

Wie will ich lustig lachen, wenn alles durcheinandergeht

Danièle Huillet und Jean-Marie Straub sprechen
über ihren Film *Klassenverhältnisse*

In Ihren Filmen – und auch in Ihrem Leben – hat das Motiv der Emigration eine gewisse Rolle gespielt. Ist das einer der Gründe gewesen, warum Sie sich Kafkas Roman als Vorlage genommen haben? Die Themen: in einem fremden Land sein; fremd im eigenen Land sein. Die Frage: was ist überhaupt das eigene Land?

Straub Um Gottes willen. Nein, nein. Die Emigration spielt keine Rolle in meinem Leben; ich versuche doch, in meinem Leben so wenig Theater wie möglich zu machen, und wenn schon etwas eine Rolle spielt, dann hat das mit Theater zu tun.

Huillet Wir fragten einen italienischen Gastarbeiter in einem Zug nach München: «Wie ist das für Sie in Deutschland, ist es nicht zu hart?» Und er antwortete: «Wo man eine Arbeit hat, da kann man leben.»

Straub Diese Antwort wollte ich auch geben. Das ist die erste Antwort, die zweite ist etwas komplizierter: Man wird doch zwangsweise in einer Sprache geboren. Das kann man hinterher nicht mehr ändern, genauso wie man hinterher kaum noch ändern kann, in welcher Klasse man geboren wurde.

Es hat sich so ergeben, daß ich einfach abgehauen bin, 1958; und daß ich dann sozusagen im Exil gelebt habe und zwölf Jahre lang auf der Fahndungsliste an der Grenze war und in Abwesenheit zu einem Jahr Gefängnis verurteilt war. Und das hat dann als Ergebnis gehabt, daß wir weiter Filme in Deutschland gedreht haben. Aber unser erstes Projekt war ein deutschsprachiger Film, also da sind die Widersprüche da. Trotz französischer Muttersprache war das erste Filmprojekt, *Chronik der Anna Magdalena Bach* – 1954 als Projekt, realisiert 1967 –, ein deutschsprachiges Projekt.

Huillet Das mit der Sprache weiß der Kafka auch. Bei dieser angeblichen Reise durch Amerika geht der Karl Roßmann im Grunde von einer deutschsprachigen Gruppe zu einer anderen. Die er da trifft, sind immer Minderheiten, die deutsch sprechen.

Straub Ich glaube, Manfred [Blank] hätte gern gehabt, daß – vielleicht bin ich jetzt ein bißchen böse – ich geantwortet hätte, der Roman von Kafka habe uns interessiert, weil wir Exilleute sind. Natürlich: ein Roman oder eine Vorlage, wie man das so nennt, interessiert einen nicht nur, weil man eine Verfilmung daraus machen will, das haben wir nie gemacht. Sie interessiert einen, wenn sie mit den Erfahrungen zu tun hat, die man gesammelt hat, mit den eigenen Lebenserfahrungen. Also insofern muß ich «ja» sagen zu Ihrer Frage, obwohl ich mich am Anfang so dagegen gewehrt habe.

Warum ich so reagiert habe. Erstens: Ein Jahr, bevor der Schönberg starb, kam

ein Musiklexikon heraus, von einem Amerikaner. Da hat der Schönberg dem Autor geschrieben: Sehr gut, was Sie über mich schreiben; aber über *Moses und Aron* – vollkommen falsch. Das Problem vom Bild und von dem, was man sich vorstellen darf und nicht vorstellen darf, das ist nicht mein Problem, das war das konkrete Problem meiner Figur Moses. Den Künstler mit hineinzubeziehen in das Werk, das ist 19. Jahrhundert, das hat mit mir nichts zu tun. – Das wollte ich damit sagen. Ich bin kein Karl Roßmann und der Karl Roßmann ist kein Straub. Man hat damals schon gesagt, beim Bach-Film: Ha, der Straub identifiziert sich mit dem Bach – hat man wörtlich geschrieben –, weil der Bach auch gegen die Instanzen kämpft. Ein Witz.

