

Nr. 194 Februar 1973 DM 3,80 B 2846 E

Filmkritik

Jean-Marie Straub

Geschichtsunterricht
und
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene



Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub

Haben Sie den Caesar-Roman von Brecht jetzt zum ersten Mal gelesen und gleich gesehen, das ist ein Thema für Rom, oder kannten Sie den schon von früher?

Den Roman habe ich entdeckt etwa vor sechs Jahren und das war ein großer Schock. Da spazierte ich schon mit dem Gedanken herum, daraus einen Film zu machen. Und dann in Rom, bevor wir dort ansässig wurden, als wir dort den Kommentar in Italienisch für den Bach-Film aufgenommen haben, und sogar noch früher, als wir die Kostüme ausgesucht haben, da habe ich gedacht an einen Film, der aber aus den zwei Büchern bestehen sollte, die jetzt gar nicht im Film drin sind, es sei denn indirekt, das Buch Nummer 2 und das Buch Nummer 4. Die bestehen beide aus einem fiktiven Tagebuch eines Sekretärs von Caesar, der auch wahrscheinlich eine Fiktion ist, namens Rarus. Da hatte ich einen Film vor, noch nicht ganz klar, der als Ausgangspunkt gehabt hätte, eine ökonomische Reflexion über die Altstadt, das Leben in der Altstadt, Handwerker und so weiter. Aber dann habe ich entdeckt, es hat keinen Zweck, Handwerker als Römer umzukleiden. Dann habe ich gedacht an einen Film über das moderne Leben der Handwerker. Dabei hätte ich dann das Tagebuch des Rarus benutzt. Dann haben wir den Bach-Film gedreht endlich, dann sind wir weggegangen, dann kam Othon, wofür wir nach Italien gezogen sind. Und plötzlich war es eines Tages so da, wie es jetzt geworden ist, in meinem Kopf. Dann haben wir gemerkt, daß diese Autofahrten ein Wiederauftauchen des Projektes waren, das Tagebuch des Rarus, das Leben der Handwerker, das ist in den Fahrten drin. Zwar ohne Analyse. Die Analyse könnte man noch machen, einen ganz anderen Film nach dem gleichen Roman.

Die Fahrten sind ja sehr merkwürdig. Je mehr Zeit vergeht, werden die Autos immer zahlreicher; man findet keine Menschen mehr. Kann man das noch mit den Handwerkern in Verbindung bringen? Ist das nicht eine Fahrt in eine Trostlosigkeit hinein?

Die sieht man nicht mehr, die werden immer weiter verdrängt vom Verkehr, wenn man es symbolisiert: von der kapitalistischen Gesellschaft einfach verdrängt. Abgesehen davon, daß man sie sowieso nicht sieht, auch wenn keine Autos da sind, weil die immer in ihren Buden sind. Man hört sie aber. Die spürt man. Man spürt, daß eine Handwerkeraktivität vorhanden ist in diesen Gassen. Wir wollten das ursprünglich gar nicht so machen. Wir haben Verschiedenes überlegt, bis wir zu der einfachen Lösung der Autofahrten kamen. Zum Beispiel hätte einer mit einer Schulterkamera herumspazieren können und schamlos reingucken können, wenn ein Handwerker in der Tiefe seiner Bude an der Arbeit gesessen hätte. Oder dann eine Autofahrt, und aus dem Grund haben wir verzichtet, wie im Bräutigam. Dann kam die Fiktion rein, das heißt der junge Mann am Steuer, abgetrennt von dieser Welt, denn das ist auch entscheidend: nicht nur wird die Welt der Handwerker verdrängt, sondern auch er ist abgetrennt vom Leben auf der Straße, in einem Glaskäfig drin,

auch wenn das Fenster offen ist und das Dach. Außerdem steckt in diesen Autofahrten nicht nur die Handwerker-Geschichte, sondern auch die Architektur von Rom, die Schichten. Diese hohen Häuser und diese engen Gassen, die sehr schön sind, aber auch bedrückend. Das heißt, da müssen Menschen leben und leben auch tatsächlich seit Jahrhunderten. Das ist Mensch und Architektur, Architektur und Mensch. Leben auf der Straße und Leben in den Steinen. Außerdem waren die Häuser der Römer nicht sehr verschieden, das Mittelalter hat vieles übernommen, jedenfalls was das alte Zentrum betrifft.

Die erste Autofahrt beginnt etwas außerhalb, während alle anderen . . .

