

Helma Sanders-Brahms:

Ich drehe

Für Urs Jaeggi

Auf einigen Nebenwegen, aber eigentlich ziemlich ohne Umwege bin ich Filmregisseurin geworden. Das ist der entsetzlichste Beruf, den man meines Wissens auf dieser Welt haben kann, und zugleich und noch viel mehr der schönste, der einzige, für den es sich meines Wissens, Kennens, Fühlens auf dieser Welt lohnt zu leben.

Kein Beruf erzeugt immer wieder, bei jeder neuen Arbeit und zugleich bei jedem neuen Schritt dieser Arbeit eine so radikale, ungeschützte Angst. Bei keinem Beruf steht immer alles zugleich so sehr auf dem Spiel: Identität, gesellschaftliche Existenz, Liebe, Verantwortung vor sich selbst, vor den andern, vor dem, was so schwer definierbar ist und im Abendland seit ein paar hundert Jahren die schwammige und zugleich herausfordernde Bezeichnung "Kunst" trägt.

Panik-Beruf. Stellen Sie sich vor, die großen Prüfungen Ihres Lebens, das Abitur zum Beispiel, wissenschaftliche Prüfungen - die müßten Sie nicht nur ein- oder zweimal im Leben ablegen, sondern immer auf neue, pro Jahr mehrmals, und nicht nur vor einem Gremium, sondern vor den verschiedensten Gremien, in verschiedenen Ländern, unter verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen und zwar immer zugleich vor denen, die die Macht und das Sagen haben, und vor denen, die man als das Publikum bezeichnet, von dem verrückterweise nicht nur man selbst, sondern auch die, die die Macht und das Sagen haben, abhängig sind, denn ein ausverkauftes Haus wirkt immer überzeugend... Andererseits wird der oder die, die den Liebesentzug der Mächtigen, also der Geldgeber, der Produzenten, der Verleiher, der Kritiker zu spüren bekommen haben, gar nicht mehr erst an das Publikum herankommen. Denn ohne Geld, ohne Publizität bleibt der Film in ihrem Kopf, wird er nie realisiert. Vielleicht sind die Filme im Kopf der Regisseure die schönsten, vielleicht ist die größte Schwierigkeit überhaupt die, aus dem Kopffilm den realen Film so zu machen, daß inzwischen möglichst wenig verloren geht. Aber der Film im Kopf jedenfalls wird von anderen nicht gesehen. Der Film, geschrieben, im Drehbuch, ist immer noch kein Film - er wird vorstellbar für die, die sich unter den Regieanweisungen, den Dialogen etwas vorstellen können. Aber die Differenz bleibt riesig.

Denn das, was den Film ausmacht, ist ja das Geschriebene nur zu einem ganz kleinen Teil. Und das Geschriebene ist auch oft nur eine armselige Krücke, um den anderen verständlich zu machen, wie der Kopf-Film aussieht. Aber wie soll man einen Film beschreiben? Da fängt es schon an.

Man sitzt an der Schreibmaschine und versucht, den Bildern und Bildabläufen, die man vor Augen hat, mit Worten nahezukommen, man versucht, Texte, die Schauspieler sprechen sollten, zu fixieren, obwohl man weiß, daß dies alles nicht der Film ist, ja, daß man ihn ganz anders machen könnte, nämlich, indem man Orte und Gesichter versammelt und zusieht, was aus dem Zusammenstoß von beiden wird. Letztere Arbeitsweise macht mir eigentlich am meisten Spaß. Ich

habe zweimal so gearbeitet: bei meinem Film "Unter dem Pflaster ist der Strand" und bei meinem Film "Die Berührte" und selbstverständlich auch bei meinen Dokumentarfilmen. Das Schreiben des Drehbuchs verläuft dann sozusagen parallel zum Filmen. Sicher hat man vorher - auch schriftlich - einiges festgeschrieben, über die Menschen und die Drehorte, die den Film ausmachen sollen, vor allem über die Absicht des Films muß Übereinstimmung herrschen, weil man am Drehort darüber nicht mehr diskutieren sollte. Aber für vieles sind alle Beteiligten noch offen. Das Drehen selbst ist eine Überraschung, und das teilt sich unmittelbar mit - Schauspieler und Team machen eine Erfahrung des Lebens, nicht nur der Arbeit, und das Gefühl, in jedem Augenblick unmittelbar an der filmischen Geburt eben dieses Augenblicks beteiligt zu sein, vergrößert die Angst, aber auch die Lust des Filmens.

