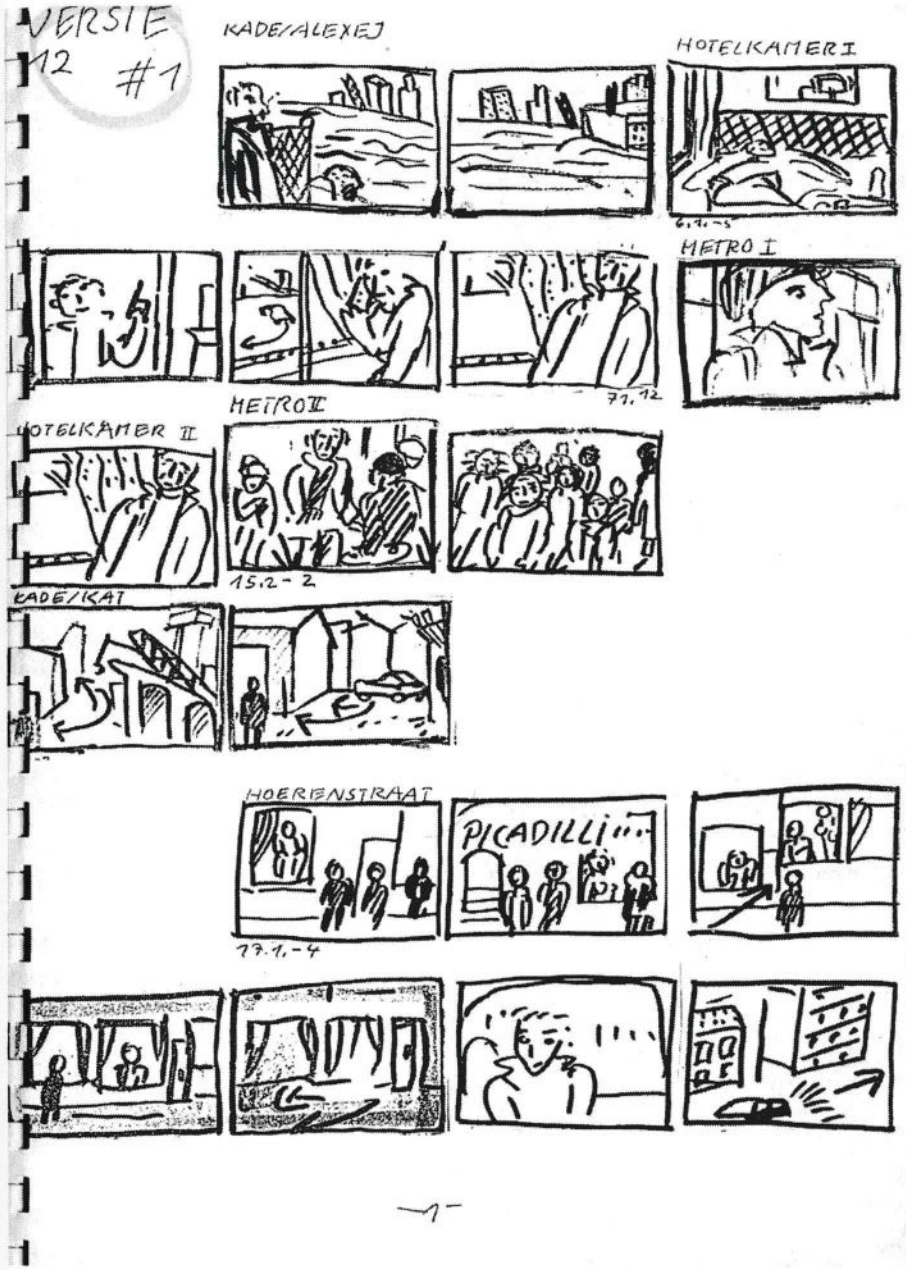
'Da ich ja auch Bildhauerin bin - - .'
Filme als Zeit-Skulpturen