Natürlich, umgekehrt: Es gibt keine einzige Situation (sagt man das? – schlechtes Wort auf deutsch) – selbst in *Othon*, einem Film, den wir auf französisch gemacht haben 1969 in Rom und der die Geschichte erzählt vom Nachfolger des Kaisers Galba, der der Nachfolger vom Kaiser Nero war – und keine einzige Beziehung zwischen den Personen, die wir nicht erlebt hatten, als Kinder der Kleinbourgeoisie in Frankreich – Erpressungen usw. – im eigenen Haus oder auf der Schule oder, weiter hinaus, in der Gesellschaft. Klar. Aber wir haben uns da nicht eingemischt. Das ist der Unterschied zwischen dem, was *wir* machen, und dem, was der Godard macht, trotz aller Verehrung, trotz allem Respekt und sogar aller Bewunderung. Wir hüten uns, in diese Richtung zu gehen.

Und zweitens: Ich hüte mich noch mehr davor, so wie viele Filmemacher und manche Künstler mit Pathos aufzutreten und zu sagen: Jawohl, ich bin ein Exilmensch und meine Kunst schwimmt im Exil, deshalb ist sie auch so. Ich glaube, man muß versuchen, ganz bescheiden zu bleiben, sowohl in dem, was man macht, als auch in dem, was man sagt und behauptet, und in dem, was man ist.

Aber wenn ich jetzt meine sogenannte Exillage zuspitzen würde, dann würde ich sagen: Es ist noch viel schlimmer als beim Karl Roßmann, in gewissem Sinn. Obwohl Roßmann ja kein Privilegierter war, er wurde ausgestoßen von der eigenen Familie; ich ging freiwillig weg, das ist etwas ganz anderes.

Ich gehörte zur Kleinbourgeoisie und konnte schon damals ein bißchen Deutsch und konnte mir erlauben, in ein Land zu ziehen, wo nicht meine Muttersprache gesprochen wurde. Das konnten die Arbeiter, die im Algerienkrieg damals den Kriegsdienst verweigert haben, nicht tun – es sei denn, sie sind in die französische Schweiz gezogen, und mußten da eine Arbeit finden, oder in den französischen Teil Belgiens. Ich konnte einfach weggehen, weil ich noch keine Arbeit hatte – und noch immer keine Arbeit habe; denn das, was wir machen, ist keine Arbeit; wir erfahren schon jetzt, daß wir wahrscheinlich, trotz Mühe und Not, trotz des vorigen, des Kafka-Films, keine Gelder finden werden für den nächsten Film, den wir auf deutsch machen werden.

Aber wenn ich meine Lage als Exilmensch zuspitzen würde, dann würde ich mich so hinsetzen und mit geschlossenen Augen sagen: Es ist noch viel schlimmer, ich habe keine Wählerkarte seit 1958, ich bin seit Jahrzehnten ohne Aufenthaltsgenehmigung, bin nirgendwo bei der Polizei angemeldet, habe keine Altersversorgung, habe keine

Krankenversicherung und werde so krepieren. Gut. Aber das geht die Leute nichts an, ich habe das jetzt nur aus Freundschaft gesagt. Und ich möchte damit meine Filme nicht pathetisch machen.

Und jetzt der vierte Punkt: Was ich vorhin von der Muttersprache gesagt habe, das habe ich bewußt gesagt. Obwohl ich ganz genau weiß, ich tue gewissen Leuten, die in der Bundesrepublik in den Ausschüssen sitzen, damit einen Gefallen. Die waren so zynisch, daß sie uns, als wir eine Drehbuchprämie für *Moses und Aron* beantragt hatten, als Begründung für die Absage geschrieben haben: Da der Autor, der Straub, sich immer noch zum französischen Kulturbereich zugehörig fühlt, werden wir ihm das Geld verweigern – für *Moses und Aron*. Das war der Witz. Die können das Argument ruhig weiter benutzen, wenn sie wollen, jetzt, mit dem Zimmermann, habe ich sowieso keine Chancen.

Es hat viele verwundert, daß Sie einen Film nach Kafka, dem lange existenzialistische und theologische Deutungen zuteil wurden, den Titel Klassenverhältnisse gegeben haben, ein Terminus, der doch aus der sozialistischen und kommunistischen Theorie herkommt.

