

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Brasch, Thomas
Filme

Engel aus Eisen, Domino, Der Passagier, Mercedes
In Kooperation mit dem Brasch-Archiv der Akademie der Künste
herausgegeben von Martina Hanf Etwa 540 Minuten. Farbe und Schwarzweiß
Drei DVDs mit umfangreichem Bonusmaterial und einem Booklet mit Texten
von Hanns Zischler und anderen

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 16
978-3-518-13516-7

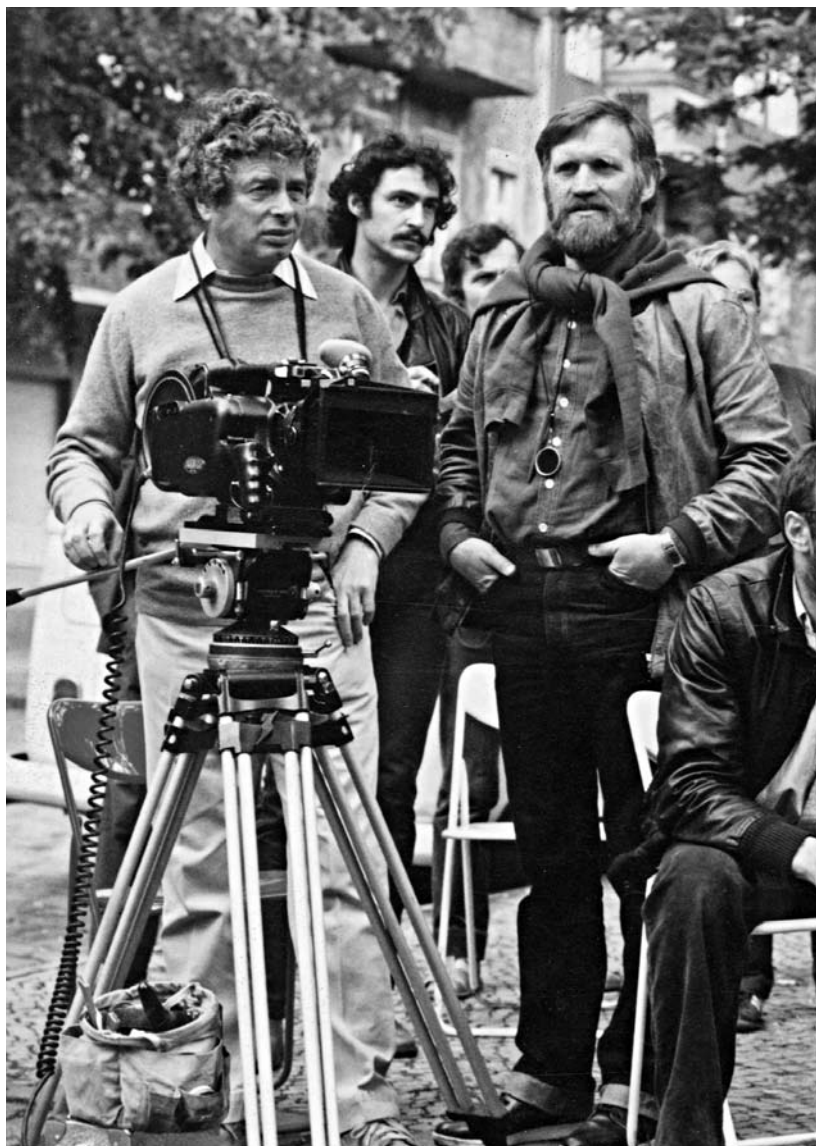
Thomas Brasch

Filme

Essay, Kommentare, Gedichte,
Interview, Materialien

Herausgegeben von Martina Hanf

Suhrkamp





Inhalt

Hanns Zischler Thomas Brasch – Autor und Filmer	5
Thomas Brasch über seine Filmarbeit	10
»Zweifellos ein Visionär« Joachim von Vietinghoff im Gespräch mit Martina Hanf und Kristin Schulz	29
Filmographie	42
Über die Autoren	46
Überblick über den Inhalt der drei DVDs	47
Nachweise	48
Dank, Impressum	49