ROSEMARIE BLANK

geb. 1939 in Schneidemühl, im heutigen Polen, lebt und arbeitet in Amsterdam

Das Gespräch führte Mara Loytved-Hardegg
Dezember 1998, Palazzone, Italien

Frage: Du warst Graphikerin, Bildhauerin und bist seit vielen Jahren Filmemacherin. So wie du arbeitest, ist das ja auch eine Art zu leben, das Leben zu verändern.
R. B.: Also, du versuchst aus eigener Kraft etwas zu schaffen und willst, daß es immer weitergeht, daß es eine Entwicklung gibt, und du machst immer neue Entdeckungen. So war das auch, nachdem ich die Radierungen gemacht hatte. Irgendwann dachte ich: Na ja, bis hierhin bin ich gekommen, und es ist ganz interessant, doch hatte ich Lust auf mehr, auf einen Raum, auf ein Objekt im Raum. Und dann kam die Bildhauerei, das war eigentlich beinahe zwangsläufig so.
Frage: Wie kamst du denn dann zum Filmemachen? War das auch eine zwangsläufige Entwicklung?
R.B.: Da kam etwas anderes dazu. Erst mal war es 1968, und es bestand ein großes Interesse an gesellschaftlicher Analyse. Der Gedanke lag nahe, daß das Medium Film ein besseres Mittel wäre, sich auszudrücken, weil die bildnerische Arbeit eigentlich begrenzt erschien. Die Grenzen der Graphik hatte ich gesehen, und in der Bildhauerei, da gab es auch eine Grenze für mich durch die körperliche Bewältigung ... Nach sechs bis acht Stunden Arbeit war ich müde. Ich wollte aber auch lesen, schreiben. Überhaupt wollte ich mich in Worten ausdrücken können, so wie ich das Szenario inzwischen schreibe. Wenn ich schreibe, denke ich in Bildern, nicht mit dem Anspruch, Literatur zu machen, aber mit einem Anspruch, über die Bilder Zustände auszudrücken oder irgendetwas auszudrücken, wovon ich selber garnicht weiß, was es eigentlich ist.
Beim Film sind für mich die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten wirklich ideal und zwar in allen Phasen. Es gibt eine Phase des Szenario-Schreibens, da arbeite ich sehr individuell oder mache meine Recherchen, rede mit Leuten und bin eigentlich in einem Zustand permanenter 'Alertheit', wobei ich immer das, was sich mir anbietet, in irgendeiner Weise verarbeite. Und das ist ein Prozeß, das verändert sich ständig. Und ich bin da eigentlich auch wie ein Kind. Alles, was ich z.B. in der Literatur finde, lese ich dann in Bezug auf dasjenige, was da bei mir im Entstehen ist. Dann gibt es eine andere Phase, in der ich mir die Leute und Mitarbeiter suche, bis schrittweise das Projekt geplant wird. Dazu kommt das Geld-Suchen; ich habe ja für mehrere Filme auch selber das Geld gesucht, war also auch Produzentin ... Es ist eine sehr vielfältige Tätigkeit in



Seite aus dem Drehbuch-Entwurf zu „Farewell Pavel", 1998

verschiedenen Stadien und auch in verschiedenen Disziplinen. Du lernst auf allen Ebenen, das Lernen ist nie fachidiotisch und einseitig, sondern allumfassend und ganz rund. Vielleicht ist es auch etwas sehr Weibliches, ja, das ist es eigentlich, daß die Arbeit zum Leben gehört, garnicht mehr davon zu trennen ist.

Frage: Inwieweit kommt da die Technik, der ganze technische Apparat beim Filmemachen mit ins Spiel?

R.B.: Wenn du jung bist und naiv - Naivität ist ja auch eine Kraft - da springst du einfach ins Wasser. Wie der Film "La terra in due" entstanden ist, weißt du ja -auch in Verbindung mit S-8-Material- und ich habe mir damals selber eine Filmkamera gekauft und einen Schneidetisch. Also teilweise eignest du dir das an, schlägst dich mit diesen Sachen herum und spürst, wo deine eigenen Grenzen sind. Du lernst natürlich auch von den Leuten, die du dir als Fachleute heranziehst, als Crew. Ich habe ja sehr lange gezögert z.B. mit der Montage des letzten Films "Farewell Pavel", nachdem ich mit dir zusammen "Rit over de grens" geschnitten hatte und die anderen Filme, auch "De Miren", alleine geschnitten hatte und "La terra in due" zu 50% alleine geschnitten hatte. Dann weißt du, was das Montieren bedeutet, bist viel wählerischer in der Auswahl eines 'Editors' und hast auch die Kontrolle über den Film viel mehr, als wenn du die Erfahrung nicht hättest.

