



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Schnitt

Interview mit Juliane Lorenz

Frau Lorenz, bevor wir anfangen, über Ihre Arbeit zu sprechen, ordnen Sie die Szene aus DIE EHE DER MARIA BRAUN bitte ein. Beschreiben Sie uns, was in dieser Szene passiert, wie sie aus der Handlung des Films entsteht.

Man muss sie natürlich im Zusammenhang mit der vorangegangenen Szene verstehen. Der Mann Braun ist gerade aus dem Krieg zurückgekehrt. Er hat seine Frau mehr oder weniger in flagranti erwischt. Das hat ihn in dem Moment aber gar nicht so gekümmert, denn ihn interessierte nur seine Zigarette. Das ist ein wichtiges Thema: Der Krieg und die Nachkriegszeit von Maria Braun.

Ihr Ehemann taucht also wieder auf und in dem Moment ist ihr Geliebter zweitrangig. Was macht sie? Weil sich die beiden rangeln und sie ihrem Mann helfen will, bringt sie den schwarzen US-Soldaten mit einer Flasche um. Eigentlich auch sehr bewusst. Und dann folgt die Gerichtsszene, die wir hier sehen. Sie ist eine der wichtigsten Schlüsselszenen im Film. Ihr Ehemann – der den Soldaten ja nicht erschlagen hat – behauptet, er habe den Mann umgebracht, um seine Frau zu schützen.

MARIA BRAUN war ein sehr klar erzähltes Drehbuch nach einem sehr langen, klar formulierten Exposé von Fassbinder, das ursprünglich unter dem Titel ‚Die Ehen unserer Eltern‘ entstanden ist. Ihn hat die Geschichte der Maria Braun schon sehr früh interessiert. Da hieß es noch ‚Die Männer der Maria Braun‘. Man muss wissen, wann dieser Film entstanden ist. Das wusste auch als Cutterin ich natürlich alles. Wir haben ja so zusammen gearbeitet, dass man von Anfang an in alle Stationen mit eingebunden war.

Die Szene war eigentlich an einem anderen Drehort geplant, der Rainer Werner Fassbinder aber nicht gefallen hat. Und da er zu den Regisseuren gehörte, die nicht gern penibel alles vorbereitet haben, weil er sich überraschen lassen wollte, war er an dem Drehtag, als die Szene gedreht werden sollte, absolut unzufrieden mit dem Drehort, den man ihm vorgeschlagen hatte. Er hat sich dann ziemlich schnell selber darum gekümmert und gesagt, es müsse etwas völlig außerhalb des Normalen sein. Wir hatten keinen Gerichtssaal in Coburg. Es gab aber eine alte Lagerhalle mit einem Aufzug. Und das war absolut seins.

Innerhalb eines Tages haben die Szenenbildner den Raum eingerichtet. Von der Einstellung, vom Schnitt her war die Szene ganz klassisch: Sie hat eine Einführungstotale, die man mit der Fahne sieht. Ein Schwenk von oben nach unten: Amerika. Eigentlich ist dieser Film in allem, was er erzählt, oft sehr schlüsselgedankenartig vorgestellt worden. Eine Fahne. Amerika. Besatzer, die versuchten, die deutsche Gerichtsbarkeit in eine Ordnung zurückzuführen.

Fassbinder hat die Szene für meine Begriffe sehr literarisch aufgelöst. Er zeigt die wahnsinnige Schönheit von Hanna Schygulla, die – das war auch seine Regieanweisung – völlig unschuldig da steht. Denn in ihrem Verständnis war es eigentlich nicht so, dass sie jemanden umgebracht hat. Sie war jetzt wieder Ehefrau. Ihr Mann ist aus dem Krieg zurückgekehrt und sie wird jetzt mit ihm

auf irgendeine Weise ein neues Leben beginnen. Überhaupt ein Leben beginnen! Denn bislang hatten sie ja keines. Ein Tag und eine Nacht – das war der Beginn ihrer Ehe.

Den Schnitt kann ich gar nicht so gut analysieren, weil ich mehr damit beschäftigt war, alles – damals gab es noch zwei Muster, viele Einstellungen, zwei Takes – innerhalb von einem Tag zu schneiden.

