
Karl Prümm

Ansteckende Genauigkeit

Egon Monk dreht *Die Bertinis*¹

Lea Bertini ist schwerbepackt und hat es eilig. Eine prallgefüllte Einkaufstasche in der rechten Hand, eine emaillierte Milchkanne in der linken, stößt sie mit der Schulter die Wohnungstür auf, läßt diese mit Schwung ins Schloß fallen, stürmt, ohne abzusetzen, durch den Flur auf die Wohnzimmertür zu, drückt mit dem Ellenbogen die Klinke herunter, steuert einen Stuhl in der Zimmermitte an, sinkt nun endlich mit ihrer Last auf ihn herab und eröffnet, nach Atem ringend, ihrem klavierübenden Mann Alf Bertini, die Hapag suche Musiker für die Passagierdampfer ihrer Hamburg-Amerika-Linie.

Insgesamt fünfmal mußte die Schauspielerin Hannelore Hoyer, die Lea verkörpert, diesen auf den September 1938 datierten rasanten Auftritt samt atemloser Rede wiederholen. Dreimal wurde probiert, und zweimal wurde das Korrigierte mit der 16-mm-Arriflex festgehalten. Ganze acht Sekunden wird die Einstellung dann dauern, wenn die ausgewählte Fassung endgültig eingegangen ist in den fünfteiligen und siebeneinhalbstündigen Fernsehfilm *Die Bertinis* nach dem erfolgreichen Roman von Ralph Giordano (1982), eine Großproduktion der Trebitsch-ObjectivFilm im Auftrag von ZDF, SRG, ORF und "La S.E.P.T."

Ort des Geschehens jener winzigen Alltagssequenz ist Hamburg, und gedreht wird sie im Studio Wandsbek. Mitten in die riesige Halle 10 wurde die enge Dreizimmerwohnung der Bertinis hineingebaut. Von außen wirkt sie wie ein roh zusammengezimmerter Verschlag, um so zauberhafter ist der Eindruck, wenn man das Innere betritt. Erst hier, im Blickfeld der Kamera und im Licht der Scheinwerfer, erschließt sich das ganze Raffinement einer Dekoration, die nichts mehr mitteilt von der Mühsal des Zusammentragens. Die Illusion des "als ob" ist perfekt, nur die lichtdurchlässigen Plastikbahnen, die die Decken ersetzen, zeigen die Künstlichkeit des Inszenierten. Der Blick von in-

¹ Gekürzte Fassung erschien zuerst in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 12.12. 1987

nen nach außen ist keineswegs ernüchternd. Ein Gazeschleier, vor die Fenster gespannt, bricht das allzu direkte Studiolicht, so daß selbst die gemalte Kulisse der gegenüberliegenden Häuserfront täuschend echt wirkt.

Bis hin zum unscheinbarsten Detail ist die Historizität akribisch gewahrt: das oxydierte Messingschild mit den Antiqua-Lettern an der Eingangstür, der klobige Stromzähler, die Spitzendeckchen, und selbst in der Glasschale auf der Flurkommode, wo sich der alltägliche Krimskrums versammelt, liegt nichts zufällig, ein Würfel, zerkratzte Murmeln, Papierschnitzel, ein defekter Kompaß, ein überzähliger Schlüssel.

Alle diese Gegenstände haben nichts Gegenwärtiges. Liebevoll wird eine ärmliche Kleinbürgerlichkeit der 30er Jahre rekonstruiert, die bei den Standards von 1910 verharret. Seitdem ist nichts mehr dazugekommen. Die Nußbaummöbel haben Patina angesetzt, die Tapeten sind vergilbt, die Polster abgewetzt, der Teppich im Wohnzimmer - einst ein Prunkstück - ist zerschissen. Wohlgeordnet sind dagegen die Bücherreihen mit den wohlfeilen Klassikerausgaben, der Notenständer quillt über, und das Klavier ist offenkundig heftig in Gebrauch. Hier wehrt sich jemand, so scheint es, verzweifelt gegen die soziale Deklassierung, indem er sich an seine kulturelle Identität klammert. Die besondere Kunst des Ausstatters besteht darin, den Gegenständen, die niemals zusammengehörten, den Charakter des "objet trouvé" zu nehmen und die quasi natürliche Geschlossenheit eines lebendigen Ensembles zu erreichen. Hier ist sie geglückt. In dieser fingierten Wohnung bewegt man sich mit der Befangenheit eines Eindringlings, der ständig gewärtig sein muß, daß ihm die wirklichen Bewohner in den Weg treten und ihm die Tür weisen.

