



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Regie Spielfilm
Interview mit Andreas Dresen

Es wäre schön, wenn Sie die Szene aus HALBE TREPPE über die wir sprechen wollen, inhaltlich in den Kontext des Films stellen könnten. Was erzählt sie in diesem Moment?

Der Film HALBE TREPPE, der handelt ja von zwei Paaren, die befreundet sind. Und zwei der Partner der jeweiligen Paare fangen ein Verhältnis miteinander an und dadurch werden die Beziehungen neu gemischt. Und die Protagonisten, die alle so Mitte ihres Lebens – halbe Treppe – stehen, müssen sich noch einmal neu entscheiden, wie ihr Leben weiter geht. Und es ist eine Geschichte über Hoffnungen, über Träume, über sich selbst Befragen an einem bestimmten Punkt des Lebens: Wo stehe ich in der Liebe und im Leben überhaupt?

Und in dem Zusammenhang spielt natürlich der Alltag der da handelnden Leute eine ziemlich große Rolle. Also was arbeiten die? Wie sind die in die Situation gekommen, dass der Alltag vielleicht sich so eingeschlichen hat in ihr Beziehungsleben? Und dafür ist die Sequenz, die quasi sich an einem Morgen bündelt, recht aussagekräftig. Weil sie zum Einen ein beginnendes Verhältnis beschreibt, in dem eine Frau einfach die Stimme des Mannes, der sie interessiert, im Radio hört – und auf der anderen Seite das konterkariert mit ihrem Lebensalltag, dem Lebensalltag an der Seite eines Mannes, der eine Imbissbude betreibt. Der dann – notgedrungen – die Eisbeine auch mal morgens in der Badewanne auftaut.

Also diese ganze Sequenz, die natürlich überwiegend den Ist-Zustand der Beziehung zwischen Ellen und Uwe beschreibt, ist im Prinzip das Aufmaß, um danach eigentlich zu erklären, warum startet das Neue? Auf eine komödiantische, bodenständige, aber auch zum Teil durchaus ein bisschen boshafte Art.

Weshalb haben Sie diese Szene ausgewählt? Was repräsentiert sie für Sie?

Ich finde, man kann an dieser Szene ganz gut die Arbeitsweise des Films erkennen. Der Film HALBE TREPPE ist ja auf eine recht besondere Art hergestellt. Üblicher Weise werden Filme nach einem Drehbuch gemacht und man erschafft dann die Realität vor der Kamera nach den Vorgaben der Erfindung des Drehbuchschreibers. Bei HALBE TREPPE sind wir andersherum vorgegangen. Wir haben im Prinzip, um einen möglichst realitätsnahen Eindruck unserer Geschichte zu entwickeln, auf das Drehbuch verzichtet. Ich habe ein ganz kleines Team gehabt von nur sieben Leuten – eine Minimalbesetzung für einen Spielfilm, wenn man so will. Und das bedingt natürlich, dass man nicht alle Blümenträume, die man so hat, vor der Kamera herstellen kann. Man muss sich quasi nach dem richten, was man in der Realität ohnehin schon vorfindet. Das war eigentlich die Idee. Wir fahren mit diesem Team an einen Ort und erfinden dort gemeinsam mit den vorgefundenen Begebenheiten unsere Geschichte.

Das bedeutet im zweiten Schritt, dass die Schauspieler auch keine vorgegebenen Dialoge haben. Also alle Situationen, die wir uns vorher ausdenken, werden am Drehort gemeinsam erfunden. Die Schauspieler sprechen jedes Wort in dem Moment vor der Kamera zum ersten Mal. Es gibt keine auswendig gelernten Texte, mit denen der Schauspieler dann probiert, sie möglichst lebensecht klingen zu lassen. Sondern eigentlich funktioniert es in dem Fall so, dass wir eine sehr lebensnahe

Situation herstellen, und dann mit der Kamera – wie beim Dokumentarfilm eigentlich – die Schauspieler beobachten, wie sie diese Situation mit Leben füllen.

Und da erschien mir diese Sequenz ganz aussagestark, weil man sehen kann, wie Improvisation und auch Inszenierung ineinandergreifen. Der große französische Regisseur Truffaut hat ja mal gesagt: „Improvisation ist, wenn man die Vorbereitung nicht merkt.“ Insofern ist Improvisation auch nicht, dass man jetzt einfach die Kamera einschaltet und jetzt eben mal alles so laufen lässt, wie es eben dann kommt. Das ist nur zum Teil die Wahrheit.

Die andere Wahrheit ist natürlich, dass wir auch vorher überlegt haben, wie ist die Situation? Wir hatten die Idee, dass da die Eisbeine in der Badewanne liegen, und wir hatten die Idee, dass der Wellensittich weggefliegen ist. Der Wellensittich der Kinder – das ist eine Episode aus meiner eigenen Kindheit. Ich hatte mehrere Wellensittiche, die meistens meine Mutter hat wegfliegen lassen. Es gab immer große Dramen und meine Eltern haben auch mal im Innenhof eines Neubaublocks tatsächlich einen Wellensittich mit mir gemeinsam gesucht. Insofern gibt es da gewisse Bezüge zu eigenen Erlebnissen. Natürlich nicht so, aber es ist natürlich eine Situation, die eine gewisse Skurrilität hat und zwischen einem Paar auch eine gewisse Gereiztheit transportiert. Und darüber hinaus genug Handlung besitzt, dass man sie ganz gut improvisieren kann, glaube ich.

Der Film arbeitet ja tatsächlich anders mit Schauspielern, als es üblicher Weise der Fall ist und als sie es auch in ihren früheren Filmen gemacht haben. Was hat Sie zu diesem Registerwechsel bewegt?