Über Schnitt hat Rainer nie viel mit mir geredet. Für mich war die Anweisung – wenn es überhaupt eine gab – ‚Da haste ‘ne Szene, guck mal, wie du sie schneidest!‘ Da wir schon einige Arbeiten miteinander gemacht hatten, waren wir natürlich auch eingespielt. Was mich fasziniert hat, war der Rhythmus dieser Szene. Dass sie von der Regie schon so genau vorgegeben war, dass ich eigentlich keine Chance hatte, irgendwo großartig andere Szenen oder Einstellungen zu verwenden. Ich erinnere mich, ehrlich gesagt, auch nicht mehr. Ich weiß nur, dass ich von der Kamera, von der ganzen Ruhe und Klarheit so beeindruckt war, dass es eigentlich mehr ein hintereinander schneiden im vorgegebenen Rhythmus war.

Ich habe gar nicht so sehr darüber nachgedacht, ob ich das richtig schneide. Sondern ich schnitt. Das innere Seelenleben der Menschen war eigentlich der treibende Faktor. Auch in den Bildgrößen und in den Ausschnittsgrößen. Auch in den Schnitten zusammen. In dieser Gerichtsszene, gab es keinen Moment, in dem Rainer etwas Spezielles gesagt hat. Die Szene war einfach klasse zu schneiden. Es gab einen Ablauf von innerer Befindlichkeit der Figuren. Um Maria Braun ging es, deswegen war sie auch besonders glamourös, als junges Mädchen angezogen. Ihre Liebe war wieder da und die war eigentlich der Motor in ihrem Leben: Ihr Mann kommt wieder. Und am Schluss stellt er sich und kommt ins Gefängnis.

Welche Komponenten hat diese Szene, was steckt drin?

Ich muss darauf hinweisen, dass Maria Braun ihrem Mann gestanden hat, dass sie schwanger ist: Ich bin schwanger und unser Kind – sie spricht von ‚unserem‘ Kind – wird Hermann heißen. In dieser Szene erfährt es auch der Zuschauer. Und ihr Mann ist nicht etwa eifersüchtig oder fragt ‚Wie kommst du denn darauf, dass ich es als mein Kind betrachten werde?‘, sondern das ist selbstverständlich. Das ist *unser* Kind.

Der eigentliche Vater ist tot. Maria Braun hat ihn im Affekt erschlagen. Und ihr Mann versteht das vollkommen. Die Szene ist so gestaltet, als wäre es das Normalste auf der Welt, seinem Partner zu berichten: ‚Unser Kind wird Hermann heißen, es wird schwarz sein und wenn du raus bist, wird es vielleicht schon etwas größer sein, aber ich werde dafür sorgen, dass das Kind leben kann.‘ Und der Ehemann fragt ‚Ja, wie willst du denn eigentlich leben?‘ Daraufhin erklärt sie ihm: ‚Weil ich nicht gelernt habe zu arbeiten, muss ich jetzt erstmal etwas lernen. Und dann werden wir leben und was dann kommt, kommt später.‘ Das ist die Grundlage der Szene.

Was bringt der Schnitt in dieser Szene zur Geltung?

Der Schnitt war für mich eine ziemliche Herausforderung, es waren ja meine frühen Cutter-Jahre. Und Rainer hatte entgegen seinen sonstigen, auch finanziellen Gewohnheiten – MARIA BRAUN hatte kein riesiges Budget, offiziell nur 1,3 Mio. DM –, diese Szene zum ersten Mal durchgehend drehen lassen. Die Szene war auch kurz.

Das heißt, eine Aufsicht, die große Totale von oben. Eine Totale von hinten. Von beiden Seiten mussten die Schauspieler immer wieder hindurch sprechen. Dann folgten Halbnahe, dann Nahe. Das ist eine ganze Menge, da hatte ich in der Tat viele Möglichkeiten. Ich weiß, dass ich ziemliches Muffensausen hatte und gar nicht die Zeit, mir die Szene so vorzubereiten, dass sie nummeriert war. Früher nummerierte man. So habe ich mir einfach gesagt, das schaffe ich. Rainer rief an und

sagte ‚Pass auf, fang mit der Totalen an!‘ Das hieß natürlich, wenn ich mit der Totale anfangen, entwickelt sich etwas. Wenn ich mit einer Nahe angefangen hätte, hätte ich anders aufbauen müssen. Also habe ich mit der Totale begonnen und mich langsam vorgetastet.