Die erste hat die Funktion der Einfahrt in Rom. Man sieht zunächst die faschistischen Landkarten aus Marmor vom Imperium Romanum, als es ganz groß war, dann etwas kleiner, dann nur Italien. Dann sieht man den Caesar auf seinem Sockel, der auch schon eine Mythologisierung ist, denn das ist ein faschistisches Denkmal, aber eine Kopie von einem Römerdenkmal, aber einem Römerdenkmal achtzig Jahre nach dem Tod von Caesar, also schon die Heroisierung. Man sieht den auf seinem Sockel und dahinter das Kapitol, von da aus wurde Rom regiert. Und dann beginnt die Einfahrt, das Runtertauchen in Rom. Deswegen fängt die Fahrt auf einem Hügel an. Dieser Hügel ist gerade der Gianicolo, das ist der Hügel auf der anderen Seite des Flusses, nicht da wo die Altstadt ist, sondern wo die Handwerker gelebt haben, die Sklaven und natürlich später die Christen.

Kann das auch als eine Art Abstieg in die Unterwelt gesehen werden?

Ja, sicher. Auch, daß er immer mehr sich im Kreis bewegt am Schluß, das ist ein labyrinthischer Aspekt. Die erste Fahrt ist noch fast gradlinig.

Wie ist das Verhältnis von aufgenommenem Material bei den Fahrten zu dem, was dann drin ist im Film?

Die erste Fahrt nur dreimal, also ganz, denn einmal wurde sie unterbrochen. Zweimal die beiden anderen.

Und andere Fahrten gibt es keine?

Wir haben die dritte Fahrt wiederholt, aber jedesmal unterbrochen, und zwar am Tag darauf. Die von der dritten, die drin ist im Film, ist gedreht worden zwischen fünf und sieben, das heißt das ist die Tagesstunde, wo die Leute schon vor den Häusern sitzen auf Stühlen, in Kneipen. Im Gegensatz dazu die zweite Fahrt im Film, die Punkt Mittag ist. Man sieht eine Uhr zehn vor Zwölf. Das ist der zentrale Markt in Rom. Er fährt durch. Man sieht das zwar nicht, es ist links und rechts, der Campo di Fiori. Dann biegt er ab in die nächste Gasse. Die Einfahrt in Rom, das war Morgenstunde. Die dritte Fahrt, die wir am nächsten Tag wiederholt haben, die dann nicht im Film ist, haben wir auch versucht zur Morgenstunde.

War die Route vorher ganz genau festgelegt?

Ja, das haben wir zu Fuß gemacht, viele Wochen vorher. Wir hatten sechs verschiedene Routen. Dann haben wir einige eliminiert, kombiniert, bis wir darauf gekommen sind, wie es jetzt ist. Wir sind viel gelaufen, vier Monate zu Fuß. Außerdem

sind das Bezirke, wo wir jeden Tag rumspazieren, weil wir Wasser oder Wein kaufen. Die dritte Fahrt endet zwanzig Meter vor dem Fleck, wo wir da wohnen.

Man sieht bei diesen Fahrten nie den Zeitpunkt der Abfahrt und man sieht auch nie eine Ankunft.

Es ist so, man weiß nicht, woher er kommt und wohin er fährt. Da sind die Beziehungen frei. Man kann denken, bei der ersten Fahrt, er kommt vom Denkmalsockel runter, taucht in die Stadt ein und fährt zum ersten Mal zum Bankier. Dann kommt die zweite Person im Film, das ist der Bauer. Da gibt es keine Fahrt, weil man dahin auch nur zu Fuß kommt. Das ist im Tal von Fortezza, Franzensfeste, nach Bruneck. Dann kommt wieder eine Autofahrt, denn dann kommt man zu dem auf der Terrasse, zum Anwalt. Da kann man also annehmen, er fährt zum Anwalt. Dann kommt der Dichter, der sitzt aber da am Ufer auf seiner Insel, das ist Elba, Nordküste. Das ist auch keine Fahrt, sondern da ist man auf einem Kahn, zoomt auf das Haus. Dann kommt die dritte Fahrt und anschließend wieder der Bankier. Da kann man annehmen, er fährt zum Bankier. Doch in Wirklichkeit fährt er gar nicht zum Bankier, macht Entdeckungsfahrten.

Sind die Proportionen zwischen der Länge der Autofahrten und dem übrigen Film bewußt hergestellt? Manche Leute haben gesagt, die Autofahrten sind zu lang.

Ich glaube, die sind erst richtig, weil die lang sind. Autofahrten gibt es genug in Filmen. Es ist so: die Aufmerksamkeit am Anfang ist da, dann sinkt sie allmählich, dann erst geht sie hoch, weil das dauert. Es ist genau wie bei den Einstellungen im Bach-Film, wo man am Anfang bewußt hört bei den musikalischen Blöcken, dann erst wird man müde und empfindet nur noch eine Konfusion, und dann, wenn man ein bißchen Aufmerksamkeit dem Film schenkt, merkt man genau die Beziehung zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört. Und hier glaube ich dasselbe. Die Länge der Autofahrten zu dem Rest: Es ist da nichts Systematisches, das haben wir intuitiv gemacht.