Thomas Brasch – Autor und Filmer

1975 überreichte mir Thomas Brasch einen dünnen Packen leichten Papiers. Es war der zweite oder dritte Durchschlag eines Essays über Jean-Luc Godard, den in der DDR zu veröffentlichen undenkbar war, den er geschrieben hatte ohne Aussicht auf Veröffentlichung. Er hatte einige Filme von Godard gesehen, in Babelsberg. Auf ungeklärte Weise ist dieser Aufsatz in der Redaktion der *Filmkritik* verschüttgegangen (ein anderes aus Ost-Berlin herausgeholtes Papier, ein Einakter Einar Schleefs über »Ein Kessel Bunes«, wurde abgedruckt).

Als er Ende 1976 die DDR verlassen mußte, sah er sich mit dem ebenso verlockenden wie schrecklichen Dilemma der künstlerischen Freiheit konfrontiert: Er hatte es jetzt mehr oder minder selbst in der Hand, Schriftsteller zu bleiben oder Filmemacher zu werden. Thomas entschied sich für die riskante dritte Variante: sowohl als auch.

Eine Karriere im Osten wie die des von ihm verehrten Konrad Wolf sollte ihm nicht gegönnt werden. Doch auch ein westlicher »Autorenfilmer« wollte er nie werden.

Die Jahre in der DDR hatten eine eiserne und schier unversiegbare Ration an »Geschichten« angehäuft: Berlinmythologisches wie die Gladow-Bande, Anekdoten und Witze (politische, jüdische), Lektüren (Shakespeare, Tschechow, die Expressionisten) und einen reichen Schatz an heftigen familiären, parteipolitischen und behördlichen Kollisionen. Diese Geschichten wurden in seiner reichen und jäh aufschießenden Imagination zu Szenen, denen in ihrer enormen Unterschiedlichkeit ein gemeinsamer Impuls zugrunde lag, ja von diesem vorangetrieben wurden – ein genuin ästhetischer Widerstand gegen die immer drohende Auslöschung

von Erfahrung. Daraus sollten Stücke, Gedichte und immer vehementer Bilder, Filmbilder hervorgehen.

Der Entwurzelte entwickelte rasch die Fertigkeit, auf seine Weise Halt zu finden, Luftwurzeln zu schlagen und eine Form der rasenden Ungebundenheit zu entwickeln.

Und so hat es mich nicht gewundert, daß er nach kurzer Zeit, unter souveräner Verachtung der üblichen Lehrpfade und obligaten Seilschaften, 1980 einen großen Spielfilm, den Berlinfilm *Engel aus Eisen*, im Stil einer *graphic novel* inszenierte. Er mußte hier kein Terrain erobern, er hatte die Karte *seines* Terrains mit herübergebracht, er legte es wie ein Palimpsest-Schreiber über das aktuelle (West-)Berlin.

Es ist vielleicht nicht ganz abwegig, daran zu erinnern, daß 1975 in der schmalen Reihe »Poesiealbum« (Nr. 89) – eine echte Bückware, so schnell war sie vergriffen – Gedichte von Thomas abgedruckt waren. (Bernd Jentzsch hatte sie herausgegeben, Einar Schlef das Titelblatt und innen eine große Doppelseite wie eine Ohrfeige für den Sozialistischen Realismus illustriert.)* Die ersten fünf Gedichte sind betitelt »Zeitlupe«, »Halbtotale«, »Orwocolour«, »Totale« und »Kopie«. Der kleine Zyklus heißt AUGENZEUGE LÄUFT AUSVERKAUFT und ist geschrieben aus dem Geist eines wiederbelebten Expressionismus, durchsetzt und ausgenüchert von Müllerscher Lakonik. Und als würde es eine Szene des fünf Jahre später entstehenden Films vorwegnehmen, endet das Gedicht »Halbtotale«: »Der Mann, an dem der Ball nicht vorbei konnte, / ging über das Spielfeld aus dem Stadion / in seine Kabine, / zog den Revolver aus der Reisetasche / und schoß / eine Kugel aus Eisen / in den Mann, an dem der Ball nicht vorbei konnte, / einmal.«