Danach kamen verschiedene Phasen. Ich habe ziemlich geschwitzt. Und Rainer hat mir – ich glaube, er meinte es gut – in zwei Minuten am Telefon runtergerasselt, welcher Satz in welcher Einstellung am Besten sei. Ich glaube, ich war so geschockt, dass ich, als er fragte ‚Du hast es verstanden?‘, einfach ja sagte. Fünf Minuten später hatte ich das natürlich schon wieder vergessen und musste mir das irgendwie zusammenfummeln. Erst da habe ich endlich aufgehört zu denken und mich frei gemacht und die Szene, glaube ich, in drei Stunden geschnitten.

Fassbinder hat sich das Ergebnis abends angeguckt und ich weiß noch, dass er anmerkte: ‚Ich habe doch gesagt, diesen Satz in *die* Einstellung!‘ Er hatte ein wahnsinnig gutes Gedächtnis. Ich hatte ein paar Sachen etwas anders gesehen. Es ging um eine einzige Stelle. Also musste ich die noch einmal umbauen. Es ging um kleine Schwächen von Hanna Schygulla. Er wusste genau, in der ersten Szene war das Lachen gut, in der zweiten etwas anderes – das hatte er sich gemerkt und wollte es wiedersehen.

Das ist der Prozess, den ich unter Schnitt verstehe. Für mich war Schnitt immer, dass ich mich zunächst gefragt habe, um was es im Film geht. Was erzählt uns die Szene? Was erzählt die Anschlusszene? Es ist der Aufschwung von Maria Braun und indirekt die Geschichte der frühen 1950er Wirtschaftswunderjahre. DIE EHE DER MARIA BRAUN ist für die Nachkriegszeit ein Schlüsselfilm geworden. Wenn diese Szenen nicht so klar formuliert gewesen wären, wäre das nicht passiert. Das wusste ich.

Später habe ich eigentlich ungern Drehbücher gelesen. Das habe ich mir erst wieder angeeignet, um überrascht zu werden. Es gibt ja perfekte Drehbücher. Aber der Regisseur, der sie umsetzt, kommt dazu. Da kann man auch wieder fragen, macht er es richtig oder nicht? Das ist jedoch nicht meine Frage. Ein Cutter hat damit zu arbeiten, was er auf seinem Tisch oder in seinem Avid hat. Und damit muss er umgehen.

Wie ist Ihnen das bei DIE EHE DER MARIA BRAUN gelungen?

Das habe ich bei diesem Film und speziell bei den zwei Szenen besonders erlebt – abgesehen von der Angst, die ich ständig hatte, weil es natürlich eine Wahnsinnsverantwortung war. Rainer hat mich einfach reingeschmissen. Wir hatten natürlich vorher schon DESPAIR geschnitten. Wir hatten BOLWIESE, da war ich noch zweite Cutterin. Ich hatte natürlich viel mitbekommen von seiner Art zu arbeiten. Aber hier hieß es auf einmal: ‚Das ist jetzt der Film, den du schneidest. Den hast du zu gestalten. Und wehe, du kommst da nicht durch!‘

Insofern ist die MARIA BRAUN für mich auch eine Feuertaufe gewesen. Ich habe alles zum ersten Mal allein verantwortet. Ich habe ohne Assistent gearbeitet, war für jeden Fetzen Ton zuständig, habe alles wirklich selbst gemacht. Das hat mich unglaublich reifen lassen.

Das breite Spektrum der Einstellungsgrößen und Perspektiven, die es in der Gefängniszene gab – wie ist aus diesem Material die Dramaturgie der Szene entstanden? Der Zuschauer hat ja das Gefühl, dass er diesen Lebensmoment in all’ seinen Aspekten, aus allen Perspektiven sieht.

Das baut sich auf. Ich erzähle die Hauptgeschichte natürlich nicht in der Totale. Wenn Maria Braun sagt, ich werde lernen zu arbeiten, habe ich das von außen nach innen immer mehr zugespitzt. Dann folgt noch einmal eine Totale. Das ergab die Szene, weil die Schauspieler so laut miteinander reden mussten.

Ich habe mir dafür kein Konstrukt aufgebaut, sondern ich bin nach der Stimme von Hanna Schygulla und der verschmitzten Art von Klaus Löwitsch gegangen. Er hat da einmal unglaublich gelacht, das gefiel mir natürlich. Den Rhythmus habe ich mir zurechtgeschnitten. Ich kam in einen Fluss, in den ich mich dann hineinbegeben und viel probiert habe. Für mich war Schnitt, speziell bei Rainer, nicht mit Zeit verbunden, in der ich lange überlegen konnte, wie ich etwas mache oder was bei einer Szene rauskommt. Tatsache ist, dass jeder anders schaut.

