

KULTURELLE FILMFÖRDERUNG
Nordrhein-Westfalen

Regieseminar
mit
Krzysztof Zanussi

FILMBÜRO NORDRHEIN-WESTFALEN E.V.

Postfach 10 05 34 · Schloß Broich · 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1
Telefon (02 08) 42 86 76





Regieseminar mit Krzysztof Zanussi
8. bis 17. Juli 1985
im Filminstitut Düsseldorf

Als nächsten Schritt wollen wir Szenen für jeden Teilnehmer erfinden. Damit jeder Zeit zum Nachdenken bekommt, können wir den nächsten Tag mit einer anderen Übung füllen, einer kritischen Eigenanalyse eines fertigen Films am Schneidetisch, vorzugsweise „Wege in der Nacht“ (von Krzysztof Zanussi, Anm. d. Ü.). Diese Übung teilt sich so auf: erst Vorführung der Exposition des Films, dann Lektüre von Skriptteilen mit Hinweis auf die Änderungen zwischen Treatment und verfilmtem Drehbuch, dann Vorführung des Films ohne Unterbrechung. Als nächste Stufe die eingehende Analyse jeder Szene am Schneidetisch. Parallel zu dieser Übung möchten wir die Teilnehmer dazu bewegen, ein paar praktische Probleme zu lösen wie: Schreiben des möglichen Dialogs zu einer Szene, die auf dem Treatment basiert. Dieser wird dann mit dem realisierten Dialog verglichen (als weitere Übung die Rekonstruktion des Dialogs der schon projizierten Szene). Einen ähnlichen Ablauf soll es noch einmal in der Form geben, daß vor manchen Szenen der Film angehalten wird und die Teilnehmer eine Art Storyboard herstellen, welches dann mit dem in Slow motion vorzuführenden Film verglichen wird. Dieser Prozess erstreckt sich über zwei Tage und soll uns zum vollen Verständnis jeder einzelnen Szene und ihrer Rolle innerhalb der gesamten Erzählstruktur führen. So kommen wir zu einer klaren Zielvorstellung für unsere gemeinsame, praktische Arbeit.

Auf der nächsten Stufe stellt jeder Teilnehmer seine zu filmende Szene vor. Die Szene muß bestimmten Anforderungen hinsichtlich der Durchführbarkeit, der Zeit (wobei wir sehr strikt sein müssen) und der Verfügbarkeit von Raum und Schauspielern genügen. (Wir werden hauptsächlich mit je einem jungen/mittelalten Paar arbeiten, es sein denn, wir organisieren es anders). Die Szenen sollen einen inneren Konflikt enthalten, dabei nicht zuviel Dialog haben (vorzugsweise überhaupt keinen). Der Autor kann dem Publikum vor Beginn der Übung den größeren Handlungsrahmen erklären, in den die Szene eingebettet ist. Wenn wir uns auf einige Übungen geeinigt haben, werden wir uns wieder einen halben Tag nehmen, um die praktischen Schritte zu diskutieren, die der Regisseur bei der Vorbereitung des Drehs durchzuführen hat, was sämtliche theoretischen Gesetze des Probens und Drehens beinhaltet.

Jetzt kommen wir zum nächsten und wichtigsten Teil unserer Arbeit, dem praktischen Drehen auf Video. Von nun an werden zwei Dinge gleichzeitig beobachtet: eins ist die Realisation selbst – die Qualität der Inszenierung, alle Standardlösungen von Basis-Situationen. Das zweite ist das Verhalten des Regisseurs selbst. Zu diesem Zweck werden wir versuchen, innerhalb der vorgegebenen Zeit alle Instruktionen aufzuzeichnen, die der Regisseur dem Schauspieler gibt. Wenn alles wie beabsichtigt aufgezeichnet ist, werden wir zunächst die fertige Szene, dann die Drehvorbereitungen abspielen.

Diese Vorschläge sind eine Art Maximalplan. Da viel von der Anzahl der Teilnehmer und ihrem echten Interesse und Kooperationswillen abhängt, kann das Seminar auch in eine etwas andere Richtung treiben. Doch wie groß die späteren Veränderungen auch sein mögen, die Übung mit Schauspielern und die Analyse des Films sollten als Grundelemente angenommen werden.

Paris, im Mai 1985

Übersetzung: Cornelia Schlingmann.



Das Zanussi-Seminar

Ausschnitte aus einem Gespräch zwischen Ulrike Filgers, Cornelia Schlingmann, Christoph Schlingensiefel und Bettina Woernle

Bettina Woernle:

Nochmal zum Ablauf des ganzen Seminars.

Am Anfang haben wir erstmal Filme von uns gezeigt, jeder einen. Darüber wurde geredet, immer direkt nach der Vorführung. Die Gespräche drehten sich aber nicht um Inhalte der Filme, um das „was“, sondern wir haben versucht, ausschließlich über das „wie“ zu reden. Unter diesem Aspekt gab es zwei Fragen: „was war gut“ und „was war schlecht“ ...

Ulrike Filgers:

Die Fragen waren: „was haben Sie an dem Film bemerkt“, „was hat Ihnen gefallen“, „was hat Ihnen nicht gefallen“ und dann: „was können wir lernen, was nehmen wir von dem Film mit nach Hause und bedenken Sie bei Ihrer Beurteilung, daß Sie kein Filmkritiker sind“ ...

Bettine Woernle:

... sondern Filmemacher, also jetzt und in dieser speziellen Situation ging es weniger um Inhalte als um Handwerkliches. Eine andere wichtige Frage, die immer wieder auftauchte war, „ist Ihnen die Hauptfigur sympathisch oder unsympathisch“.

Gemerkt habe ich mir in diesem Zusammenhang einen Satz von Zanussi, der so richtig und zugleich so irritierend ist, nämlich: „Seien Sie sich als Regisseur darüber klar, daß erstens keiner will, daß gerade Sie Filme machen, zweitens keiner Ihnen dafür Geld geben will, drittens kein Zuschauer an der Kinokasse freiwillig 7 Mark lassen will, wenn er sich nicht etwas Besonderes davon verspricht.“ Irritierend ist der Satz deshalb, weil er so selbstverständlich klingt, aber notwendigerweise beim Planen eines Films und bei der Produktion auch vergessen werden muß, will man nicht spekulativ in seinen Themen und Mitteln werden. Trotzdem stimmt der Satz.

Cornelia Schlingmann:

Also, im Seminar und besonders in dieser ersten Phase des Filme-guckens ging es nicht darum, die Ideen zu diskutieren, die in den Filmen auftauchen, die über den Film transportiert werden sollen, also nicht die Botschaft des Films war für uns wichtig, sondern nur „wie“ diese Botschaft ausgedrückt ist. Es sollte den Leuten geholfen werden bei der Artikulation ihrer wie immer gearteten Botschaft, und die Diskussion dieser Botschaft sollte vollkommen außenvor bleiben. Das haben wir auch ziemlich stringent durchgezogen.

Bettina Woernle:

Das ist zuerst schwer gewesen: Inhalt und Gefühle zu trennen von der inhaltlichen Umsetzung, der Betrachtung des Handwerks: „wie ist was gemacht“.

Cornelia Schlingmann:

Dann haben wir Filme angeschaut und zum Teil analysiert, das waren Tarkowskij's „Nostalgie“, Hark Bohms Bachmeier-Film und zwei von Zanussis Filmen, „Wege in der Nacht“ und „Das Jahr der ruhenden Sonne“. In den letzten fünf Tagen haben wir mit Schauspielern gearbeitet und vorher Szenen besprochen, die mit denen erarbeitet werden sollten. Jeder hat Szenen vorgeschlagen, die auf ihre Spielbarkeit und Inszenierbarkeit hin vorher überprüft wurden durch Zanussi und auch die Seminarteilnehmer.

Ulrike Filgers:

Dazwischen lag noch eine kleine Übung zur Selbst- und Fremdwahrnehmung: jeder brachte 10 Fotos von sich mit, diese Fotos wurden ausgebreitet, durchnummeriert und jeder wählte ein Foto von sich aus, und zwar das, von dem er meinte, daß es am repräsentativsten für sich selbst sei.

Dann schrieb man auf, welche Fotos der anderen Teilnehmer man für die jeweilige Person am treffendsten fand.

Diese Fotoübung hatte zwei Aspekte: einmal etwas darüber zu erfahren, wie man von anderen eingeschätzt wird und zweitens, daß das Betrachten und Beurteilen der Fotos eine Vorübung war für die Besetzung von Schauspielern.

Bettina Woernle:

In der Vorbereitung der letzten Hälfte des Seminars, in der wir fünf Tage lang jeweils zwei Schauspieler zur Verfügung hatten, haben wir uns alle kleine Szenen überlegt, die eine Konfliktsituation zwischen einem Mann und einer Frau darstellten. Mit dieser Szene ist jeder von uns auf die Bühne gegangen, jeder hatte ca. 2 Stunden Zeit, alle anderen saßen drumherum, auch Zanussi natürlich, und haben sich das angeguckt. Und das war oft sehr peinlich und auch anstrengend, ähnlich anstrengend wie bei einer wirklichen Drehsituation, weil die Kollegen ja sehr kritisch zuschauten.