Es ist natürlich auch ein Risiko bei der Entscheidung: Mit wem schneide ich jetzt den Film. Der Einfluß ist enorm, du selbst bist in dieser Phase sehr empfindlich, du mußt jemanden finden, der ein selbständiges Urteil hat und doch bereit ist, sich einzufühlen, wie ich es bei dir ja auch in großem Maße erlebt habe, jemand, der dich in dem, was du noch nicht weißt, unterstützen kann. Und das war diesmal bei dem gerade fertiggestellten Film "Farewell Pavel" mit Jan Vauter Reijen sehr gut. Dieser Mann hat zwanzig Jahre Filme geschnitten.

Frage: Nun noch zu einer anderen Frage. In 'Farewell Pavel' hast du ja, anders als in deinen vorherigen Filmen vorwiegend mit Berufsschauspielern gearbeitet. Wie war deine Regiearbeit mit den russischen Schauspielern?

R.B.: Regie bedeutet ja auch, daß du die Schauspieler führst. Das war wegen der Sprache nicht immer leicht und nur mit Hilfe einer Dolmetscherin möglich. Bei der Arbeit habe ich dann entdeckt, daß ich als Regisseurin mit den Schaupielerinnen viel weniger umgehen konnte als mit den Männern. Den Männern gegenüber hatte ich eine Distanz, ich wußte, was ich wollte, ich hatte ein Bild vor Augen, wie diese Figur, dieser Charakter werden sollte. Bei den Frauen war das anders, die waren mir zu nahe, ich hatte überhaupt nicht die nötige Distanz. Alle Frauenfiguren, die so um die fünfzig waren in diesem Film, sind viel schlechter, weniger gelungen, ich habe sie nicht führen können. Ich hatte auch Mitleid, ich wollte z.B. der russischen Schauspielerin die Rolle lassen, die ich ihr versprochen hatte. Ich hatte, glaube ich, im Drehbuch mit der Majakowskaja eine der schönsten Szenen geschrieben, und ich sah eine Frau in Rußland auf der Bühne, die mir in einer kurzen Szene sehr gut gefiel, und ich wollte ihr die Rolle geben. Aber schon bei der Probe sahen wir, daß es nicht ging.

Ich wollte es dennoch mit ihr hinkriegen, ich wollte sie einfach nicht hängenlassen.

Frage: Dein vorletzter Film über Nele, 'Rit over de grens', spielte in Holland und in Deutschland. Das hatte ja auch praktische Gründe, weil du von beiden Ländern auch Gelder bekamst. Außerdem bist du Deutsche und lebst in Holland. Welche Gründe gab es für dich, im letzten Film, 'Farewell Pavel', die Handlung in Rußland und Holland spielen zu lassen?

R.B.: Ja, wie komme ich dazu, in Rußland zu drehen? Da gibt es wohl zwei Antworten. Die eine: Dazu möchte ich an dieser Stelle nichts sagen, außer daß es sicher biographische Hintergründe gibt. Und die andere Antwort, die hat etwas mit der Art, wie ich Filme mache, zu tun. In Holland sehe ich Bilder, z.B. wie da die Prostitution auf dem Keileweg in Rotterdam geregelt ist. Hinter einem Zaun, der abends um sechs Uhr aufgeschlossen wird und um sechs Uhr frühmorgens wieder abgeschlossen wird, von einem Beamten der Gesundheitsbehörde in Rotterdam. Dieser Straßenstrich ist total reguliert. Die Autos fahren da rein und die Frauen, die dastehen wie an einer Bushaltestelle, bieten sich an, steigen in ein Auto und dann nach 8 bis 10 Minuten wieder raus. Das ist der billigste Straßenstrich, aber kontrolliert. Da werden keine Frauen ermordet. Nebenan ist eine von Sozialarbeitern verwaltete Bude, ein Zimmer, und da gibt es ein Klo mit einer Glascheibe, damit die Prostituierten gesehen werden, wenn sie sich eine Spritze in die Vene schießen. Wenn du da in die Bude kommst, kriegst du gleich einen Kaffee angeboten; die Frauen können sich dort aufwärmen und reden, und alles ist total reguliert. Und es sieht alles sehr ordentlich aus. Dies sind wahrscheinlich die Bilder, die uns hier in der westlichen Welt angeboten werden, wenn man von außen guckt. Und mein Interesse an solchen Bildern hat auch wieder etwas mit dem Dokumentarfilm zu tun. Ich suche ja so eine Mischung zwischen einem Dekor der Wirklichkeit und einem Drama. Auf dieses Dekor möchte ich nicht verzichten, denn es gibt da ein reiches Angebot an Bildern; in Rußland findet man ganz andere Bilder. Wenn du da durch die Straßen gehst, ja da liegen die Gefühle sozusagen auf der Straße, das ganze Spektrum der Gefühle. Das ist natürlich ungemein anziehend, auch visuell. Und zwischen diesen beiden Gegensätzen bewegt sich der Film. Ich habe ja immer gesagt, daß durch diese Konfrontation oder diesen Kontrast Holland - Petersburg etwas zutage treten wird, was ein Drittes sein wird. Aber ich kann das Dritte nicht benennen. Ich kann nur sagen, daß es sich um Material handelt, das auch wie Bildhauermaterial ist, aber in der Zeit abläuft. Die Frage ist, wie diese Zeit-Skulpturen sich verbinden, eine Beziehung eingehen. Alles ist ja ein Konstrukt, wenn du so willst.