Das Wichtigste ist, dass du den Regisseur und seine Art begreifst. Fassbinder war selber ein leidenschaftlicher Cutter. Darum steht er auch oft unter seinem Pseudonym Franz Walsch im Abspann. Es war nicht so, dass er neben mir saß und ‚Schnitt!‘ rief. Das wird meistens missverstanden. Sondern er war der Geist hinter dem Ganzen. Er hat mit einer Freude Szenengrößen, Einstellungsgrößen, Kameragrößen erfunden, nur um zu gucken, was es noch für einen Blick auf die Geschichte geben könnte. Das wird auch Michael Ballhaus bestätigen. Er hat das Licht gemacht, aber das Spannende war, dass Fassbinder die Geschichten so klar in seinem Kopf hatte, dass er sehen wollte, was er in seinem Kopf hatte.

Das hat er dir vorher aber nicht gesagt. Du musstest es schon selber finden. Und falls du es nicht gefunden hast, hast du nicht lange mit ihm gearbeitet. Das galt für den gesamten Bereich, ob Kostüme, Kamera oder Ton. Rainer stand nicht hinter dir und sagte ‚Ich will es aber so haben!‘, sondern er hat versucht, Dir seinen intellektuellen Überbau, die Seele einer Szene, die Seele einer Geschichte begreifbar zu machen – und dann musstest du selber laufen. So habe ich Schnitt erlernt.

Alle fünf Gefängniszenen haben einen anderen Charakter. Das Interessante bei dieser Art von Szenen ist ja immer – das kennt man aus unheimlich vielen Filmen –, dass es gleichzeitig um Intimität und Überwachung geht. Das deklinieren diese Szenen sehr schön durch. Stimmen Sie mir da zu?

Sie haben vollkommen recht. Eine Sache ist darüber hinaus wichtig. Der Film heißt ja DIE EHE DER MARIA BRAUN. Es ist natürlich auch die Entwicklung einer Frau, die letztendlich den armen Mann, den Gefängnisinsassen, zu ihrem Fürsorge-Objekt macht und ihre ganze Karriere im Hinblick darauf aufbaut, dass er irgendwann frei kommt und sie ihn versorgen können muss.

Der Film beginnt kurz vor Kriegsende und endet dann Anfang oder Mitte der 1950er Jahre. Später wurde er ein Teil der BRD-Trilogie, wie Rainer es genannt hat. Dazu gehören noch LOLA und DIE SEHNSUCHT DER VERONICA VOSS. Der Film hat ganz zentral mit der Emanzipation und Selbstbestimmung einer Frau zu tun.

Nicht, dass ich jetzt von einem frauenkämpferischen Film sprechen würde, aber die Geschichte, die Fassbinder interessiert hat, war, dass ein Mann, der im Krieg war, zurückkommt und eigentlich zu schwach ist, um noch etwas zu regieren. Im Gegensatz zu Maria Braun, die sich entwickelt. Eigentlich ist das unsere BRD-Geschichte. Es gibt ja hunderttausende solcher Geschichten. Die Frauen haben die Kinder aufgezogen. Die letzten Gefangenen kamen erst 1957 zurück. Das war die Realität.

In DIE EHE DER MARIA BRAUN – das könnte man mit gleichem Recht auch zu VERONICA VOSS oder LOLA sagen – folgt man auf der einen Seite einer Figur, auf der andere Seite erfährt man unheimlich viel über die Zeit. Es gibt diese parallele Führung, das Ineinandergreifen von Porträt und Zeitgeschichte. Wie haben Sie im Schnitt beides zusammengeführt und die Balance gefunden?

Film bietet ja viele Ebenen. Wir haben die Ebene der Kamera oder der Regie, die sehr genau geführt hat. Wir haben die Ebene des Tons oder der Kostüme. Im Schnitt wird man sozusagen mitgeführt.

Wir haben im Film eine Geschichte über einen Zeitraum von fast zehn Jahren erzählt. Es ist selbstverständlich, dass ich mich schon im Vorfeld des Schnittes mit der historischen Zeit beschäftigt habe. Wie erzähle ich das, was im Bild nicht zu sehen ist? Das haben wir zum Beispiel mit Hilfe des Radios gemacht. Es gibt zwei ganz entscheidende, sogar im Ton hervorgehobene Szenen, in denen Adenauer-Reden zu hören sind. Das war Rainer sehr wichtig. Die Reden standen nicht im Drehbuch, er hat das spontan entschieden.