Ich habe ja ganz klassisch das Filmhandwerk gelernt an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg. Das war eher eine traditionelle Herangehensweise an die Art, wie man einen Film inszeniert. Indem man vorher genau überlegt wo wird die Kamera stehen? Wie wird die Optik sein? Was für eine Brennweite? usw. All diese Sachen. Vorher war jeder Film gestoryboarded, es gab genaue Zeichnungen von jeder Szene. Also wir wussten im Prinzip schon, bevor wir den Film gedreht hatten, ganz genau, wie er am Schluss aussehen soll. Und fataler Weise habe ich mich auch oft daran gehalten. Ich sage jetzt fataler Weise, weil ich irgendwie mehr und mehr im Verlaufe der Produktionen, die ich so in den neunziger Jahren gemacht habe, das Gefühl bekam, mir sind meine eigenen Filme zu brav. Das langweilt mich jetzt irgendwie ein bisschen, das ist alles vorhersehbar. Es gibt so wenige Momente, die mich selber überraschen. Vieles, was ich mir vorher ausgedacht habe, löst sich dann so ein, weil ich im Prinzip die Schauspieler in das vorher erdachte Korsett rein zwänge. Das ist natürlich auch für den Zuschauer nicht besonders überraschend.

Ich hatte dann in den neunziger Jahren ein paar Theaterarbeiten gemacht und das hat mich unglaublich inspiriert, weil ich eine Art von freiem Umgang mit Schauspielern kennengelernt habe, der mir vom Film noch fremd war. Wo ich das noch gar nicht so zugelassen hatte bis zu dem Zeitpunkt. Und von dem Film NACHTGESTALTEN an haben wir eigentlich angefangen, offener mit Schauspielern zu arbeiten. Die Kamera wurde eine Handkamera. Die richtete sich nach dem, was die Schauspieler taten – und nicht umgekehrt! Also man legt ja dann sonst so eine Schiene und dann steht da eine Lampe und dann sagt man dem Schauspieler: ‚Pass auf und dann dreh dich nicht ganz so schnell rum, weil dann kriegst du den Schlagschatten von der Lampe da oben!‘ All diese Dinge, die man sonst üblicher Weise mit Schauspielern macht, die haben wir halt weggelassen und haben gesagt: Nee, die Schauspieler sollen sich frei in der Szene entfalten und wir richten uns nach dem, was sie dann tun. Und das hat bei NACHTGESTALTEN begonnen und endete dann beim Film HALBE TREPPE damit, dass wir dann das ganze Korsett weggelassen haben, also auch noch das Drehbuch. Sodass die Schauspieler im Prinzip komplett frei waren. Das führt zu einem, zugegebenermaßen, manchmal auch etwas wilden Kamerastil, weil natürlich auch der Kameramann wie ein Schauspieler in der Szene mit agieren muss. Aber es führt zu einem

großen Zugewinn an Lebendigkeit! Und an Dingen, die man selber vorher, wenn man als Regisseur in die Szene rein geht mit den Schauspielern, gar nicht wissen kann. Also man lässt sich permanent eigentlich auch von dem überraschen, was da passiert, und steht, wenn man so will, wie ein staunendes Kind auch vor dem Ganzen, was da passiert.

Und manchmal ist das sehr schön und manchmal ist man auch ein bisschen aufgeregt, weil natürlich manches auch gar nicht funktioniert. Und es setzt voraus, dass man sich gemeinsam quasi traut, sich rückwärts fallen zu lassen und zu hoffen, dass man irgendwie halbwegs weich landet. Passiert eben nicht immer, aber peinliche Momente sind beim Filmemachen sowieso nicht ausgeschlossen. Und die passieren beim Improvisieren natürlich auch und die muss man ja nicht unbedingt in den Film rein schneiden.

Welche Bedeutung haben Regeln und hat Handwerk bei dieser Art von umgestülpten Inszenierung?

Handwerk ist in jedem Fall fürs Filmemachen ganz wichtig – ob man jetzt auf die klassische Weise einen Film herstellt oder ob man improvisiert! Auch eine Improvisierung, eine improvisierte Szene muss später in eine filmische Form gebracht werden. Und dazu muss man ein paar grundsätzliche Dinge wissen, wie Film funktioniert und wie eine Szene aufgebaut wird.

Auch die Szene, in der Ellen die Eisbeine in der Badewanne findet und Uwe nach Hause kommt, ist nach einem bestimmten filmischen Prinzip gedreht. Da sind ja, im Grunde genommen, zwei parallel laufende Handlungen. Die eine Handlung ist, Ellen ist in der Küche, hört Musik, landet dann im Badezimmer, findet die Eisbeine, entdeckt die und will Uwe damit konfrontieren. Und die Parallelhandlung dazu ist, Uwe kommt nach Hause, hört die zu laute Musik, macht die aus, kommt ins Zimmer, sieht die offene Balkontür und merkt, dass der Vogel weg ist und konfrontiert dann wiederum Ellen. Bis zu dem Zeitpunkt läuft die Szene getrennt. Dann kommen die Figuren zusammen – das ist, wenn man so will, der Drehpunkt der Situation. Und ab dem Moment, wo auch Ellen mitkriegt, dass der Wellensittich weg ist, kriegt die Szene ein komplett neues Thema.

Vom Drehen her ist das so gewesen, dass wir erst mit der Figur von Ellen mitgegangen sind. Die Szene bis zu dem Punkt gedreht haben mit ihr, bis sie zu Uwe hingeht. Und dann im zweiten Durchgang die Szene mit Uwe gedreht haben und dann auch dort abgebrochen haben, wo die Konfrontation der beiden stattfindet. Das muss man im Grunde genommen wissen, weil in der Montage werden diese Dinge ja später miteinander verflochten. Also hat das natürlich durchaus etwas mit Handwerk zu tun. Und dann kam es auch darauf an, in die improvisierte Szene bestimmte Wendepunkte der Situation mit einzuarbeiten. Da haben wir dann auch ganz klassisch mal eine Einstellung nachgedreht, also beispielweise wenn Uwe den offenen Vogelkäfig sieht, sagt er ja: „Fällt dir etwas auf? Was ist hier anders?“ Da gibt es einen Schwenk von dem Vogelkäfig auf Uwe und man sieht noch einmal ganz direkt, was da anders ist, nämlich dass der Käfig leer ist und die Tür offen. Und das sind ein paar wichtige Momente, die für die Inszenierung der Situation ganz wesentlich sind, weil sich da die Situation dreht und auch Ellen erkennen muss, dass die beiden jetzt ein gemeinsames und neues Problem haben.

