigentlich wollte und will ich ja noch auf den Film als Kunstform hinaus. Kann man sagen, dass Sie in Ihrem Berufsleben das große Glück hatten, als Filmkritiker in diese 15 Jahre zwischen 1965 und 1980 hineinzugeraten, in denen das Kino in Deutschland, das Sie interessiert, eine Blüte erlebt hat wie nie davor oder danach.

**Pflaum:** Ja, absolut, wirklich absolut und das macht mir heute auch den Abschied ein bisschen leichter. Wenn ich heute nachdenke, wo es Regisseure gibt, die das, was ich mir damals vom Kino erträumt habe, einlösen, dann gibt es nicht mehr viele. Michael Haneke gehört sicherlich dazu. Bei Haneke würde ich sofort sagen: Ja, dafür lohnt es sich auch heute noch, Filmkritiker zu sein. Nicht deswegen, um diese Filme zu kritisieren, sondern um sie zu vermitteln, um die Zuschauer an diese Filme heranzuführen. Aber diese 15 Jahre waren natürlich ein Glück, ein unglaubliches Glück. Meine Kino-Sozialisierung hat ja bereits in den 50er Jahren begonnen – mich hat Kino immer mehr interessiert als das Theater – und ich habe mich damals vor allem für französische Filme interessiert: Das fing mit Renoir an und hörte

bei Robert Bresson nicht auf. Bresson war vielleicht sogar einer der Regisseure, wegen denen ich gesagt habe: "Ich möchte eines Tages über Film schreiben!" Und dann kam eben diese französische Neue Welle mit Godard, Truffaut, Malle und all den anderen. Und in ganz Europa brach da plötzlich etwas auf im Kino. Bei uns in Deutschland hat das allerdings ein paar Jahre länger gedauert, bis ...

**Habermeyer:** Darf ich kurz unterbrechen? War die Nouvelle Vague in Frankreich vom breiten Publikum stärker akzeptiert als der Junge Deutsche Film bei uns?

**Pflaum:** Ja, bei Weitem. Das hatte einfach mit der politischen Vergangenheit zu tun. Bei uns bestand nämlich das große Problem darin, dass diejenigen Leute, die den NS-Film geprägt hatten, hinterher mehr oder minder kontinuierlich weiterarbeiten konnten. Das ging – nach einer gewissen Unterbrechung – bis hin zu Veit Harlan. Als dann 1962 mit dem "Oberhausener Manifest" eine junge Generation von Filmemachern gesagt hat: "Wir erheben den Anspruch, einen neuen deutschen Film zu schaffen, denn Papas Kino ist tot!", hatte diese Generation keine künstlerischen Väter. Das war ästhetisch gesehen eine absolut vaterlose Generation: Sie wussten nicht, wo sie anknüpfen sollten. Bei den Franzosen war das anders. Truffaut oder Godard usw. konnten eben bei Renoir oder auch bei Bresson, der ja schon zu der etwas älteren Generation zählte, anknüpfen. Sie konnten da etwas fortführen, zwar mit neuen Aspekten und mit neuen Mitteln, aber sie mussten dafür keine Tradition brechen und sagen: "Aus! Schluss mit dem Alten! Wir machen jetzt etwas total Neues!" In Frankreich konnten die jungen Filmemacher zu den älteren aufblicken und konnten daher sagen: "Wir machen etwas Neues, aber wir müssen dafür nicht unsere 'Väter' umbringen!" Und genau das hat sich natürlich auch beim Publikum niedergeschlagen. Ein früher Godard-Film konnte für einen französischen Zuschauer nie so fremd sein wie "Abschied von gestern" von Alexander Kluge für einen deutschen Zuschauer.

**Habermeyer:** Bekommen wir das mit der Frage der Kunst noch hin? Warum sind bestimmte Filme nicht einfach nur gut gemachtes Handwerk, sondern Kunst? Warum ist der Film eine Kunstform? Ich weiß schon, dass das eine Frage ist, die man entweder gar nicht beantworten kann oder für deren Beantwortung man ein mindestens dreitägiges Seminar bräuchte. Gibt es aber nicht vielleicht doch ein paar Hinweise darauf, warum das Kunst ist?