Mich hat der Aufbau des Films ein bißchen erinnert an die Jeanne d'Arc von Bresson. Da ist alles sehr regelmäßig: Die Sequenzen im Gefängnis und beim Verhör bestehen fast immer aus einer gleichen Anzahl von Einstellungen, dazwischen ist Bewegung auf der Treppe. Das hat etwas sehr Klares, Methodisches, Durchschautes.

Das ist sicher kein Zufall. Ich habe die Jeanne d'Arc drei-, viermal gesehen. Aber es ist andererseits doch ein Zufall, sozusagen zwangsläufig, einer der so Leute einsperrt, Prozesse, nur sprechen läßt, hart Dialog im Schuß-Gegenschuß aufnimmt, der muß Ruhepausen schaffen. Und hier auch.

War nicht ein Gleichgewicht in der Länge zwischen den Fahrten und den Dialogstellen?

Es wurde schon aufgebaut und die Längen festgelegt, das ist klar, wenn es noch systematischer ist, dann nur durch Zufall.

Wie lange sind die Autofahrten?

310 m 16 mm, also 25 Minuten.



Der junge Mann (Benedikt Zulauf), der Bankier (Gottfried Bold)

Der Bankier Mummlus Spicer (Gottfried Bold)



Also ein Drittel des Films . . . Saßen Sie bei den Aufnahmen immer mit im Auto?
Wir saßen drin, ich rechts, ganz an der Bildkante, mit der Nase fast drin, wenn ich eine Zigarette anhatte, war sie schon im Bild drin, da durfte ich nicht mehr rauchen. Direkt vor mir die Kamera, hinter der Kamera der Berta, der nur ganz wenig Platz hatte, dann links der Tonmeister mit dem Nagra, der dann das Mikro draußen gehalten hat, knapp an der Bildkante links, der immer sich ein bißchen bewegt hat, wenn Wortfetzen von draußen kamen. Also Kamera ganz fix und Mikro etwas beweglich.

Nach welchen Prinzipien wurden die Stellen aus den Texten des Bankiers, des Anwalts, des Dichters und des Bauers aus dem Roman für den Film ausgewählt?
Alles, was ökonomische Reflexion war, wie funktioniert eine bürgerliche Demokratie oder eine kapitalistische Gesellschaft. Das heißt alles weglassen, was anekdotisch war, wie zum Beispiel „Ah, junger Mann, Sie haben ein großes Buch vor, das hat uns immer schon gefehlt“. Oder die Gespräche mit dem Bankier, wenn die verhandeln, für wieviel er das Tagebuch des Rarus verkaufen wird.

Haben Sie nicht vor allem außenpolitische Aspekte ausgewählt, also den sogenannten Sklavenaufstand . . .
. . . und dafür die Catilina-Affäre etwas unterdrückt . . .

. . . den Punischen Krieg, die Ausbeutung Spaniens?

Ja, das ist ein Film, wie der Imperialismus entsteht, durch die Demokratie entsteht, die zuerst ein Fortschritt ist, genau wie die Sklaverei ein dialektischer Fortschritt war, wie der Engels lange erzählt und demonstriert, so ist die Demokratie zunächst mal ein Fortschritt auf die 300 Familien, den Senat. Dann aber entwickelt sich daraus der Imperialismus, der die ganze Welt dann verwüstet; es endet mit der Kolonisation von Spanien, mit brutalen Methoden. Natürlich haben wir an Algerien gedacht und auch an die Amerikaner, den amerikanischen Imperialismus, auch an den nicht gewaltsamen, zum Beispiel den englischen Imperialismus. Parallel dazu den deutschen Imperialismus, den rein geschäftlichen. Die Entwicklungshilfe ist auch eine Form des Imperialismus. Ich muß hinzufügen: Wir haben gedacht, als der Bankier zum Beispiel von dem Spaziergang mit dem jungen Mann zurückkommt, und sagt: „So sieht fast alles in seinem Leben jetzt schon aus. Ich werde Ihnen sagen, was es war. Es war Sklavenhandel. Das kleine Geschäft fällt in die Zeit, wo C . . .“ usw. Dann Gegenschuß, leere Landschaft. „Der Sklavenhandel war ja ein gut organisierter, mit vielem, auch römischem Kapital versehener Geschäftszweig. Auf dem Sklavenmarkt in Delos wurden mitunter an einem einzigen Tag bis zu zehntausend Stück verkauft. Die Verbindungen der Sklavenhändler mit den Händlern der Hauptstadt waren eng und wohlgeordnet. Erst später, als die City einen eigenen Sklavenhandel auf die Beine stellte, kam es zu Reibereien mit dem kleinasiatischen Exporttrust“ usw. Da ist die leere Landschaft, da sieht man keine Personen mehr, zum ersten Mal im Film, mit Ausnahme von dem, was nach dem Vorspann kommt. Da hatten wir ursprünglich mit dem Gedanken gespielt, das Leben am Stadtrand, entweder in Frankreich oder in Deutschland, zu zeigen, wo Gastarbeiter leben. Da haben wir verzichtet, weil die Verbindung stimmt und wiederum auch nicht. Es ist besser, andere

können anderer Meinung sein, dem Zuschauer die größte Freiheit zu lassen, seine eigenen Verbindungen herzustellen.