Und ab diesem Zeitpunkt war dann allerdings Improvisations-Rock'n'Roll angesagt, wenn ich das mal so sagen darf. Da sind wir wirklich mit den Schauspielern losgegangen und haben uns überraschen lassen, was die jetzt nun in der Wohnung veranstalten, um diesen Wellensittich nun wiederzufinden. Und natürlich lief es darauf hinaus, dass die beiden nach draußen müssen und dass Ellen die Idee hat, den Vogel draußen zu suchen. Und er will aber die Eisbeine in den Imbiss bringen. Also wieder die Konfrontation zwischen Privatem und Beruflichem, was letztendlich auch die Beziehung ein bisschen zerrüttet zwischen den beiden.

Axel Prahl verhaspelt sich mal bei ‚Dunstabzugshaube‘, sagt da ‚Dunstzugshaube‘ [Dresen imitiert parallel.] Das fand ich so witzig, aber das stört hier natürlich nicht, weil man in der Bewegung drin ist...

Ich glaube, er bekam das Wort den ganzen Film über nicht ein einziges Mal fehlerfrei raus. Also ich weiß gar nicht so sehr, ob er es hergestellt hat oder ob es wirklich daran lag, dass ‚Dunstabzugshaube‘ ein wirklich selten dämliches Wort ist. Aber so etwas passiert natürlich, ganz klar. Wir haben speziell in dem Durchlauf dann unten in dem Hof zwischen den ganzen Neubauten... – was natürlich auch eine absurde szenische Konstruktion ist, im nackten Innenhof nach so einem wunderbaren Vögelchen zu suchen, ist als solches schon ein bisschen absurd. Noch dazu kommt ja dann das Kostüm: Ellen – wie die rum rennt! Die flüchtig übergeworfene Morgengarderobe. Axel, der eigentlich keine Lust hat, der dann im ersten Take – wir haben das drei Mal gedreht – den Käfig runter schmeißt in seiner Wut, aber nicht wusste, dass der wirklich kaputt geht dabei. Da aber dachte, dass ist ein wichtiges Spielrequisit – hat er sich dann über sich selber geärgert. Das ist in einer Szene mit einer ganz anderen Haltung gelandet, wo er plötzlich sagt „Ah, Scheiße!“ und dann mit dem kaputten Ding weiter läuft. Das sind so kleine Momente, die man beim Drehen geschenkt bekommt mit den Schauspielern. Und im ersten Take bricht die Szene auch mal komplett ab. Also nicht im Film natürlich, sondern beim Drehen. Da sagte Ellen plötzlich irgendwie „Die muss man doch eigentlich sehen so gelb...“ und da konnte sie dann selber nicht mehr weiter sprechen, weil es eben in dem Moment so eine lustige und abstruse Erfindung war. Und wir mussten die Szenen nochmal neu ansetzen. Das sind so Momente, die sind so total schön und man muss dann im Schnitt des Filmes herausfinden, wie man das alles zusammenfügen kann.

Das ist so ein bisschen so eine Art von Montage, wie man es auch beim Dokumentarfilm macht. Nicht ganz sauber, nicht ganz traditionell. Da werden auch mal Einstellungen aneinander geschnitten: Halbtotale auf Halbtotale beispielsweise – das macht man üblicher Weise eigentlich nicht in der klassischen Inszenierung. Ruckelt auch manchmal so ein bisschen. Aber bei dieser Art von filmischem Rock’n’Roll ist das eine andere Verabredung, glaube ich. Und ich finde immer, so wie ein Film in den ersten Szenen seinen Gestus etabliert, so kann er auch betrachtet werden. Und natürlich würde so eine Art von Montage nicht funktionieren in einem ganz traditionell gebauten, ordentlichen Film. Wenn aber von vornherein die Unordnung das Grundprinzip der Erzählung ist, dann ist auch so etwas möglich.

Entscheidend ist bei der Inszenierung auch dieses Gefühl des Zuschauers mittendrin zu sein. Wie wichtig ist die Nähe zu den Gesichtern und zu den Körpern bei dieser Art von Inszenierung?

Naja, das hängt natürlich sehr stark von den örtlichen Gegebenheiten ab, wie man bei so einer Inszenierung sich mit der Kamera zu den Schauspielern positioniert. In so einer engen Neubauwohnung ist es grundsätzlich sehr schwierig, Distanz zu wahren. Weil die Räume einfach viel zu klein sind. Wir mussten da ja – obwohl wir am Drehort ja nur zu dritt waren – uns trotzdem irgendwie organisieren. Und da wir nie wussten, wo die Schauspieler als nächstes hinrennen werden und aber Kameramann und Tonangler hinterher mussten... Also ich habe selber geangelt – um das Team klein zu halten, habe ich das alleine gemacht – und man kommt mit so einer langen Angel auch schwer durch so eine kleine, enge Neubauwohnung durch, um die Ecken rum, ohne dann allen im Weg zu stehen. Also da gab es ziemlich viel auch organisatorisches Chaos und wir haben dann im Prinzip aus der Not auch eine Tugend gemacht, dass wir gesagt haben: Okay, wir sind in diesen Räumen dicht bei den Leuten dran. Es ging gar nicht anders!

Und so wie es nach draußen geht, in dem Hof draußen, dann ist natürlich auch mehr Luft. Die Kamera hat mehr Platz, sie hat mehr Raum und wir können dieses merkwürdige Szenenbild, diesen nackten Innenraum dieses Neubaublocks, auch ganz anders wirken lassen. Obwohl man dazu sagen muss, dass bei der Herstellung von HALBE TREPPE haben wir mit einer kleinen Digitalkamera gearbeitet. Das ist keine Filmkamera auf 35mm. Das wäre auch beim Improvisieren gar nicht möglich gewesen, das wäre viel zu teuer geworden. Insofern ist das dann auch eine Kameratechnik, die, wenn man in den Totalen arbeitet, nicht so tolle Bilder liefert. Und wir haben immer gewusst, wenn wir auf diese Art von Nähe zu den Schauspielern setzen, dass wir eine gewisse optische Opulenz nicht haben werden. Weil das einfach nicht gut aussieht im Kino.

Was passiert zwischen Schauplatzsuche und dem Finden des Drehortes?