Straub Was soll man dazu sagen? War die letzte Frau, die der Kafka geliebt hat – die Milena –, sagen wir ruhig: war sie keine Kommunistin? Ist sie nicht aus diesem Grund in einem KZ umgekommen? Die anderen Mitglieder der Familie Kafka sind als Juden im KZ umgekommen, sie ist als Kommunistin umgekommen.

Dann: Wo hat denn der Kafka seine Lebenserfahrungen gesammelt? In einer Arbeiterunfallversicherungsanstalt. Was lernt man da, was erfährt man da? Dann: Wie hat er den Kapitalismus genannt? *Das System der Abhängigkeiten*.

Der Richard Roud hat in *The Guardian* gescherzt: «Das ist doch ein Witz», hat er gesagt, «einen Film so zu nennen. Neunzig Prozent aller Filme könnten so heißen.» Gut, aber wo ist der Film, der so heißt? Jetzt gibt es den.

Betrachten wir das als eine Provokation. Aber ich behaupte, daß, obwohl der Kafka kein Marxist war, er doch bis jetzt der einzige *Dichter der industriellen Zivilisation* gewesen ist – die eigentlich keine Zivilisation ist. Und was passiert da? Da zittert jeder vor jedem höheren Beamten und da zittert jeder vor dem Verlust seiner Arbeit und da ist jeder in seiner Existenz abhängig vom Geld und von Posten.

Wir sind ja nicht die ersten, die gemerkt haben, daß *das Gesetz* bei Kafka mit Gott nichts zu tun hat. Das ist das Gesetz der Klassen und der Teilung der Gesellschaft in Klassen. Und wir wollten mit diesem Titel einfach sagen: Es geht so [er macht mit der Hand eine Geste in vertikaler Richtung], und es geht auch so [er macht mit der Hand eine horizontale Bewegung]. Und in beiden Fällen finden *Verhältnisse* nicht statt. Das sind nur chemische Verhältnisse. Es sind Klassenunterschiede, und sie wirken als Klassenverhältnisse; und es wird immer abgebrochen.

Huillet Ich glaube, der Titel ist keine Provokation, nur ein Hinweis.

Straub Ein provokatorischer Hinweis. Nein? Also kein provokatorischer Hinweis. Sie will das nicht.

Es ist doch kein Hinweis auf eine Interpretation des Romans. Auf was ist es dann ein Hinweis?

Straub Was heißt *«Interpretation»*?

Eine Interpretation, die jemand hat, der einen Film nach dem Stoff macht.

Huillet Aber bei uns wird doch nichts interpretiert.

Straub Der Roman hat nie *Amerika* geheißen. Wir hätten den Film nennen müssen *«Amerika, Amerika, Amerika»*. Es gab vorher den Film vom Griffith, dann den vom Elia Kazan. Und: der Romantitel war eine kommerzielle Erfindung vom Max Brod. Jetzt heißt der Roman, wie der Kafka geträumt hat, *Der Verschollene*. Dieser Titel paßte einfach nicht für den Film. Daß das eine Interpretation für den Roman ist, glaube ich kaum, wir haben ja einen Film gedreht. Der Titel gilt für den Film, Schluß.

Huillet Ein Hinweis kann keine Interpretation sein, sondern nur ein Zeichen, daß man die Augen und Ohren spitzen sollte.

Straub Ich habe den deutschen Begriff *«Interpretation»* nie verstanden. Das klingt ein bißchen für mich, wie wenn die Franzosen *«Weltanschauung»* hören.

Manche Leute haben gesagt, als sie den Film in Berlin gesehen hatten, in Ihrer Adaption des Romans sei das Auffällige in Kafkas Text, die langen, alptraumhaft sich steigernden Passagen, weggefallen zugunsten der Dialoge. Und die seien bei der Lektüre doch viel weniger charakteristisch. Das Dramatische sei im Gegensatz zum Bildhaften in den Vordergrund getreten. Ist das überhaupt wahr? Und wenn ja, wie ist es dazu gekommen?

Straub Weil ich mich für die Dialoge interessiert habe. Ich habe sie, auch wenn ich viel geschnitten habe, meistens blockartig behalten. Aus der Erzählung der Theresese – darüber, wie ihre Mutter oben von der Baustelle gefallen und gestorben ist – habe ich sogar einen *Dialog* gemacht, wie man so sagt. Beim Kafka gibt es das in gemischter direkter und indirekter Rede.