Wie haben die Darsteller den Text erarbeitet?

Am Anfang waren wir immer dabei. Wir wollten auch nicht, daß die das vorher lange allein lesen, und das haben die auch nicht getan. Wir haben länger und intensiver gearbeitet als für *Othon*. Der Bankier hat neun Monate vorher angefangen mit uns und zunächst mal sechs Tage lang so etwa. Zunächst drei Tage lang als Probe, denn er hat es zunächst abgelehnt, weil er sagte, ich schaffe das nicht, mein Beruf usw.

Was ist er von Beruf?

Das ist der Gottfried Bold, Kulturredakteur der „Welt der Arbeit“. Wir waren mit ihm befreundet seit *Machorka Muff*. Er hatte als einer der wenigen *Machorka Muff* verteidigt. Er hatte eine kurze Erscheinung in *Nicht versöhnt*. Er ist am Schluß einer der drei Gangster im Hotelzimmer, die Arithmetik mit den Wählern betreiben. Er öffnet eine Sektflasche und sagt: „Ich bin sicher, verlieren können sie gar nichts, nur gewinnen.“ Am Schluß sagt er: „Ich werde hinuntergehen und die Aufmerksamkeit des Umzugsleiters auf ihren Balkon lenken.“ Dann nach drei Tagen hat er gesagt, ich schaffe das vielleicht doch . . . Dann hat er tatsächlich drei Perioden von etwa zehn Tagen gearbeitet, fünf Stunden pro Tag, mit uns zusammen immer. Dann dazu noch etliche Wochenenden in Köln. Dann zum Schluß drei Wochen lang intensiv reflektiert, den Text mit seinen eigenen Erfahrungen konfrontiert. Wir haben mit ihm immer gelesen, auswendig gelernt, so daß wir auch gleichzeitig auswendig gelernt haben. Es gab manche Texte, die er vor uns auswendig kannte, einige, die wir vor ihm auswendig kannten. Dann gleichzeitig Pausen festgesetzt, Wörter rot angestrichen, Absätze, Zäsuren.

Hat sich denn während der Arbeit mit dem Text der Text noch einmal verändert? Daß beispielsweise ein Darsteller einen bestimmten Satz einfach nicht bringt, und daß Sie gesagt haben, den müssen wir weglassen.

Nein, das nicht. Die Blöcke, wie die sind, das war von uns festgelegt. Und wie die Texte gesagt werden schließlich im Film, das haben wir gemeinsam mit jedem immer diskutiert und ausgemacht. Erstens indem wir beide, und das ist auch wichtig, daß es zwei sind, zuhören, dann miteinander sich streiten, dann beide wieder mit dem Dritten, der das sagt. Und wenn er einmal da zäsiert hat oder da . . . zunächst gelesen, wir haben gesagt, da wäre es vielleicht gut, da ein Strich, da zwei Striche, da länger, dann wiederum korrigiert, radiert, immer nur mit dem Bleistift. Und dann, wenn Betonungen reinkamen, und es gibt eine ganze Menge, die sind nur nicht dramatisch, dann immer gesagt, das ist gut, aber das müßte man vielleicht doch verschieben, denn beim letzten Satz kommt das Wort unter, das ein Schlüsselwort ist oder ein Satz und so. Dann korrigiert, zurück usw. Immer langsam die Sachen entstehen lassen.

Im Gegensatz dazu bei dem Bauern: Da haben wir auch alle Proben mitgemacht, mit Ausnahme von der letzten, die der junge Mann im Film, der Benedikt Zulauf, bevor er nach Rom kam, direkt vor Drehbeginn, allein mit dem Bauern gemacht hat. Und wir haben mit dem Bauern anders herum gearbeitet, d. h. der Bauer hat zunächst den

Text gelesen wie alle anderen, aber er hat dann den Text mit eigenen Wörtern transponiert, umgeschrieben, improvisiert. Mit seinen eigenen Erfahrungen, was er davon verstanden hatte, ich muß sagen ziemlich viel, sogar einiges hinzugefügt.

Was hat er für Erfahrungen?