Ich bin eine Spieler-Natur. Und ich halte das für eine der wichtigsten Voraussetzungen für den Film-Regisseur / die Film-Regisseurin, daß er oder sie das ist: Spieler. Was ist das Rollen der Roulett-Kugel, verglichen mit dem Surren der Kamera? Die Ansagen

Faites votre jeu

Les jeux sont faits

Rien ne va plus

entscheiden über Gewinn und Verlust auf einer Ebene des Geldes, des finanziellen Gewinns oder Verlustes also, haben aber nichts zu tun mit diesem Einsatz des ganzen Menschen, inklusive seiner Kindheit, seiner Sehnsüchte, seiner Hoffnungen, der geschieht, wenn es heißt:

Ton ab - Ton läuft

Kamera ab - Kamera läuft -

und dann das vorsichtige deutsche: "Bitte!" für die Schauspieler - und dann, quand les jeux sont faits, wenn die Spiele gemacht sind - "Schnitt!" Rien ne va plus.

Schöner, weniger sanft, Peitschenhieben ähnlicher, die französischen Ansagen

Moteur - ça tourne -

Action! und, am Ende Coupé!, ähnlich den englischen

Action und Cut!

Ein Drehen, ein Sich-Drehen wird in Gang gesetzt, es dreht sich, wie die Welt, wie das Weltall sich dreht, und dann wird dieses Drehen angehalten, festgeschrieben, ein kleines Stück Drehung ist aus einer Kreisbewegung zu einer Geraden geworden, die ein Ende hat und die dennoch gerade dadurch reproduzierbar und wiederholbar geworden ist. Ein Stück Tod, wenn man so will, 24 mal Tod in der Sekunde. Das Gesicht, das aufgenommen worden ist und in der Wirklichkeit weiter seinem Tod entgegenaltern wird, ist hier in der Schönheit eines bestimmten Momentes festgehalten, gestorben, wenn man so will, und zu dem magischen Vokabular des Kinos gehört ja auch dieses Wort: "Gestorben!", das dann fällt, wenn eine Szene "abgedreht", das heißt, "im Kasten" (im Sarg?) ist. Greta Garbo wird auf der Leinwand immer die sein, die sie vor vielen Jahren einmal war, für die kurzen Momente, in denen gedreht wurde, die dann abgedreht waren, im Kasten, gestorben, und die aus diesem Gestorben-sein, aus diesem Im-Kasten-sein immer wiederholbar geworden sind, obwohl der

lebendige Mensch Garbo jetzt voller Falten auf seinen realen Tod wartet. Gebäuden, Kleidern, Landschaften, Musiken, Gefühlen - allem geht es wie ihr, wenn sie in diesem Augenblick des "Drehs" damals mit ihr gestorben sind. Ich weiß nicht, ob Sie das Tarot kennen, das aus dem alten Ägypten über die Zigeuner bis zu uns überkommene Kartenspiel, das Buch Thot der Ägypter, das Buch der Weissagungen - eine der zentralen Karten ist da das "Rad des Schicksals", das in fast allen Ausgaben des jahrtausendealten Spiels aussieht wie das Malteserkreuz in der Kamera - und dieses Rad wird oben vom guten Gott Anubis und unten von der Schlange Typhon, dem Herrscher der dunklen Mächte, angetrieben.

Das ist ein gutes Bild auch für das, was geschieht, wenn das Malteserkreuz in der Kamera Film transportiert. Während der filmischen Geburt also, die die Fixierung, der Tod des Lebendigen ist.

