

DANIÈLE HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB bereiten gegenwärtig einen Film nach Franz Kafkas Romanfragment *Amerika* vor, der in diesem Sommer gedreht werden und zum Jahresende fertiggestellt sein soll; am Ende ihres zweiwöchigen Aufenthalts zu Proben in Berlin nahm ich am 15. März 1983 dieses Gespräch mit Jean-Marie Straub auf. – Harun Farocki

Einfach mit der Seele, das gibt es nicht

Wie ist es zu diesem Drehbuch gekommen – steht jeder Dialogsatz bei Kafka?

Jeder Satz steht schon bei Kafka. Aber nicht jeder Satz steht bei Kafka als Dialog. Zum Beispiel die ganze Erzählung der Therese ist bei Kafka kein Dialog. Aber ich kann dir nicht erklären, wie wir – zunächst ich allein, und dann wir – das aufgebaut haben. Ich weiß es selbst nicht. Nicht, weil es irgendwie mysteriös wäre, sondern weil ich zu faul bin, mir die Frage zu stellen. Ich möchte da nicht feste Gründe haben. Aber ich könnte dir bringen, was ich abgeschrieben habe aus dem Buch; ganz einfach so, wie der Chabrol auch erzählt, er schreibe ein Buch zunächst in ein Schulheft ab, alles mit der Feder.

Man nimmt sich selbst als Filter und läßt es durchlaufen.

Man kämpft nicht mit Texten, mit Absätzen; man fragt sich einfach, ob das über die Leinwand kommt, ob es einem selbst etwas bedeutet. In diesem Fall hat der Aufbau des Films nichts mehr zu tun mit dem bei Kafka, obwohl jeder Textblock einer von Kafka ist. Der Film wird eine ganz andere Struktur haben; abgesehen davon ist der Roman sowieso ein Fragment.

Und ich weiß noch gar nicht, ob diese Mischung irgendwann existieren kann; das gehört wirklich zu den komischsten Mischungen, die wir je versucht haben. Ich meine: historisch – unhistorisch, die Räume, die Drehorte ... Wenn wir das vor zwanzig Jahren vorgehabt hätten (das ist eine absurde Hypothese, denn ich glaube nicht, daß mir Kafka genug bedeutet hätte, damit ich da eine Anregung und Lust bekommen hätte – aber nehmen wir an), dann wäre wahrscheinlich ein historischer Film entstanden. Und hier – ich hab' keine Lust mehr, eine alte Schreibmaschine in irgendeinem Laden, wo ich sie gesehen habe, oder bei Freunden zu holen und ins Büro der Oberköchin reinzustellen; dann nehme ich lieber die letzte Scheiße, die da steht, mit Plastikdeckel usw. Nicht systematisch und nicht immer; nur: Wenn ich einen Raum gefunden habe, wo ich denke, mir ist wichtiger, wie die Wände da zueinander stehen – der Raum und seine Dimension –, nehme ich dafür in Kauf, daß da ein Heizkörper steht, der mir nicht gefällt, eine Schreibmaschine, die vollkommen absurd ist. Das meine ich mit Mischung. Das gleiche bei den Kostümen.

Jetzt nochmal zu dem Drehbuch. Da sind schon Einstellungen in der Drehbuchfassung, du hast schon die Découpage festgelegt, bevor du die Drehorte gekannt hast. Woher hast du gewußt, da muß ich schneiden und da geht's in einer langen Einstellung durch?

Weil – es gibt eine abstrakte Konstruktion, bevor man Orte findet, sucht und ent-

deckt. Auch wenn der Kafka uns nur interessiert, weil es mit Erfahrungen zu tun hat – und nicht als Verfilmung –, ist es doch etwas Fremdes, mit dem wir kämpfen. Und dieses Fremde muß zunächst auf dem Papier aufgebaut werden. Wenn du drei Sätze und drei längere Absätze oder drei Klötzchen und drei lange Klötze hast, mußt du wissen, wo die anfangen und wo die aufhören. Und daraus entsteht die Einstellung, und dann verändert sich das, wenn du den Raum gefunden hast.

Und die Proben ergeben Änderungen?

Bei den Proben entdeckt man hauptsächlich die Gesten und Bewegungen. Die Texte entdeckte ich meist erst später. Aber für die Darsteller ist die Probe natürlich die Entdeckung der Texte.

Ich mache also eine abstrakte Konstruktion, und dann, wenn man die Orte gefunden und wenn man auch schon geprobt hat, kann man innerhalb dieses abstrakten Aufbaus Linien entdecken. Was man unbewußt reingebaut hat, wirklich sehr unbewußt: Linien und Serien.

An dieser Szene hier kann ich es dir erklären.