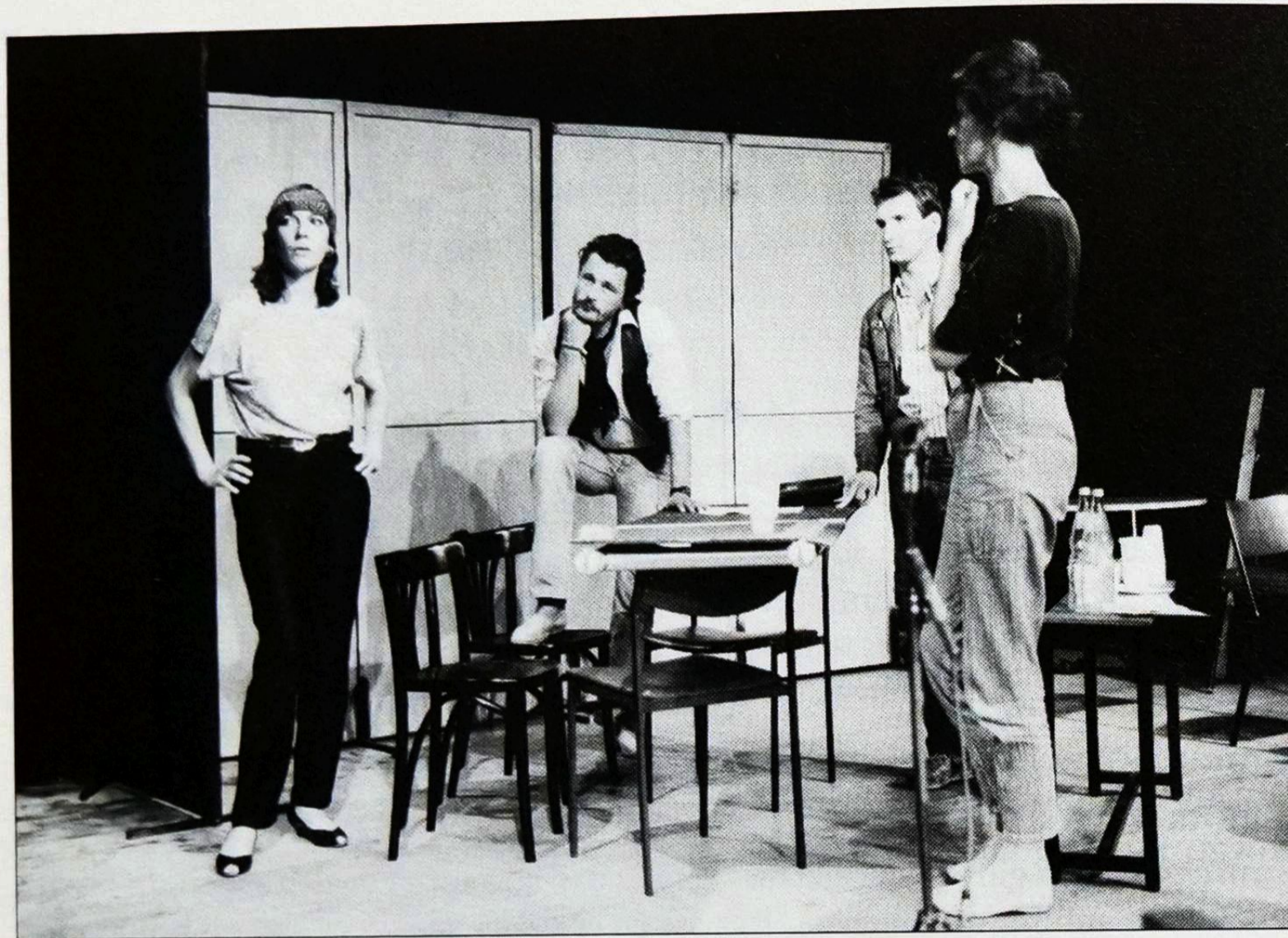
Innerhalb dieser Übungen, wo wir nacheinander unsere Szenen inszeniert haben, gab es auch eine Verlagerung des Schwerpunktes.

Zunächst einmal ging die Kritik, die von Zanussi und auch von den anderen Kollegen kam, mehr auf das Verhalten des Regisseurs ein, also, wie hat er/sie sich benommen, hat man sich deutlich ausdrücken können, hat man alles dreimal gesagt oder wurde zu wenig gesagt, wie wurde der Kontakt zu den Schauspielern hergestellt, ist es gelungen, eine Stimmung innerhalb der Inszenierung, innerhalb des Teams herzustellen oder ist zum Beispiel der Arbeitsrhythmus immer langsamer und müder geworden, also all das, was am Set dann wirklich wichtig ist: Stimmung halten, Tempo halten, die Phantasie der Mitarbeiter beschäftigen und die Konzentration aller zu erhalten.

Dann verlagerte sich die Kritik mehr auf das, was in der Regie selbst passierte, also welche Geschichte hatte man, war die Szene überhaupt als ein dramatischer Konflikt zu inszenieren und dann, bei der Inszenierung, ist es gelungen, eine Spannung zu erzeugen oder wurde alles total langweilig, „schmutzig“, wie Zanussi das nannte, also ohne Rhythmus und Akzente. Meistens wurden kleine Liebesszenen inszeniert und in kleinen Schritten wurde dabei manchmal aus einer ansich langweiligen Szene eine Szene mit Spannung.

Während dieser zweiten Phase des Seminars, wo es also nicht mehr um eine Kritik des Regisseurs ging, sondern um eine Kritik der Inszenierung selber, haben wir ganz viele Einblicke in Arbeitstechniken bekommen, z. B. was passiert, wenn man am Drehort feststellt, daß ein Schauspieler anders wirkt als es die Rolle erfordert, wie macht man ihn – wenn man nicht noch schnell umbesetzen kann – trotzdem glaubwürdig. Zum Beispiel indem man ihm noch eine kleine Szene gibt, die beweist, daß er doch diese Figur ist, auch wenn er auf den ersten Blick nicht so aussieht.

Spannung hat ja auch viel mit Bewegung der Schauspieler im Raum zu tun: wann soll sich jemand schnell bewegen, wann bringt eine langsame Bewegung die größere Spannung. Auch hier fiel der Begriff „schmutzig“, nämlich dann, wenn eine Inszenie-



nung so war, daß alle möglichen Prozesse durcheinander abliefen und nicht auf den Punkt oder in eine bestimmte Reihenfolge gebracht wurden, dann verwischt die Bedeutung der Szene.

Christoph Schlingensief:

Das ganze Seminar hat mir drei Sachen gebracht, drei Formeln, an die ich mich in der Beurteilung meiner eigenen Arbeit und der Arbeit anderer Leute jetzt halten kann.

Es ist ja immer das Problem, weil man nicht auf einer Filmhochschule war und nicht so richtig sein Handwerk Stück für Stück gelernt hat, bei Lehrern, die einem eine Formel geben können, wie man ein gutes Drehbuch schreibt oder wie man eine Kamera aufbaut. Ich glaube, daß es solche Regeln gibt und ich suche sie ständig, wenn ich arbeite oder suche sie auch in Büchern und dann tauchen Leute auf wie Hitchcock, denen darin zugesprochen wird, daß sie alles vorher gewußt haben und daß sie sich gesagt haben, in dieser Szene muß also jetzt tiefe Depression herrschen oder Euphorie, bei Euphorie meinerwegen mehr Himmel ins Bild, die Leute mit viel Himmel zeigen, losgelöst von der Erde, z. B. in diesem Handbuch von Pierre Kanndorfer, da sind solche Angaben drin, Rezepte ... Ich glaube, daß das Seminar mir einen gewissen Halt gegeben hat, wenn man einen Film analysieren will, da gibts die drei Punkte:

Szenen mit einer Konfliktsituation, dann Informationsszenen, die oft in der Exposition eines Films auftauchen, z. B. wo jemand herkam, welche Verwandten er hat, wer wen vorher umgebracht hat etc., damit wir wissen, wo wir sind und das dritte

sind Füllszenen, Material, wo dann Zanussi sagte, wenn Sie noch ein bißchen Negativ zur Verfügung haben, suchen Sie sich ein neutrales Kostüm, stellen Sie den Darsteller auf eine Brücke und lassen Sie ihn in die rote Abendsonne gucken, dann haben Sie eine Situation, mit der Sie im Film z. B. Zeit überbrücken können oder beim Schnitt den Rhythmus des Films verändern können, wenn er nicht stimmt. Jetzt weiß ich besser, woraus Filme bestehen und kann sie nach diesen Punkten besser beurteilen.

Aber was mir bei diesem Seminar ganz bestimmt nicht gelehrt worden ist, ist dieser Moment, den ich auch beim eigenen Drehen wichtig finde, Schauspieler durch einen Drehort, durch eine kurze Einleitung in eine Szene in Stimmung zu versetzen, so daß ich dann immer noch ganz offen bin und der Schauspieler mit mir an dieser Szene weiterarbeitet und ich dann wieder beurteilen kann: ist das gut gelöst, paßt das in dem Film, an die Stelle oder bringt mir das im Moment nichts.

Bettina Woernle:

Für mich war diese Regieübung aus zwei Gründen wichtig: einmal, daß ich eine ganze Menge über mich erfahren habe, wie ich mit einem Team oder mit Schauspielern umgehe, wie fähig oder unfähig ich bin z. B. einen Ablauf von einer Szene klar zu machen. Ich habe bei mir festgestellt, daß ich zu viel erzähle, daß ich zu detailliert bin, daß darüber die Stimmung, die ich in der Szene will, garnicht rüberkommt, sondern lauter kleine Details und daß die Schauspieler krampfhaft versuchen, das zu merken und daß es sie auch wieder hemmt, sich selber etwas einfallen zu lassen.

Andere haben vielleicht festgestellt, daß sie zuwenig machen, daß sie den Schauspielern zuviel selber überlassen ...

Cornelia Schlingmann:

Ich habe ein Kontrastprogramm versucht zu den Leuten, die zuviel machen, zumal ich mit der Schauspielerin am Abend zuvor darüber gesprochen habe. Sie sagte, daß Schauspieler sich eigentlich mehr dadurch angetörnt fühlen, wenn sie erst einmal selber etwas entwickeln können und daß man das hinterher dann zusammen festlegen sollte, bzw. der Regisseur sich oft auch bei Theaterregie das rauspicks, was er gut findet und gar nicht so viel vorgibt. Dann dachte ich, mach ich das ganz anders und laß die Schauspielerin mal machen – und das war auch nicht richtig. Ich hab genau wie du viel darüber erfahren, bzw. hab ich nochmal bestätigt bekommen, daß auch Zanussi das Problem, was sich bei mir schon beim Drehen meines letzten Films ergeben hat, gesehen hat, daß nämlich der Regisseur erst mal eine Vorleistung erbringen muß und sich da voll reinschmeißen muß und eine Stimmung schaffen muß, in der die Schauspieler arbeiten können. Und daß man eben doch einiges festlegen muß, weil es sonst zu diffus wird oder wenn es zu offen ist, die Schauspieler damit auch nichts anfangen können.