Anubis und Typhon sind, und das spürt man bei der Arbeit in jedem Augenblick, immer anwesend, immer beteiligt. "Warnung vor einer heiligen Nutte" nannte Rainer Werner Fassbinder einen seiner frühen Filme, der die Situation eines Filmteams bei einem Dreh im Ausland beschreibt. "Heilig" ist die Arbeit des Filmregisseurs, und zugleich ist es Nutten-Arbeit, Prostitution, und beide Kräfte, die sakralen wie die der Straßenhure, drehen am Malteserkreuz, befördern den Transport des Filmstreifens, arbeiten daran, daß aus den kreisförmigen Bewegungen der Welt wiederholbare Geraden werden, mit einem Anfang und einem Ende, menschliche Abläufe, menschliche Dramaturgie.

Es läßt sich nämlich Film nicht machen ohne die Sehnsucht, ohne die Hoffnung auf einen Sinn gerade dieser Arbeit, die auch den gemeinsten Geldmacher noch treibt, denn sicherlich ist die Investition in Ölquellen jedenfalls risikoloser - und es läßt sich Film nicht machen ohne Geld, das bekanntlich dreckig ist. Kleinere oder größere Prostitutionen der Seele, manchmal nicht nur der, sind immer wieder nötig, um ans Geld zu kommen. Und das nicht nur in der Phase, wo der Film geplant wird, sondern auch in der, in der er gemacht wird, und auch in der, in der er an die Öffentlichkeit kommt.

Dabei meine ich nicht die landläufige Vorstellung, daß im Film-Business jeder mit jedem ins Bett geht. Wenn es nur das wäre, wäre es möglicherweise einfacher. Nein, diese Gefahr ist relativ gering, ich würde sagen, verglichen mit einem Kaninchenzüchter-Kongreß ist die Anzahl der Bettgeschichten während eines Film-Drehs erstaunlich klein - das liegt einmal schon daran, daß Filmarbeit viel zu anstrengend ist und zweitens daran, daß Eitelkeiten und Ängste anders gepolt sind: eine gelungene Szene schafft allen Beteiligten eine viel größere Befriedigung als die aufregendste erotische Eskapade nach dem Drehtag, während sicherlich auch das gelungenste Referat des Königs der Kaninchenzüchter keinen Ausgleich für die Trostlosigkeit des Kongresses bietet, der dann in jedem Fall in menschlicher Nähe, menschlicher Umarmung gesucht werden muß.

Frust beim Dreh fördert natürlich wiederum das Zustandekommen erotischer Beziehungen. Aber im allgemeinen sind die Spieler, die dem Drehen des Malteserkreuzes verfallen sind, schlechte Liebende, schlechte Liebhaber, ebenso wie die Spieler in den Kasinos. Das Surren der Kamera reißt sie aus jeder Umarmung, so wie das Klacken der Elfenbeinkugel den wirklichen Spieler auch in der schönsten Liebesgeschichte nicht ruhen läßt.

"Heilige Nutte". Fast alle Filmregisseure/Filmregisseurinnen haben etwas Mönchisches. Das Leben kann nicht entschädigen für die Intensität der Augenblicke, die man vor der Kamera hergestellt und dann erlebt hat. Es ist immer langweiliger, schwerfälliger, sinnloser.

Aber es ist das Leben. Greifbar, tödlich.

Wenn der Film abgedreht ist, ist man ihm wieder ausgeliefert. Hilflos, da man seine Spielregeln zunehmend verlernt, je mehr man dem Drehen des Malteserkreuzes verfällt.