Film ist doch nicht ein Instrument zum Illustrieren, zum Beschreiben. Die Beschreibungen der Schriftsteller läßt man am besten den Schriftstellern.

Es gibt verschiedene Gründe dafür. Es gab schon einen Kafka-Film vor unserem, das war *Der Prozeß* von Orson Welles. Der hat versucht zu zeigen, was der Kafka beschrieben hatte. Zum Beispiel – ich habe das schon dreißigmal zitiert –: ein Raum, wo vierzig Mädchen dasitzen und tippen. Wir haben im Film *einen* Aufzug. Wir wollten das Gegenteil dessen machen, was der Orson Welles gemacht hat; wir wollten überhaupt nicht zeigen, was der Kafka beschreibt.

Der Alptraumcharakter, von dem Sie sprachen, ist viel stärker da, wenn Sie statt vierzig Aufzügen – ich übertreibe – einen Aufzug haben, aber der so existiert, wie beim Stroheim die Dinge existieren, das heißt monumental. Es gibt immer mehr Filmemacher, die tausend Bäume zeigen, Eichen, auf Sardinien oder was weiß ich, und am Schluß hat man den Eindruck, während zweier Stunden keine einzige Eiche gesehen zu haben.

Wir haben zufällig, vor drei Wochen in Paris, einen Film von Stroheim gesehen, den wir noch nicht kannten. Der heißt *Hello Sister!*, nach einem Theaterstück *Walking Down Broadway*. Diesen Film hat er nicht einmal geschnitten, sie haben ihn verstümmelt. Aber alles, was da vorhanden ist, was übrig bleibt von dem, was er geschaffen hat, das existiert so stark, daß man sich sagt: Der Stroheim war doch der Größte. Warum? Weil jeder Augenblick monumental da ist, jede Figur, jeder Raum.

Und ich glaube, der einzige, der Kafka hätte *verfilmen* können, wäre der Stroheim gewesen. Aber wenn man das hätte zeigen wollen, was der Kafka beschreibt, dann hätte man alles nachbauen müssen, und das steht für keinen von unserer Generation mehr zur Verfügung, weil die Maschine nicht mehr da ist. Wie der Stroheim ganz Monte Carlo im Studio wieder aufgebaut hat, hätte man alles, was im Kafka-Roman ist, aufbauen müssen. Dann muß sogar die Luft existieren – ich habe von Monumentalität gesprochen –, nicht nur die Figuren, ein Aufzug, ein Raum, sondern die Luft und die Insekten.

Wenn man das nicht tun will und nicht mehr die Mittel dazu haben kann, weil es nicht mehr drin ist, historisch nicht mehr und technisch nicht mehr, dann macht man eben das Gegenteil.

Ein Bild muß stehen, ein Bild ist nicht etwas Beliebigen. Und ein Bild, wenn es steht, beschreibt nichts, ein Bild existiert, an sich, es hat schon den Alptraumcharakter. Aber es hat ihn um so mehr, wenn man das Gegenteil von dem tut, was die Gesellschaft tut. Das heißt: keine Inflation. Man versucht das Gegenteil von Inflation: alles zu verdichten, es zu suggerieren, indem man ein Minimum zeigt. Das hat mit sogenannter Minimal art nichts zu tun, es ist genau das Gegenteil. Der Richard Roud, als er das Buch schrieb über unsere Filme, hat etwas verwechselt. Das kommt nur daher, daß er plötzlich Dinge gesehen hat, die in anderen Filmen nicht mehr zu sehen waren, längst nicht mehr seit Griffith und seit Stroheim. Selbst bei Leuten nicht, die viel größere Sachen machen als wir.

Aber der Verlust, den ich versucht habe klarzumachen, ist trotzdem da.



Abbildung links: *Walking Down Broadway* (1932; die sogenannte Verleihversion *Hello Sister!* nennt keinen Regisseur); rechts: Szene xxx, «Hotelhalle, vor einem Aufzug», Robinson und Karl Roßmann als Liftjunge.

