

Marcus Stiglegger

Interview mit Volker Schlöndorff

Vorwort von Günter Giesenfeld

Volker Schlöndorff wurde bei einer Diskussion¹ anlässlich des Starts seines neuen Films *Der neunte Tag* gefragt: „Warum machen Sie immer wieder unbequeme Filme?“ Seine Antwort war weitschweifig und differenziert, leider lief kein Band mit. Aber sie läßt sich resümieren in dem Satz: „Weil es so viele bequeme Filme gibt.“ Man kann dies auf zweierlei Weise verstehen: Einmal ist das Thema unbequem, weil es politisch, und hier sogar der Holocaust ist, zum anderen sind solche Filme nicht einfach zu konsumieren, erlauben nicht so leicht jene berühmte „Identifikation“, die als Groschen-Argument schon bis in die Reklameschriften der Filmverleiher vorgedrungen ist.

Schlöndorffs Film ist weder spektakulär noch genialisch, er ist ein solides Stück Kunst und kein Mega-Event, weder eine atemberaubende Anreihung „erschütternder“ Schauspieler-Auftritte, noch eine Eruptionen „großer“ Gefühle und schon gar nicht ein Feuerwerk aus *special effects*. Deswegen dürfte er auch kaum ein *Blockbuster* werden, so sind die Gesetze des Markts nun mal heutzutage. Er tut das, was das Kino, so wie es nun einmal geworden ist, am besten kann, er erzählt eine Geschichte nach allen (klassischen) Regeln der Kunst, und das bedeutet: Die Geschichte ist nicht um ihrer selbst willen da, sie hat einen Ursprung (einen geschichtlich-politischen Zusammenhang) und das Erzählen hat einen Zweck (die historische Erinnerung und das Provozieren von Gedanken zur Gegenwart).

Der luxemburgische Priester Henri Kremer wird plötzlich aus dem Konzentrationslager Dachau, wo im „Pfarrerblock“ jüdische und katholische antifaschistische Geistliche den Schikanen der Wächter ausgesetzt sind, entlassen. Erst in der Heimat erfährt er, warum: Er soll innerhalb von neun Tagen „Urlaub“ dafür sorgen, daß der Bischof von Luxemburg, der nicht mit den Nazis

1 In Marburg am 19. November 2004

kooperieren will, seine widerspenstige Haltung aufgibt. Gelingt ihm dies und bekennt er sich selbst zum Faschismus, soll er freikommen und seine Konfratres in Dachau auch. Flieht er oder macht er den Deal öffentlich, werden sie getötet.

Im Zentrum des Films steht ein vorwiegend mit Worten ausgetragener Zweikampf zwischen Kremer (hohlwangig, großäugig, zumeist stumm) und dem karrieregeilen Gestapo-Mann Gebhardt (elegant, schmierig, eloquent). Gebhardt präsentiert sich als ein Vertreter der Macht, mit dem man reden kann, der selber fast Priester geworden wäre und manches nicht gut findet am Nationalsozialismus, aber auf der Hut sein muß, daß er nicht wegen Aufmüpfigkeit in ein KZ abkommandiert wird. Kremer wächst in diesem Duell die Rolle des aufrechten Helden zu, der er nicht ist, den er aber spielen muß. Im Lager hat er den Tod eines Mitgefangenen verursacht, weil er das Wasser aus einer tropfenden Leitung nicht mit ihm geteilt hat. Gebhardt weiß das und erpreßt ihn mit den eigentlich unmenschlichen Regeln des Heiligseins. Der Gestapomann ist stark, weil er skrupellos ist – er identifiziert sich mit Judas als einer bösen, aber „realistischen“ Figur. Für Kremer ist die Verführung durch die Menschenwelt, für Gebhardt die moralische Integrität des Gottesreiches die jeweils existentielle Herausforderung.