Das ist ein Mann, den die bis Stalingrad mitgeschleppt haben. Der Mussolini hat die von dieser Gegend dem Hitler verkauft und die wurden scharf einkadriert von deutschen und österreichischen Offizieren – keiner von ihnen durfte nicht einmal Unteroffizier werden. Das ist ein richtiger Schweyk, wenn er seine Kriegserfahrungen erzählt, fast bewußter noch. Und dazu noch seine Bauernkultur und seine Erfahrungen im Dorf. Das ist einer, der gerne spricht bei Begräbnissen . . .

Dann haben wir langsam bei dem Bauern seine eigenen Wörter durch die von Brecht ersetzt. Ein letzter Punkt ist interessant zu erzählen: das war ein kleines „ja“. Das sagte er am Schluß immer, das war das letzte, was wir ihm ausgederht haben: „Und im übrigen hatten sie ja ihre Sklaven.“ Da haben wir ihm lange erklärt, was er auch sofort verstanden hat, aber er fiel immer wieder rein, daß es natürlich eine Abschwächung ist. Es ist viel stärker, „hatten sie“ – Zäsur – „ihre Sklaven“ – keine Selbstverständlichkeit.

Brecht sagt ja selber einige Male im Roman, wie die Leute sprechen. Von dem Bankier heißt es „vollkommen gleichgültig, ohne Spur von Humor“. Von dem Dichter heißt es einmal, er habe so gesprochen, als wolle er das Gesagte gleich auswendig lernen, um es zu Hause aufzuschreiben. War das ein Ausgangspunkt für die Art und Weise, wie die Texte gesprochen werden?

Nein.

Aber diese Gleichgültigkeit war durchaus da in den Texten.

Das mag sein. Aber nehmen wir an, der Bankier oder der Anwalt wäre von einem anderen Darsteller gesprochen worden, dann wäre es anders. Wir haben immer den Text aufgebaut mit dem Menschen, der die Rolle spricht, nicht forciert. Nicht mit irgendeiner abstrakten Figur, die wir da aufgezwungen hätten. Diese Anweisungen, die habe ich sogar vergessen. Aber wenn es sich überschneidet . . .

Es liegt wahrscheinlich in den Texten selbst.

Das gilt für den jungen Mann. Brecht schreibt, der hat die Geschichte von Caesar und den Piraten erzählt, wie er sie auf der Schule gelernt hat. Das war die einzige Stelle, wo es bewußt war, daß es eine Schullektion ist. „Wären Sie bereit, zu wiederholen, was Sie davon wissen?“ – „Der junge Caesar wurde nahe der Insel Pharmakusa . . .“

Sie haben bei den Aussagen der Zeugen relativ viele Einstellungen gemacht. Bei der ersten des Bankiers fängt die Kamera links an und wandert allmählich um die Gartenbank herum, die letzte Einstellung ist genau der Gegenschuß zur ersten . . . 220 Grad . . .

. . . es ist aber kein Schwenk, sondern es ist immer geschnitten.

Es sieht wirklich so aus wie ein Schwenk. Es ist sogar wie eine Kranbewegung, die



Der Bauer (Johann Unterpertinger)

Der Jurist Afranius Carbo (Henri Ludwigg), der junge Mann (Benedikt Zulauf)



man zunächst nicht als Kranbewegung empfindet, sondern nur am Schluß, wenn der erste Gegenschuß auf den jungen Mann kommt, wenn er sagt: „Aber er galt ziemlich frühzeitig als ein kommender Mann in der demokratischen Partei?“ Da geht man plötzlich fast in Froschperspektive, um den Gegenschuß auf ihn zu haben. Deshalb spreche ich von Kran, denn dieser Schwenk geht zunächst von oben. Man sieht den Bankier, erst zusammen mit dem jungen Mann, dann allein, diese ganzen Schnitte, aber immer von oben, denn in dieser ersten Sequenz wollte ich die Umgebung nicht zeigen, die Blumen, daß die erst später auftauchen. Weil da die noch fremd sind miteinander. Weil das am Anfang noch ruhiger ist, wie er spricht. Und dann geht es so rum immer von oben, dann etwas runter, und plötzlich – pumm – runter. Das könnte man nur mit dem Kran machen, auf den jungen Mann. Der Bankier immer in Vogelperspektive, und der junge Mann plötzlich am Ende des Kreises in Froschperspektive. Und zwar wirklich wie ein Schwenk, den man geschnitten hätte.

War das schon im Text festgelegt, an welcher Stelle jeweils geschnitten wird?