Sie haben gelegentlich auf die Unterschiede in der Darstellungsweise der Schauspieler in Ihrem Film hingewiesen und von einem «Fächer von Schauspielern» gesprochen. Hat das damit zu tun, was diese einzelnen Darsteller als Menschen im Leben sind, oder hat es mit den Texten zu tun?

Huillet Beides, glaube ich. Man sucht oder man träumt eine Person, von der man auch weiß, was sie für Texte zu sagen haben wird.

Außerdem ist das das erste Ding seit *Nicht versöhnt*, wo wir so viele Leute haben. Also mußte der sogenannte Fächer schon von vornherein breiter gemacht werden. Das geht vom Adorf als Onkel zum Roßmann über die Libgart [Schwarz] als Therese oder den alten Mann als Diener vom Landhaus. Es gab Leute, die wir kannten und die gern mit uns gearbeitet hätten, aber wir hatten noch nie die Möglichkeit. Und da haben wir plötzlich gedacht, der oder die wäre wahrscheinlich richtig. Und es gab Leute, die wir überhaupt nicht kannten – da haben wir alles auf eine Karte gesetzt. Wie beim Darsteller des Karl Roßmann zum Beispiel.

Straub Wir haben von «Fächer» schon damals bei *Nicht versöhnt* gesprochen. Auch bei *Othon*.

Huillet Auch in *Dalla nube alla resistenza* hatten wir eine Schauspielerin – und ganz andere Leute.

Straub Das ist nicht nur eine musikalische und textliche Frage, aber es ist auch eine musikalische und textliche Frage. Wenn man ein *oratorio* aufbaut, muß man auf die Mannigfaltigkeit und Vielfalt der Stimmen achten und sie so breit und vielschichtig wie möglich anlegen. In *Dalla nube alla resistenza*, ein ähnlicher Fall, ging es um die Öffnung des Fächers, was die Gefühle angeht. Das ging vom Horror bis zur größten Lust auf diesem Planeten.

Huillet Heißt es nicht besser «Grausamkeit»?

Straub Oder vom Terror oder der Grausamkeit bis zum Gegenteil, bis zur Zärtlichkeit, bis zur Lust.

Würden Sie soweit gehen zu sagen, daß, weil Klassenverhältnisse in gewisser Weise eine Komödie ist, es auch ein Film ist über die verschiedenen Arten von Schauspielerei?

Straub Ja sicher, das sowieso.

Huillet Das ist der *Machorka-Muff*-Aspekt daran.

Straub Der Onkel an dem einen Ende des Fächers ist mehr jemand, der Onkel Ubu darstellt, er hat noch Spuren von Naturalismus ... oder er ist wie General Ubu oder Oberst Ubu in *Machorka-Muff*.

Und am anderen Ende des Fächers ist eine andere Schauspielerin, die ganz anders spricht, weil sie auch ganz andere Texte sagt. Die etwas theatralische, gesellschaftliche, politische Rede, die der Onkel hält, mit ihrem Enthusiasmus für die Vereinigten Staaten, diese Rede kann man nicht im gleichen Ton sagen wie die Erzählung der Therese vom Tod ihrer Mutter. Das kommt von den Texten her und das ergibt sich; aber es hat auch mit etwas anderem zu tun.

Einer hat das gespürt, in Paris, das hat mich gefreut. Das war, glaube ich, der Bergala. Er hat von Demokratie gesprochen. Ich meine, ich habe nicht viel übrig für

Demokratie; weil so, wie man das versteht, ist das immer der kleinste gemeinsame Nenner, anstatt daß es das Gegenteil ist. Aber in diesem Fall soll es eben das Gegenteil sein: der größte gemeinsame Nenner. Daß jede Figur gleichberechtigt ist im Fächer und daß jede Figur soweit wie möglich in den Schattierungen abweicht von den anderen, die weit entfernt sind im Fächer; und daß das dafür zärtlichere Schattierungen bedeutet zu den Nebenfiguren im Fächer.