Schlöndorff ließ sich von dem Tagebuch eines Priesters inspirieren, in dem die Figur des Gebhardt nicht vorkommt. Dieser Regisseur sucht nicht eine Authentizität der Reproduktion ‚wie es wirklich war‘, sondern er zeigt das ‚Heldentum‘ und das ‚Dämonische‘ als zwei Ausprägungen menschlicher Größe und Degeneration. Die persönliche Integrität und das ein Menschenleben überdauernde Heldentum können zum abgehobenen Fundamentalismus mutieren, und die machtgestützte Hybris kann sich durch den ernüchternden Blick auf das ‚Menschliche‘ im Gewand der ‚Vernunft‘ zeigen.

Dieser prinzipielle Zweikampf hat ein gedankliches Niveau, das der kurz zuvor in die Kinos gekommene Film *Der Untergang* nicht nur nicht erreicht, sondern sogar verhindert, wie es alle jene Filme seit den 50er Jahren tun, die der Tradition der „Vergangenheitsbewältigung“ angehören. Und es sind gerade jene vielgerühmten und wirklich bewundernswerten schauspielerischen Leistungen in diesem Film, die ihm eine falsche Ufa-Naivität verleihen: So gibt die Schauspielerin Corinna Harfouch eine der besten Performances, aber in ihrer Verkörperung verleiht sie der Figur der Frau Göring eine gnadenlose, aber auch unerschütterliche Geradlinigkeit, die das abgrundtief Böse mit antiker Tragik zelebriert und so jegliche menschliche Regung hinter sich läßt, aber nicht in Richtung Hölle, sondern in Richtung Olymp.

Und dann der große Bruno Ganz, der auf Anweisung von Regisseur und

Drehbuchautoren dem billigen Klischee huldigt, hinter Hitler gäbe es einen Menschen zu entdecken, und der ihm damit zu unverdienter Größe verhilft. Dazu muß er – und es scheint, daß das Leiden darunter mit in seine Hitlerfigur eingeflossen ist – seine Schauspieler-Klugheit zurücknehmen, die es ihm sonst auf so faszinierende Weise erlaubte, über den Figuren zu stehen, die er spielte, sie sozusagen mit dem Gestus des Zeigens vorzuführen und nicht „abzuliefern“, wie man im Insider-Jargon sagt. Als Zuschauer schwanken wir hilflos zwischen Bewunderung und Erschrecken, wie die kleine Sekretärin, die nicht zufällig am Schluß die Hoffnung Deutschlands verkörpert. Dazu paßt, daß dieser Film einen „Bambi“ erhielt, und daß die Laudatio von Helmut Kohl vorgelesen wurde.

Schlöndorffs Film ist demgegenüber das Zeugnis einer Kultur der Nachdenklichkeit, die dem heutigen Kino weitgehend abhanden gekommen ist. Er bietet seinen Zuschauern ein Forum des Geschichts- und Selbstverständnisses und ist damit lebensnotwendige geistige Kost in geistlosen Zeiten, oder, wie Schlöndorff es nennt, „guter alter Humanismus“. Er gehört nicht zu denjenigen Filmkunstwerken, die einen Wende- oder Höhepunkt in der Geschichte des Mediums markieren, sondern er repräsentiert das, was das Kino als Massenkunst sein könnte, sein sollte.

Interview

Herr Schlöndorff, Sie haben unter drei bedeutenden aber auch höchst unterschiedlichen französischen Filmemachern ihr Handwerk erlernt: Louis Malle, Alain Resnais und Jean-Pierre Melville...

Ja, bei Malle war ich sehr früh, bei den Dreharbeiten zu *L'ascenseur pour l'échafaud / Fahrstuhl zum Schafott* (1957). Er ist flapsig, schnell, witzig, wach und lebendig. Alain Resnais wurde ich von Malle empfohlen, und bei *L'année dernière à Marienbad / Letztes Jahr in Marienbad* (1960) war ich dann 2. Assistent, als in München gedreht wurde. Alain Resnais ist eher hieratisch, feierlich, wie ein Mönch. Natürlich konnte ich seine feierliche, rituelle Kunstauffassung nicht ganz teilen.