Ja, das ist das einzige, das wir ganz festgelegt haben, was wir den Darstellern aufgezungen haben, das sind die Blöcke. Natürlich nicht wie eine Einstellung sich nach den letzten Worten verlängert, wenn ein Motorrad zu hören ist oder wenn ein Blatt runterfällt. Bevor der junge Mann sagt: „Ich verstehe nicht, daß er die Macht zu alledem hatte, schon damals“, fällt vorher ein Blatt runter, man sieht es nicht gut, aber man sieht, wie er das Blatt dann von der Hose wegwirft. Dann erst sagt er den Satz. Solche Sachen sind natürlich am Schneidetisch behalten worden, weil sie beim Drehen durch Zufall entstanden sind. Aber die Blöcke, daß in einer Einstellung nur diese 30 Zeilen oder nur dieser Satz drin sind, kein Satz davor, kein Satz weiter, das war ganz fest auf dem Papier. Da haben wir uns vorher den Kopf zusammen . . .

Das heißt, für die Szenen mit Dialog hat es ein Drehbuch gegeben?

Ja.

Und später bei der zweiten Aussage des Bankiers haben Sie ja sogar Schwarzfilm dazwischengeschnitten. Ist das nicht neu bei Ihnen?

Nein, im Bach-Film sind zwei Stellen. Und einmal bei *Machorka Muff*. Aber nicht so kurz.

Innerhalb einer einzelnen Aussage.

Es ist so, da waren auch die Blöcke geschnitten auf dem Papier, wie die jetzt sind, nur wollte ich, im Gegensatz zu dem Schwenk vom Anfang, da eine Serie machen, immer den gleichen Schuß, aber um nicht wieder zu schneiden wie vorher bei dem Schwenk, anstatt hart, ein Stück Schwarzfilm.

Wieviel Felder?

7 – 15 – 24 – 15 – 5. Es hängt auch vom Text ab.

Welche Funktion haben denn diese Unterbrechungen? Sie irritieren ja zunächst.

Damit die Leute merken, da kommt wieder ein Block von anderen Gedanken, ein Schritt.

Also, eine Art Satzzeichen?

Ja, sicher.

Wie oft haben Sie die Einstellungen gedreht?

Zwischen fünf und die meistgedrehte 32mal.

Welche von den 32 Sie nehmen, gibt es dafür noch ein Kriterium?

Aber erstens sind nicht alle ganz. Wenn wir 32mal gedreht haben, sind vielleicht fünf, die ganz waren. Unter den fünf unterscheiden, das hängt auch von den Geräuschen ab. Eine gefiel uns zum Beispiel, weil, wenn er sagte: „Die großen Kleinasier ließen sich auch diese Brutalität gefallen“, hört man einen Düsenjäger. Wenn die schlecht gewesen wäre vom Text, hätten wir die Düsenmaschine weggeschmissen, aber zufällig war das gut. Das ist auch ein Mittel, da am Schluß auszusuchen. Oder, wenn man fünf ganz hat und es ist ein langer Text, dann merkt man, nachdem man das zehnmals am Schneidetisch gesehen hat oder vorher schon gehört, daß einer am Schluß rutscht oder der Ansatz ist besser . . . Im allgemeinen, auch für die vorigen Filme, möchte ich immer zwei ganz gute im Kasten haben. Eine ganz gute, da dreht man, bis man die hat. Dann ruht man sich aus, hört das im Vergleich zu den nicht guten, und dann eine zweite, weil man weiß nicht, was im Kopierwerk passiert.

Aber die ganz guten erkennen Sie gleich beim Drehen, nicht erst am Schneidetisch?

Ja, das ja. Aber das kann sich ändern. Es ist ein paarmal passiert, daß wir gedacht haben beim Drehen, das ist die beste, und daß wir dann am Schneidetisch gemerkt haben, eine andere ist besser. Nicht nur hört man zu beim Drehen, sondern Danièle hört auch zu zunächst allein, während ich die nächste Einstellung vorbereite, sitzt sie abseits mit dem Tonmeister. Sie hören gemeinsam die abgedrehte Einstellung.

Sie hören sich den Ton immer gleich nochmal an?

Ja. Dann komm ich noch dran. Wenn man entscheidet, hört man jetzt auf, hat man die zwei guten oder kann man noch eine bessere schaffen, er ist müde oder das Licht fängt an schlecht zu werden, oder die Geräusche werden immer lauter vom Verkehr, denn es hängt auch von den Stunden ab. Fragt man sich, wir haben noch eine Stunde, kriegen wir sowieso nicht besser, er sagt, nein, ich möchte doch noch eine versuchen, mir geht's gut, dann macht man sie oder nicht. Aber bevor man das tut, hört man. Denn umsonst die Leute zu ermüden hat keinen Zweck.

Gleich nach der aufgenommenen Einstellung wenigstens den Ton anzuhören, erinnert ein bißchen an Fernsehtechnik. Wäre dann nicht der nächste Schritt, mit einer Ampex-Kamera zu arbeiten?