Zeilen wie geschaffen für eine Szene in einem *film noir* – auch

* Der 32 Seiten umfassende Band erschien 1975 im Verlag Neues Leben. Es ist die einzige Gedichtsammlung Thomas Braschs, die in der DDR vor 1990 publiziert wurde.

dieser eine Spätgeburt (eingeleitet von der Hebammenkunst von Walter Lassallys Kamera). Es kümmerte Thomas nicht, ob 1980 ein Schwarzweißfilm noch opportun oder zeitgemäß war, solange das Material – hier die Geschichte der anarchisch unter dem Dauerlärm der Luftbrücke agierenden Gladow-Bande – nach dieser Ästhetik verlangte. Die Montage von *Engel aus Eisen* ist von beispielloser Kühnheit. Sie unterläuft fortwährend und enttäuscht auf produktive Weise die Erwartung an das Genre (realistischer »Polit«-Thriller).

Thomas' Blick und Sprache waren *poetisch* auf das Kino vorbereitet, hatten es im Aggregatzustand der Lyrik vorweggenommen und aufbewahrt; es bedurfte gewissermaßen nur noch des Anstoßes und, wenn man so will, der Verstoßung aus dem zunehmend verminten Erfahrungsfeld der DDR, um schließlich mit ungestüme Sicherheit das bewegliche Mosaik des *Engels* und das Origami-Muster von *Domino* in kurzer Folge herzustellen. In *Domino* gelingt ihm das Kunststück, die poetische Potenz durch die Einbeziehung des Theaters (*Stella*) noch zu steigern. Zum Gelingen dieser Filme kann, neben dem wie traumverlorenen Ullrich Weselmann und dem Spätexpressionisten Hilmar Thate (im *Engel*), die erotisch ebenso freche wie strahlende Präsenz von Katharina Thalbach nicht genug bewundert werden.

Das Echo Godards (aus seinen frühen Filmen mit Anna Karina) wird hier vernehmbar: Aus der Filmgeschichte lernen wir Geschichte.

Es ist zu beklagen, daß Thomas diesen unglaublichen Auftakt, die fabelhafte Levitation, die er mit diesen beiden Filmen erfahren und uns geschenkt hat, nicht mit gebührender Energie hat fortsetzen können. Die Anfangssequenz seines Films von 1988, *Der Passagier – Welcome to Germany*, erzeugt einen Taumel, wie man ihn im deutschen Film wahrscheinlich noch nie erlebt hat (Kamera: Axel Block). Das Bildformat »over shoulder« wird hier zur Metapher für einen Blick, der eine bedrohliche Szene nicht sehen will,



doch vom Regisseur genötigt wird, hinzusehen und ihm auf seinem mit drängenden, treibenden Sätzen evozierten Erinnerungs-Gang durch das erleuchtete Gelände (eines frühmorgendlichen Studios, eines Lagers) zu folgen. Tony Curtis als amerikanischer Regisseur zeigt, wie sich die Flucht von Baruch abgespielt hat. Alles, was wir sehen, ist schiere Gegenwart (Garderobe, Licht, Filmstudio, Tor), ein »set«, also auch eine Setzung, und allein mit der Wucht der schauspielerischen Demonstration und der unabwendbar nahen Kamera gelingt es, uns *over shoulder* das Grauen eines gewesenen Augenblicks – die Flucht und der Tod Baruchs im Augenblick der Übersteigerung des Lagertors unter den Kugeln der Wachen – zu vergegenwärtigen.

Der Umbruch von 1989 mag mit dazu beigetragen haben, daß die Auseinandersetzung mit dem Stoff eines 1942 von den Nazis geplanten antisemitischen Films (zu dem jüdische Schauspieler aus dem Lager mit der Hoffnung auf Entlassung gelockt wurden)

aus ideologischen Gründen so rasch ins Abseits gedrängt wurde, daß eine genauere, tiefer gehende Rezeption erst heute möglich scheint.