Daß es keine Hauptfigur gibt. Obwohl zum ersten Mal in unserer kleinen Arbeit seit dem Bach-Film eine durchgehende Figur gezeigt wird. In diesem Fall der Karl Roßmann. Trotzdem: Fächer, das bedeutet, daß der Karl Roßmann keine Hauptfigur ist; das ist auf keinen Fall, was die Italiener einen *protagonista* nennen. Er ist also nicht wichtiger und nicht weniger wichtig als alle anderen. Und der Hausdiener ist nicht weniger wichtig als der Karl Roßmann oder als der Onkel.

Nehmen wir zum Beispiel den Oberportier, den der Andi Engel spielt. Ich denke, daß seine Art von Darstellerei etwas zu tun hat mit dem, was der Schönberg Sprechgesang genannt hat. Während andere Dinge, die in dem Film vorkommen, etwas zu tun haben mit einer durchaus bekannten und gängigen Komödienschauspielerei in Filmen. Es macht Ihnen nichts aus, wenn es diese Unterschiede als Stilunterschiede gibt?

Straub Nein, im Gegenteil. Wir freuen uns, wenn es diese Unterschiede und sogar diese Widersprüche gibt.

Ein sogenannter Künstler kann den Fächer nie breit genug aufmachen und die Genres nie genug mischen. Natürlich ist das ein Risiko. Weil, es gibt immer einen, der sagt: Der ist ganz toll und alle anderen sind schlecht. Oder umgekehrt.

Dann gehe ich meinen Weg weiter; weil für die, die das so sagen und beurteilen, für die ist der Film nicht gemacht worden. Die interessieren mich als Zuschauer nicht. Mich interessieren die Zuschauer, die fähig sind, Toleranz zu üben, alle als gleichberechtigt zu empfinden und alle zu akzeptieren. Auch wenn die ganz auseinandergehen.

Huillet Man muß zwar vorsichtig sein mit den Personen, die man hat, aber man wird immer wieder überrascht. Einer wie der Andi Engel, der schien gar nicht so begabt, wie man sagt, am Anfang. Und trotzdem – und vielleicht deswegen konnte man mit ihm sehr weit gehen.

Und er war auch selbstbewußt genug, um beim Drehen zu merken – obwohl er vorher genauso wie die anderen geübt hatte –, daß er erst über die dreizehnte [Klappe] hinaus seine Freiheit wiedergewinnen würde. Das hat er selbst empfunden, da war das Bewußtsein da. Was nicht bei allen der Fall ist.

Aber andererseits: wenn alle das gleiche gemacht hätten, dann könnte man auch durchs Fenster springen.

Straub Ja, eben. – Beim Fassbinder sprechen alle gleich und sie leben außerhalb ihrer eigenen Muttersprache. Dann ist man vor dem Film ein vollkommen Fremder, und jede Person ist ihrer eigenen Sprache gegenüber fremd. Wir versuchen etwas anderes. Ob das Sprechgesang ist, weiß ich nicht – das ist ein großes Wort, Sprechgesang ist etwas ganz Präzises. Natürlich haben wir davon gelernt. Aber wir hatten

so etwas Ähnliches schon in *Nicht versöhnt*, obwohl wir Sprechgesang damals kaum kannten, oder nur als Laien.

Und dann haben wir gelernt von Corneilles Text und dann haben wir gelernt von Mallarmés Typographie und dann haben wir gelernt von der eigenen Arbeit am Text vom Brecht bei *Geschichtsunterricht*, wo wir gezwungen waren, streng aufzubauen, weil der Text ja aus lauter wirtschaftlichen, ökonomischen Argumentationen besteht, die streng konstruiert sind. Also mußte man sie strukturieren – aber wenn Sie Menschen auf der Leinwand sprechen lassen, sind Sie gezwungen, das zu strukturieren, sonst existieren die Menschen nicht.

Selbst der Schauspieler, der angeblich improvisiert, muß sich entscheiden. Aber es ist besser, man hat vor sich eine Art Partitur und man versucht, sie zu entfalten.

Huillet Aber trotzdem: Sprechgesang ist musikalisch etwas sehr viel Präziseres. Es wird dabei nicht nur in der Breite, sondern auch in der Höhe und der Tiefe gearbeitet. Das kann man mit Musikern erreichen. Deswegen wollten wir bei *Moses und Aron* für den Moses, wo einige Opernregisseure einen Schauspieler genommen haben und keinen Sänger, einen Sänger haben, weil wir wußten, daß es etwas gibt, das nur ein Sänger erreichen kann.