Schon die Kulisse verrät viel von den Figuren, die in ihr agieren, sie charakterisiert aber auch den, der hier Regie führt. Das Karree der Wohnung, das sich Egon Monk hat bauen lassen, ist eher als ein realer denn als filmischer Raum entworfen. Auf die Aufnahmeapparatur wurde keine Rücksicht genommen, es gibt keine offene vierte Wand und keine Schneisen für Kamerafahrten. Die Technik hat sich dem Gegenstand und seinen Erfordernissen unterzuordnen, diesem Prinzip sind alle Fernseharbeiten Monks seit den 60er Jahren verpflichtet. Mit der Detailgenauigkeit, die im Studio gegenständlich greifbar wird, erarbeitet sich Monk seine Stoffe, die immer Geschichten aus der jüngsten deutschen Geschichte sind, wie ein umsichtiger Historiograph. Ähnlich wie Stanley Kubrick bereitet er über Jahre seine Projekte minutiös vor.

Bei den *Bertinis* mußte Monk allerdings von diesen Gewohnheiten abweichen. Sie waren zunächst gar nicht sein Thema. Eberhard Fechner war mit der Verfilmung des Romans schon weit fortgeschritten, ein drehfertiges Buch lag bereits vor, als Fechner schwer erkrankte und das Projekt aufgeben mußte. Das

ZDF trat daraufhin an Monk mit der Bitte heran, dieses für den Sender wichtige Projekt weiterzuführen. Monk erklärte sich bereit und stellte seine eigenen Vorhaben zurück. Er handelte aus Kollegialität, aber auch weil er erkannt hatte, daß sich aus Giordanos in skurrile Details ausuferndem, mit einer gehörigen Portion Sentimentalität durchsetztem Roman ein wichtiger, ihn selbst berührender Film machen ließ.

Bei aller Sympathie mit Fechner ist Monk jedoch nicht der Regisseur, der ein halbfertiges Projekt bloß zu Ende bringt. Er setzte neu an, schrieb ein eigenes Drehbuch, das den Roman intensiv filmisch in Besitz nimmt. Die Geschichte der Bertinis, einer verarmten italienisch-deutsch-jüdischen Musikerfamilie, die von der Jahrhundertwende bis 1945 reicht, erzählt Monk bis 1930 in einem raschen Tempo. Erst dann wird der epische Fluß breiter und langsamer, bei jenem Übergang vom alltäglichen Außenseitertum zur Opfersituation und existentiellen Bedrohung nach 1933. So entsteht ein Gegenstück zu Monks letztem Film, der Feuchtwanger-Adaption *Die Geschwister Oppermann* (1983). Dort das gänzlich assimilierte reiche jüdische Bürgertum, dem es wenig hilft, daß es die besten deutschen Tugenden verkörpert, und hier die ganz an den Rand gedrängte Familie des gescheiterten Pianisten, die zu arm ist, um ins Ausland zu fliehen, aber auch zu stolz, um sich widerstandslos zu ergeben. Es ist so die Geschichte des Überlebens, des Bewahrens von Integrität. Vor allem im letzten Teil fließen eigene Erinnerungen Monks an eine Jugend im "Dritten Reich" mit ein. Anders als in seinen bisherigen Filmen erzählt Monk seine und Giordanos Geschichte fast ohne Dialog, mit vielen kurzen, atmosphärisch dichten, auf unscheinbare Details konzentrierten Sequenzen.