Das ist der kleine Prozeß, der dem Karl gemacht wird, von Oberkellner, Portier, Oberköchin, Therese. [Einstellungen 193–223, Büro des Oberkellners (= Szene xxxii). Das Verhör, das die Hotelangestellten führen; an dessen Ende Karl entlassen wird. Straub zeigt auf eine Zeichnung mit einer Skizze des Raumes und den Markierungen der Personenbewegungen, Kamerapositionen und Achsen.] Da habe ich versucht, etwas Systematisches zu erfinden, einen möglichen Punkt, wo die Kamera die ganze Zeit steht, für die ganze Sequenz. Das heißt nicht, daß sie da festgeschraubt wird; der Kamerastandpunkt kann von Einstellung zu Einstellung leicht variieren. Hier, das wäre der Punkt. Das stimmt für die verschiedenen Raum- und Personenkonstellationen, für die zwei Personen zusammen, für den Karl, dann für die drei hier, dann für die Tür, dann für die zwei da. Und was ich dann mache, ist Serien entdecken. Das wäre eine Serie, die hier mit römisch Eins bis Vier bezeichnet ist, das ist die erste Hälfte der Sequenz; die zweite Serie ist mit arabisch Eins, Zwei, Drei bezeichnet, usw.; und dann muß ich innerhalb dieser Serien variieren, kleines a und großes B ...

Bedeutet römisch oder arabisch die jeweils gleiche Kameraposition?

Nein, das kann variieren, aber erst wenn ich das habe, kann ich variieren.

Du suchst eine innere Zusammengehörigkeit.

Ja, und erst dann kann ich entscheiden: Es wird immer die gleiche Kameraposition sein und das gleiche Objektiv – oder es wird variiert. Und hier die zweite Hälfte der Sequenz, die habe ich rot statt grün eingezeichnet, weil es einen Bruch in der Mitte gibt und etwas sich bewegt hat.

Und was hat sich bewegt?

Es hat sich bewegt, daß der Oberkellner rausgegangen ist, er hat die Tür aufgemacht. Daß die Therese auf der Schwelle erschienen ist und die Oberköchin reingekommen ist und sich da hingestellt hat; und daß sie den Karl zu einem Schritt nach vorne veranlaßt hat. Und daß der Oberkellner dann zurückkommt, daß die Konstellation dann ganz verändert ist; er sitzt nicht mehr hinter dem Schreibtisch,

sondern er steht neben der Oberköchin auf der anderen Seite. Und die andere wichtige Bewegung ist, daß der Oberportier weit vorgekommen ist, um den Karl ein bißchen zu foltern. Dann habe ich eine längere Serie: das <Gericht>, mit Oberköchin, Therese, Oberkellner, die von ganz entgegengesetzten Gesinnungen zu Karl ausgegangen sind und die sich schließlich einig werden; und da geht's von römisch Eins bis Sieben. Und zufällig entdecke ich: Auf der Gegenseite, beim <Gegenschuß>, geht es auch von Eins bis Sieben. Und dann kann man wieder sagen: <Das will ich> oder <Das will ich nicht>.

Und so eine Sequenz [Einstellungen 224–226, im Film dann sechs kurze Einstellungen (= Szene xxxiii: <Vor und in einem dunklen Abstellraum an der Portiersloge>)]:

- Komm einmal her!
- Lassen Sie mich, ich will mit Ihnen nichts mehr zu tun haben.
- Das genügt nicht, um fortzukommen.
- Ich kann schreien.
- Und ich kann dir den Mund stopfen. Ich will nur deine Taschen durchsuchen. Ich bin zwar überzeugt, daß ich nichts finden werde, aber durchsucht worden mußt du sein.
- Jetzt ist's aber genug.

Wenn ich mich recht erinnere, beim Kafka sind das solch lange Klötze. Das ist bei uns ganz kurz geworden. Wahrscheinlich deshalb, weil das ein anderer Film gewesen wäre, den wir nicht machen könnten und den man nicht mehr machen kann, den vielleicht der Stroheim hätte machen können.

Beim Kafka wird zunächst der Portier beschrieben, in seinem Amt, und die Leute, die vorbeigehen, und tausend andere Portiers sitzen herum. Ich habe diese Szene in drei Einstellungen unterteilt; und plötzlich, bevor wir das geprobt haben, habe ich das nochmals untersucht und bin auf eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs Einstellungen gekommen. Wenn man überhaupt keine Imagination hat, dann ist auf der Leinwand nichts. Hätte ich es vor dieser Änderung gedreht, dann wäre nichts da, dann sähe man überhaupt nichts. Das machen viele Leute, nicht nur Fassbinder, sie drehen es – rutsch. Man muß sich ein bißchen abquälen: Nur für diese kurze Sequenz, die im Film vielleicht anderthalb Minuten dauern wird, etwas mehr, habe ich mich eine Woche abgequält; und dann das erfunden, was hier gekritzelt steht.