Straub Selbst der Gielen hat uns damals zuerst vorgeschlagen, einen Schauspieler zu nehmen oder den Hotter, der nicht mehr Sänger war.

Huillet Moses *singt* einen Satz, er *singt* ihn wirklich. Es ist eine Partitur, die viel präziser notiert ist als das, was wir machen.

Über Ihren Film Fortini/Cani ist gesagt worden: Das ist wie Cézanne. Über Klassenverhältnisse würde ich sagen: Das ist wie Schönberg. Ich meine nicht nur eine gewisse Tendenz zum Sprechgesang, sondern auch eine Konstruktionsweise, die mit seriellen oder Reihentechniken zu tun hat. Ein Beispiel dafür wäre: wann der Kamerastandpunkt gewechselt wird und wann nicht.

Straub Das mit Cézanne ist ein bißchen viel. Cézanne war der größte Maler im Abendland. Er war auch der, der die besten Kadragen gemacht hat. Aber wichtig bei Cézanne war nicht *das*, wichtig bei Cézanne ist, daß er die Dinge gemalt hat wie Dinge, aber auch wie Volumen. Und daß er immer nach außen geblickt hat und nach innen. Und daß er am Ende seines Lebens gesagt hat: Schaut euch diesen Berg an, den Mont Sainte-Victoire, einst war es Feuer.

Und das mit Schönberg – gut, das scheint mir ein bißchen präventiös.

So etwas zeugt auch von einer Krankheit der Filmemacher heutzutage. Deswegen stört mich das ein bißchen. Es sagt immer einer: Ich bin jetzt wie Brecht oder wer weiß wer.

Wir haben auch gesagt, eine gewisse Konstruktion in *Zu früh/Zu spät* habe mit den Spätwerken von Beethoven zu tun; aber nur ein kleines bißchen. Also sagen wir: *Klassenverhältnisse* hat mit Schönberg auch ein kleines bißchen zu tun. Ich habe bei der Konstruktion nicht an Schönberg gedacht, aber natürlich müssen wir von ihm irgendwann etwas gelernt haben.

Also gut: die Konstruktion ist ganz einfach – ich meine die von jeder Sequenz, die Gesamtkonstruktion ist noch ein anderes Problem; es wäre vielleicht zu langweilig, jetzt darüber zu plaudern.

Viele Sequenzen – es gibt da verschiedene im Film: im Wald oder im Salon des Kapitäns oder in der Heizerkoje oder im Büro des Oberkellners –, viele dieser Blöcke bestehen aus dreißig bis sechsunddreißig Einstellungen. Und da haben wir etwas versucht, was wir schon in anderen Filmen versucht hatten, aber diesmal ein bißchen systematischer, obwohl ich mich gehütet habe, daraus ein System zu machen. Wir haben versucht, die anderen Personen immer vom Standpunkt Karl Roßmanns zu zeigen. Das heißt: grundsätzlich bleibt die Kamera für die – sagen wir – sechsunddreißig Einstellungen an der gleichen Stelle, und man sieht alle Figuren von diesem Standpunkt aus; und wenn man den Karl sieht, bleibt der Standpunkt der gleiche. Man könnte, wenn man die anderen Figuren sieht, bevor man den Karl sieht, zuerst glauben, das sei eine Icherzählung. Aber es ist eben keine Icherzählung beim Kafka, er erzählt vom Roßmann und schreibt immer «er». Also ist der Standpunkt, von dem aus man sämtliche Personen der Sequenz sieht und den Raum, auch der Standpunkt, von dem aus man den Karl sieht. Das hat ein bißchen Geduld und Arbeit erfordert, das war wie Schachspielen. Wenn man den strategisch richtigen Punkt gefunden hatte, dann ging es darum, nicht davon weg zu kommen.

Das heißt: der Standpunkt ist ein subjektiver – vom Karl Roßmann auf alle anderen Figuren; aber trotzdem ist es kein subjektiver Standpunkt, denn es ist auch der Standpunkt, der den Karl Roßmann objektiv zeigt. Es gibt da eine Verschiebung; ich weiß nicht, wie ich das erklären kann.