Bettina Woernle:

Man hat auch Arbeitstechniken mitgekriegt, die man für seine eigenen Filme verwenden kann, auch wenn sie total anders aussehen als die von Zanussi. Z. B. was mache

ich, wenn ich in einer Situation bin, in der ich merke, die Szene, so wie sie im Drehbuch steht und mir immer ganz sinnvoll erschien, läßt sich so nicht inszenieren oder Vieles, was in der Szene rüberkommen soll, wird nicht deutlich. Dann z. B. die Fähigkeit zu behalten, neue Dinge zu erfinden, oder für sich Techniken zu entwickeln, mit den Schauspielern zusammen flexibel zu sein, ohne seine Szene zu verlieren. Das ist etwas, was ich gerne können möchte und wo ich jetzt ein wenig weiß, wie man das machen muß.

Ulrike Filgers:

Wichtig ist auch, daß man sich selbst immer wieder hochpuscht bei Dreharbeiten, denn wenn du als Regisseur unten bist, ist gleich das ganze Team unten oder was fast noch schlimmer ist, jeder macht ein bißchen Regie mit.

Was ich ganz toll finde ist, wie Zanussi methodisch vorgegangen ist, z. B. wenn man im Buch oder bei Dreharbeiten nicht weiterkommt, daß man dann seine Figur im Kontrast zu ihrem eigentlichen Charakter inszeniert, um das Ungewöhnliche, bzw. das Gewöhnliche herauszuarbeiten. Wenn man ein bestimmtes Schema umkehrt, können sogar Klischees interessant werden.

Bettina Woernle:

Das ganze Seminar behandelte ja nur einen Ausschnitt der Arbeit, die ein Regisseur zu leisten hat und zwar ging es um die komplizierte Aufgabe, eine Konfliktsituation zwischen einem Mann und einer Frau zu inszenieren. Die Vorgabe war Einheit von Ort und Zeit, also quasi eine Theaterszene. Außenvor gelassen wurden Kameraeinstellung, Bildauflösung und alle „filmischen“ Mittel, mit denen man die Szene hätte gestalten können.

Wir haben uns also damit beschäftigt, was passiert bei der Inszenierung: erstens, wie schaffe ich es, den Schauspielern zu vermitteln, was ich will, welche Eckpunkte gebe ich, wann erkläre ich zuviel, wann ist es noch zu wenig. Zweitens zu proben, abzuklopfen, wo die Szene funktioniert, wo sie vielleicht nicht funktioniert, wo eine bestimmte gewünschte Wirkung z. B. nicht eintritt und dann das in weiteren Proben zu korrigieren und weiterzuentwickeln. Diese Art von Konfliktszenen sind in Filmen nicht häufig und manche Filme kommen ganz ohne solche Szenen aus. Und vor dem Seminar hätte ich so eine Szene auf jeden Fall aufgelöst in einzelne Einstellungen und hätte dann in der Montage, möglicherweise mit Hilfe von Musik etc. die Spannung der Szene hergestellt, eben mit den filmischen Mitteln, die ich beherrsche.

Was ich gelernt habe ist, daß man mit einer durchgehenden Inszenierung einer Szene möglicherweise eine größere Intensität der Schauspieler erreicht, also im besten Fall eine intensivere Szene bekommt. Jetzt kann ich mich bewußt entscheiden, will ich die Szene mehr über die Inszenierung zur Wirkung bringen oder eher über die filmische Auflösung.



Christoph Schlingensief:

Nochmal zum Betrachten unserer eigenen Filme am Anfang des Seminars. Ich glaub, daß es ziemlich toll ist, daß keiner von den Teilnehmern des Seminars nach den ersten zwei Tagen weggeblieben ist, nach der Kritik der Filme. Mir persönlich ist es so ergangen: mein Film ist gegen Ende des Seminars mit Zanussi zuende geschaut worden, und er hat heftige Kritik geäußert. Wenn das am Anfang des Seminars gewesen wäre, wie bei den meisten von uns, und ich noch nicht so genau gewußt hätte, worauf es hinaus läuft und was ihm an Filmen wichtig ist, dann hätte ich mir die Kugel gegeben ...

Der hat schon ein ganz anderes Weltbild und akzeptiert das Comichafte und das Chaotische in meinem Film einfach nicht, daß z. B. Sachen plötzlich abbrechen und etwas ganz Neues passiert.

Es gibt z. B. bei mir eine Szene, da trifft eine Person eine andere und die erste Person hat einen Schal. Die andere guckt sich den Schal an, nimmt ihn in die Hand und fragt „ist das dein Schal?“ und die erste Person sagt „ja, das ist mein Schal“, die zweite: „das ist ja ein schöner Schal“ und schnufft sich die Nase da rein und dann gibt es eine Schlägerei. Zanussi meinte, es wäre doch viel schöner gewesen, wenn diese Szene zum Beispiel in einem Ministerium spielen würde – mein Film spielt in Tunguska, also im Urwald, in Sibirien. Die Person sagt dann erst einmal „Haben Sie einen schönen Schal“. Es ist der Oberministerialrat, mit dem er spricht und er sagt „der ist ja wunder-

bar, darf ich den mal anfassen? Ach wie weich, womit waschen Sie?“ und nimmt den Schal dann plötzlich „darf ich mal?“ und würde sich dann die Nase drin schneuzen, das wäre viel lustiger. Ich habe das nicht verstanden.

Eine andere Filmszene: plötzlich kommen meine drei Forscher mit einem Auto an, schieben es ins Bild, hämmern darauf herum, schlagen die Türen auf und zu. Dazu sagte Zanussi: „Das finde ich hochkomisch, aber ich weiß nicht warum“. Naja, so lief diese ganze Kritik. Es war auch nicht so, daß er sagte: „Ich glaube, Sie sollten sich mal mehr aufs Thema konzentrieren“ oder „Sie sollten mal üben ein paar Dialoge zu schreiben“ aber trotzdem hatte ich das Gefühl, daran hatte er heftige Kritik.

Ein Großteil der Filme, die wir präsentiert haben, haben mit einer eigentümlichen Weltsicht zu tun, die anders ist als das, was wir aus den zur Zeit gängigen Filmen gewöhnt sind. In einem Otto-Film ist im Moment vielleicht sogar mehr Vergleichbares zu unseren Filmen als z. B. in einem Film von Reinhard Hauff: also die Respektlosigkeit gegenüber den Dingen. Während Zanussi in seinen Filmen ganz klar ein Anliegen hat und bestimmte Moralvorstellungen.

Bettina Woernle:

Sicher ist das, was Zanussi uns in diesem Seminar angeboten hat, für bestimmte Filme weniger wichtig als für andere: meinen experimentellen Spielfilm „Sydney an der Wupper“ würde ich nach dem Seminar nicht anders machen als vorher, das ist einfach ein anderes Genre. Aber für Filme mit Spielhandlung, in denen mit Schauspielern gearbeitet wird, hat das Seminar einiges an „Handwerkszeug“ geboten, das auch sehr individuell eingesetzt werden kann: also keine Rezepte, eher Hilfen dazu, sich mit seinen eigenen Mitteln möglichst gut auszudrücken.

Und wenn ich bisher in meinen Filmen – auch in denen mit Spielhandlung – mehr mit filmischen Mitteln als mit der Inszenierung von Schauspielern gearbeitet habe, so weiß ich jetzt, daß das auch damit etwas zu tun hat, daß ich „Bildsprache“ besser beherrsche als Inszenierung von Figuren. Die Arbeit im Seminar hat mir Lust und Mut gemacht, mich in Zukunft mehr in Richtung „Inszenierung“ zu bewegen und daran zu arbeiten.

Christoph Schlingensief:

Ich glaube, daß „Themenfilme“ das Publikum heute nicht mehr so interessieren, sondern, daß das Darstellen von Gefühlen das ist, was die Leute sehen wollen. Die müssen nicht unbedingt themengebunden sein wie in den amerikanischen Tränenfilmen, die sentimentale Geschichten erzählen und damit Gefühle motivieren, Themen, die eigentlich keine sind.

Ich finde, heute gibt es keine Themen mehr, die auf die Leinwand müssen, weil sie z. B. ein ganzes Volk interessieren, ich glaube an ein Kino der Gefühle und der Eindrücke.



Und wir machen andere Filme, weil wir dieses Gefühlskino gerne machen würden, aber noch nicht können und zu den alten Formen nicht zurück wollen. Ich würde auch gerne mal einen Film drehen, in dem ich romantisch sein könnte „bis zum geht nicht mehr“ und ich traue mich das nicht. Angst vor Kitsch.

Also, für mich gibt es keine Themen mehr, sondern nur noch Bewegungen, die festgehalten werden müssen: aufeinander zulaufen, auseinanderbrechen. Auf das könnte man auch einen Zanussi-Film reduzieren, obwohl es da immer ein Ziel gibt, das vorgegeben ist durch seine Thematik, das erreicht werden muß. Und bei mir gibt es dieses Ziel nicht. Atmosphäre herrscht vor, die auch Lebensgefühl ausdrückt.