Ein solches Projekt fordert vom ganzen Produktionsteam eine unglaubliche Energieleistung. 41 anstrengende Drehtage liegen zum Zeitpunkt des Atelierbesuchs schon hinter der Crew, und wenn die letzte Klappe fällt, wird man fast sieben Monate zusammengewesen sein, durchschnittlich zwölf Stunden am Tag und kaum einmal ein freies Wochenende. Dennoch ist bei dem im engen Studio zusammengedrängten Team kein Überdruß und keine Erschöpfung zu spüren. Im selbstverständlichen Ablauf des Arbeitsprozesses gelingt es Monk, eine zugleich beruhigende und stimulierende Atmosphäre herzustellen, in der sich jeder aufgehoben fühlt und eben dadurch sein Bestes gibt. Durchhalteparolen sind überflüssig. Allein die eindringliche Präsenz und Konzentration auf die Sache überträgt das eigene Ethos und die eigenen Ansprüche auf das ganze Team. Monks Genauigkeit ist ansteckend. Als alle mit dem geschilderten stürmischen Auftritt Hannelore Hogers rundum zufrieden sind, gibt der Tonmeister Norbert Giebel besorgt zu bedenken, Hannelore Hogers Keuchen wer-

de am Ende der Einstellung zu abrupt abgeschnitten. Also tritt atemlose Stille im Studio ein, um Hannelore Hogers Ringen nach Luft, das sie mit ein paar Kniebeugen simuliert, noch einmal ausgiebig auf Band zu nehmen, für alle Fälle.

Egon Monk ist ein bemerkenswert leiser Regisseur, jede Aufgeregtheit, jeder autoritäre Gestus liegen ihm fern, eine Seltenheit in einem Beruf, der leicht zu einem imperialen Gehabe verführt. Die Kommandos, mit denen er Proben und Drehen einleitet und beendet ("Ruhe, wir arbeiten!"), sind das Lauteste, was von ihm zu hören ist. Alles andere, seine Anweisungen und Kommentare verlassen nie die Balance einer leisen Eindringlichkeit, die Souveränität ausstrahlt und die Hektik einer Großproduktion von dort fernhält, wo der Film entsteht.

Dieses gelassene Auftreten prägt um so mehr seinen Regiestil, weil Monk ein erklärender, ein erzählender Regisseur ist. Die Sprache ist das entscheidende Medium seiner Inszenierung. Schon das Drehbuch ist als "Verständigungstext" an alle an der Produktion Beteiligten gerichtet, es umschreibt sehr konkret und oft poetisch den Kern jeder Sequenz, den es in gemeinsamer Anstrengung filmisch zu materialisieren gilt.

Vor jeder Stellprobe setzt Monk dann sein Bemühen fort, Figuren und Situation den Schauspielern und den Technikern nahezubringen. Er erreicht damit zwei Ziele. Einmal gewährleistet er so eine absolute Konzentration auf die bevorstehende Aufgabe. Vor allem aber schaffen seine ausgedehnten Erklärungen einen gemeinsamen Fundus der Erkenntnis und der Interpretation des nun Darzustellenden. Es scheint, als wolle Monk mit aller Macht der Rede jenes kollektive Wissen genauestens rekonstruieren, über das die Handelnden seiner Geschichte damals im Alltag verfügten und das nun in der theatralischen Aktion der Schauspieler wieder erstehen, einen neuen, überzeugenden physischen Ausdruck gewinnen soll. Deshalb schwört er die Akteure immer wieder ein auf die Zeit und auf die Situation, um so die Einheitlichkeit der Gesten und Bewegungen zu erzielen, die Vergangenheit kenntlich macht und gleichzeitig dem Film seinen "Stil" verleiht. Besonders bemüht sich Monk dabei um die ganz jungen Schauspieler, die drei jungen Bertinis, denen er die für sie ferne Epoche erzählend vergegenwärtigt, kein Detail vergessend. Den Ausstatter bittet er, eine Platte mit Liszts *Les Préludes* zu besorgen und den jungen Leuten den Ausschnitt vorzuspielen, mit dem das "Oberkommando der Wehrmacht" seine Meldungen über den Rundfunk intonierte: eine Einführung in die akustische Atmosphäre der Zeit.