Einmal sagt Adenauer ‚Wir müssen jetzt wieder eine Armee gründen.‘ Das war vorher von ihm stets abgelehnt worden. Das sind dann im Film indirekt die Zeitangaben, die durch den Ton im Subtext mitgeliefert werden. Ich habe unheimlich viel Spaß gehabt, mich mit den Tönen zu beschäftigen. Wenn Maria Brauns Ehemann Hermann in der Anfangsszene zurückkehrt und ein langsamer Zug in der Ton-Großaufnahme in der Entfernung vorbeizieht, was hat der Zug erzählt? Er hat nicht gesagt, da fährt ein Zug vorbei, sondern hier kommen die Rückkehrer. Das war jedenfalls mein Gedanke! Deswegen setze ich an dieser Stelle einen Zug ein.

Ebenso der Schluss, das berühmte Fußballspiel, bei dem Deutschland Weltmeister wird. Das war etwas, was Rainer beim Drehen kurzfristig entschieden hat. Das hat er sich vorher nicht überlegt. Wenn man so will, war Fassbinder einerseits total sicher, wie er etwas auflösen will, hat sich aber andererseits immer wieder auch von Dingen, die während der Arbeit entstanden sind, inspirieren lassen. Er hat sich gefragt, wie mache ich das deutlich, was das für ein politischer Standpunkt ist, wenn Deutschland wieder jemand ist? Und natürlich fiel ihm das berühmte Fußballspiel von 1954 ein. Deswegen haben wir das drunter gelegt.

Ich habe gelernt, die Subtexte zu nutzen, damit es nicht so langweilig wird und damit ich auch noch ein bisschen mehr erfahre, als nur das, was ich durch die Geschichte erfahre. Das ist für mich der Schlüssel zu meiner Arbeit als Cutterin. Ich habe mich immer als Erzählerin verstanden. Ich bin ein Teil des Drehbuchs, ich bin ein Teil des Regisseurs. Ich unterstütze mit seiner Arbeit ja viele Elemente, die schon in der Vorbereitung und in der Gestaltung des Filmes angelegt sind.

Für das Wechselspiel von Zeitkolorit und Figur ist die Gerichtsszene ganz interessant. Wie schafft man es, dass man den geschichtlichen Raum erzählt, aber die Figuren nicht aus den Augen lässt?

Indem man sich entscheidet, wann man eine Großaufnahme oder wann man auf Distanz gehen will. Das ergibt sich teilweise aus dem Text. Bei Fassbinder muss man einfach immer wieder erwähnen: Er hat sich das natürlich vorher ausgedacht. Selbst wenn er durchdrehen ließ.

Bei MARIA BRAUN hat er sich im Grunde auf eine klassische Erzählweise konzentriert. Dafür gab es viele Angebote von halbnah bis zu shoulder. Die berühmten amerikanischen Einstellungen, die habe ich erst durch ihn kennengelernt. Das hat es ja damals im sogenannten Neuen Deutschen Film nicht gegeben. Fassbinder war nämlich Hollywood-geprägt. Sein großes Vorbild war Douglas Sirk. Dem musste nachgeeifert, der sollte noch überholt werden.

Zu der Zeit war alles sehr simpel. Man hat noch entdeckt, entwickelt, neu geforscht. Dass MARIA BRAUN der Film geworden ist, der er später wurde, ist vergleichbar mit dem wunderbaren Film GOOD BYE, LENIN! von Wolfgang Becker. MARIA BRAUN wurde zum Schlüsselfilm der Zeit, die der Film erzählt. Ein großer Erfolg in Deutschland. Warum ist das so? Weil Fassbinder es gar nicht so kompliziert erzählt hat. Er hat in Metaphern erzählt und diese übertragen. Seine Disziplin, das Handwerk, Einstellungen, Kamera, Schnitt – das sind die tragenden Elemente in diesem Film gewesen.