Ich habe aus dem Seminar mitgenommen eine Systematisierung von Beurteilung anderer Filme, aber auch meiner eigenen Filme. Das heißt, wenn ich es wirklich einmal schaffen würde, meinen vorhin angesprochenen romantischen Film zu gestalten und vorzubereiten, dann hat mir das Seminar soviel gebracht, daß ich einfach gewisse Regeln an die Hand bekommen habe oder gewisse Fragen, die ich mir selber immer wieder stellen werde, um mich selber zu disziplinieren und zu überprüfen: was mach ich da, was ist das für ein Inhalt, wie kann ich meine Darsteller möglichst noch besser herausbringen, wie kann ich dramaturgisch mehr erreichen, also einfach eine Optimierung der von mir geplanten Mittel.

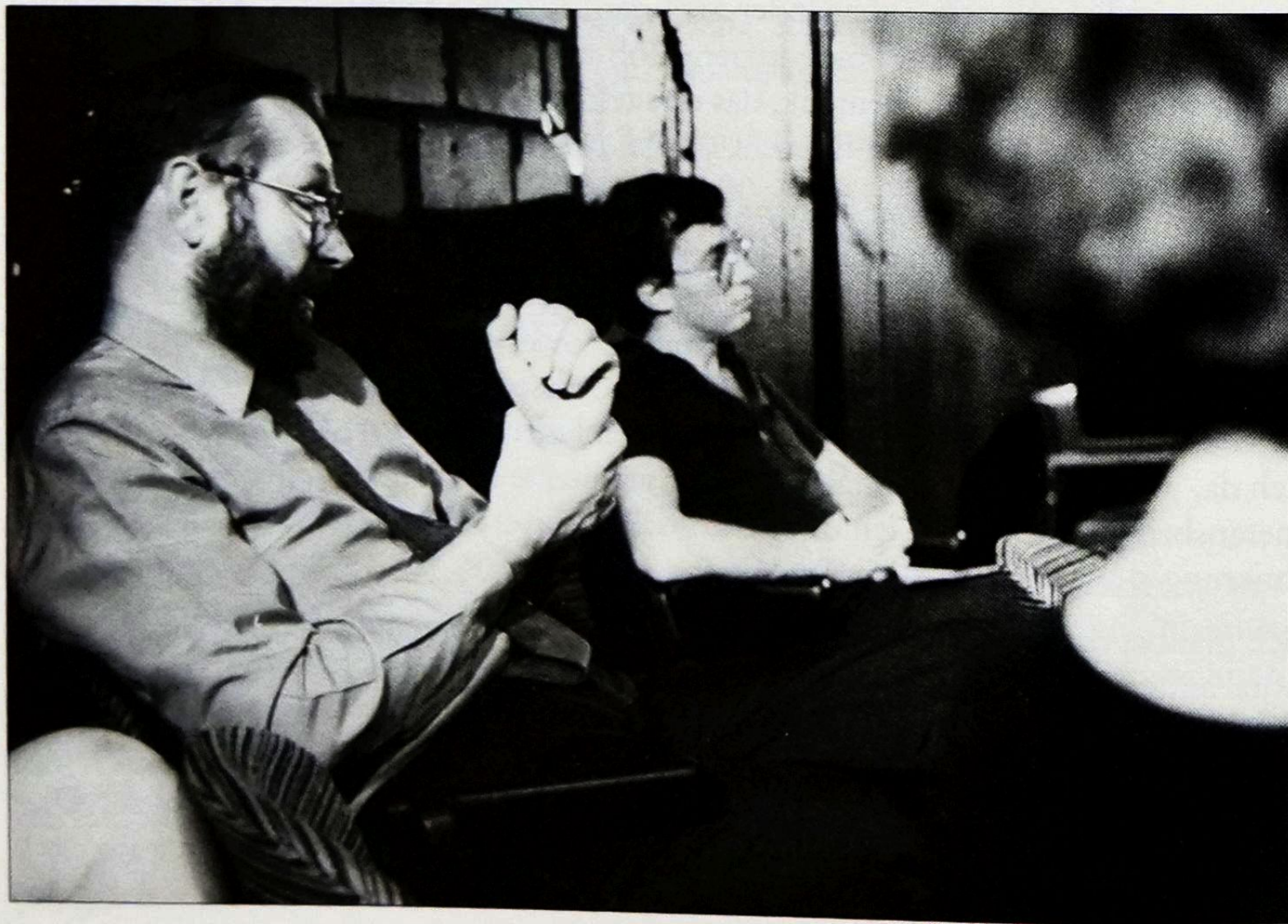
Ich glaube, daß das Seminar mir geholfen hat, daß meine Filme aber nachher doch total anders aussehen werden als die von Zanussi, vielleicht mehr so wie die von Casavetes, wo ich auch glaube, daß da lange gearbeitet worden ist und vorbereitet worden ist, damit sich eben so eine Stimmung bei den Schauspielern breit macht, die sich aber dann auch selber weiterentwickeln kann und da eine gewisse Freiheit bleibt. Dieses Durchkalkulieren am Schreibtisch, das ist das Fremde an diesem Seminar für mich gewesen.

Cornelia Schlingmann:

Tatsächlich ist „Regie“ noch viel umfassender als das, was wir im Seminar haben machen können, wir haben einige Ausschnitte davon geübt und wollen vielleicht in kleineren Gruppen für uns daran weiterarbeiten. Andere Regiebereiche wären Thema für weitere Seminare, die ja auch in der Folge – mit Zanussi oder auch anderen Kapazitäten – stattfinden sollen.

Zanussi hat sich bei dem Seminar darauf konzentriert, wie wir über Personen etwas „rüberbringen“, daß alles andere erst einmal ausgespart wurde und das war für mich sehr interessant.

Zum Beispiel auch bei den Kritiken an unseren Filmen, wie Zanussi immer wieder darüber gesprochen hat, ob die Person, die da gerade gezeigt wurde, auch für den Zuschauer interessant ist. Da hab ich für mich sehr viel gelernt, ich werde in Zukunft die Personen stärker durchzeichnen, werde mich mehr auf die Personen konzentrieren als auf das Drumherum und ich habe nicht das Gefühl, daß ich dadurch in ein für mich falsches Fahrwasser komme, weil ich kann ja aus dem, was er uns angeboten hat, das für mich verwerten, was ich will. Und ich kann trotzdem meine Eigenheiten beibehalten, meine Filmsprache. Und ich glaube, daß viele von uns die Durchzeichnung der Personen etwas vernachlässigen, auch weil viele von uns normale realistische Filme total langweilig finden, trotzdem glaube ich, daß auch unsere Filme durch diese Durchzeichnung der Personen interessanter werden können.



FILM-Korrespondenz v. 24. September 1985

Wie den deutschen Film interessanter machen?

Regie-Seminar mit Krzysztof Zanussi
beeindruckte deutsche Filmemacher(innen)

Im Juli 1985 fand in Düsseldorf ein erstes von mehreren geplanten Seminaren für Filmemacher und -macherinnen statt, initiiert von Cornelia Schlingmann, veranstaltet vom Filmbüro Nordrhein-Westfalen. Als Leiter wurde der polnische Regisseur Krzysztof Zanussi gewonnen, der den Teilnehmern Impulse für die Spielfilmregie vermitteln sollte. In einem vorab veröffentlichten Programm umriß Zanussi das Ziel: „Wir können davon ausgehen, daß das Seminar den Teilnehmern helfen soll, ihren Ausdruck im Gebrauch von Film zu artikulieren. Der Akzent liegt auf den Mitteln des Spielfilms, hergestellt durch die Arbeit mit Schauspielern.“

Boulevardblätter und bunt aufgemachte Branchenmagazine machen es sich leicht: Allen Statistiken und negativen Erfahrungen mit dem deutschen (Spiel-)Film der jüngsten Zeit zum Trotz schwärmen sie von (irgendeiner) „Deutschen Welle Celluloid“ und zaubern – beinahe aus heiterem Himmel – eine „Konjunktur für deutsche Stars“ („Cinema“: „Die Blauen Engel der 80er Jahre“) herbei. Nastassja Kinski, Gudrun Landgrebe, Jürgen Prochnow und Götz George haben sich („in der ganzen Welt“) einen Namen gemacht, heißt es, womit klar ist, das es wieder aufwärts geht mit dem deutschen Kinofilm. Nun ist die Zeit der gehätschelten Leinwandidole längst vorbei; der Starkult der 50er Jahre hatte mit zum wirtschaftlichen Debakel geführt. Das sich demonstrativ gegen solche und andere Auswüchse des hiesigen Unterhaltungskinos stellende Autorenkino setzte neue Akzente, andere Interessensschwerpunkte. Bei aller Sympathie für diese neue Richtung und allen begrüßenswerten kreativen Erneuerungen dieser „Welle“ hat man aus heutiger Sicht den Eindruck, daß da einiges zuviel mit dem Bade ausgeschüttet wurde.

So hat der „Neue deutsche Film“ nur in begrenztem Maße den Weg zum großen Publikum finden können, und nur wenigen Regisseuren war es vorbehalten, einen hohen Anspruch mit einem Kassenerfolg zu verbinden. Talent wurde groß geschrieben, eine solide Ausbildung hintangestellt. Was wenige tatsächlich Talentierte für einige Zeit vergessen machen konnten, offenbarte sich immer deutlicher als Manko: Wenn einige „Stammspieler“ ausfielen, reichte die „Ersatzbank“ nicht aus, um das Image des „Neuen Deutschen Films“ weiter zu pflegen. Ähnliches gilt für gewiß talentierte Schauspieler und Schauspielerinnen: Unter der Regie des einen konnten etwa Marie Colbin, Gudrun Landgrebe oder Rolf Zacher überzeugen, unter der eines/einer anderen blieb lediglich Enttäuschung.