Frage: Was mir bei deinen Filmen immer auffiel: Du kommst nicht nur vom Dokumentarfilm, du arbeitest auch teilweise immer noch damit; z.B. wie dein jüngstes Drehbuch zu „Farewell Pavel" entstand, fand ich sehr faszinierend, daß es zwar einerseits als Grundlage eine Geschichte enthält, nämlich die eines russischen Vaters, der nach Rotterdam ging, und seines halbwüchsigen Sohnes, der als Halbwaise in Petersburg beim Großvater blieb; daß es aber andererseits vor Ort soz. aus dem Leben

entstand, daß du die Leute erst trafst und deine Beobachtungen machtest und dann deine genauere Geschichte daraus schriebst bzw. diese verändertest, also ganz stark an erlebten Begegnungen orientiert warst; es ist weniger Konstrukt oder Fiktion als bei anderen Autoren.

R.B.: Ja, ich habe das Szenario weitgehend an die vorgefundenen Begebenheiten angepaßt und auf Grund meiner Recherchen einen Teil des Drehbuchs vor Ort geschrieben, Dialoge und ganze Szenen entwickelt, die dann eine Filmerzählung ergaben. Dabei habe ich mich tatsächlich meistens durch das inspirieren lassen, was ich selber erlebt habe. - Die Arbeitsweise erinnert wieder an den Dokumentarfilm. Bei einem Dokumentarfilm, wie ich ihn verstehe, weiß man eigentlich nie genau, was sich vor der Kamera entwickeln wird. Dieser Teil der Ungewißheit ist immer ein Geschenk, eine Möglichkeit, etwas Neues dabei zu entdecken. Zum Teil gibt es also eine strikte Planung, aber andererseits möchte ich mir immer mehr den Luxus leisten, auch einen detaillierten Plan wieder umwerfen zu können. Das ist eigentlich mein Ideal zu filmen. Und das bedeutet, du mußt ein Team haben, das deine Art zu filmen kennt und dir total vertraut. Nichts ist hinderlicher für die kreative Arbeit, selbst wenn du zwei Jahre an einem Drehbuch geschrieben hast, als ein Drehbuch nur abzufilmen. Wenn ich nur das Drehbuch abfilmen würde, wäre ich nicht in der Lage, auf die Momente vor Ort eingehen zu können, die mir angeboten werden durch ein Chaos, das da entsteht, durch etwas, was unplanmäßig geschieht. Andererseits ist es auch ein sehr großes Risiko, solche ungeplanten Szenen mit den mehr geplanten später zu verbinden. Du drehst unter Umständen Dinge, die eine Szene retten wegen der Spannung, die da drinsteckt, aber andererseits mußt du sie auch integrieren könnnen. Es kann durchaus sein, daß, wenn du später bei der Montage an der Form arbeitest, an der Konsistenz der Form, daß du so etwas wieder rausschmeißen mußt. Je mehr du dich dann auf diesen neuen 'Körper' einläßt, desto häufiger nimmst du auch Abschied von den Szenen, die du zuvor integrieren wolltest.

Frage: Was mir auffällt, daß deine Filme, auch wenn sie dann ausgefeilt und verändert wurden, etwas sehr Lebensnahes und Lebendiges behalten. Ich spüre immer so eine Nähe zu den Menschen.

R.B.: Das ist ja gerade das Spannende, daß das Material sich immer auf die Wirklichkeit bezieht und daß das auch der Maßstab bleibt, daß aber, wenn der Film entsteht, langsam etwas Neues daraus wird. An so einem Gebilde wird dann, da ich ja auch Bildhauerin bin, gefeilt, bis die Form stimmig ist, bis das Konstrukt einen ganz eigenen Charakter bekommt. Und was dieses Eigenständige am Ende dann ist, das weißt du vielleicht ein Jahr später, oder das müssen dir andere sagen.