Wenn du sagst <Linien> – meinst du damit die dramaturgische Struktur?

Nein, präventiöser; sagen wir: die musikalischen Linien, also Stimmen; man könnte sagen: Stimmen.

Also nicht etwas, was den Personen zugeordnet wäre, vielmehr die Form der Idee?

Ja, aber es fängt ganz bescheiden an, mit der Person, und dann wird die Person eine Stimme innerhalb eines Gewebes ...

Jetzt zu der Gliederung der einzelnen Texte. Bei mir war es so: Wir haben den Text gelesen, und dann habt ihr Einschnitte festgelegt, an die ich mich beim Lernen halten sollte. Also: <Warte ich werde | es dir ein wenig bequemer | machen.> Und

nicht: <Warte | ich werde es dir | ein wenig bequemer machen.> Wie kommt es zu dieser Festlegung?

Das kommt von dir, mein Lieber.

Nein, nein.

Es kommt meistens zu neunzig Prozent vom Darsteller und im schlimmsten Fall zur Hälfte von ihm. Also, ich habe wirklich keine Vorstellung zuvor und auch die Danièle, die die Texte manchmal sechsmal tippen mußte, nicht. Du glaubst doch nicht, daß, wenn der Delamarche ein anderer wäre als du, das auch so gegliedert worden wäre.

<Siehst du Robinson | wir haben ihm unser Vertrauen | geschenkt haben ihn einen ganzen Tag | mit uns geschleppt haben dadurch zumindest einen halben Tag verloren | ...> Da weiß ich immer noch nicht, was ich mit den Pausen machen soll. Ein Profischauspieler würde vielleicht den Gegenschauspieler angucken und so tun, als ob er den Faden einen Augenblick verloren hat ...

Da magst du recht haben, aber der kann das einmal, zweimal, dreimal, und dann ist es aus mit seiner Kunst. Dann muß auch er etwas anderes machen als die Übersaschung oder das Erschrecken. Dann muß er auch musikalisch damit zurechtkommen. Ich glaube, es hat mit Musik zu tun, vielleicht ist das alles. Vielleicht sind das Rhythmen, die wir halbwegs erfunden haben, die uns durch den Kopf spuken.

Allmählich kennen wir, ich glaube, 75 Kantaten vom Bach, und da ist schon eine Menge an Imagination und an Variation drin, mit den Rhythmen, auch im Umgang mit Texten. Aber daran denken wir nicht – wir denken zunächst an den Inhalt –, und wenn man da eine künstliche Pause gemacht hat nach <Vertrauen>, dann hat das zunächst etwas mit Inhalt zu tun. Auch wenn das Ergebnis am Schluß vielleicht das ist, was der Kluge uns schon bei *Nicht versöhnt* vorgeworfen hat. Damals haben wir diese Pausen noch nicht auf dem Papier fixiert. In der Zwischenzeit kamen Schönberg und Bach, Mallarmé, Brecht und Corneille, irgendwie muß das Spuren hinterlassen haben. Davon muß eine Schicht da drin sein.

Was Kluge uns wütend vorgeworfen hat, als wir hier in Berlin waren mit *Nicht versöhnt* [Berlinale 1965], das hat er dann später wiederholt in italienischen Zeitschriften: Was die Straubs da machen, das darf man nicht tun, die behandeln die Sprache als einen Gegenstand.

Vielleicht bin ich ein verdrängter Musiker, der mit Texten spielt. Ich weiß nicht, vielleicht; weil, bei meiner schlechten humanistischen Erziehung, ich das nie gelernt habe.

Ich denke, es hat auch etwas damit zu tun, daß ihr euch in vier europäischen Sprachen bewegt. Ihr müßt immer von oben einen Blick darauf werfen.

Du hast recht, aber nicht von oben. Die Leute, die – wie du ein bißchen feierlich sagst – sich in mehreren europäischen Sprachen bewegen, sie sind in einem Labyrinth, sie schauen nicht von oben darauf, sie versuchen, gegen die Wände zu bumsen.