„Keiner will, daß gerade sie Filme machen!“

Den Mangel an professioneller und grundsolider Ausbildung für Filmemacher/innen wollte das „Filmbüro Nordrhein-Westfalen“, eine regionale Schaltstelle, an der sich Filmschaffende dieses Bundeslandes zwecks Verbesserung der Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten trafen, nicht länger nur beklagen. Sozusagen als Selbsthilfe organisierte man ein Regie-Seminar, für das man Krzysztof Zanussi gewann. Im Mittelpunkt stand dabei weniger die Frage nach Inhalten (Zanussi ging in der Vorankündigung sogar so weit zu sagen: „Es wird vorausgesetzt, daß wir keinerlei ideologische, philosophische oder politische Probleme diskutieren.“), vielmehr wurden handwerkliche Überlegungen angestellt, die bei der filmischen Artikulation des individuellen Anliegens helfen sollten. Den etwa 16 Teilnehmern, überwiegend alles andere als Anfänger, machte Zanussi deutlich, wie übergreifend der Begriff Professionalität, also Beherrschung des Handwerks, ist, und wo bereits die Überlegungen einzusetzen haben: „Seien Sie sich als Regisseur darüber klar, daß erstens keiner will, daß gerade Sie Filme machen, zweitens Ihnen dafür keiner Geld geben will, drittens kein Zuschauer an der Kinokasse freiwillig sieben Mark lassen will, wenn er sich nicht etwas Besonderes davon verspricht.“ Eine einleuchtende und irritierende Aussage zugleich, irritierend, weil der Satz „so selbstverständlich klingt, aber notwendigerweise beim Planen eines Films und bei der Produktion auch vergessen werden muß, will man nicht spekulativ in seinen Themen und Mitteln werden“ (Bettina Woernle).

Indirekt deutet sich da der nahezu schon „klassische“ Konflikt von autorieller Individualität und Kommerzialität an, um den über viele Jahre hinweg deutsche Filmemacher/innen einen weiten Bogen gemacht haben: die Angst vor dem in der Tat ja prekären „Knackpunkt“ in filmischen Geschichten, an dem man den eigenen hehren Anspruch in eine publikumsattraktive Form gießt, ohne dabei spekulativ und damit verfälschend zu werden. So gesehen, ist es den in Düsseldorf anwesenden Filmemachern und -macherinnen hoch anzurechnen, daß sie selbstkritisch genug waren, hier ein Manko zu sehen. Und bemerkenswert ist auch, daß sich die Filmschaffenden des Landes Nordrhein-Westfalen, bislang vergleichsweise wenig interessiert am abendfüllenden Kinospielefilm, sondern mehr auf dokumentarisches und experimentelles Arbeiten konzentriert – eventuell noch in der Form des Kurzspielfilms –, dazu entschlossen, mehr zu erfahren über den „Stoff“, aus dem die Filme sind. Dieses Interesse am Handwerkszeug für's Inszenieren („Keine Rezepte, eher Hilfen dazu, sich mit seinen eigenen Mitteln möglichst gut auszudrücken“, Bettina Woernle) kommt nicht von ungefähr. Christoph Schlingensief: „Ich glaube, daß ‚Themenfilme‘ das Publikum heute nicht mehr so interessieren, sondern daß das Darstellen von Gefühlen etwas ist, was die Leute heute sehen wollen, und die müssen nicht unbedingt themengebunden sein wie in den amerikanischen Tränenfilmen, die sentimentale Geschichten erzählen und damit Gefühle motivieren, Themen, die eigentlich keine sind. Ich finde, heute gibt es keine Themen mehr, die auf die Leinwand müssen, weil sie z. B. ein ganzes Volk interessieren, ich glaube an ein Kino der Gefühle und der Eindrücke. Und wir machen andere Filme, weil wir dieses Gefühlskino gerne machen würden, aber noch nicht können und zu den alten Formen nicht zurück wollen.“

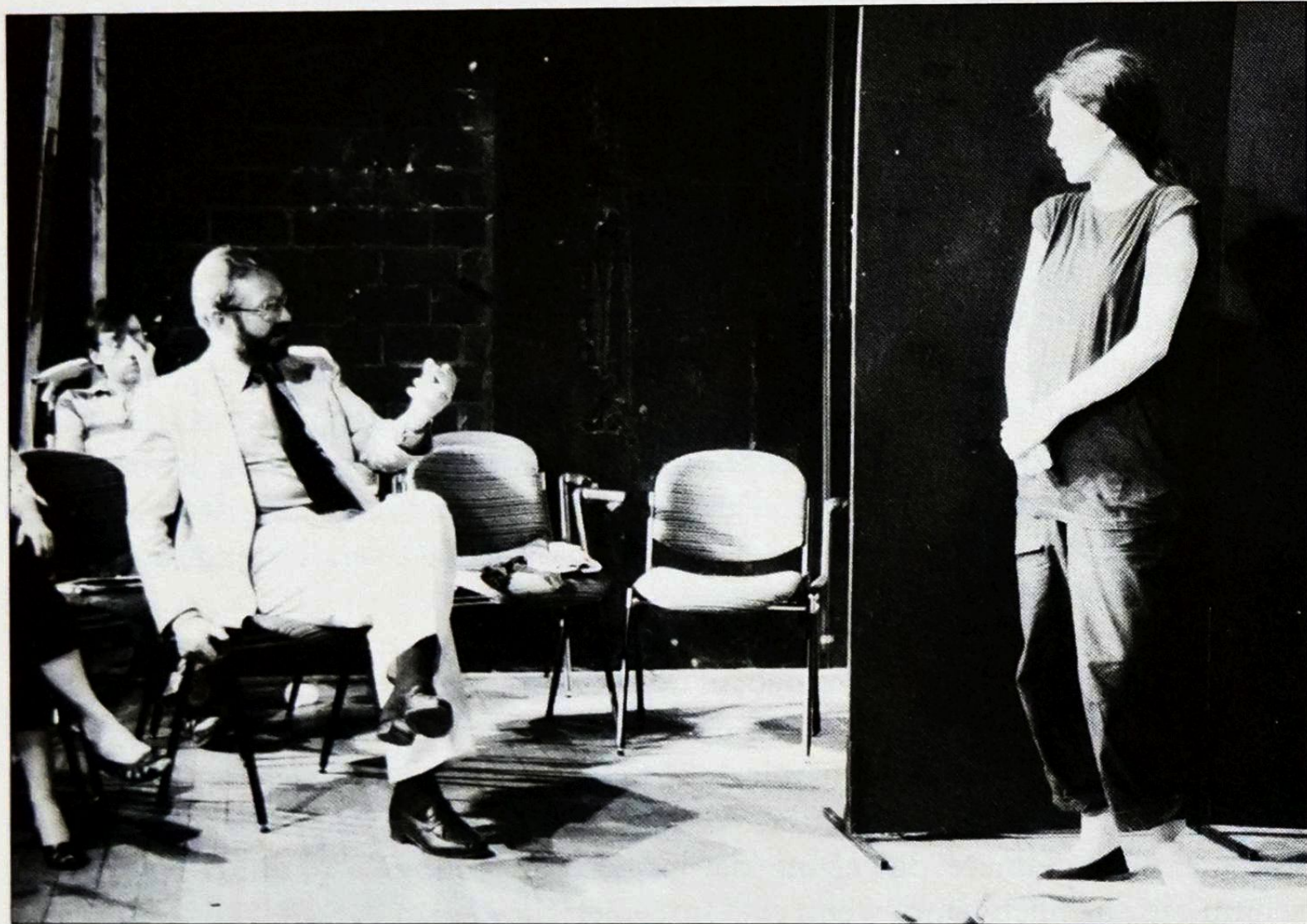
Die Anstrengung akribischer Vorarbeit

Das Regie-Seminar konnte und sollte nun kein Patentrezept dafür bieten, wie denn nun die ‚Regie‘ schlechthin auszusehen habe. Vielmehr ging es in erster Linie um eine selbstkritische Bestandsaufnahme (verbunden wohl auch mit einer recht schmerzhaften Selbsterfahrung), um bestimmtes Regelwerk, die Frage nach notwendiger Selbstdisziplinierung und konstruktiven Selbsteinschätzungen. In den Mittelpunkt rückte die Arbeit mit Schauspielern. Dazu wurden vorab kleine Szenen besprochen, jeweils mit einer Konfliktsituation zwischen einem Mann und einer Frau, „die dann auf ihre Spielbarkeit und Inszenierbarkeit hin überprüft wurden durch Zanussi und die Seminarteilnehmer“ (Cornelia Schlingmann). Technische Gestaltungsmöglichkeiten wurden ausgeklammert, was interessierte, waren Schauspielerführung und Gestaltung des Szenenraums. Während der Gespräche zwischen Regisseur und Schauspielern beobachteten die übrigen Teilnehmer das Geschehen, wodurch die Anstrengung einer tatsächlichen Drehsituation sogar noch verstärkt wurde. Zunächst ging die Kritik Zanussis auf das Verhalten des jeweiligen Regisseurs ein; hinterfragt wurden seine/ihre Vermittlungsqualitäten: War es gelungen, eine Stimmung innerhalb der Inszenierung, innerhalb des Teams herzustellen, übertrug sich die Vorstellung des Regisseurs auf das Team, so daß wiederum eine Konzentration auf die zu erarbeitende Spielszene übertragbar wurde?

Schließlich verlagerte sich die Kritik auf die erdachte Szene selbst: War diese als dramatischer Konflikt erfassbar, konnte die Inszenierung eine Spannung erzeugen, die vermittelbar war? Bettina Woernle: „Spannung hat ja auch viel mit Bewegung der Schauspieler im Raum zu tun: wann soll sich jemand schnell bewegen, wann bringt eine langsamere Bewegung die größere Spannung... (Es) fiel der Begriff ‚schmutzig‘, nämlich dann, wenn eine Inszenierung so war, daß alle möglichen Prozesse durcheinander abliefen und nicht auf den Punkt gebracht wurden oder in eine bestimmte Reihenfolge – dann verwischt die Bedeutung der Szene.“ Die damit verbundenen Erfahrungen waren oftmals sehr peinlich für die Teilnehmer: festgefahrene, als ‚richtig‘ eingeschätzte Muster wurden aus den Angeln gehoben, Probleme, die sich schon häufiger beim Drehen ergeben hatten, wurden plötzlich wieder virulent; offenkundig wurde, daß ein Regisseur „erst mal eine Vorleistung erbringen muß... und eine Stimmung schaffen muß, in der die Schauspieler arbeiten können. Und daß man eben doch einiges festlegen muß, weil es sonst zu diffus wird“ (Cornelia Schlingmann). Die Erkenntnis, daß akribische Vorarbeiten, ein „Durchkalkulieren am Schreibtisch“ (Christoph Schlingensief) ein ungewohntes, aber äußerst wesentliches und unabdingbares Kriterium der Inszenierungsarbeit ist, wurde zu einer zentralen Erfahrung. Auch wenn ihre Filme später einmal nicht völlig anders als bisher aussehen, hoffen die Teilnehmer, daß viele Erkenntnisse des Seminars sich in positiver Weise auswirken werden.