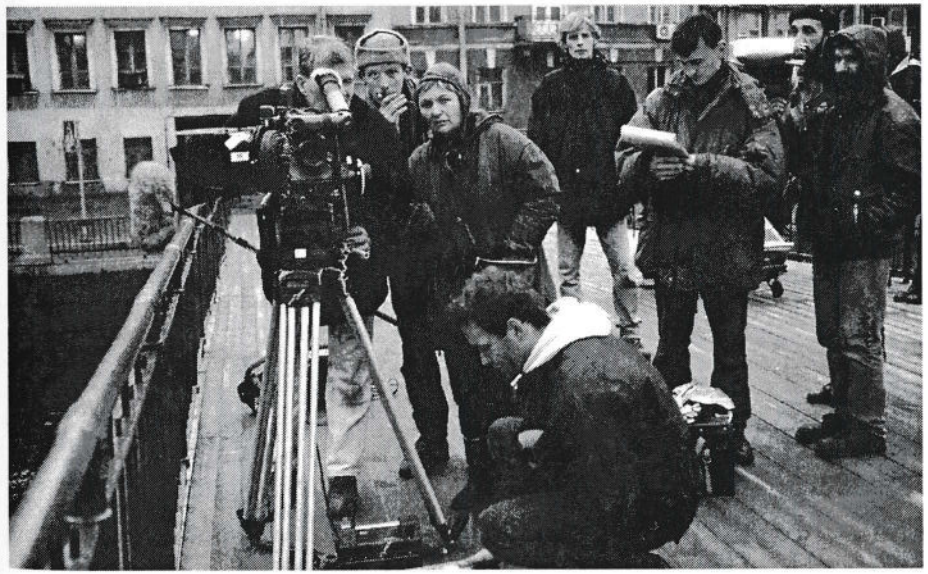
Das Interessante an der Montage ist, daß sie auch eine große Disziplin erfordert und deshalb hat das auch wieder etwas mit Selbstveränderung zu tun. Ich kann dir noch erzählen, wie wir den Trailer von 2 1/2 Minuten gemacht haben. Trailer, das ist ein kurzer Film, der neugierig machen soll auf den langen Film, eigentlich eine Art Werbefilm, der den Film im Kino ankündigt. Wir hatten also im Kopf, man müßte den Sohn zeigen und man müßte den Vater zeigen. Natürlich nimmst du auch Material, das du doppelt gedreht hast und das du zudem zu den interessantesten Szenen zählst. Dann hatten wir plötzlich die Idee, vielleicht sollten wir ein Stück von der Musik, dem Concerto grosso des russischen Komponisten da unterbringen. Das wäre durchaus möglich gewesen. Aber dann haben wir gesehen, daß das zwar sehr gefällig und sehr attraktiv wäre, doch der Filmsprache etwas Wahrhaftiges nähme. Ich muß vorausschicken, wir haben versucht, eine bestimmte Sprache mit dem Material zu entwickeln, die verständlich, nachvollziehbar und gleichzeitig so ist, daß wir uns nicht dafür schämen müssen. Wir haben gedacht: nein, bei diesem 2 1/2 minütigem Stück müssen die direkten Töne sehr gut zu hören sein und durch nichts gezuckert werden. Und so führst du eigentlich immer einen inneren Dialog; jeder Schnitt, den du machst, ist ein bewußter Schritt, wobei du wieder von dieser Konsistenz sprechen kannst. Natürlich könnte man auch auf effektvollere Montagen eingehen.

Frage: Das wollten wir beide damals bei der Montage von 'Rit' ja auch vermeiden.

R.B.: Ja, wir sind außerordentlich streng gewesen.

Montieren, das ist wie mit der Mahlzeit, wenn du kochst. Du nimmst gutes Öl und du läßt die Dinge wie sie sind, bereitest sie so zu, daß sie sich entwickeln können, im Geschmack. Ja, so ist das mit dem Film auch, ungeachtet der Möglichkeiten, die du hast...

Im Januar 1999 wurde der Film 'Farewell Pavel' bei den Filmfestspielen in Rotterdam uraufgeführt und im Februar 1999 in Berlin bei den Filmfestspielen gezeigt.



Rosemarie Blank bei den Dreharbeiten in Sankt Petersburg