Geduldiges und unablässiges Erklären ist das, was bei Monk eigentlich "Schauspielerführung" bedeutet. In den Pausen zwischen den Proben, vor und

nach dem Drehen liefert Monk oft in aphoristischer Prägnanz immer neue Definitionen und Beschreibungen des eben Abgelaufenen. So hält er das Interesse der Darsteller an ihren Figuren lebendig und treibt die Reflexion voran. Ohne daß er sich selbst groß in Szene setzen müßte, ist der Regisseur allein durch das Kontinuum seines Sprechens das zentrale Gedächtnis, der Erzähler eines Films, der während seines Entstehens wild durch die Zeiten und Jahrzehnte springt. Ebenso selbstverständlich repräsentiert er mitten im Wirrwarr des Disparaten vorausgreifend das fertige Ganze.

Monk ist kein agierender und vorspielender Regisseur, das besondere Fluidum zwischen ihm und seinen Schauspielern ist getragen vom analytischen Sprechen. Mit seinem Wortreichtum vermittelt er zwischen der körperhaften "Materialität" der Schauspieler, die sich ausliefern, und der Maschinerie der Technik, die immer etwas Gewalttames hat. Er hüllt die Schauspieler ein in schützende Sprache, läßt sie nie hängen, durchbricht sofort am Ende einer Einstellung deren schmerzhaft Isolation vor der Kamera, als wolle er um Verzeihung bitten, daß diese so peinlich naherückt und so schamlos die Gesichter abtastet. Auch das Gelingen wird detailliert besprochen, und wo so der Gesprächsfaden nie abreißt, hat auch die Korrektur nichts Verletzendes, Besserwisserisches.

Die Lust an der beständigen Explikation ist ein Erbe jener frühen Lehrzeit bei Brecht und im Berliner Ensemble, die Monk nie verleugnet hat. Den Regieprinzipien Brechts verpflichtet ist ebenso das genaue analytische Durchdringen des szenischen Ablaufs. Bei Monk gibt es kein Ungefähr, kein Drauflosspielen im Stile von "Du machst das schon!", das so viele Fernsehproduktionen unerträglich macht. Noch die beiläufigste Alltagsgeste wird geplant und mit dem Schauspieler erarbeitet. Rationale Kontrolle ist die Voraussetzung der präzisen Anleitungen, die Monk zu geben vermag. Als zum Beispiel Lea Bertini am späten Nachmittag des 30. August 1939 voller Sorge um ihren Mann, der als Bordmusiker der Hapag noch auf hoher See ist, ihren Vater an der Wohnungstür empfängt, verlangt Monk von den Schauspielern, sie sollten trotz des dramatischen Hintergrundes das Gewohnte, das Eingespielte dieses Besuchs hervorkehren. "Kriegsausbrüche", so Monk, "sind ein viel zu geringer Anlaß, um Alltagsgewohnheiten zu ändern."

Die Arbeitsweise eines Theaterregisseurs setzt Monk auch im Medium Fernsehen fort. Er probiert viel. Aus der Anschauung des wiederholten und variierten szenischen Ablaufs entwickelt er die letztgültige, ihn zufriedenstellende Fassung. Wie aufwendig und zeitintensiv dieses Verfahren ist, ließ sich an einer für den Film besonders bedeutsamen Einstellung gut beobachten, an einem der wenigen glücklichen Augenblicke in der Geschichte der Bertinis.