In Düsseldorf sollen solche Seminare fortgesetzt werden, vielleicht über andere Regiebereiche und unter der Leitung anderer Kapazitäten. Zanussi jedenfalls hat sein Wiederkommen bereits versprochen. Inwieweit der Kinobesucher einmal von den Erfahrungen der nordrhein-westfälischen Filmemacher zehren wird, muß die

Zukunft zeigen. Daß hier ernsthaft und selbstkritisch das eigene Können überprüft und verbessert wird, ist ein bedeutsamer Schritt, der mehr Anlaß zur Hoffnung gibt als jede Illustriertenseite, die neue deutsche „Kinowellen“ und „Starrummel“ beschwört, ohne dabei die Wurzeln zu berücksichtigen. *Horst Peter Koll*



Rheinische Post v. 19. Juli 1985

Seminar mit Zanussi

Vielversprechende Initiative des Filmbüros NRW

Zwischen dem 7. und 17. Juli fand in Düsseldorf ein Ereignis besonderer Art statt. Es hat sich zwar hinter verschlossenen Türen abgespielt, doch wird es vermutlich auf die gesamte Filmlandschaft des Landes NRW ausstrahlen: Krzysztof Zanussi, einer der Großen des polnischen Films, überhäuft mit internationalen Preisen (der Oscar fehlt noch), kurz: ein Regie-Star, folgte der Einladung des Filmbüros Nordrhein-Westfalen, in Düsseldorf ein Regie-Seminar für Nachwuchsfilmer des Landes zu leiten. Man kann sich natürlich fragen, warum die Öffentlichkeit von einem Regie-Seminar Notiz nehmen sollte – und sei der Professorenstuhl noch so prominent besetzt.

In der Pressekonferenz, die dem zehntägigen Seminar folgte, gab Cornelia Schlingmann, die Organisatorin der Veranstaltung, selbst Filmmacherin („Hur und heilig“, ab August in den Kinos), eine knappe, präzise und provozierende Antwort. Sie wies auf die altbekannte Tatsache hin, daß die Ausbildung der Filmmacher in der Bundesrepublik seit langem im argen liegt. Neu sind allerdings die Konsequenzen, die aus dieser mittlerweile zum Gemeinplatz gewordenen Diagnose gezogen wurden. Jetzt greifen die Filmmacher zur Selbsthilfe.

Das Filmbüro stößt damit in eine kulturelle Lücke. Von offizieller Seite spielt man zwar diese Überlegung etwas herunter, aber die Tatsache bleibt: Ein Regie-Intensivseminar mit Zanussi, dem noch zahlreiche weitere, ebenfalls in prominenter Besetzung, folgen sollen, kann für die Filmmacher des Landes Anschluß an den internationalen Ausbildungsstandard bedeuten. Wenn man sich vor Augen hält, daß diese jungen Regisseure ein Gutteil der Film- und Fernsehkultur von morgen bestimmen werden, versteht man die Tragweite dieses scheinbar unspektakulären Ereignisses.

Zanussi brachte in seinem erstaunlich kraftvollen Deutsch das Problem auf den Nenner: Es gibt in Deutschland einerseits unpersönliche, „amerikanische“ Filme wie „Die unendliche Geschichte“, andererseits hochprivate Filmspielereien für einen engen Kreis von Unerschrockenen. Dazwischen gibt es aber, so Zanussi, so gut wie gar nichts, eine immense Lücke. Genau diese Lücke müßten die jungen Filmmacher mit durchaus sehr persönlichen, aber populären Filmen füllen.

Dafür gibt es mit Sicherheit kein allgemeines Rezept, auch nicht, wenn es aus der Geheimküche eines großen Alchimisten wie Zanussi kommt, diesem Filmmagier mit kühl sezierendem Verstand. Doch es gibt, so erkannten die fünfzehn Seminarteilnehmer (zum Teil Filmmacher und -macherinnen, die auf einige abendfüllende Spielfilmproduktionen zurückblicken können), auch bei der Entwicklung einer eigenen Filmsprache Normen und Gesetze, die man nicht ungestraft überschreitet.

Die Arbeit mit Zanussi war, so hörte man, alles andere als bequem. Unter den kritischen Augen des Meisters und den nicht minder kritischen der Kollegen sollte jeder der Teilnehmer eine selbstentworfenene Spielszene inszenieren. Zanussis schmunzelnd vorgetragenes pädagogisches Prinzip: „Wenn Sie es gut machen, werden wir nach Kräften stören. Wenn Sie es nicht so gut machen, werden wir Ihnen helfen.“

Für die meisten der Jungregisseure und -regisseurinnen war das offensichtlich eine eher schmerzliche Erfahrung, die nicht selten auch an die persönliche Substanz ging. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – hörte man nach dem Seminar von fast allen Teilnehmern einen Satz, in dessen Selbstironie viel Ernst mitschwang: „Dieses Seminar hat mein Leben verändert.“

Otto Kelmer

Frankfurter Rundschau v. 22. Juli 1985

Zanussi leitete Filmseminar

DÜSSELDORF. „Die jungen deutschen Filmemacher träumen schön, sie müssen ihre Träume aber auch umsetzen.“ Der polnische Star-Regisseur Krzysztof Zanussi weiß, wovon er spricht. Zanussi, der für seinen Film „Das Jahr der ruhigen Sonne“ 1984 in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden war, leitete jetzt im Düsseldorfer Filminstitut ein zehntägiges Seminar für Nachwuchsregisseure. Das Filmbüro Nordrhein-Westfalen hatte fünfzehn Filmemacher eingeladen, dem weltweit bekannten Kollegen über die Schulter zu sehen und mit ihm Filmszenen zu erarbeiten.

Zanussi ist ein gerngesehener Dozent an den Filmakademien der Welt: Seit Jahren hält er Seminare an den Hochschulen in den USA, Englands oder der DDR ab. Sein Anspruch, auf den er auch den Regie-Nachwuchs verpflichten will: „Wir müssen mit unseren Filmen das große Publikum erreichen.“ Als Zanussi diese Forderung in Düsseldorf während einer Pressekonferenz formulierte, stimmten die Filmeleven kopfnickend zu.

Der Nachwuchs kniff allerdings, als dann Journalisten die Ergebnisse des Regieseminars sehen wollten. Mit den kurzen Szenen, die die sonst so selbstbewußten Jungfilmer unter Zanussis Anleitung gedreht hatten, wollten sie nun doch nicht an die Öffentlichkeit. Statt dessen boten sie Bekenntnisse: „Ich muß eine Sprache finden, die verständlicher ist“ oder „Wir wollen populäre Filme machen, die zugleich sehr persönlich sind“. Zanussis Diagnose der aktuellen deutschen Filmproduktion zeigt in solch guten Vorsätzen erste Wirkung. Er hatte ein „großes Loch“ zwischen esoterischen Filmen auf der einen und faden Massenprodukten ohne markante Handschrift eines Regisseurs auf der anderen Seite beklagt.

dpa



Vorabdruck aus „Filmjournal“

Niemand will, daß Sie Filme machen

Ein Regie-Seminar mit Krzysztof Zanussi

Zwischen dem 7. und 17. Juli 1985 fand in Düsseldorf, in den Räumen des Filminstituts Düsseldorf, ein Ereignis besonderer Art statt. Es hat sich zwar hinter verschlossenen Türen abgespielt, doch es wird möglicherweise auf die gesamte Filmlandschaft des Landes Nordrhein-Westfalen ausstrahlen. Krzysztof Zanussi folgte der Einladung des Filmbüros NRW, in Düsseldorf ein Regie-Seminar für Nachwuchsfilmer des Landes zu leiten. Sechzehn Filmmacher und -macherinnen, von denen einige bereits auf abendfüllende Spielfilmproduktionen zurückblicken können, nahmen an diesem Seminar teil. In den ersten Tagen des Seminars schaute man sich gemeinsam Filme der Teilnehmer, aber auch z. B. Tarkowskij's „Nostalghia“ an. Die Filme wurden unter dem Gesichtspunkt des Bildaufbaus, der Schauspielerführung, des Stils und der Dramaturgie analysiert.

Im zweiten Teil des Seminars sollte jeder der Teilnehmer Gelegenheit bekommen, vor einer (Video-)Kamera eine Szene zu gestalten. Die Fragen der Inszenierung wurden bewußt auf Schauspielerführung und Beherrschung des Szenenraums reduziert. Alle anderen „filmischen“ Gestaltungsmöglichkeiten, Licht, Kameraführung oder Montage wurden in diesem ersten Seminar ausgeklammert. Die auf Videoband aufgenommene Szene, ihre Stärken und Schwächen wurden analysiert, aber auch das Verhalten des jeweiligen Regisseurs während der Inszenierung, seine Art, mit den Schauspielern umzugehen etc.

Einer der Teilnehmer berichtet über seine Impressionen während dieses zweiten Teils des Seminars, das fast ausschließlich den praktischen Inszenierungsübungen gewidmet war.