Für mich sind die Drehorte ein ganz wichtiges Moment in der sozialen Konstellation eines Films. HALBE TREPPE erzählt ja auch aus einem bestimmten, kleinbürgerlichen, mittelständischen Milieu heraus. Das sind kleine Leute, keine Großbürger, keine reichen Menschen. Sondern ein Imbissbuden-Besitzer, seine Frau, die in einer Parfümerie arbeitet, ein mittelmäßiger Radiomoderator und eine Frau, die auf einem Truck-Parkplatz LKWs einweist. Das ist so der Rahmen der Geschichte. Und diese Berufe ergeben sich, wenn so will, auch aus diesem Ort Frankfurt/Oder, den wir uns ausgesucht hatten. Wir haben einfach dort auch die Orte gefunden, wo unsere Figuren arbeiten und fanden diese Orte auch interessant.

Der Turm, wo das Radiostudio zum Beispiel steht – das war ja auch interessant für unseren Film –, ist eben tatsächlich im 24. Stock des Oder-Turms gewesen, quasi mit Blick über ganz Frankfurt. Von da hat damals rs.2 seine Morgensendung ausgestrahlt. Wir haben uns dann natürlich selber einen Radiosender ausgedacht, besagtes Radio 24. Die Idee lag natürlich nah, wegen 24 Stunden, aber auch, weil es wirklich aus dem 24. Stock gesendet wurde. Und haben uns dann selbst die ganzen Claims für die Sendung ausgedacht wie „Dauerpower vom Powertower“. Und dieses ganze Zeug entstand an ziemlich lustigen, alkoholisierten Abenden.

Und in dieser Anfangssequenz von dieser Wellensittichsuche spürt man die Vernetzung auch ganz gut. Also die eine Frau, Katrin, fährt mit ihrem Mofa zur Arbeit. Da ist der noch in blauem Licht zu sehende Oder-Turm, wo die Krähen rum fliegen. Das war ein Bild, was wir mal gekriegt hatten irgendwie, das war mehr dokumentarisch entstanden. Und als wir diese Moderation, die zu der Szene dazu gehört, drehten, war auch wieder so eine Dämmerungsstunde und das war immer diese Zeit, wo diese Krähen tatsächlich um dem Turm flogen oben. Warum auch immer. Und wir kriegten die wieder ins Bild und plötzlich passte das in der Montage. Und wir haben gedacht: Das ist ja toll, das sieht ja aus, wie füreinander gemacht! In Wirklichkeit ist es ein Zufall.

Und hier kommt aber auch tatsächlich – neben der ganzen Improvisiererei – eine Inszenierung ins Spiel. Weil natürlich diese Moderation, die mussten wir uns vorher ein bisschen zurechtlegen. Natürlich ist Thorsten Merten, der Schauspieler, der Chris spielt, kein Moderator und er musste mit seinen Horoskopern auch bestimmte Voraussetzungen der Geschichte liefern. Wir wussten ja, dass wir damit zum Beispiel die nächste Sequenz einführen werden. Die Moderation hängt ja dann über in die Szene in der Küche, in der Ellen da steht, das Radio lauter macht, weil sie ihn ganz gerne hören möchte und dann kommt dieser kitschige Radiosong „Guten Morgen, ich wache auf...“ oder irgendetwas Merkwürdiges und sie findet diese Eisbeine – was völlig im Kontrast zu der Musik steht. Also ihre Verliebtheit, ihre schöne Stimmung an diesem Morgen wird völlig gebrochen in dem Moment, wo sie den Vorhang zur Dusche aufzieht und erstarrt vor diesen Fleischklopsen da steht.

Und das ist wiederum auch ein Detail, was aus der Realität kommt. Der reale Imbissbetreiber von dem Imbiss „Halbe Treppe“, den es ja in Frankfurt/Oder gab, der hat uns das erzählt, dass er manchmal morgens im Großmarkt die Eisbeine kauft für den Mittagstisch und – mangels anderer Möglichkeiten – die zu Hause in der Badewanne auftaut. Und das fanden wir ein hinreichend

interessantes Detail, um das in unsere Szene reinzuholen und zum Konflikt für die Szene auch zu machen. Weil Ellen das natürlich furchtbar aufregt und ekelt.

Und das hat wiederum eine Verbindung zur Hauptlinie des gesamten Films. Weil das ist eine Frau, die mit einem Imbissbetreiber zusammen lebt. Der kommt schon vom Geruch her spät abends unangenehm nach Hause. Sie selber riecht ein bisschen anders, sie ist gerade sehr dabei, sich zu verfeinern, die arbeitet in einer Parfümerie. Das ist natürlich eine bewusst gewählte Konstellation. Insofern eine Konstellation, die quasi bedingt, dass sich die beiden Hauptfiguren ein bisschen voneinander entfernen werden. Wer wird sich da wohl auf den Weg machen nach etwas Anderem? Wahrscheinlich dann doch Ellen, weil sie vielleicht der Meinung ist, dass ist ihr dann doch ein bisschen zu prollig. Sie hätte vielleicht etwas Besseres verdient. Und dann gerät sie an diesen mittelklassigen Radio-Heini, den Mann ihrer besten Freundin.

Und das spielt in dieser Situation eine große Rolle. Weil zum Einen ist da diese provinziell-glamouröse Rundfunkwelt und zum Anderen ist da das Profane, das Eisbein in der Badewanne und der Mann, der nach Hause kommt und an nichts anderes denkt.

Ich fand es interessant, dass am Ende der Sequenz man auf der Tonspur Krähen hört, die auch zu Beginn der Sequenz bei dem Blick auf den Oderturm zu sehen sind.

Ja, na klar! Auch bei so einem improvisierten Film greifen ganz klassische Muster von Inszenierung natürlich. Und auch hier haben wir versucht, gestalterisch unsere Bögen zu bauen, wenn auch auf eine sehr subtile Art. Das muss auch nicht jeder bewusst merken. Ich glaube, ganz viele Dinge, die man in Filmen so macht, wirken auf einen Zuschauer unbewusst. Also am Schönsten ist es ja eigentlich, wenn man sie gar nicht zur Kenntnis nimmt. Wenn man einfach einer Geschichte folgt und Vergnügen dabei hat, wie sie sich entwickelt, den Figuren zuschaut und nicht merkt, wie man sukzessive verführt wird.