Es ist vernünftig, sich im Leben eine Insel zu erhalten, auf der man zwischendurch noch ein bißchen leben, üben kann. Wenn man daran nicht denkt, sondern wie Fassbinder oder Pasolini nur mehr von Film zu Film lebt, das Kasino nicht mehr verläßt, geht es einem irgendwann dreckig, das heißt, es geht nicht mehr, rien ne va plus. Vernünftige Leute, wie Hitchcock zum Beispiel, konnten die Balance halten. Und man kann nicht einmal sagen, daß sie die schlechteren Filmemacher gewesen wären. Sie sind auch nicht die besseren. Die Süchtigen, die Zerrissenen, die totalen Spieler sind es auch nicht. Es ist ja auch unverkennbar in jeder filmischen Zeile, die Hitchcock gedreht hat, als er einmal der Kamera, dieser kostbarsten und faszinierendsten Droge, diesem größten und gefährlichsten Spielzeug in Menschenhand, verfallen war. "Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist", sagt die Schlange, die sich vom Baum der Erkenntnis hinabringelt zu den Menschen, und lockt sie mit dem Apfel und vertreibt sie damit aus dem Paradies der Unschuld. Das flüstern auch die aufgehängten Schlangen aus Zelluloid, die, vorbereitet zum Schnitt, kleine fixierte Stücke gelebten, inszenierten Lebens enthalten, und an einer Vorrichtung befestigt sind, die sich - wieder so ein magisches Wort - "Galgen" nennt. Im Tarot gibt es auch einen Galgen. Er gehört zur Zahl zwölf. Ein Mensch hängt daran, ein Wesen zwischen Mann und Frau, dessen Haare nach unten fallen, und sein rechtes Bein ist eingeschlagen. Wenn man die Karte dreht, sieht es aus, als tanzte das Wesen, und als wehten dabei seine Haare im Wind.

Wieder weiß ich kein besseres Bild als dieses uralte, um zu beschreiben, was geschieht, wenn die Kamera schweigt, wenn alles abgedreht ist, wenn das Werk des Messers beginnt, mit dem aus vielen Stücken gefilmter Existenz gerade dieses herausgeschnitten und gerade mit jenem verbunden wird.

Mit den Streifen Film, die vom "Galgen" genommen und auf dem Schneidetisch miteinander verbunden werden, stellt sich, wie auf dem Bild aus dem Tarot, die Welt auf den Kopf. Aus dem Vorgang einer optischen Fixierung wird plötzlich ein musikalischer Vorgang. Der Schnitt schafft die Rhythmisierung des Films. Er schafft Spannungen,

Gegensätze. Er gliedert die Zeit, die sonst unbeirrbar dahinfließt, nach menschlichem Gutdünken. Durch den Schnitt vor allem wird klar, daß Film und Musik eines gemeinsam haben: daß sie nämlich in der Zeit stattfinden, daß sie sich nur in der Zeit realisieren können. Anders zum Beispiel als ein Gemälde, eine Fotografie, zu der man immer wieder zurückkehren kann, ist ein Film ebenso wie ein Musikstück nur dann begreifbar, wenn er/es in der Zeit, während der Zeit seiner Dauer erlebt wird.

Der Schnitt aber macht zusätzlich noch etwas anderes, etwas, das das menschliche Auge nicht kann: er wählt aus, und er verbindet sonst Unverbundenes.

Ein menschliches Auge kann einen Schnitt nicht nachvollziehen. Es kann, wie eine Kamera, schwenken, fahren, stillstehen. Es kann betrachten oder in einer schnellen Bewegung "reißen", wie sich das in der Technikersprache nennt, und es kann sich schließen. Aber schneiden, von einer Totalen aus einer Großaufnahme, kann es nicht. Das kann nur der Film, und daß er es kann, ist wesentliches Element seiner Sprache, oder vielmehr, seiner Schrift. Denn die nebeneinandergesetzten Bilder sind ja, ähnlich wie die ägyptischen Hieroglyphen, eine Schrift. Schnelligkeit bzw. Langsamkeit des Lesens wird hier jedoch nicht vom Lesenden, sondern vom Schreibenden entschieden. Ganz wie ein musizierendes Orchester dem Zuhörer seine Zeit aufzwingt. Der Schreibende, bzw. der Musizierende, ist wiederum der Regisseur / die Regisseurin. Und auf ihn / auf sie paßt eben dies Tarot-Bild vom Gehenkten, den man, wenn man ihn nur wie eine Sanduhr auf den Kopf stellt, in einen Tanzenden verwandeln kann. Genau diese Gefühle zwischen dem Ende aller Hoffnungen und der totalen Euphorie befallen einen immer wieder tageweise oder wochenweise im Schneiderraum. Da gibt es Wochen, in denen man halbtot durch die Straßen irrt auf der Suche nach einem Strick, an dem man sich aufhängen könnte, und andere, in denen man sich für das glücklichste Geschöpf auf der Erde hält, begabt mit allen Begabungen, ausgestattet mit allen Freuden dieser Welt.