Nach diesem Film hat die in die Breite strebende Spirale seiner Arbeiten sich wieder verengt. Neben großartigen Übersetzungen von Tschechow und Shakespeare verdanken wir ihm den ergreifenden Gedichtband *Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer*.^{*} Ein Buch der Bilder, von dem man mitunter meint, sein Freund Heine und der Thomas wesensverwandte Georg Heym hätten ihm die Stichworte souffliert. Das Kino hat ihn verloren. Dieser Verlust ist heute sein Geschenk an uns.

* Die Gedichte aus dem Nachlaß, herausgegeben von Katharina Thalbach und Fritz J. Raddatz, wurden 2002 im Suhrkamp Verlag publiziert.

Thomas Brasch über seine Filmarbeit

Über das Filmemachen

»Ich kann nur glauben, daß Filmemachen, Bildermachen von einer Welt, den Wunsch beinhaltet nach einer Alternative zu der Art, wie wir leben. Es gibt in jeder Beschreibung etwas, das gleichzeitig der Stachel und die Aufforderung ist, die Verhältnisse zu ändern. Dieses Wachhalten von Wunschtraum oder Angsttraum ist die Aufgabe von Kunst; sie hält die Entzündung wach, zeigt die Differenz, das Defizit. Erst wenn eine Gesellschaft so regressiv ist, daß sie den Menschen das Wünschen abtrainiert, ist das Ziel der Mächtigen erreicht.«

Aus: Heike Kühn, »Farbe und Licht am Ort der Angst«. Thomas Brasch über seinen Film »Der Passagier«, in: *Frankfurter Rundschau* (4. Mai 1988).

Zu Engel aus Eisen

»Mich hat der Fall interessiert. Die Konstellation eines fünfzigjährigen Scharfrichters, der im Auftrag der Besatzungsmächte die Todesurteile vollstreckt hat und der sich dann zusammengetan hat mit einem achtzehnjährigen Jungen aus einer Bande. Zwei Leute, die sich zusammentun, um Überfälle zu machen. Der eine für Geld, um sich ein besseres Leben finanzieren zu können, und der andere, weil er so eine Organisationsmanie hat, die er befriedigen will. Dann tritt da noch eine dritte Person auf, die uferlos und anarchisch leben will. [...] In diesem Fall spielt die Stadt eine sehr große Rolle, diese gelähmte erschrockene Stadt, die da Angst hat vor dem nächsten Krieg.«

Aus: J.M. Thie, »Gespräch mit Thomas Brasch«, in: *Filmbeobachter* 6/9 (1981), S. 6.

»Und ich drehte *Engel aus Eisen*. Der Film sollte allerdings anfangs ganz anders werden. Es sollte ein Lehrfilm sein für ganz wenig Geld, für DM 250 000,-, so wie ein Film über das Leben der Ameisen oder über Bergbauern, wie man das aus der Schule kennt, so sollte Gladow in diesem Lehrfilm ein Publikum in Kriminalität unterrichten. Etwa folgendermaßen: Dazu braucht man 1. Leute. Wen habe ich? Ich habe den, den, den und den; 2. Was muß man sein? Ortskundig muß man sein. Wir zeigen einmal, wie man sich ortskundig macht; 3. Berühmt muß man werden. Wie kann man das machen? Da gibt es ein wunderbares Lied auf mich, das ist dieses, das hört ihr jetzt; 4. Was darf man nicht tun? Keine privaten Bedürfnisse haben; und 5. das und das. – Dieser Lehrfilm hatte eine sehr schöne Struktur, weil er die Geschichte transportierte und die Schnittechnik ganz unchronologisch war, wie eine Bewerbung Gladows: Ich kann dies, ich kann das, und ich kann jenes. Und die politische Folgerung aus der Unterrichtung von Leuten in Kriminalität sollte natürlich Anarchismus heißen. [...]