HALBE TREPPE sieht ja auf den ersten Blick sehr dokumentarisch aus. Ich habe mich immer über den in diesem Zusammenhang oft benutzen Begriff des Authentischen geärgert, weil nicht dass ich finde, dass das ein boshafter Vorwurf wäre, sondern einfach, weil ich glaube, dass man im Kino keine Authentizität finden kann. Wenn man die Wirklichkeit sucht, sollte man besser aus dem Fenster gucken und nicht ins Kino gehen. Was man im Kino findet, ist bestenfalls ein Abbild von Wirklichkeit. Man kann im Kino in einem guten Film die Wahrheit sehen, aber nicht die Wirklichkeit. Es ist immer die höchst subjektiv hergestellte Wirklichkeit von Leuten, die hinter einer Kamera und vor einer Kamera gearbeitet haben. Und die haben einen Ausschnitt hergestellt, einen Ausschnitt von ihrer Sicht vom Leben. Und im schönsten Fall empfindet man einen Abgleich, wenn man das auf der Leinwand sieht, und sagt: ‚Ja! Genauso kenne ich das, kommt mir total vertraut vor.‘ Aber natürlich wenden wir trotzdem tausend Kunstgriffe an. Im Grunde genommen nicht andere Kunstgriffe der Manipulation, wie es auch in jedem klassischen Hollywood-Märchen passiert – nur dass es anders aussieht und anders versteckt wird! Es sieht fast beiläufig aus, aber tatsächlich gehorcht es den gleichen dramaturgischen Gesetzen.

Sie machen vermehrt ja auch Dokumentarfilme.

Ich mag Dokumentarfilme sehr gerne. Weil ich finde, es gibt eigentlich nichts Schöneres, als mit einem ganz kleinen Team in die Welt rauszugehen und zu gucken, was passiert da? Und aus diesem Material, was einem da manchmal auch mehr oder weniger zufällig vor die Kamera gespült wird, dann die Geschichte zu formen. Meistens geht das ja doch in eine ganz andere Richtung, als man zu Anfang so dachte. Also man ist quasi zu einer Offenheit gegenüber der Welt per se schon gezwungen durch das Genre. Sonst wird es langweilig.

Und das mag ich am Dokumentarischen sehr. Ich musste da aber auch so ein bisschen hin geprügelt werden. Ich habe früher mal so Schmalfilme gemacht an der Schule. So habe ich eigentlich angefangen, mit Super-8-Film damals noch, mit Freunden. Und dann wollte ich immer gerne Spielfilm machen. Und als ich dann an die Filmhochschule nach Babelsberg kam und Spielfilm-Regie lernen wollte, hieß es: Nee, die ersten anderthalb Jahre des Studiums das ist dokumentares Grundlagenstudium, jetzt macht ihr erstmal Dokumentarfilm. Und ich habe gedacht, ach was soll denn das? Ich will lernen, mit Schauspielern zu erzählen.

Aber im Verlaufe dieser anderthalb Jahre habe ich gemerkt, dass das letztlich eine gute Idee war. Der Gedanke der Hochschule war, ehe ihr euch an den Schreibtisch setzt, um eure eigene Welt zu erfinden, guckt sie euch doch erstmal an, geht doch erstmal raus! Und das ist etwas, was ich bis heute, eigentlich für jede Spielfilm-Produktion übernommen habe. Erstmal rauszugehen, zu gucken, zu recherchieren. Und meistens bekommt man auf diesen Recherchen ganz schöne Dinge geschenkt, die man sich so schlecht ausdenken könnte. Und das gibt es in HALBE TREPPE eben auch, siehe die Eisbeine in der Badewanne.

Und wenn man es beim Drehen macht, entstehen mit den Schauspielern auch sehr überraschende Momente. Eben dieser Satz von Axel „Fällt dir was auf? Was ist hier anders?“ – den hat er erfunden in der Situation. Und das ist ein lustiger, origineller Satz für den Drehpunkt so einer Szene. Und es ist dann die Aufgabe des Regisseurs, in so einem Moment das zu erkennen, sehr schnell zu sagen, das wollen wir behalten, und darauf dann auch noch einen inszenatorischen Schwerpunkt vielleicht zu setzen, damit man diesen Satz im Film und in der Szene auch markant erhalten kann.

Man ist, wenn man Szenen auf diese Art entwickelt, sehr gefordert als Regisseur. Weil alles unglaublich schnell geht. Und weil ja quasi der Prozess des Schreibens, der dramaturgischen Entwicklung einer Szene bei der Drehbucharbeit, das findet ja am Drehbuch statt – lebendig mit den Schauspielern und dem Team. Deswegen muss man sowohl dramaturgische als auch gestalterische Entscheidungen am Drehort in sehr kurzer Zeit treffen. Und manchmal fühlt man sich damit auch ganz schön überfordert.

In dieser Annäherung des Spielfilms an dokumentarische Formen – die man ja eigentlich auch weltweit beobachten kann – liegen da auch Gefahren? Die Fiktion verteidigen zu müssen?

Also ich glaube, ein Spielfilm ist grundsätzlich ein Spielfilm, weil er mit Schauspielern hergestellt wird. Und er erzählt auf seine Art eine Geschichte. Und ich finde, es gibt ja mittlerweile – auch häufig im Privatfernsehen – Formate, die quasi Dokumentarfilm vorspielen, so Fake-Dokus. Quasi wie Reportage-Formen, die aber mit Schauspielern gedreht werden. Das ist aber nicht unbedingt erkennbar in diesen Reportage-Formen. Und das, finde ich, ehrlich gesagt, ein kleines bisschen unlauter, weil das natürlich keine Spielfilm-Form ist. Hier wird ein Genre vorgegaukelt, was offensichtlich aber dort nicht so gedreht ist, sondern ein anderes. Ich finde, das kann man machen, wenn es so eine spielerische Form erreicht, dass man als Zuschauer sein Vergnügen daran entwickeln kann. Dass man das erkennt! In dem Moment, wo das nur noch versteckt wird, und das tatsächlich für eine Realität ausgegeben wird, finde ich es tatsächlich ein kleines bisschen problematisch.