Alf Bertinis Rückkehr aus Amerika, die mit Hitlers Überfall auf Polen zusammenfällt, wird zu einem jener Feste, wie sie für jede Familiensaga typisch sind. Monk bekennet in seiner vorbereitenden Rede, ihm "graue" vor dieser komplizierten, schwer beherrschbaren Einstellung. Die Szene ist sehr bewegt und von vielen Figuren, dem ganzen Familienclan, erfüllt, in der ausbrechenden Fröhlichkeit reden alle wild durcheinander. Das Ganze nimmt sich aus wie die vorweggenommene Nachkriegsbescherung mit den Symbolen des Amerikanismus: Ein Seesack wird dicht vor der Kamera ausgeleert, Konserven, exotische Früchte, eine Riesenschokolade und die armdicke Wochenendausgabe der *New York Times* kommen zum Vorschein, werden bestaunt und herumgereicht. Höhepunkt der Verzauberung durch den Mythos Amerika ist das Entfalten einer Reliefkarte vom Wolkenkratzermeer Manhattans. Dies sei so eine der kniffligen Szenen, erzählt Monk, wo geduldiges Handwerk gefragt ist und wo Brecht sich stets diskret in sein Arbeitszimmer zurückzog, um seinen jungen Leuten die Bühne zu überlassen. "Aber ich, ich kann ja hier nicht weg", fügt er hinzu. Mit dem Kameramann Franz Rath einigt sich Monk sehr schnell auf ein schlüssiges Kamerakzept, doch die Szene muß an die zehnmals geprobt werden, bis der Vorgang sich zur Erzählbarkeit klärt, bis Bewegungen und Blickachsen koordiniert sind, Tempo und Zeit "stimmen". Ich bewundere die Schauspieler, wie sie immer wieder auf Kommando die spontane, lärmende Fröhlichkeit herstellen, ohne daß das bunte Bild an Intensität und Lebendigkeit einbüßt. Hier gibt es kein Nachlassen und keine Nebensache, jede Probe ist der Ernstfall. Mit so uneingeschränkter Präsenz läßt sich nur mit ausgezeichneten Schauspielern arbeiten, die wissen, daß sie an etwas Außerordentlichem beteiligt sind. Nicht zufällig hat Monk für die *Bertinis* profilierte Bühnenschauspieler zur Verfügung, und sie sind glücklich, mit ihm arbeiten zu können. Hannelore Hoger, die bei bedeutenden Regisseuren (Zadek, Kluge, Fernandes) gespielt hat, schätzt an Monk, daß er genau weiß, was er will, und dennoch offen ist für Dialog und Anregung. Peter Fitz, begeistert von der Rolle des Alf Bertini, drückt die gleiche Erfahrung so aus: "Monk gibt nicht den einengenden Rahmen einer Szene, sondern das Maß, das dem Schauspieler auf wunderbare Weise Freiheiten läßt und gleichzeitig klare Grenzen markiert." Seine Erfahrungen bei Monk stellt er auf eine Stufe mit der Arbeit der "Schaubühne" bei Peter Stein. Für Gisela Trowe bedeutet Monks Regie die in das Fernsehen hinübergerettete Tradition des großen Theaters.

Noch eine andere Tradition bewahrt Monk ohne jeden auftrumpfenden und kämpferischen Gestus. Er ist einer der letzten Repräsentanten einer längst versunkenen Fernseh epoche, in der die Flüchtigkeit des Mediums noch nicht die Fernsehspiele korrumpierte und in der das Publikum mit Filmen wie

Schlachtvieh, *Wilhelmsburger Freitag* und *Ein Tag* noch gefordert wurde. Heute ist das Programm vollgestopft mit Familienserien, die perfekt auf den Erfolg hin geplant, von Erfolgsautoren geschrieben und von Erfolgsregisseuren streng nach Maßgabe inszeniert werden. Da wirkt Monks detailbesessenes Feilen an seiner bizarren und schrecklichen, dramatischen und komischen Familiengeschichte beinahe anachronistisch. Doch Monk macht schon zu lange Filme, um sich den "Sachzwängen" so einfach zu beugen. Aber auch er, dem seine große Autorität vieles noch ermöglicht, was anderen inzwischen verweigert wird, spürt, daß die Bedingungen, um verantwortungsbewußtes Fernsehen zu machen, sich zunehmend verschlechtern. Die Etats werden enger, die Mittel knapper und der Zeitdruck für den Regisseur immer quälender. Monk weigert sich jedoch, Verluste hinzunehmen und Ansprüche zu reduzieren, also werden die Drehtage immer länger. Sich selbst und seinem Team mutet er viel zu. Was sind das für Zeiten, wo das genaue Erzählen einer bewegenden Geschichte fast eine Unmöglichkeit ist.