Zum Glück ist man bei dieser Arbeit nie ganz allein. Und das ist überhaupt vielleicht doch das Beste am Filmen: daß man es so gut wie nie allein tut. Allein sitzt man vor der Schreibmaschine. Aber im Studio oder draußen, wenn gedreht wird, ist man nicht allein, im Schneiderraum ist man nicht allein, und auch später, wenn der Film an ein Publikum kommt, gibt es wieder viele, die vor der Leinwand sitzen.

Das hat eine positive Seite und auch eine negative.

Beide will ich hier kurz benennen: hier vor allem nämlich wird aus dem Kopffilm der andere, der reale Film, der den Kopffilm nach und nach verdrängt, bis er ihn ganz aufgefressen hat. Für diejenige, denjenigen, der sich von seinem/ihrem Kopffilm nicht trennen kann, ist das eine beängstigende Erfahrung. Vorschläge, Urteile, Interpretationen kommen mit jedem neuen Mitarbeiter an den Regisseur heran, und sie alle nehmen Einfluß, sie alle arbeiten mit an dem, was nachher auf der Leinwand erscheint und wofür die Verantwortung dann doch wieder der Regisseur / die Regisseurin trägt, und schließlich

verändert auch das Publikum, die Kritik, die Kinos, das Fernsehen noch den Film, insofern, als auch sie an dem Bild mitwirken, das der Film dann nach außen hin bekommt. "Der Erfolg", so sagt Thomas Mauch, Kameramann von vieren meiner Filme, "der Erfolg hat viele Väter, der Mißerfolg ist ein Waisenkind!" Das trifft besonders auf das zu, was mit dem Film und seinem Regisseur / seiner Regisseurin geschieht, wenn sie an die Öffentlichkeit treten. Niemand hat so viele Freunde wie ein erfolgreicher Regisseur, wenn sein Film Zustimmung, Applaus, Begeisterung erregt hat, niemand steht so verlassen in der Gegend herum wie einer, dessen Film durchgefallen ist. Von einem Buch kann man ja immer noch hoffen, daß es wieder aus dem Regal genommen werden wird - ein Film, der im Kino abgesetzt ist, ist erst einmal weiter nichts als ein entsetzlich schwerer schwarzer Karton mit fünf oder sechs Büchsen drin, und es genügt nicht, die erste Seite aufzuschlagen, um ihn zum Leben zu erwecken, es braucht eine teure technische Apparatur dazu. Tot, gestorben ist ein durchgefallener Film, wenn es auch spektakuläre Beispiele von Auferstehungen gibt, wie im Falle von Max Ophüls "Lola Montez", einem der schönsten Filme der Filmgeschichte, der bei seiner ersten Aufführung von Presse und Publikum gleichermaßen abgelehnt wurde, und der dann, Jahre später, von den "Cahiers du Cinema" ausgegraben wurde und einen triumphalen Einzug in den Kinematheken und Wiederaufführungskinos erlebte. Zu spät für Ophüls, der ein paar Monate nach dem Desaster vor Kummer gestorben war, zu spät auch für die Produzenten, die mit dem gewagten Riesenunternehmen Unsummen verloren hatten. Und da wären wir wieder bei Typhon, der das Rad von unten treibt, über das der Filmstreifen sich dreht: Geld ist die eine seiner beiden bewegenden Mächte, die andere ist die Imagination, und ohne die beiden geht nichts. Ohne Geld läßt sich kein Film machen. Man kann ein Buch schreiben auf 1000 Blatt Schreibpapier zu insgesamt 30,- DM und auf einer alten Schreibmaschine, die vielleicht 50,- DM gekostet hat, dazu Farbband und Tipp-Ex, - und natürlich die Zeit, die man dafür zu geben bereit ist.