Dabei ist dies der einzige Film gewesen, für den es drei verschiedene Drehbuchautoren gegeben hat, die der Idee in seinem Kopf genügen mussten. Die ersten zwei Fassungen waren es einfach noch nicht und dann folgte die Fassung von Peter Märthesheimer und Pea Fröhlich. Die beiden lieferten sozusagen annähernd die Vorlage, mit der Rainer umgehen konnte. Er hat nicht ohne Grund die Dialoge noch verändert. Dieser Film war *sein* Film.

Was zeichnet eine gute Cutterin aus?

Dass sie selbständig denken kann und erkennt, was das Thema des Regisseurs, des Films ist. Dass sie dessen Eigenheiten wahrnimmt, die filmische Sprache, sofern es eine gibt. Und dass sie autonom sein kann. Für mich ist es so, dass ich mit dem Schnitt ein Angebot machen kann. Im Grunde muss man nichts anderes tun, als *den* perfekten Film abzuliefern, der im Kopf des Regisseurs war – und das ist eine Menge!

Wofür sollte man in Ihrem Beruf sensibel sein?

Du musst ein unglaubliches Auge haben für Bilder haben. Du brauchst Rhythmusgefühl und musst musikalisch sein. Natürlich solltest du etwas von Technik verstehen. Heute sogar noch viel mehr. Leider.

Für uns damals war es ein Schneidetisch. Ich habe mit zwei Tonbändern geschnitten und dann peu à peu die Vertonung hinterher gemacht. Als Cutterin muss man ein Quäntchen Demut besitzen. Man kann dem Regisseur, auch wenn man ihn noch so bescheuert findet, nicht sagen ‚Du, ich find Dich bescheuert!‘ Stattdessen muss man die Seele eines Filmes herauskratzen – wie bei einem Diamanten.

Wie lief dieses ‚Herauskratzen‘ in ihrer Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder und was bedeutete das für seine Filme?

Die sieben Jahre mit Fassbinder waren natürlich die wichtigsten Jahre. Das war eine Fabrik, ich habe 14 Filme mit ihm gemacht. Ab ALEXANDERPLATZ haben wir gar keine Muster mehr gemacht, sondern nur noch geschnitten. Am laufenden Band. Das ist sozusagen meine Doktorarbeit gewesen. Ich kam gar nicht zum Denken. Gott, sei Dank! Dafür bin ich sehr dankbar.

Ich bin in diese Maschine, die natürlich durch seinen Kopf und seine Welt geprägt worden ist, hineingepresst worden. Ich habe mich darauf eingelassen und fand seine Filme toll. Ich fand auch das, was er zu erzählen hatte, spannend. Ich habe ständig gelernt. Das ist etwas, was ein Cutter immer wieder muss: sich ständig auf den Regisseur einlassen.

Damals war die sogenannte Autorenzeit. Rainer hat das immer abgelehnt. Er war kein Autorenfilmer, er hat Geschichten erzählt. Und er wollte Regisseur sein, und zwar ein professioneller. Er war auch wirklich anders als andere Autorenfilmer, weil er das stets propagiert hat: Wir machen Kino und wir wollen zum Publikum! Und mit MARIA BRAUN ist im Deutschen Film auch etwas total Neues entstanden. Schon durch diesen Wahnsinnserefolg im Ausland. In New York lief der Film 54 Wochen in *einem* Kino. Ich habe das nachgezählt, sogar länger als LOLA RENNT von Tom Tykwer.

Dieser Wahnsinnsaufbruch des Neuen Deutschen Films, der auf der ganzen Welt plötzlich ein gewandeltes Deutschland präsentierte. Das ist meine Prägung. Ich war dabei und konnte alles ausprobieren. Jede nahe Einstellung ist ein Thema, erzählt eine Geschichte anders, als wenn du sie in der Totale oder in der Halbtotale gefilmt wäre. Man nimmt doch einen Schauspieler auch

ganz anders wahr, man nimmt einen Text ganz anders wahr. Das ist eine so unglaubliche Macht, die man als Cutter hat – wenn einem diese Macht zugestanden wird.