Aber diese Pausen haben auch zu tun mit dem Atmen der einzelnen Darsteller. Es gibt Leute, die aus Übung oder physischen Gründen mehr Atem haben ..., aber es hat nicht nur damit zu tun. Es hat auch mit den Texten selbst zu tun. Wenn die Therese

über die langen Schneestraßen in New York spricht und den Tod der Mutter, kann sie das nicht genauso sagen wie «Guten Tag, Herr Roßmann». Eine Erzählung ist nicht ein Dialog; und der Delamarche hat meistens kurze, brüchige Erzählungen, auch wenn sie innerhalb eines Dialoges sind. Ja, er macht eine kleine Erzählung für den Polizeimann, eine kleine Erzählung für den Kellner, und immer verändert er seine Erzählungen; weil er erfindet und lügt und dann immer einen neuen Zeugen braucht und der Karl als Haupthörer dahintersteht. Diese kurzen Erzählungen können nicht naturalistisch strukturiert werden, sie müssen ... Ich glaube, was wir suchen, ist einfach ein Rückgrat, ein Gerippe.

Es gibt keine Texte, die man einfach so aufsagen kann, mit seiner Seele; das gibt es nicht. Es muß alles durch den Körper; und der Text selbst hat keine Seele, wenn er kein Rückgrat und kein Gerippe hat. Das hat er nur, wenn man ihn aufbaut.

Es gibt Filme, in denen viel geredet wird, und wenn ich da drin sitze oder vor der Tür vom Kino, dann hör' ich überhaupt kein Wort. Das sind Filme, die mit ganzer Seele gesprochen werden, meistens italienische, oder Fassbinder. Und dann passiert eben mir, was dem Kluge passiert ist, als er *Nicht versöhnt* gesehen hat: Ich habe den Eindruck, daß die Leute da vollkommen außerhalb der Sprache leben. Das heißt: die sind schon tot, das sind Gespenster; die den Film gemacht haben und die das alles erzählen. Weil da alles wegrutscht. Das ist wie Scheiße auf einer Plastikfolie.

Wenn ihr im Freien dreht, werdet ihr da Licht setzen und Reflektoren benutzen?

Reflektoren, nicht Licht. In *Nicht versöhnt* hatten wir mal draußen Scheinwerfer, aber in *Othon* nur Reflektoren, die nächste Stromquelle wäre 600 Meter weit weg gewesen.

Wenn ich eine Studiolandschaft sehe, wie gestern [in Tagebuch einer Kammerzofe von Jean Renoir], da gehören natürlich auch Scheinwerfer rein. Aber wenn ich hinten in der Einstellung das natürliche Licht sehe und vorne auf dem Gesicht des Darstellers den Schein vom Reflektor, das kommt für mich stilistisch nie ganz hin.

Das stimmt. Das ist, was die amerikanischen Renoir-Filme, die ja stilistisch was gewonnen haben, verloren haben gegenüber den französischen. In Frankreich, wenn er etwas gebaut hat, wie das Fenster bei *Madame Bovary*, dann war dahinter Garten und der Hof; das ist verloren gegangen. Komischerweise auch bei den Filmen, die in den USA im Freien gedreht worden sind.

Ja, aber ich glaube, es ist ein Problem, unter freiem Himmel einen Reflektor zu benutzen.

Ja, aber das nicht zu tun, ist manchmal Trägheit. Das erste Mal, als wir uns dem Problem stellen mußten, das war im Auto bei *Nicht versöhnt*, in Köln am Ring. Und wenn wir da nicht die Nacken beleuchtet hätten, dann wäre draußen alles überbelichtet oder die beiden [Darsteller] wären schwarz.

Aber wenn jemand unter einem Baum sitzt. Ihr laßt ja auch an den Schnittstellen einen Sprung in der Atmosphäre zu.

Das einzige, das einzige ist Vorsicht. Das ist alles. Aber wenn du es trotzdem tust – nicht wie einer, der alles zertrampelt –, kannst du etwas gewinnen, einen Wider-

spruch da, oder etwas Surrealistisches. Aber das darf natürlich nicht gemacht werden wie mit einem Panzer. Vorsicht und Mut.

Das, was nie ankommt, das ist, wovon der Künstler nie genug hat, sowohl politisch als auch ästhetisch. Die Vorsicht ist nie groß genug und der Mut ist nie groß genug.

Das bedeutet auch, daß man etwas so Unmögliches machen muß wie *Othon*. Das hat auch mit Vorsicht zu tun. Wenn der Film nicht darauf beruhen würde, dann hätte er Erfolg – wenn die hätten schreiben können: «Der Verkehr von Rom». Aber dazu war es nicht plakativ genug; dafür war das ästhetische Material viel zu brutal und barbarisch. Und das ist, daß man so barbarisch wie möglich zu werden versucht und doch so wenig plakativ wie möglich. Der Rest ist Scheiße. Ich hab' nichts gegen Scheiße, aber wenn man schon etwas fabriziert, einen ästhetischen Gegenstand, warum soll man dann scheißen, man schießt doch für sich allein.