Ein Film läßt sich so nicht machen. Er braucht teure Apparate, teure Menschen. Er braucht zumindest eine Kamera, die zu teuer ist, um sie kaufen zu können, also wird sie geliehen, aber auch das ist teuer. Er braucht Filmmaterial. Er braucht den Mann, der die Kamera bedient, und mindestens einen, wenn nicht zwei Assistenten für ihn. Er braucht Ton, Tongerät, Mikrophon, und ebenfalls zwei Männer, die das alles bedienen, - für Dokumentarfilme genügt manchmal einer, für den Spielfilm reicht das nicht. Er braucht Tonmaterial. Er braucht Menschen, die vor der Kamera stehen sollen, also Schauspieler. Er braucht jemanden, der für diese Menschen Kleidung beschafft, einen anderen, der sie schminkt. Er braucht jemanden, der diese Leute koordiniert, der ihnen Essen bringt. Er braucht jemanden, der Räumlichkeiten oder Drehorte mietet, einen anderen, der notwendige Veränderungen daran vornimmt. Er braucht Leute, die Licht machen. Andere Leute, die die Kamera bewegen, wenn sie fahren soll. Andere, die die Aufbauten herstellen, auf denen die Kamera sich bewegen soll. Das alles, diese alle kosten Geld. Wofür das alles? Jedes Mal aufs

neue: eine Schlacht wird vorbereitet, Krieg. Gegen was? Gegen das, was die Zeit den Menschen antut. Krieg, um die Zeit zu intensivieren, um aus einem Leben eineinhalb Stunden zu machen. Am ersten Drehtag geht die Schlacht los. Die Apparate bewegen sich. Die Schauspieler, geschminkt, spielen Liebe, Schmerz oder Glück, wie es sie im Leben nur selten oder nie gibt. "Cinema is battle-field", sagt Samuel Fuller. Die Truppe, die an dieser Schlacht beteiligt ist, rückt vor. Vor zu dem Punkt, wo sich brennglasartig die Zeit verdichtet. Konzentriertes Leben, das dann nur noch einen Lichtstrahl und die Bewegung des Malteserkreuzes braucht, um sich wieder und wieder zu realisieren.

Zu allen diesen Menschen, die da Seite an Seite kämpfen, um nichts anderes als dies: menschliche Gefühle festzuhalten, damit sie nicht, wie alle anderen, im Rachen der Zeit verschwinden - zu allen diesen Menschen gibt es die vielfältigsten Beziehungen, und es genügt für den Regisseur nicht, daß er die Arbeit der Apparate kennt und das, was mit ihnen machbar ist: vor allem muß er mit diesen Menschen umgehen können. Nicht unbedingt in der Weise, daß er sie glücklich macht. Oft, wie man von den Drehs vieler großer Regisseure hört, ist es sogar das Gegenteil. Haß, Explosionen, Eifersucht, Höllenfahrten können zwischen den Schauspielern, dem Team und dem Regisseur, der Regisseurin ebenso stattfinden wie die intensivsten Phasen des Glücks, manchmal sogar beides während eines einzigen Films. Entscheidend ist das Ergebnis auf der Leinwand, und das steigert sich eben nicht durch Wohlbefinden allein, ebensowenig wie durch Frust. Je konzentrierter das ist, was hinter und vor der Kamera stattfindet, desto mehr wird es im allgemeinen auch das Ergebnis sein. Typhon dreht das Rad ebenso wie Anubis. Unerwartet sind oft die Geschenke der beiden.

Die Sonne sollte scheinen bei einer Szene, aber es regnet. Trotzdem muß gedreht werden: Die Schauspieler sind nur für diesen einen Tag zu haben. Typhon regiert. Das Geld macht es unmöglich, sie noch einmal an einem anderen Tag kommen zu lassen. Es regnet also. Aus der Sonnen-Szene wird eine Regenszene. Aus Typhons Drehung wird die von Anubis: vielleicht ist es sogar besser so - warum soll sie nicht im Regen stattfinden - warum nicht statt auf grünen Wiesen im Schlamm und Dreck? Angst kommt auf in den Schauspielern, beim Team. Die Szene ist ja so ganz anders. Dafür paßt mein Text nicht, dafür ist mein Kleid nicht geeignet. Umdenken. Die Szene neu träumen, in wenigen Augenblicken. Neue Sätze, neue Gefühle, neue Bewegungen. Ich drehe. Die Angst verliert sich. Im realisierten Traum.