Melville engagierte mich als ‚deutschen Berater‘ für *Léon Morin, prêtre / Eva und der Priester* (1961). Ich sollte ihm sagen, ob die Nazi-Uniformen korrekt waren, dabei war ich ja gerade nach Frankreich gekommen, um der Bundeswehr zu entgehen... (*lacht*). Melville stilisierte sich meist als Gangster, mit Mantel, hochgeschlagenem Kragen, Sonnenbrille und Hut. Den Hut nahm er

nie ab... Er gab nie Erklärungen am Drehort, nur Anweisungen.

Die Franzosen mochten mich gerade *weil* ich ein Deutscher war. Was ich auch tat – sie hielten es für ‚typisch deutsch‘...

Die meisten Ihrer Filme bis hin zu Der neunte Tag sind Literaturverfilmungen. Woher kommt diese starke Affinität zur Literatur?

Ich habe bereits in meiner Jugend viel und gerne gelesen. In Schlangenbad bei Wiesbaden gab es nicht viel anderes zu tun, daher war ich ein Bücherwurm. Leseerlebnisse waren zu einem gewissen Zeitpunkt viel stärker als alles, was mir sonst in Leben zugestoßen war. Sich in die Literatur zu flüchten erschien besser, als sich selbst Kummer und Schmerz auszusetzen. Bevor ich *Der junge Törless* drehte, wußte ich nicht, was ich von mir zu erzählen hätte. Ich kann mich ganz gut in andere hineinversetzen, um deren Geschichte zu erzählen. Da muß man dann darauf vertrauen, daß noch genug Persönliches mit transportiert wird.

In den siebziger Jahren weisen Ihre Filme aber auch ein starkes politisches Bewußtsein auf...

Tatsächlich bin ich in Frankreich politisiert worden. Das war der Unterschied zwischen Wiesbaden in Deutschland und Frankreich, wo ich ab 1956 eine Schule besuchte. Jeder dort fragte sich, was damals in Ungarn los war. Ich kam mir vor wie ein Hinterwäldler. Kommunist zu sein war zu dieser Zeit undenkbar in Deutschland, mitten im Kalten Krieg. Wir waren in Wiesbaden viel eher Klein-Amerika – politisch gesehen amerikanischer als die Amerikaner.

Der Algerienkrieg stellte Frankreich dann vor die selben Probleme, wie wir sie gegenwärtig erleben: Es wurde mit Terrorismus gearbeitet, und gegen gefangene Terroristen wurde Folter eingesetzt. Es kam die Frage auf: Dürfen wir foltern? Zu dieser Zeit war ich am Vertrieb verbotener Schriften gegen die Folter beteiligt. Ich war durch und durch politisiert, konnte mich allerdings nicht für eine bestimmte Partei entscheiden. Film war damals der einzige Freiraum, in dem man sich ausdrücken konnte, da die Presse gleichgeschaltet war. Immerhin sind sehr viele Leute in unsere Filme hineingegangen...

Der Historiker Saul Friedländer konstatierte in seinem Essay „Kitsch und Tod“ zu Beginn der achtziger Jahre einen neuen filmischen Diskurs über den Nationalsozialismus, namentlich in den Werken von Luchino Visconti, Liliana Cavani und Rainer Werner Fassbinder. Ihr Film Der Unhold könnte ja als Nachtrag zu diesem eher ästhetisch orientierten Diskurs gesehen werden. Wie würden Sie Der neunte Tag hier einordnen?

Ich habe Friedländers Aufsatz nicht gelesen, mir ist diese These aber bekannt. Mein eigenes Bild vom Nationalsozialismus ist eher von Günter Grass geprägt,

der zeigt, daß das Dritte Reich nicht die große Dekadenz, nicht die grandiose Perversion war – oder mit Cavani gar ein sadomasochistisches Konstrukt –, sondern der Triumph des Kleinbürgertums. Das sieht man in *Die Blechtrommel*, wenn Mario Adorf seine braune Uniform anzieht, Eintopf kocht und dann zu einer Großkundgebung geht. Er ist in diesem Moment ‚stolz, zur Geschichte zu gehören‘, quasi ‚selbst Geschichte zu machen‘.