Die Stühle, auf denen wir sitzen, sind alle gleich. Nur einer ist gleicher. Es ist der Regiestuhl. Auf diesem Stuhl sitzt Zanussi. Er ist einer der wenigen Menschen, die ich kenne, die auch im Sitzen so wirken, als stünden sie. Er sitzt – scheinbar – am Rande. In der Mitte des tribunalähnlichen Halbrunds, das wir bilden, wir, das sind sechzehn, siebzehn Filmemacher und -macherinnen, aber auch ein paar Zugelauene, Bühnenbildner, Kameraleute und schließlich ich, hier vor allem als Journalist, in der Mitte also findet die „Übung“ statt. „Übung“ – ein listiger Euphemismus für das, was dort in der Mitte der Bühne geschehen wird.

Fünf Tage lang, im Rhythmus von drei pro Tag, werden die Filmemacher, die meisten von ihnen alles andere als unbekannt, Szenen ihrer Wahl auf die Bühne bringen. Es stehen drei professionelle Schauspieler zur Verfügung, und natürlich entzündet sich an dem Wort „professionell“ sofort eine künstlich aufgeregte Debatte, die Zanussi mit einem knapp geführten Schwerthieb beendet: „Es geht hier um genau dieses: Professionalität, also Beherrschung des Handwerks.“ Und jeder fühlt in diesem Augenblick, daß es darauf keine Erwiderung gibt. Denn so, wie Zanussi das Wort „Handwerk“ ausspricht, klingt es nicht wie aus dem Munde, sagen wir, eines Akademiemalers, sondern so, wie es Picasso gesagt haben würde.

Im nächsten Augenblick streift Zanussi alles Autoritäre, jede professorale Attitüde wieder ab. Natürlich behauptet er, er sei nur primus inter pares. Er schmeichelt Dir mit dem „magischen Wort ‚Kollege‘“, der Mann, der letztes Jahr den goldenen Löwen von Venedig gemacht hat. Du fühlst Dich erhöht, bevor Du in den um so tieferen Abgrund gestürzt wirst. Er ist ein überaus höflicher, ja ein charmanter Mörder, dieser Zanussi. Mit einem heiteren Lächeln stößt er die Dolche seines Zweifels in die Szene, die Du auf die Bühne gebracht hast. Deine Szene überlebt das nicht und wie eine indische Witwe stirbst Du mit ihr.

Das Ritual ist, wie es sich für eine Hinrichtung gehört, streng festgelegt. Du sitzt am Tisch mit Deinen Schauspielern, blätterst in Deinen Papieren, denn es muß ja etwas geben, an dem Du Dich festhalten kannst, suchst die Augen Deiner Freunde – gibt es sie noch in einem solchen Augenblick, die Freunde? – aber sie lächeln Dir zu und dieses Lächeln ist für Dich eine Henkersmahlzeit. Dann beginnst Du.

Zanussi hatte vorher gefragt: „Wer ist das nächste Opfer?“ und dann sagte er: „Nun los, wenn Sie es gut machen, werden wir Sie nach Kräften stören. Wenn Sie es nicht gut machen, werden wir Ihnen helfen.“ Du erinnerst Dich an die, die vor Dir inszeniert haben. Manchen hat er „gestört“, den meisten hat er „geholfen“. Du hoffst, daß er Dir nicht hilft, denn Zanussi hilft nicht mit Balsam, sondern mit dem Skalpell. Natürlich, er will einen Überstreß simulieren, er macht uns das Leben absichtlich schwer, wir sollen im Training mit Gewichten laufen, damit wir später dann beim eigenen Film den Marathon der realen Dreharbeit leichtfüßig durchstehen.

Du erzählst also Deine Szene. Das erste, das Dich erschrickt, ist, daß Du Deine Stimme nicht wiedererkennst. Das zweite, daß Du Deine Szene nicht wiedererkennst. Vor kaum ein paar Augenblicken, als sie noch in der Wärme und Geborgenheit Deiner eigenen Phantasie lebte, war Deine Szene wunderbar. Sie hatte Humor, Geist und Tiefe, psychologischen Scharfsinn, Farbe und Kontur.

Doch jetzt, im kalten Licht der Scheinwerfer und dem noch kälteren Licht der Blicke, sackt sie leblos in sich zusammen. Beschwörend sprichst Du auf die Schauspieler ein, versuchst in ihnen die Gestalten zu erkennen, die Du in Deinem Kopf entworfen hast. Natürlich gelingt es Dir nicht. Wie sollte es auch? In Deiner Phantasie waren die Gestalten Deiner Szene lebensprall. Sie waren Fleisch und Blut, Du spürtest förmlich ihren heißen Atem, doch jetzt sind die Schauspieler, die in diesem Augenblick starr vor Dir sitzen – der Henker soll sie holen! – absolut unsensible hölzerne Marionetten. Nicht Deine Schuld, wenn es nicht läuft.

Zanussi sieht es anders. Er sagt: „Wo bleibt die Spannung, der dramatische Konflikt? Ihre Szene ist platt, langweilig, nichtssagend. Warum soll jemand ins Kino gehen, um sich so etwas anzuschauen?“ Mit anderen Worten: die Schauspieler waren und sind sehr wohl lebendig, nur Deine Szene ist es nicht. War sie es jemals?

Du begreifst es nicht. Du setzt Dich zur Wehr. Deine Szene sei doch die Beschreibung einer Extremsituation des menschlichen Verhaltens ... Ohne zu wollen, leitest Du Wasser auf Zanussis Mühlen. „Man soll Szenen, die man gedacht hat, in der Inszenierung nicht beschreiben“ sagt er, „sondern dramatisieren. Möglicherweise ist das, was Ihnen durch den Kopf gegangen ist, philosophisch hochinteressant, aber es ist kein Film. Machen Sie daraus ein Essay, zur Not ein Buch, aber keinen Film.“

Das sagt er immer wieder in diesen fünf Tagen, und jedesmal trifft der Hieb. Wir haben ihm Komisches und Melodramatisches, Psychodramatisches und Sozialkritisches vorgeführt – und kaum etwas fand wirklich Gnade vor seinen Augen. Jeder war, als er sich stellte, von seiner Idee völlig überzeugt – und fand sich im nächsten Augenblick ganz nackt wieder, wenn ihm Zanussi entgegenhielt: „Ich sehe die Idee, aber wo ist das Fleisch, das dramatische Moment? Über Ideen können wir uns am Telefon unterhalten. Dafür braucht man keinen Film.“

Also gehst Du in Dich und denkst nach, Du wolltest, sagen wir, inszenieren, wie eine Frau ihren ungetreuen Ehemann zufällig dabei ertappt, wie er in ihrer Gegenwart seiner Geliebten (die beste Freundin der Ehefrau natürlich) einen Kuß in den Nacken haucht, woraufhin das ganze Ehegebäude zusammenbricht. Nichts Weltbewegendes,

versteht sich, aber doch wert, in einer Regieübung durchgespielt zu werden. Doch so, wie Du es Dir ursprünglich gedacht hattest, kann die Szene tatsächlich am Telefon erzählt werden. „Stell Dir vor, Maria“, parodiert Zanussi, „gestern habe ich den gemeinen Hund dabei überrascht, wie er...“ Zanussi wird wieder ernst: „Wieso ertappt sie ihn überhaupt zufällig? Der Zufall ist etwas völlig Undramatisches.“ Gut, sie dreht sich also nicht zufällig um, als der „gemeine Hund“ gerade... Du willst also das Telefon klingeln lassen, die Ehefrau würde sich plötzlich umdrehen, etc.

„Wer ruft denn an?“ erkundigt sich Zanussi, „der liebe Herrgott? Es ist nett von ihm, daß er Ihnen gerade dann hilft, wenn Sie ihn so dringend brauchen.“ Aber Du bestehst auf dem Telefon. Er entgegnet: „So jedenfalls geht es nicht. Wenn Sie es aus heiterem Himmel klingeln lassen, wirkt es völlig willkürlich. Wenn Sie unbedingt das Telefon haben wollen, dann müssen Sie es vorbereiten, vielleicht indem Sie vorher klarmachen, daß eine Ihrer drei Personen einen Anruf erwartet – und dieser Anruf platzt mitten in die pikante Situation hinein.“ Du verstehst etwas Wesentliches. Nichts in Deinem Film sollte aussehen, als sei es von Dir so gewollt. Jene Szenen, die keine innere Logik haben, denen der Zuschauer also ansieht, daß sie nur Hilfskonstruktionen sind, deren einzige Bestimmung es ist, die Handlung voranzubringen, sind die Achillesfersen Deines Films. Du erinnerst Dich an den Satz von Tschechow, den Zanussi gestern zitiert hat; „Wenn im ersten Akt ein Gewehr auftaucht, muß es spätestens im dritten Akt schießen“. Natürlich gilt auch die Umkehrung – und vielleicht ist diese dramaturgisch noch wichtiger: „Wenn im dritten Akt ein Schuß fällt, sollte spätestens im ersten Akt ein Gewehr auftauchen“. Das war das Problem Deines Telefons: wenn es im geeigneten Augenblick schießen soll, mußt Du es rechtzeitig „laden“.

Nun an die eigentliche Arbeit. Du erklärst den Schauspielern ihre Rollen. Du sagst zum Beispiel; „Du wirkst abgespannt, gestreßt...“ Zanussi fällt Dir ins Wort: „Das gibt es nicht. Was heißt ‚abgespannt‘? Das versteht der Schauspieler nicht. Das ist das alte Problem. Sie sagen dem Schauspieler, daß er Liebe ausdrücken soll. Daraufhin schaut er intensiv in die Gegend und der Zuschauer glaubt, der Arme hätte seine Brillen vergessen. Erklären Sie dem Schauspieler seine Rolle nicht mit abstrakten Begriffen, sondern mit Anekdoten. Sagen Sie nicht: ‚Das ist eine vornehme Frau‘, sondern ‚Das ist eine Frau, die nie aus dem Glas eines anderen trinken würde‘.“

Wir sitzen in unserem Halbkreis und versuchen so auszuschaun, als würden Zanussis Worte nur unserem Kollegen gelten, der aber in Wirklichkeit dort vorne, inmitten seiner Schauspieler und seiner Szene, unser aller Sünden abbüßt.