Fassbinder hat auch nie ein Budget überzogen. Das prägt auch den Cutter, wenn einem der Produzent ständig im Nacken sitzt und sagt: ‚Hier, morgen Mischung.‘ Bei MARIA BRAUN wurde Ende Januar mit dem Dreh begonnen, Mitte März war die Mischung. Ich will nur mal die Verhältnisse klar machen. Da sitzt man nicht mehr da und diskutiert über Schnitt. Den hat man abzuliefern und am Besten perfekt

Ich habe in meinem Leben selten mehr als zwei Mal geschnitten. Manchmal. Jetzt mogle ich ein bisschen. Aber ich war auf Präzision getrimmt. ALEXANDERPLATZ, 15,5 Stunden, täglich 20 Minuten Schnitt. Wie hätte ich da diskutieren sollen? Ich *musste* etwas anbieten. Und ich habe mir auch gar nicht viel überlegt. Klar, die Szenen waren aufgelöst. Da und da orientiert man sich am Text. Dann die Bilder. Auch bei ALEXANDERPLATZ gab es unheimlich viele Einstellungen, aus denen ich wählen konnte. Egal. Cutten, also ein Schnitt, heißt Entscheidung. Und zu dieser Entscheidung stehen.

Ich habe den Eindruck, im Mittelpunkt steht wirklich das Filmmaterial. Ist das Drehbuch dann überhaupt noch wichtig?

Natürlich ist das Drehbuch wichtig.

Aber findet man beim Schnitt die Arbeit des Drehbuchautors auch wieder?

Da hat sich in den letzten 40 Jahren sehr viel verändert. Wir sind ja jetzt ein gut bestelltes, auf Departments abgestelltes Gesamtfilmteam. Man hat eine klare Einstellung zu Drehbuch, weiß, was ein Kameramann beiträgt, weiß, was ein Regisseur zu leisten hat. Weiß, was ein Cutter zu leisten hat, oder der Ton.

Das war in meiner Zeit anders. Ein Drehbuch wurde mehr oder weniger von Rainer geprägt. Er war ja auch Drehbuchautor, hat vieles selber geschrieben. DIE EHE DER MARIA BRAUN war aus seiner Sicht ein Film, bei dem er endlich nur Regisseur sein wollte. Allerdings war er dann doch noch stiller Produzent.

Und natürlich ist das Drehbuch wichtig – sonst hätte es nicht drei Fassungen und drei verschiedene Teams für MARIA BRAUN gegeben. Auch wenn das Drehbuch nicht so wahnsinnig anders ausgeschaut hat als das von Fassbinder vorgegebene 24-seitiges Exposé, in dem er bereits sehr genau die Figuren vorformuliert hat.

Der Unterschied zu heute ist, dass wir mehr Detailwissen haben. Ein viel klareres Bewusstsein dafür, dass ein Drehbuch besser werden kann. Es muss allerdings nicht, wenn es zu viele Phasen gibt. Rainer war der Meinung, es genüge eine gute Fassung, die er sich zurechtschneidet. Er hat auch keine Rücksicht genommen, ob das dem Drehbuchautor passt oder nicht, wenn er etwas verändern wollte. Es war eben sein Film, ein Rainer-Werner-Fassbinder-Film. Das war eine andere Zeit.

Vielleicht kann man das heutzutage mit einem Bernd-Eichinger-Film vergleichen, der als Produzent – und das siehst du seinem Werk an – seine Duftmarke sehr klar aufgesetzt hat. Wobei es natürlich auch bei Eichinger Regisseure gab, die sich wehren konnten und eine eigene Sprache einbrachten.

Ein tolles Drehbuch sagt dir nicht sofort, dass das, was der Regisseur dreht, genauso toll wird. Ich kann bei MARIA BRAUN nur immer wieder sagen, dass ich es kaum fassen kann, was für ein toller Film das geworden ist! Denn hinter den Kulissen hat es mächtig gedonnert und gerappelt. Aber

vor der Kamera war Friede. Auch die Arbeit von Michael Ballhaus war großartig. Das war ein Ineinanderfließen von Zusammenarbeit über Jahre. DIE EHE DER MARIA BRAUN ist Anfang 1978 gedreht worden, das war eine der letzten großen gemeinsamen Arbeiten von Ballhaus und Fassbinder. Sie haben ja seit 1970 zusammengearbeitet, hie und da gab es mal einen Film, den Michael nicht gemacht hat. Aber es war eine wunderbare Ehe.

Filmmachen ist nämlich auch Ehe auf Zeit. Filmmachen ist Austausch von Erfahrungen. Und Schnitt ist sozusagen das Ausrufezeichen!

Wer ist neben dem Regisseur für eine/n Cutter/in der wichtigste Partner oder Komplize? Mit wem gehen Sie die engste Arbeitsverbindung ein?