Es wird im Dokumentarfilm mittlerweile ja auch häufig mit solchen Formen gearbeitet, also es ist eher die Umkehrung. Auch Dokumentaristen bedienen sich der Spielfilm-Form, um sich bestimmter Möglichkeiten des anderen Genres anzunähern. Man kann im Dokumentarfilm bestimmte Situationen, die im privaten Bereich beispielsweise spielen, sehr schlecht darstellen. Das geht grundsätzlich eigentlich ganz oft nicht. Und umgekehrt ist es natürlich sehr reizvoll, einen Spielfilm – so weit als möglich – einer Realität zu nähern, sodass man fast das Gefühl hat, das ist so wie heute Morgen vor der Haustür, also kein bisschen anders. Obwohl es natürlich nicht stimmt. Also eigentlich ist es beim Spielfilm eine fairere Verabredung, finde ich. Weil einen Spielfilm sieht

man meistens unter der Prämisse, dass man einen Spielfilm sieht. Und wenn das sehr wirklichkeitsnah wirkt, ist es, glaube ich, nur ein zusätzlicher Gewinn für den Zuschauer. Beim Dokumentarfilm ist es, glaube ich, in der Verantwortung des Dokumentaristen herauszufinden, an welcher Stelle mache ich das vielleicht auf eine spielerische Art für den Zuschauer tatsächlich auch kenntlich?

In HALBE TREPPE habe wir mit realen Leuten Interviews gedreht und mit den Schauspielern, die eigentlich erstmal nur ein Teil des Arbeitsprozesses waren. Ich wollte eigentlich den Schauspielern helfen, immer in die Szene gut rein zu finden, und habe Interviews gemacht, die eigentlich die Ist-Zustände der Figuren reflektieren sollten. Also die sollten nochmal ganz genau sagen, wo steht ihre Figur an der Stelle der Geschichte, um dann einen guten Startpunkt zu finden. Ich fand dann aber zunehmend, dass das eine große eigene Kraft entwickelte, dem Film nochmal eine andere Dimension gab durch diese reflektierte Ebene und darüber hinaus etwas machte, was ich zusätzlich interessant fand, was bei vielen aber auch nicht so gut ankam im Nachhinein, als der Film fertig war: nämlich quasi ein episches Element einzuführen. Mit einem quasi dokumentarischen Mittel, nämlich dem Interview, dem Zuschauer aber auf deutliche Art zu erkennen zu geben, dass das hier ein Spielfilm ist. Das klingt ein bisschen paradox, aber es ist tatsächlich so. Denn der Zuschauer ist ja in einer Spielfilm-Geschichte drin, plötzlich sieht man ein dokumentarisches Interview und fängt an, darüber nachzudenken, sind das hier Schauspieler oder reale Figuren? Man wird sich plötzlich des Spiels für einen Moment bewusst. Und das fand ich recht interessant. Schon Brecht hat ja gesagt: „Glottz nicht so romantisch!“ Und wir haben bei HALBE TREPPE immer in Momenten von Einfühlung, versucht, den Vorhang kurz mal aufzuziehen und zu sagen: Leute, passt auf, das ist ein Spiel! Wir spielen hier mit den Möglichkeiten von Film. Aber es sind Schauspieler! Wir treiben die Sache hier mal kurz auf die Spitze und interviewen sie auch noch wie reale Figuren. Aber das, was ihr hier seht, ist Film.

Es gibt bei Ihnen diese intensive Zusammenarbeit mit Wolfgang Kohlhaase. Wie positionieren Sie sich da in der Inszenierung als Regisseur gegenüber diesen anderen, freieren Formen wie WOLKE 9 zum Beispiel oder jetzt hier HALBE TREPPE?

Also ich finde immer, die Geschichte, die man erzählen will, bringt die Form zustande, in der sie dann entsteht. Und nicht umgekehrt! Also ich gehe nicht mit einem formalen Ansatz an die Arbeit heran. Wenn ich eine gute Geschichte habe, die mich interessiert, findet sich die Form quasi von selbst. Eine Geschichte wie WHISKY MIT WODKA von Wolfgang Kohlhaase, die im Filmmilieu spielt, bei den Dreharbeiten zu einer großen historischen Produktion an der Ostseeküste, lässt sich unmöglich improvisieren. Da sind viel zu viele, sehr komplizierte Voraussetzungen in der Geschichte verankert.

Und ich habe wiederum auch ein großes Vergnügen, die sehr geschliffenen, wunderbaren Dialoge von Wolfgang Kohlhaase zu inszenieren mit Schauspielern. Und ich werde einen Teufel tun, daran auch nur ein Komma zu ändern! Weil ich weiß, wie klug die geschrieben sind. Und da gibt es keine Schlenker in keine Richtung. Das ist ganz gerade nach Buch im Prinzip gearbeitet und versucht, so genau wie möglich, die Gedanken des Autors nachzuvollziehen mit den Schauspielern. Und trotzdem den Schauspielern Luft zu geben, also ihnen Luft zum Atmen zu erhalten. Und das ist ein Balance-Akt, aber es sind ganz unterschiedliche Formen des Filmhandwerks. Und ich glaube, es geht so und es geht auch anders. Die Geschichte findet ihre jeweilige Form.

Bei SOMMER VORM BALKON, der ja vom Ensemble her nicht so aufwendig ist, hätte es sich angeboten in diese freiere Form der Inszenierung zu gehen.

Das gibt es in SOMMER VORM BALKON auch. Also SOMMER VORM BALKON ist, wenn man so will, eine klassische Mischform. Also da gibt es die streng inszenierten Dialoge von Wolfgang Kohlhaase. Und es gibt auf der anderen Seite ganz frei gespielte Szenen, die komplett improvisiert sind – auch mit Leuten von der Straße.

Das kommt ja bei dieser Art von Filmen auch noch dazu, dass man sehr gut mit Laien arbeiten kann, wenn man improvisiert. Also in SOMMER VORM BALKON gibt es eine große Szene, wo eine der Protagonistinnen, weil sie einen schweren Alkoholexzess hat, nachts in die Suchtmedizin eingeliefert wird. Sie spielt da eine große Szene mit einer Ärztin, die original an dem Abend Dienst hatte in der Station, und mit einem Pfleger, der sie da in Empfang nimmt. Das habe ich komplett dokumentarisch gedreht. Das Einzige, was da in der Situation nicht stimmt, ist lediglich, dass die Figur auf der Trage dort eine Schauspielerin ist, die das alles spielt. Aber alle anderen Leute reagieren komplett authentisch und machen einfach ihre Arbeit. Auch nicht durch eine Regieanweisung oder durch einen Regisseur in irgendeiner Form gestört. Ich war nicht mal im Raum. Ich habe im Nebenraum gesessen an einem Monitor und bin nicht mit rein gegangen. Ich habe denen auch nichts groß gesagt, was sie da machen sollen. Sondern sie haben das gemacht, was sie halt immer machen.