Die Situation am Drehort war immer die, daß der Anfänger [Ullrich Wesselmann] Furcht vor dem Professionellen [Hilmar Thate] hatte, und im Film muß es tatsächlich andersherum sein, Völpel muß Angst vor Gladow haben. Dadurch wurden andere Figuren größer. Und das war vielleicht gar nicht schlecht. Die Figur der Lisa Gabler wurde dadurch wichtiger.«

Aus: *Arbeitsbuch Thomas Brasch*, hrsg. von Margarete Häfel und Richard Weber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 180f.

»Sich nicht einreihen, sondern sich ziemlich bewußt außerhalb der Gesetze und der Normen zu bewegen und – mehr noch bei Gladow, bei Völpel auch – die in der Gesellschaft vorhandenen Widersprüche zum eigenen Vorbild zu nutzen und so sich eine Zeit herauszurauben und herauszukriminalisieren, die der eige-

nen Vorstellung von Glück oder von Lebenswerten am ehesten entgegenkommt. Das heißt für mich zuerst einmal, sowohl kindliche wie plebejische Formen von Widerstand zu haben. An einem Punkt spaltet sich das. [...] Es gibt eine ›kriminelle Energie‹ – das, was immer ›kriminelle Energie‹ genannt wird –, aus der individuellen Kriminalität zu einer Gruppenkriminalität zu kommen, was der Gladow dann auch macht, und dies dann als schon mehr organisierte Angelegenheit zu betreiben. Auch als Geschäft, das wäre dann die Pervertierung, da wo der Widerstand anfängt, nur noch eine Abbildung des Staates zu werden. Mafia wäre dann das deutlichste Beispiel dafür. Ich rede mal von Gruppenbildungen, kriminellen Gruppenbildungen, wobei noch diskutiert werden müßte, was kriminell heißt, inwieweit Kriminalität nicht ein politischer Akt von Befreiung ist; gar nicht als bewußter, sondern als instinktiver Vorgang, der mich tatsächlich auch mehr interessiert als der bewußte Vorgang von Linken, die sich für diese oder jene Gruppierung entscheiden. Das wäre das, was ich als meine Aufgabe verstanden habe, zu beschreiben, und zwar von innen zu beschreiben und nicht als eine Wertung von außen. Es gibt im Grunde drei Formen dieses Widerstandes. Erstens: die Form, die der Gladow hat, der diese organisatorische Obsession hat, eine Gruppe zu bilden, zu organisieren und die Sache planbar zu machen. Zweitens: die sehr individuelle Glücksvorstellung, die der Völpel hat: Kriminalität als Mittel, sich ein glückseliges Leben auf irgendwelchen Inseln oder sonstwo zu verschaffen. Drittens: die Kriminalität oder der Anarchismus der Frau, für mich der weitestgehende oder interessanteste.«

Aus: André Heygster/Tobias Mahlow, »Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren meines Geistes wird«. Ein Interview mit dem West-Berliner Schriftsteller Thomas Brasch«, in: *Exit* 2 (1982), S. 58f.

VÖLPEL

(gegen den 74. Spruch
des Taoteking)

Wer hat Angst vorm Zimmermann
mit seiner großen Säge
Ich hab Angst vorm Zimmermann
und geh ihm aus dem Wege
Denn seine Arbeit tut er so
wer nimmt sie ihm denn ab
wer springt denn weinend oder froh
freiwillig in sein Grab

Die Arbeit die er machen muß
ist schlimm und das weiß jeder
er hinkt auf seinem linken Fuß
der rechte ist aus Leder

Der Zimmermann das ist der Tod
der tritt zu dir ins Zimmer
der trinkt dein Schnaps und ißt dein Brot
im Abendsonnenschimmer

Der sieht dich an und sagt kein Ton
er glotzt und trinkt und kaut
das ist ein dürrer Hungerlohn
für einen der sich traut

Jetzt legt das Brot er aus der Hand
und stellt zurück die Flasche
er geht zur weißgekalkten Wand
und holt sich seine Tasche

Denn seine Arbeit tut er so
wer nimmt sie ihm denn ab
wer springt denn weinend oder froh
freiwillig in sein Grab

GLADOW

Die Straße still, ein heller Morgen
da steckt einer seinen Revolver weg
da liegt ein Toter auf dem Pflaster
und fährt ein großes Auto ums Eck.