Ich möchte das ganz gern mal. Wenn ich ein Projekt hätte, das sich so verwirklichen ließe. Es gibt einen Film, den ich für eine große Sache halte, mit Ampex gedreht, das ist der „Cordelier“ von Renoir. Da müßten Sie mir die Gelegenheit geben. Ich glaube nicht, daß das jemals passiert.

Sie haben jetzt in Rom nur noch im Freien gedreht. Hat das mit Rom zu tun?

Ja, sicher. Auch früher habe ich immer schon von einem Film geträumt, wo ich nicht eingesperrt bin.

Das ist keine ökonomische Frage?

Nein, nein. Wir haben nie auf etwas verzichtet, was wir wirklich haben wollten. Bei einem Film dann lieber gewartet, bis das Geld dann da war.

Hat dieses Im-Freien-Drehen irgend etwas mit Hollywood, mit Abenteuer zu tun?
Ich mag die John-Ford-Filme . . . Der Film, wenn er an einen amerikanischen Film erinnert, auf die Idee kam ich nicht, sondern der Fieschi in Paris, der hat gedacht an „Big Sleep“, mit dem alten Mann im Gewächshaus, der auch besucht wird von einem jungen Mann.

Schütte hat ihn mit Citizen Kane verglichen. Auch die Suche, die Recherche.

Es ist kein Zufall. Der Brecht kannte ja sicher viele amerikanische Filme . . . Das ist genauso konstruiert. Genau der Aspekt, den wir unterdrückt haben oder ganz weggelassen haben, so wie: „Junger Mann, es ist sehr gut, was Sie da machen“, oder die Verhandlungen über das Manuskript – das kommt vom amerikanischen Film beim Brecht.

Ist der Film nicht eine Art Fortsetzung des Othon?

Die Kehrseite von Othon. Erstens taucht eine Welt auf, auch wenn sie gesehen ist durch eine Glasscheibe, das Leben auf der Straße, wovon die von Othon abgetrennt sind. Und dazu noch, daß da ein Bauer auftaucht. Denn die drei anderen gehören ja zur gleichen Klasse wie die Personen von Othon, aber der Bauer, das ist das Erscheinen einer Gegenklasse. Im Othon war auch vom Imperium die Rede, aber da waren es nur die politischen Spiele der herrschenden Clique, hier geht es um den Imperialismus, um ökonomische Fragen. Das ist der Ursprung des kapitalistischen Systems, wie das aufgebaut wurde gegen den Senat und funktionierte und sich entwickelte. Es ist kein Zufall, daß der Brecht zur Zeit, wo er das schrieb, intensiv das Kapital gelesen hat.

Man hat manchmal den Eindruck, mittendrin, es könnte jetzt weitergehen mit Texten von Marx.

Es ist eine Applikation des „Kapitals“ auf die römische Welt, ganz klar.

Es ist ja auch ein lustiger Film. Ich glaube, es ist zum ersten Mal bei einem Straub-Film im Kino gelacht worden.

Das hat der Rivette auch gesagt, der Rivette fand das ganz lustig.

Ist in diesen Männern, die da reden, nicht eine gewisse Heiterkeit derjenigen, die informiert sind, die hinter die Kulissen gesehen haben, die diesem jungen Mann was erzählen können?

Das ist beim Bold sogar noch dialektisch drin, daß er nicht nur die Person ist, die hinter die Kulissen geguckt hat, sondern auch durch seine Erfahrung genau weiß: Alles drin, was ich erlebt habe seit 33.



Der Dichter Vastius Alder (Carl Vaillant)

Der junge Mann (Benedikt Zulauf)



Sind diese Leute nicht stolz, daß solche Texte aus ihrem Mund kommen? Von der intensiven Arbeit, von der Sie erzählt haben, merkt man ja sehr wenig. Da ist eine richtige Freude da.

Das freut mich. Aber auch kann man ruhig sagen, mit Ausnahme vom Bauern, der den Brecht nicht kannte, nur den Namen hat er irgend einmal gehört, war bei den drei anderen wirklich eine Ehrfurcht, eine Liebe zum Brecht.

Beim Othon heißt die zweite Hälfte des eigentlichen Titels Oder wird Rom sich erlauben, eines Tages selbst zu wählen. Steckt das nicht auch hier als Thema drin? Das steckt auch im Film drin, diese Hoffnung. Zum Beispiel, nach der ersten Vorstellung des Bankiers kommt ein langes Schweigen, nach dem Satz: „Cicero hielt damals übrigens seine Jungferrede. Er sprach für die Zuerkennung des Oberbefehls an Pompejus. Woher er das Honorar bekam, können Sie sich ausrechnen“, schweigt er lange. Dann kommt das Wasser.