Und insofern gab es, wenn man so will, in SOMMER VORM BALKON Fenster, die mit Wolfgang Kohlhaase verabredet waren. Wo ich ihm gesagt habe: ‚Pass auf, die Geschichte, die hat so einen leichten, impressionistischen Ton. Das ist so, als ob man durch eine Stadt geht, von Zeit zu Zeit in ein geöffnetes Fenster reinschaut, mal einen Blick reinwirft und guckt, wie leben andere Menschen.‘ Und davon wollten wir erzählen. Ich dachte das wäre schön, für so eine Art von Erzählung so eine Offenheit zu haben. Deswegen gibt es diese Fenster, wo Laien mit den Schauspielern gemeinsam Situationen improvisieren. Und es gibt ganz streng gebaute Sequenzen, die sich ganz gerade an das sehr lakonisch und witzig geschriebene Drehbuch von Wolfgang Kohlhaase halten.

Was zeichnet einen guten Regisseur aus? Was für Qualitäten muss er haben?

Ich glaube, ein guter Regisseur sollte sich zuallererst mal nicht selbst so wichtig nehmen. Ich finde, es gibt ein altes deutsches Wort anstelle des Wortes ‚Regisseur‘, das mag ich eigentlich sehr gerne. Das heißt ‚Spielleiter‘. Spielleiter finde ich eine schöne Bezeichnung für den Beruf des Regisseurs, weil dieser Begriff impliziert, dass das hier eine spielerische Verabredung ist, die wir treffen. Also wir spielen den Menschen, die im Kino sitzen, eine Welt vor. Das bezieht sich übrigens auch auf den Dokumentarfilm. Obwohl da keine Schauspieler agieren, aber trotzdem ist natürlich die dokumentarische Darstellung der Welt eine spielerische Verabredung. Weil durch den Ausschnitt, den wir herstellen, natürlich trotzdem eine Form von Inszenierung stattfindet.

Also ist ein Regisseur jemand, der Leute zu einer spielerischen Verabredung einlädt. Der versucht, ihnen die Ängste zu nehmen, die mit dem Beruf notgedrungenermaßen häufig verbunden sind. Schauspieler, Leute aus einem Team kommen an ein Set und haben Versagensängste. Der Regisseur kommt an ein Set und hat Versagensängste. Alle kommen mit so einem Rucksack. Und es braucht dann jemanden, der den Leuten ein bisschen Mut gibt und auch sich selber vielleicht – wie das Pfeifen im Walde – ein bisschen Mut einredet und sagt: ‚Es ist alles nicht so schlimm, wir spielen! Lasst uns mal spielen! Es ist nicht schlimm, wenn wir heute hier straucheln, auch wenn etwas Peinliches passiert – ist nicht so schlimm! Es ist ein Spiel.‘

Zugegebenermaßen am Schluss soll ein Film rauskommen, aber dieses ‚den Leuten Ängste nehmen‘ halte ich persönlich für ganz wichtig, weil nur in einer Atmosphäre von Offenheit und Freiheit können neue Dinge entstehen, so glaube ich. Und im Spiel gerät man manchmal auf wundersame, merkwürdige, überraschende Abwege. Das sind häufig die schönsten! Und die ermöglichen dann – quasi im Zufall –, das Besondere im Leben zu entdecken. Diese Möglichkeiten freizusetzen, das ist die Hauptarbeit des Regisseurs.

Welcher Zugang zum Beruf, also welche Ausbildung halten Sie für empfehlenswert?

Ja, man kann Regisseur werden, indem man an eine Filmhochschule geht – der klassische Weg. Man kann aber auch einfach mit Freunden sich eine Kamera besorgen und anfangen, seine eigenen Geschichten zu erzählen. Und dann versuchen, über die Praxis, über Regieassistenzen, indem man viel ins Kino geht, den Beruf auf andere Art zu erlernen. Also ich glaube, der Regisseur muss nicht zwangsläufig ein akademischer Titel sein. Also es gibt viele Wege, die nach Rom führen.

Eins ist die grundsätzliche Voraussetzung, das ist die Leidenschaft für die Sache. Man muss dafür total brennen. Man darf sich nicht sofort niederknüppeln lassen. Es gehört, glaube ich, eine gewisse Zähigkeit dazu, weil der Weg dahin manchmal lang ist. Weil gerade im Film ist der Regisseur jemand, der mit relativ viel Geld von fremden Menschen umgeht. Die müssen erstmal das Vertrauen schöpfen, dieses Geld demjenigen auch zu treuen Händen auch zu geben. Und insofern braucht es manchmal einen etwas längeren Atem.

Und man ist gut beraten auf dem Weg dahin, sich einen guten Freundeskreis zu erarbeiten. Einen Freundeskreis, mit dem man gemeinsam diesen Weg beschreitet, in den anderen Berufen. Film ist Teamarbeit. Man ist mit anderen Menschen zusammen. Kein Regisseur macht einen Film alleine. Ich persönlich kann die Formulierung „Ein Film von ...“ und dann kommt der Name des Regisseurs – möglichst groß geschrieben auf der Leinwand – überhaupt nicht leiden. Das kommt in meinen Filmen auch nicht vor. Sondern bei HALBE TREPPE zum Beispiel steht über dem Abspann „Ein Film von...“ und dann kommen die Namen sämtlicher an dem Film Beteiligten. So ist der Film auch entstanden. Und insofern ist es gut auf dem Weg in den Beruf, gute Freunde zu finden, mit denen man dann auch gemeinsam durch das manchmal abenteuerliche Leben in dieser Filmwelt geht und die einem durchaus auch mal drastisch die Meinung sagen. Denn das gehört auch dazu: Kritik einstecken.

Wer ist Ihr wichtigster Ansprechpartner bei einer Produktion?