Von weitem eine Sirene:
das Lied von Arbeit und Polizei:
die Fenster werden geöffnet geschlossen:
Ein Mörder war hier und ist vorbei.

Der Tote mit aufgerissenem Auge
hat weiße Strümpfe an.
Die Straße liegt still, ein heller Morgen:
so fangen die schönsten Tage an.

WENN DIE SCHNELLEN WINDE WEHN

in den warmen Nächten
wollen wir über die Trümmer gehen
in den warmen Nächten
Deine Hand in meiner, Lisa
Deine Haut an meiner
schneller Lisa, schneller
uns sieht keiner

Wenn der weiße Mond aufgeht
über den Ruinen
siehst Du wie die Nacht sich dreht
über den Ruinen
Deine Hand in meiner, Lisa
Deine Haut an meiner
weiter Lisa, weiter
uns sieht keiner

Wenn unsre Mäntel nicht mehr schwer
auf unsern Schultern liegen
wenn sie zwei Segel unterm Wind
werden wir fliegen
Deine Hand in meiner, Lisa
Deine Haut an meiner
höher Lisa, höher
uns sieht keiner

Katharina Thalbach

DOMINO

Ein Film von Thomas Brasch



Zu *Domino*

»Vorher war es für sie [Lisa] das Selbstverständlichste von der Welt gewesen, denn schließlich war es ihr Beruf, den sie von ihrer Mutter übernommen hatte wie ihren Namen: von einer Rolle in die andere zu wechseln, fremde Sätze zu sprechen, fremde Gedanken zu denken, fremde Gefühle zu fühlen vor fremden Leuten. Sich mit Vorstellungen ihren Unterhalt zu verdienen, für sich und ihre Tochter. Eine Schauspielerin zu sein.

Aber in diesen zwölf Tagen, den letzten des Jahres, ändert sich plötzlich alles, bis am Schluß kein Stein mehr auf dem anderen bleibt und nichts mehr wie vorher war. So als ob alles um sie her darauf gewartet hätte, daß sie zum erstenmal in ihrem Leben allein sich selber überlassen ist.«

Thomas Brasch, »Zu Domino«, in: *Arbeitsbuch Thomas Brasch*, a. a. O., S. 267.

»In *Domino* ist nicht umsonst von *Stella* die Rede, und nicht umsonst will Lehrter dieses Stück machen. Er meint, daß dieses Stück am schärfsten das Abdrängen von Menschen in ihr privates Leben beschreibt, also ein politisches Stück ist. Dieses Thema hat mich interessiert, also in der Schere zwischen der Unzufriedenheit und dem Bedürfnis nach neuen Formen, im Leben oder in der Politik. Wie halten Leute sich in dieser Schere auf? Was passiert mit ihnen in diesem Widerspruch? [...]

Wirklich Kunst machen kann man erst in einer Gesellschaft, in der es z. B. den Warencharakter von Kunst nicht mehr gibt. Wo es uninteressant ist, wieviel Leute in einen Film gehen. Wo Kunst betrieben wird ohne den Geniebegriff. In einer Gesellschaft, wo Leute drei, vier Stunden nötige Arbeit verrichten und die freie Zeit damit zubringen können, Kunst zu machen oder anzusehen.«

Aus: Bion Steinborn/Christel Brunn, »Im Kino ist der Zuschauer ein Opfer der Einbeutung«. Ein Gespräch mit Katharina Thalbach und Thomas Brasch, in: *filmfaust* 30 (1982), S. 5 ff.