Der Unhold war dann der Versuch, eine groteske Perspektive anzulegen, den Nationalsozialismus quasi aus Sicht eines französischen Kriegsgefangenen als eine Märchenwelt darzustellen, mit Burgen, Göhring als Blaubart usw. Dieses literarische Modell ließ sich nicht wirklich filmisch umsetzen... Wie bei *Michael Kohlhaas* wollte ich da alles reinpacken, und das war schließlich zuviel. *Der neunte Tag* ist eher der kleine Gegenentwurf zum ‚großen Bild‘ aus *Der Unhold*.

Jan Distelmeyer stellte einmal fest, daß sich seit Sophie's Choice bestimmte Darstellungsformen für Konzentrationslagerszenarien im Film herausgebildet hätten: wolkenverhangener Himmel, matschiger Boden, fahle Farben, schmutzstarrende Texturen usw. Diese Aspekte sind auch zu Beginn von Der neunte Tag präsent... Wie waren ihre konzeptionellen Überlegungen in der Inszenierung der Lagerszenen?

Na ja, genau die Frage: Wie kann man das alles inszenieren? Die erste Entscheidung war: nur Großaufnahmen in der ersten Szene, in der der Priester ins Lager kommt. Erst als er dann noch mal zurückkommt, sieht man das Ganze auch in einigen Totalen. Und der Gedanke war: Wenn ich das Ganze subjektiv von ihm aus erzähle, von einem sehr geschwächten Menschen, der hat eigentlich nur eine Tunnelvision, der sieht nur die Beine von dem, der vor ihm geht, er sieht nur den Löffel oder die Bürste. Das ist alles aus Fragmenten zusammengesetzt. Also, er erhebt sich nicht über den Appellplatz und sieht das in einer Totalen, sondern er ist immer ganz nah dran, mittendrin. Dann war die Sache: Schwarzweiß allein ist nicht die Lösung, das erlaubt zwar mehr Härte, aber es sieht dann so aus, als ob man alte Dokumente irgendwo gefunden hätte. Man behauptet das Dokumentarische und deshalb haben wir diese Mischform von Farbe und Schwarzweiß benutzt. Und letztlich war das der Versuch, möglichst detailgetreu zu inszenieren, nicht nur in Großaufnahme, sondern daß das, was zu sehen ist, auch sehr präzise und stimmig erscheint.

Das Problem ist nur, daß man sich an den Horror gewöhnen soll. Man soll es ja jedes Mal neu als ein Grauen empfinden. Das ist aber dieselbe Problematik für Maler in früheren Jahrhunderten. Mit jeder Kreuzigung mußten sie diese wieder so malen, daß sie von Neuem erschütterte. Im Gegensatz zu den Ikonen in

der russisch-orthodoxen Malerei, wo es einfach immer gleich ist. Deshalb habe ich mir auch keine Lagerdokumente mehr angesehen, sondern mit dem Kameramann Goyas „Die Schrecken des Krieges“ durchgeblättert. Da ist z.B. ein Bild von einem Korporal, der sein Pfeifchen raucht und einen Baum betrachtet, an dem jemand aufgehängt ist. Das war der Gedanke für den SS-Mann im Film, der an seinem Fahrrad lehnt und den Mann anschaut, den er da aufgehängt hat. Das ist ein flüchtiger Moment, aber wie soll man sich sonst damit auseinandersetzen?

Wurden die Lagerszenen denn zum Teil in Dachau selbst gedreht?

Nein, das ehemalige Konzentrationslager Dachau steht Filmdreharbeiten nicht zur Verfügung. Das ist eine Gedenkstätte, wenn Sie so wollen ein virtueller Friedhof von über 150.000 Menschen, die dort getötet wurden. Wir haben die Szenen in Tschechien, in der Nähe von Prag gedreht, wo wir Teilbereiche des Lagers rekonstruierten.

Haben Sie Der Stellvertreter (2002) von Constantin Costa-Gavras gesehen?

Das Stück von Rolf Hochhuth kenne ich natürlich sehr gut. Er selbst wollte immer, daß ich das Stück verfilme, sogar noch, als Costa-Gavras bereits dran war, aber ich habe den Film nie gesehen.

Darin ist die Kritik am Verhalten der Kirche im Dritten Reich wesentlich expliziter als in Der neunte Tag...