Ich erinnere mich an eine Geschichte, man nennt das gewöhnlich eine Anekdote, aber diese ist schon fast eine Fabel. Sie erzählt von Erich von Stroheims Verzweiflung, als er seinen männlichen Hauptdarsteller – aus welchem Grund auch immer – nicht dazu bringen konnte, seine Partnerin leidenschaftlich genug zu küssen. Schließlich hat von Stroheim den Genieblitz: „Stell Dir vor, Du bist tagelang durch die Wüste gewandert, ohne einen Tropfen Wasser, von Hitze und Durst gepeinigt. Und dann, plötzlich, siehst Du eine Quelle, klares, frisches Wasser, und stürzt Dich darauf, ausgedurstet, gierig. Hier, Deine Partnerin ist die Quelle“. Es soll, erzählt man sich, einer der leidenschaftlichsten Küsse geworden sein, die – seinerzeit – vor einer Kamera ausgetauscht worden sind.

Hier ist jenseits des Anekdotischen das, was auch Zanussi meint: wir müssen die Bilder unserer Filme nicht mit Worten, sondern – wie selbstverständlich das jetzt klingt – mit Bildern, mit Metaphern gestalten.

Vor einigen Tagen, als er das notwendige Übel mancher Dialogpassagen beklagt, sagt er: „Worte sind illegitime Verkürzungen, die wir benutzen, um mit dem Zuschauer problemlos zu kommunizieren.“ Illegitime Verkürzungen – verbirgt sich in dieser Klage eine Verbeugung vor dem lakonischen, wortkargen Film, sehnt sich Zanussi nach dem Stummfilm? Ausgerechnet Zanussi! Seine Filme sind doch prall von Dialogen, seine Figuren alles andere als lakonisch! Und doch...

Ich verstehe es einige Tage später, als ich sein „Jahr der ruhenden Sonne“ sehe. Es wird gesprochen, gewiß, sogar eher viel als wenig, aber das ist kein Dialog im üblichen Sinne. Samuel Beckett sagte einmal den Schauspielern, als er sein „Warten auf Godot“ inszenierte: „Stellt Euch vor, daß ihr in einem Boot sitzt. Das Boot ist leckgeschlagen. Wenn ihr schweigt, dringt das Wasser langsam ein und das Boot sinkt. Dann sprecht Ihr und euer Sprechen pumpt das Wasser aus dem Boot. Dann schweigt Ihr wieder...“ So ähnlich sprechen auch im „Jahr der ruhenden Sonne“ Zanussis Figuren.

Doch wir sind schon zu weit vorausgeeilt. Wir haben noch ein gutes Stück Weg vor uns, bevor wir uns Zanussis Kopf zerbrechen müßten. Wir sind mit eigenen Kopfschmerzen durchaus reichlich eingedeckt.

Müssen wir wieder auf die Bühne? Ja, aber jetzt zum Teufel mit dem Dramatischen, mit psychologischen Vertiefungen und ähnlich sophistiziertem Firlefanz. Vorhang auf für die Komödie! Was soll Dir dabei schon passieren? Hier kannst Du Deine Charaktere überzeichnen, auf Wahrscheinlichkeiten und psychologische Begründungen pfeifen und schließlich auch elegant über den dramatischen Konflikt hinweghüpfen, den Zanussi immer wieder fordert, damit der Zuschauer nicht einschläft. Und wenn schon? Das Lachen seines Nachbarn wird Deinen Zuschauer schon wecken. Du erzählst Deine Szene – und schon wieder fragt Zanussi nach der Spannung. Also bitte, so eine fixe Idee kann wirklich lästig werden. Du bist aber ein höflicher Mensch und zeigst ihm nicht, daß er sich diesmal völlig vergriffen hat. War es Hitchcock oder Chaplin, der von „suspense“ gesprochen hat? Jedem das seine, nicht wahr...

Und so läufst Du mit heiterem Gemüt und beschwingten Fußes in eine böse Falle. Es ist wahr, dort bist Du alles andere als alleine. Dutzende von „Komödien“-Regisseuren leisten Dir Gesellschaft. Sie haben die Sache offenbar genauso mißverstanden wie Du. Aber Chaplin ist nicht dort, nicht einmal mit „Monsieur Verdoux“, Lubitsch nicht und auch nicht Jerry Lewis, nein, nicht einmal der. Nachdem Du Deine Szene gezeigt hast, und sie ist, Du weißt nicht, warum, eher fad, klingt Zanussis Kommentar zum ersten Mal fast nachsichtig: „Nichts ist schwieriger, als Komödien zu machen. Ich weiß das, deswegen mache ich nur Melodramen.“ Endlich gibt es einen allgemeinen Lacher. Zanussi hat ihn Dir zu verdanken. Das ist auch etwas.

Aber dennoch bleibt Dir das Skalpell nicht erspart: „Ihre Charaktere sind nicht durchgezeichnet, sie haben keine Entwicklung, sie werden von Anfang an lächerlich gemacht.“

Das zerstört die Spannung. Ihre Ironie kann sich nur dann gegen eine Person richten, wenn Sie sie vorher aufgebaut haben.“

Du versuchst, Deine Person zu retten. Irgendwie sind sie Dir ans Herz gewachsen, so wie sie sind. Verändern kommt Dir wie Umbringen vor. Du bringst es einfach nicht übers Herz. Zanussi erleichtert Dein Gewissen: „*Diese Personen gibt es gar nicht, sie leben nicht.*“ Die Schauspieler, die eben noch diese Personen waren oder es vielleicht noch in einem geheimen Winkel ihres Bewußtseins sind, blicken beleidigt. Zanussi fährt fort: „*Es gibt sie nicht, merken Sie sich das. Es gibt sie nur, wenn die Szene sie braucht. Diese Personen wollen von sich aus nichts und können von sich aus nichts. Ihre Personen tun nur dann etwas, wenn Sie wollen, daß sie es tun, d. h. wenn es gut für die Szene ist.*“

Du baust Deine Szene also etwas um, aber im Großen und Ganzen bleibst Du bei Deiner Idee. Deine Verwechslungskomödie, Frau setzt sich an den falschen Tisch, usw. will nicht so recht funktionieren. Zanussi sagt: „*Es liegt wohl daran, daß Sie die Schauspieler nicht mitgerissen haben.*“ (Später, als einer von uns voller Energie und Tatendrang inszeniert und sowohl seine Schauspieler als auch uns, sein Publikum, mitreißt, sagt Zanussi zum Schluß dieser Darbietung: „*Ihr Kollege hat uns etwas sehr Wichtiges demonstriert. Inszenieren muß keine Qual, kein Kampf sein. Inszenieren macht Spaß, zwar nicht immer, aber wenn, dann sind es die schönsten Augenblicke.*“)

Aber noch weißt Du das alles nicht. Du schlägst ein letztes Rückzugsgefecht. Alles schön und gut, aber Dir erscheint Deine ganze Geschichte doch noch irgendwie lustig. „*Wenn Sie dauernd Witze erzählen*“, sagt Zanussi „*und niemand lacht, müssen Sie sich überlegen, ob Sie nicht die Sparte wechseln sollten.*“ Es gibt eben einen kleinen Unterschied zwischen Woody Allen und unsereins. Seine Komödien nähren sich von seinen Depressionen. Bei uns ist es eher umgekehrt.

Das Seminar ist zu Ende. So mancher leckt seine Wunden, ein wunderbares Mittel, sie nicht allzu schnell vernarben zu lassen. Irgend jemand bringt den ironischen Refrain in Umlauf: „*Dieses Seminar hat mein Leben verändert.*“ Alle greifen es auf und bald hört man die Ironie nicht mehr so recht heraus. Nun ja, es ist auch nicht unbedingt eine Schande, einmal etwas ernst zu meinen.

Ich selbst hatte das Glück, – ein Glück, das ich jetzt, aus sicherer Entfernung, ohne Gefahr bedauern kann – nicht zu jenen zu gehören, die inszeniert haben. Ich habe, manchmal, mit jenen gezittert, die alleine dort vorne standen und sich aufs Spiel setzten. Aber warum sage ich Spiel? Es gibt ja beim Film, was Deine Person angeht, eine einzige Spielregel, die Du beachten mußt, wenn Du das Spiel nicht verlieren willst – und diese Spielregel heißt: **das ist kein Spiel.**

Zanussi sagt es ein wenig anders: „*Sie müssen davon ausgehen, daß niemand will, daß ausgerechnet Sie Filme machen.*“

Nun gut, wirft man trotzig einem anonymen Publikum zu, Ihr wollt mich nicht, aber ich will Euch. So spricht ein Verführer. Der Schutzheilige der Filmmacher ist nicht der Heilige Edison, auch nicht jener Mann, dessen Name im Französischen „Licht“ bedeutet, und schon gar nicht Griffith oder Eisenstein. Nein, unser Schutzheiliger, an diesen Gedanken werden wir uns gewöhnen müssen, ist Don Juan. *Otto Kelmer*

Video-Dokumentation, U-matic LB, Farbe, 110 Min., Ton: CH-1,

Produktion: TAG/TRAUM, 5000 Köln, Weyerstr. 88, Tel.: (02 21) 23 59 33

Dank an Filminstitut Düsseldorf für Räume und Geräte
und
Sony GmbH, Dortmund, für die Bereitstellung der Geräte

Impressum

Herausgeber: Filmbüro NW e.V. in Mülheim an der Ruhr

Redaktion: Doris J. Heinze, Nikolaus Becker

Gestaltung: Nikolaus Becker

Satz: Hermey · Satz GmbH, Mülheim an der Ruhr

Druck: Fabri-Druck GmbH, Mülheim an der Ruhr