»Nach Ende der Produktion haben wir von allen Departements, also Schauspieler, Leute vom Licht und der Baubühne, Kameramann, der Ausstatter und ich, einmal zusammengetragen, was wir am Film verdient haben, wer was bezahlt hat, dann die Kopierkosten hinzugerechnet, und wir sind auf keinen Betrag gekommen, der das überschritten hätte, was zur Verfügung gestanden hat. Große Teile habe ich in meiner eigenen Wohnung gedreht, ohne dafür einen Pfennig Geld zu bekommen, das heißt, ich brauchte gar keinen Drehort, da waren nur Licht und einige Schauspieler, die für wenig Geld gespielt haben. [...] Aber der Druck beziehungsweise der vorgeschürzte materielle Druck lastete auf der ganzen Produktion und zwang uns, diesen Film in 28 Tagen zu drehen, das heißt, wir haben zum Teil 18 Stunden gearbeitet, was doppelt schwierig war. Gar nicht, weil es eine körperliche Anstrengung war – natürlich ist es für einen Tonassistenten, der 18 Stunden lang ein Mikro am Galgen halten muß, körperlich etwas anderes als für einen Schauspieler –, sondern weil ich in ein Dilemma kam, wenn einer sagte: »Ich arbeite nur 9 Stunden, denn wenn ich 18 arbeite, wird die nächste Produktion von mir verlangen, auch 18 zu arbeiten, mit dem Argument, du hast bei Brasch 18 Stunden gearbeitet, warum tust du das nicht auch hier. Und währenddessen bist du, Thomas, dann schon auf einem Festival, ich aber stehe überall 18 Stunden und falle auch noch den Kollegen in den Rücken, wie ein Lohndrucker praktisch.« Das Problem war, die Arbeitslosigkeit nahm ja gerade gewaltig zu, daß dann der Produzent kam und sagte: »Gut, wenn Sie das nicht machen wollen, dann macht es ein anderer, draußen stehen genügend Leute, die es machen, auch 18 Stunden lang.« Ich als Regisseur kam dadurch zwischen zwei Interessen. Auf der einen Seite war mein Interesse, in 28 Tagen diesen Film drehen zu wollen und zu müssen, und auf der anderen

das von Leuten, die einer kontinuierlichen Arbeit nachgingen und denen gegenüber ich der Privilegierte war. Immer wieder war da schwer zu entscheiden. Da äußerte sich in ganz konkreten Arbeitsverhältnissen das Dilemma einer solchen Filmindustrie, die keine wirkliche ist, sondern eine subventionierte Halbindustrie, denn niemand hatte ja wirklich eigenes Geld in diesen Film gesteckt, wie in die wenigsten bundesdeutschen Filme. Deshalb war auch niemand daran interessiert, den Film so gut, sprich erfolgreich, wie möglich zu machen und ihm aus diesem Grund so viel konzentrierte Arbeitszeit wie nötig zu lassen.«

Aus: *Arbeitsbuch Thomas Brasch*, a. a. O., S. 269 f.

»Film ist eine sehr arbeitsteilige Produktion, in der das Licht, der Schnitt, die Schauspielkunst, die Musik, der Ton fast gleichrangig nebeneinander arbeiten. Für mich besteht Filmmachen aus drei für sich stehenden Phasen. Die erste ist, das Drehbuch schreiben. Die zweite ist, den Film drehen, das ist eine ganz grundsätzlich andere Arbeit. Godard sagt einmal: ›Das Drehen ist die Kritik des Drehbuches, und Schneiden ist die Kritik des Drehens.« Schneiden ist die dritte Phase. Ich erzähle also die Geschichte dreimal ganz neu. Deswegen würde ich mich immer weigern, auf Schnitt zu drehen, weil das auch heißt, daß ich kein Wagnis mehr mit mir eingehe, so wie der Schauspieler ein Wagnis eingeht. Erst wenn ich die Geschichte beim Drehen noch mal neu erfinde, mit der Kamera, dem Licht, dem Team und den Schauspielern, und dann beim Schnitt noch einmal – vielleicht wird es eine ganz andere Geschichte – erst wenn ich dahin komme, fange ich an, radikal einen Film zu machen. Erst dann ist es mehr, als daß ich ein Produkt oder eine Ware herstelle. So ein Wagnis muß ein Schauspieler beim Film auch eingehen. [...]

Der Film ist viel schwerfälliger, weil viel mehr Leute beteiligt sind. Aber erst, wenn man so arbeiten könnte, wie man an einem