**Pflaum:** Ich weiß das natürlich auch nicht, ich kann Ihnen nicht einfach sagen, wann Film Kunst ist und wann nicht. Das wäre bodenlos hochmütig. Aber das geht auch in der Malerei nicht so einfach und nicht in der Literatur: Das geht in keiner Kunstform. Ich muss sagen, dass es mich auch nie so wahnsinnig interessiert hat, wann und ob Film wirklich Kunst ist. Von Brecht gibt es doch, wenn etwas zu angestrengt, zu gewollt ist, wenn einer zu viele künstlerische Ambitionen hat und darüber anderes Wichtige vernachlässigt, diesen spöttischen Ausdruck: "Ah, das ist Kunscht!" Ein Punkt aber ist für mich diese Übereinstimmung zwischen dem, was einer erzählt, und dem, wie einer das erzählt. Dies hatten wir vorhin bereits im Hinblick auf die Kameraarbeit bei Fassbinder angesprochen. Man könnte das bei Fassbinder auch fortführen mit der Frage, wie er mit dem filmischen Raum umgegangen ist, welche Gedanken er sich dazu gemacht hat. Wenn man mal ein paar Tausend Filme gesehen hat, dann glaube ich, dass man ein

Gespür dafür bekommt – ich weiß, da wird es jetzt schon wieder vage –, ob der Regisseur wirklich genau gewusst hat, warum er die Kamera genau dort und nicht zwei Meter weiter rechts platziert hat, warum er ein Objektiv mit einer kleinen Brennweite oder ein Objektiv mit einer großen Brennweite gewählt hat, ob der Hintergrund bewusst unscharf ist, weil dann die ganze Aufmerksamkeit auf den Gesichtern im Vordergrund liegt, oder ob der Hintergrund bewusst scharf ist, weil im Hintergrund womöglich mehr und Wichtigeres geschieht als das, was die Schauspieler im Vordergrund machen. Das hat natürlich auch viel mit Handwerk zu tun.

**Habermeyer:** Das Interessante ist aber doch, dass wir als laienhafte Zuschauer das gar nicht sehen, es jedenfalls nicht bewusst sehen.

**Pflaum:** Der Zuschauer sieht das nicht bewusst, aber er spürt es. Ich glaube, dass jeder Zuschauer, der wirklich aufmerksam ist – und deswegen habe ich ja vorhin so gelästert über diese "Popcorn-Vorführungen", also über diese Kinovorführungen, die zur reinen Gaudi verkommen –, viel mehr spürt, als ihm bewusst wird. Ich glaube, dass im Kino ganz viel an Gefühlen, an Emotionen vermittelt wird, ohne dass dem Zuschauer das bewusst wird. Aber er spürt es. Ein ganz berühmtes Beispiel, damit das nicht so theoretisch ist: Der Film "High Noon", auf Deutsch "Zwölf Uhr mittags", von Fred Zinnemann. Gary Cooper stellt sich darin alleine vier Gangstern entgegen, die ihn umbringen wollen. Einer der vier Gangster kommt erst genau um zwölf Uhr Mittag mit dem Zug an, die anderen drei warten am Bahnhof auf ihn. Die Szene, in der Cooper alleine durch die Stadt den Gangstern entgegen geht, beginnt damit, dass die Kamera das Geschehen von ganz weit oben filmt, also ganz weit entfernt von Gary Cooper ist. Der die Straße entlanggehende Cooper wirkt aus dieser Perspektive wie ein kleines Würstchen. Und damit wird das Gefühl vermittelt: "Dieser Mann ist allein, ist verloren!" Aber er geht weiter und die Kamera ist plötzlich unten bei ihm und filmt seinen Kopf aus nächster Nähe von vorne: In dieser Einstellung füllt Coopers Gesicht die ganze Leinwand aus! Das wird dem Zuschauer nicht bewusst, aber er spürt doch: Das ist jetzt ein Moment der Stärke.

**Habermeyer:** Ich hoffe, wir werden noch vieles von Ihnen lesen und hören und ich hoffe, wir werden auch noch viele gute Filme sehen, in denen wir das alles, was Sie uns heute erklärt haben, zumindest ansatzweise mitbekommen. Wir haben leider quasi alles ausgelassen, was noch interessant gewesen wäre in Ihrem Leben. Ich bedanke mich bei Ihnen, dass Sie bei uns im Studio waren.

**Pflaum:** Gerne, es war mir ein Vergnügen.

**Habermeyer:** Und ich bedanke mich bei Ihnen, verehrte Zuschauerinnen und Zuschauer, für Ihre Aufmerksamkeit. Unser Gast war heute der Filmkritiker Hans Günther Pflaum. Bleiben Sie uns gewogen, bis zum nächsten Mal, auf Wiedersehen.