Hat das Wasser eine bestimmte Bedeutung?

Ja, das ist ein Ausbruch. Und dann kommt der Bauer.

Und der Wasserstrahl am Ende aus der Frauenstatue?

Das, was nicht stattgefunden hat mit dem wütenden Bach. Das ist die Wut. Das ist sozusagen das Volk, das weiter verblutet. So habe ich das gemeint. Andererseits ist es eine Frauengestalt, die darüber ausspuckt, was vorher gesagt wurde, besonders „Unsere kleine Bank war keine kleine Bank mehr“. Und dann kommt wieder das Wasser in der Form der Musik, das Wasser vom Bach, also die Wut. Das ist zwar kein Symbol, aber wir haben tatsächlich gedacht, seit Jahrhunderten verblutet das Volk. Verblutet physisch und verblutet durch Ausbeutung.

Welche Bach-Musik ist das am Ende?

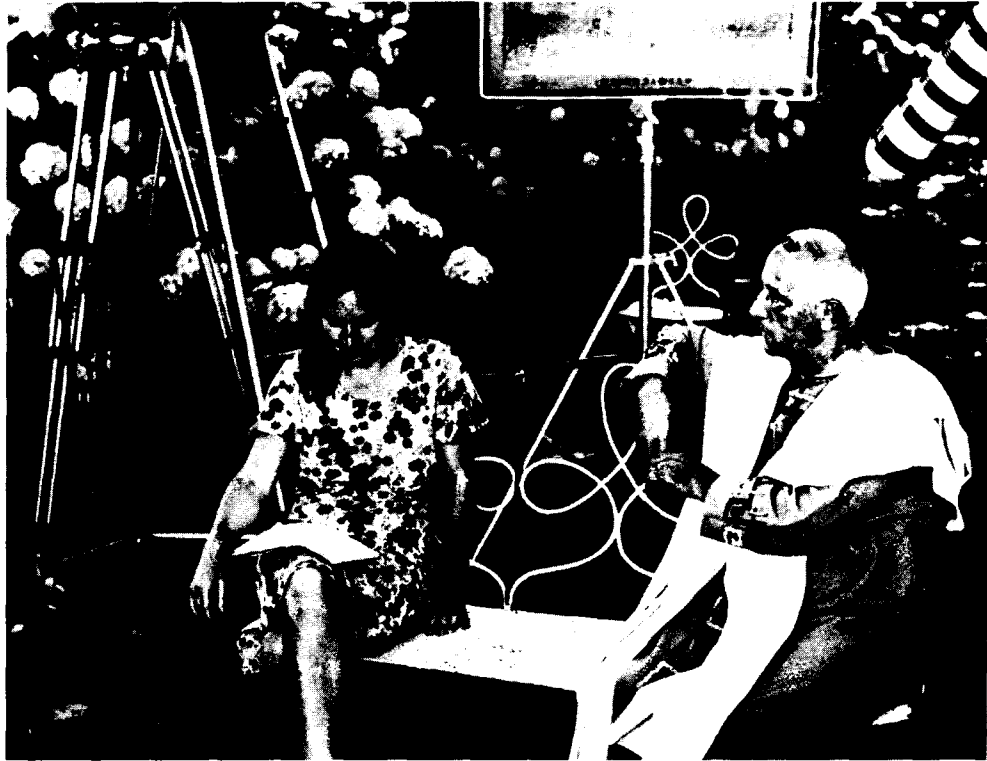
Das ist der zweite Teil eines Satzes aus der Matthäus-Passion, der so anfängt: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“, und das was wir genommen haben, das ist der zweite Teil davon, das ist ganz kurz, und was wir im Film haben, ist nur noch die Hälfte. Da ist ein Bruch in der Musik, und wir haben beim Bruch angefangen bis zum Schluß, und das ist: „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,/zertrümmere, verschlinge, verderbe, zerschelle,/den falschen Verräter, das mörderische Blut.“

Das sind natürlich alles Einzelheiten, die man beim einmaligen, ersten Sehen . . .

Man hört „das mörderische Blut“. Man versteht nicht jedes Wort bei der Musik, aber die Wut, die empfindet man. Und man hört sogar „das mörderische Blut“ am Schluß, weil die Musik dann bremst.

Wilhelm Roth, Günther Pflaum, Mannheim, 12. 10. 1972

Das Drehbuch zum Geschichtsunterricht ist in den Cahiers du Cinéma No. 241 (Sept./Okt. 1972) erschienen.



Geschichtsunterricht. BRD 1972. Von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Ton Jetti Grigioni. Kamera Renato Berta. Kameraassistent Emilio Besteti. — Eastman Color Negative Film, 7254: 16 mm.