Das ist eine Methode, die wir langsam entwickelt haben. Es kommt immer eine kleine Entwicklung aus den vorigen Filmen. Sie kommt vom Kurzfilm nach dem Gedicht von Mallarmé oder sie kommt von der Bar-Sequenz in *Dalla nube alla resistenza* – wo man auf die verschiedenen Figuren, die an der Bar stehen, diese komischen Faschisten oder Halbfaschisten, sieht vom Bastard aus, der am anderen Ende der Bar hinter seinem Tisch vor seinem Glas Campari sitzt. Aber das war kein subjektiver Standpunkt, weil er es erlaubte, nicht in Subjektivität hineinzurutschen.

Huillet In *Klassenverhältnisse* ist es nicht der Blick von Karl Roßmann, das ist (kann man das sagen?) ein brüderlicher Blick.

Straub Ja. Brüderlicher Blick. Warum nicht?

Sie als die Brüder von Karl Roßmann?

Straub Sagen wir: Komplizen.

Huillet Also nicht wir, eher die Maschine.

Straub Oder der Zuschauer. Der Zuschauer ist Komplize, ist auf der Seite vom Karl Roßmann, aber doch nicht im Kopf von Karl Roßmann. Und so, wie der Karl Roßmann sieht, so sieht auch der Zuschauer. Und: so darf auch der Zuschauer den Beobachter sehen, der der Karl Roßmann ist; und der Zuschauer ist der Beobachter Karl Roßmanns und der anderen Figuren. Man müßte das besser und logischer erklären.

Was den Gesamtaufbau betrifft: Das kann man ein bißchen lustig erklären. Es gibt eine Rolle, die erste Rolle, mit den Szenen auf dem Schiff und vorher mit dem Heizer: das ist «Senator Ubu, eine Art Komödie». Dann gibt es: «Die Versuchung», dann: «Die Reise ins Land der Vampire».

Jede neue Rolle im Film, es gibt sieben, hat einen eigenen Charakter oder Ton. Huillet Oder eine eigene Farbe.

Straub Jetzt sind wir wieder bei den Klangfarben.

Dieses Gespräch wurde in Rom, im August 1984, von Manfred Blank, Gerhard Metz, Berthold Schweiz und Susanne und Ulrich Röckel geführt und aufgezeichnet. Es diente der Vorbereitung eines Filmtips für das Westdeutsche Fernsehen. Wir danken Werner Dütsch und der Filmredaktion des WDR.

Zu den Abbildungen

Nebenan: Szene v, «Zimmer des Kapitäns»; mit dem Oberkassier, dem Kapitän, dem Onkel (von links nach rechts in Einstellung 23); Karl Roßmann (27); dem Stewart, Schubal und dem Heizer (46).

Folgende Seite: Aus der Szenenfolge «Ein Landhaus bei New York» (Szene x bis Szene xix); mit Karl, Klara, Pollunder (70); und Green (71).

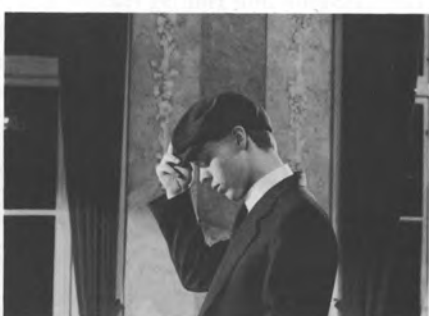
Daneben, linke Spalte: Szene xxi, «Gang und Schlafzimmer in einem kleinen Wirtshaus – Nacht»; mit Robinson und Delamarche (111). Rechte Spalte: Szene xxiv, «Auf einer Anhöhe (Straßenböschung) – Nacht».

Neben Seite 283: Szene xxxii, «Büro des Oberkellners»; mit dem Oberkellner, dem Oberportier (193); der Oberköchin und Therese (206).



Einstellung 23, 27, 34, 41

42, 44, 46, 49



Einst. 70; 71; 76, 77

Einst. 82, 87; 88; 99



Einst. 111, 112, 113, 116

Einst. 130, 132, 133, 146



Einst. 193, 194, 195, 204

206, 208, 212, 213