Es gibt verschiedene Ansprechpartner bei einem Film. Je nachdem, wie groß der Film ist, sind das ja manchmal größere Gruppen von Schauspielern. Es gehört der Autor dazu, wenn man denn einen hat. Es gehört natürlich der Kameramann dazu, der Schnittmeister. Und mit jedem erfindet man die Geschichte wieder neu. Ich erfinde mit den Dramaturgen und dem Drehbuchautor die Geschichte in der Stoffentwicklung. Wir reden immer wieder darüber und versuchen, sie besser zu machen. Ich erfinde mit allen Mitarbeitern aus dem Team – mit der Kostümbildnerin, mit dem Kameramann, mit der Ausstatterin, mit den Schauspielern – die Geschichte vor und hinter der Kamera, wenn wir sie umsetzen. Und ich muss sie später noch einmal ganz neu erfinden, wenn ich mit dem Schnittmeister ganz alleine am Schneidetisch sitze.

Und jedes Mal hat man das Gefühl, es entsteht etwas ganz Anderes. Es ist nicht berechenbar. Ich habe ganz häufig die Erfahrung gemacht, dass man eine Szene dreht, und man ist ganz sicher, dass die ganz wichtig ist und man ackert daran. Es wird viel Zeit und Geld investiert, um das zu machen. Und später, wenn man anfängt, sie zu schneiden, merkt man plötzlich ganz schnell – nur weil man schon fünf Szenen davor geschnitten hat aus dem Film – plötzlich ist einem ganz klar, die hat in dem Film gar nichts zu suchen, ist völlig überflüssig. Komischer Weise weiß man das plötzlich. Und das sind so große Merkwürdigkeiten dieses Berufes – mit denen man umgehen lernen muss.

Haben Sie so einen Lieblingsfilm oder einen Lieblingsregisseur?

Ach, es gibt viele wunderbare Filme. Und viel großartiges Kino. Ich habe viel zu wenig Zeit, um mir all die tollen Filme anzugucken, die ständig ins Kino kommen. Es gibt wirklich eine ganze Menge richtig Gutes, finde ich.

Aber so ein richtig prägender Film für mich war ein heute leider nicht ganz so bekannter sowjetischer Film aus den siebziger Jahren: LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE von Alexander Mitta. Ein Film mit einer wunderbaren Hauptfigur. Ein Schauspieler, der die Kunst, die Kunst der Revolution – er heißt Iskremas ‚iskutstwo revoluzii massam ‚ die Kunst der Revolution den Massen, das ist so ein Kunstname. Und er zieht in eine kleine Stadt rein und will den Leuten die Kunst bringen. Und diese Stadt wird mal von den Weißen, mal von den Roten, mal von den Grünen besetzt – es ist Bürgerkrieg. Und er versucht, in all diesen wechselnden Wirren dieser Zeiten irgendwie die Fahne seiner Kunst hochzuhalten und stirbt am Ende. Aber er ist trotzdem jemand, der mit so einer naiven Kraft vorwärts prescht und das mochte ich an dem Film unglaublich. Ein Film, der poetisch und politisch zugleich ist und trotzdem auf eine sehr radikale Art für die Zeit seine Geschichte erzählt. Und das ist ein Kino, was ich persönlich sehr mag, und von dieser Art gibt es natürlich eine ganze Menge Filme. Kino, das von Kopf und Herz gleichermaßen lebt und das so in den Bauch rein geht und am Schluss im Kopf landet, wenn man raus geht. So etwas liebe ich persönlich sehr! Ich bin nicht so ein großer Freund von so einem sehr künstlichen Kino, was so eigene Welten kreierte, das kommt mir manchmal sehr erdacht vor. Also ich habe es lieber, wenn es so einen ganz starken Herzschlag hat.

Ein schönes Beispiel der Alexander Mitta für...

Schön, dass Sie den kennen. Es kennen immer nur alle Tarkowski, das ist...

Ich bin kein Tarkowski-Freund!

Ich auch nicht.

Ich bin ein Freund von vielem, was da parallel gelaufen ist zu Tarkowski, der die Wahrnehmung so ganz stark im Westen dominiert hat. Und ich finde, dass es da viel, viele andere Talente gab.

Ja Ivan Nasonov – leider auch viel zu wenig bekannt.

Auch viele Humoristen.

Wassili Schukschin – ein Großer, finde ich.

Wird gerade so wieder entdeckt eigentlich, der Schukschin. Also wir hatten eine schöne Reihe in Wien mal und so.

Ein großartiger Regisseur, finde ich.

Gut nächste Frage: ‚Was ist Kino?‘

Kino ist eine Achterbahnfahrt: Kino ist sich in einen dunklen Raum setzen und die Welt sehen. Lachen, weinen, durchgeschüttelt werden. Die Figuren da oben wie einen Spiegel sehen und sich selbst erkennen. Rausgehen, die Tränen abwischen heimlich, dann irgendwann anfangen, zu diskutieren. Und sich noch Tage lang daran erinnern, was das für ein schönes Erlebnis war, dieses Erlebnis mit rauszunehmen ins eigene Leben.

Wenn Sie nicht diesen Filmberuf ergriffen hätten, welchen anderen könnten Sie sich für sich selbst vorstellen?

Filmberuf? Also wenn ich es könnte, ist Schauspieler, glaube ich, auch ein wunderbarer Beruf. Weil man mittendrin ist im Leben eines anderen Menschen. Und man gestaltet das in dem Moment. Das ist Einfühlung pur, wenn es denn funktioniert. Das finde ich etwas Wunderbares.

Ich leide immer ein bisschen darunter, dass ich hinter der Kamera stehe und alles kontrollieren muss. Ich wäre manchmal so gerne mittendrin und hätte so den puren Herzschlag! Aber leider muss ich auch immer so das Gehirn dabei einschalten. Das ist manchmal schade, denn ich würde manchmal gerne so in den Ereignissen und Stimmungen baden. Ich glaube, das können Schauspieler ganz gut. Ich bin dafür vollkommen unbegabt, aber ich glaube, dass das ein sehr schöner Beruf ist. Und wenn es denn funktioniert, kann man da bestimmt sehr beglückende Erlebnisse haben. Vielleicht ähnlich wie Musiker, die auf eine Bühne gehen und miteinander etwas machen und eine große emotionale Erfahrung haben. Und das finde ich etwas sehr, sehr Tolles.

Vielen Dank für das Gespräch.