Heute würde ich sagen, mein Techniker und derjenige, der mir alles einlogged. Damals war mein einziger Verbündeter eigentlich ich. Und dein Gedächtnis ist ein ganz wichtiger Verbündeter.

Dann kommen natürlich noch die Tonfreunde dazu. Ich habe zum Beispiel immer mit Musik und Ton im Kopf geschnitten. Ich wusste, wo etwas anfangen kann. Ich wusste, wie sich bei Fassbinder die Dramaturgie fortsetzte, nämlich in der Tongestaltung und in der Musik.

MARIA BRAUN ist eine Ausnahme, weil es da eigentlich ganz wenig Musik gibt. Nur diese sogenannten Zäsuren, wenn die Blenden und die Zeiten sich verändern. Das hat wenig Musik und viel mehr Ton. Im Hintergrund ist parallel viel erzählt worden, im Subtext. Deine Verbündeten sind Deine Mitarbeiter.

Ich habe auch die Schauspieler geliebt. Es gab welche, von denen ich wusste, ‚Okay, da hat er eine schwache Stelle.‘, die habe ich natürlich nicht rein geschnitten. Du musst deinen Schauspieler lieben, das geht gar nicht anders. Und wenn er schwach ist, was ja vorkommt – das ist ja nichts Schlimmes –, musst du ihm helfen. Da hilft der Schnitt. Wie hat Rainer mal gesagt: ‚Lass nicht alles drin, es könnte schlecht werden!‘

Gibt es einen Film oder eine/n Cutter/in, der Sie besonders geprägt hat?

Ja, klar! Erstmal war für mich prägend, dass mir Rainer erzählte, er hätte MARTHA mit einer fest angestellten Cutterin vom WDR gedreht gehabt und sei völlig baff gewesen, was sie ihm angeboten habe. So sehr, dass er sich sogar überlegt hat, Einstellungen zu drehen, nur um zu schauen, wie sie damit umgeht. Das fand ich toll. Das war Lisgret Schmitt-Klink. Leider ist die Kollegin schon lange tot. Die liebte er sehr. Die kam aus einer ganz anderen Zeit. Sie war eigentlich klassische Fernseh-Cutterin, aber damals produzierte das Fernsehen ja noch Kino – gerade der WDR. ‚So sollst du mal werden!‘, das war so ein Satz, den er mir so dahin knallte.

Was ist Kino?

Kino ist eine andere Welt! Und Kino ist ein ganz besonderer Ort. Ich wünsche mir, dass wir immer wieder in diesen Ort zurückkehren. Kino ist auch Überraschung. Es ist genau das, was wir nicht erwarten. Kino sind Geschichten, die ungewöhnlich sind und die in hundertfacher Weise erzählt werden.

Kino kann alles sein. Aber für mich muss es ein Ort der Intimität sein, an dem du merkst, da gibt es jemanden, der sich noch mit Sprache beschäftigt. Mit dem Ausdruck, mit dem Sehen, mit dem Hören. Schmecken, wenn es ums kulinarische Kino geht.

Kino muss ein besonderer Ort sein. Und das war es für mich. Ich bin als Fünfjährige durch meinen Stiefvater, der sogenannte Lehr- oder Kulturfilme, gemacht hat, rangeführt worden. Ich habe

hinten drin gesessen wie in CINEMA PARADISO, habe immer geguckt und war wie in einer anderen Welt. Das waren B-Pictures, die ich gesehen habe. Erst später habe ich erkannt, was einen Visconti-Film ausmacht. Was ein Pasolini erzählen kann. Aber ich war mit Dingen konfrontiert, die ich auf der Straße zum damaligen Zeitpunkt nicht erfahren habe. Ich sage nicht, dass das Cinéma Verité alles und das bei YouTube heute alles schlecht ist. Kann auch spannend sein, kann sehr spannend sein.

Wenn Sie nicht diesen Beruf hätten, welchen anderen Filmberuf könnten Sie sich vorstellen?

Ich habe meinen Traumberuf ausgeübt. Und ich fand und finde ihn immer noch den besten. Ich habe mich weiter entwickelt, mache auch Dokumentarfilme. Aber die Montage, wie ich sie nenne, ist für mich das Spannendste, das Erquickendste, das Tollste, das Kreativste – es ist wie Schreiben! Für mich ist das wie Bücher schreiben. Ich halte es für den tollsten Beruf aller Zeiten.

Juliane Lorenz, vielen Dank für dieses Gespräch.