Mir ging es gar nicht um die Kirchenkritik, sondern um den Einzelnen, der darunter leidet. In *Der neunte Tag* haben wir das alles weggelassen, ich wollte nicht noch die ganze *Stellvertreter*-Problematik am Rande mitbehandeln. Aber etwas mußte man ja zum Thema Papst sagen, wenn die Lagerhäftlinge den Meßwein auf seine Intervention hin bekommen...

Ja, diese Sequenz ist sehr intensiv, wenn man sich vorstellt, daß ohnehin unterernährte Häftlinge diesen Meßwein austrinken müssen...

Der Papst hat durch seine Intervention bewirkt, daß die inhaftierten Priester den Wein für die Messe nach Dachau geliefert bekommen, und der Kommandant des Lagers hat es dann zu dieser Persiflage, nein: Perversion, getrieben, daß sie den Wein auf einmal austrinken mußten, was ja eine Quälerei sondergleichen war, denn das hat ihnen den Magen verbrannt. Außerdem kam da die Überwindung dazu, diesen für die Messe gedachten Wein einfach so zu trinken. Man kann das nicht mit Wasser und mit Borke machen, denn der Wein exemplifiziert nicht einfach das Blut Jesu, sondern er wird verwandelt und *ist* das Blut Jesu. Im Gegensatz zur evangelischen Kirche, wo das nur als Symbol benutzt wird. Mit einer halben Falsche von diesem Wein hätten sie ein Jahr

lang die Messe zelebrieren können...

Betrachtet man die Medienrezeption der letzten beiden Jahrzehnte, könnte man davon ausgehen, daß Spielfilme mehr noch als Dokumentarfilme und Bücher als historisches Archiv wahrgenommen werden. Wie geht man als Filmemacher mit dieser Verantwortung um?

Film ist das lebendige Bild der Geschichte, zuvor war es die Malerei. Wenn wir etwas über die Napoleonischen Kriege lesen, dann sehen wir das berühmte Gemälde *Der Rückzug von Beresina* vor uns, aber das hat ein Maler in Paris im Atelier ein paar Jahre später gemalt... Das Bild ist schon das Medium, mit dem historische Vorstellung vermittelt wird. Man versucht immer, es sich *vorzustellen*, und man stellt es sich dann eben so vor, wie es einem geliefert wird. Von neueren Kriegen gibt es kaum brauchbare Aufnahmen, da das Videomaterial langsam verblaßt. Die letzten guten Aufnahmen haben wir vom Koreakrieg, da dieser noch auf Filmmaterial dokumentiert wurde, und davor die deutsche Wochenschau.

Als Filmemacher hat man eine große Verantwortung, das haben mir auch meine Lehrmeister schon gesagt. Billy Wilder etwa hat immer wieder gemahnt: „Das darf man doch nicht zeigen...!“ Wenn jemand eine schreckliche Nachricht bekam, drehte er von dessen Gesicht keine Großaufnahme, sondern sagte: „Backstage!“ Das sollte hinter der Kulisse stattfinden. Nicht der Schauspieler sollte weinen, das Publikum im Saal sollte weinen. Würde und Ehre des Menschen müssen stets gewahrt bleiben. Im Film ist das zugleich eine Frage von Ethik und Ästhetik!

Ich verwahre mich gegen einen Film wie *Der Untergang*, der immer wieder behauptet: ‚Ich bin ein Doku-Drama.‘ Dabei ist in jedem Blick eine Wertung erkennbar! Ich glaube diesem Film nicht, er ist voll mit – gar nicht so guten – Schauspielern, die schreckliche Dialoge sprechen...

Aber natürlich ist unser Geschichtsbild, unsere Vorstellung von Geschichte geprägt von den Filmen, die wir über die entsprechenden Ereignisse kennen. Man denke nur an Pudowkins Bilder von der russischen Revolution – die sind eigentlich Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis mit Statisten nachinszeniert worden. Und doch stellen wir uns heute dieses Ereignis genau so vor...

Das Interview wurde geführt von Marcus Stiglegger am 5. Dezember 2004 im Medienhaus Mainz. Vielen Dank an Melanie Dietz für Assistenz und Unterstützung.