

Zärtlichkeit und Zorn

Autor(en): **Shygulla, Hanna / Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **44 (1992)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zärtlichkeit und Zorn

HANNA SCHYGULLA ÜBER IHRE ARBEIT MIT RAINER WERNER FASSBINDER
UND IHRE PERSÖNLICHEN BEZIEHUNGEN ZU IHM.

Gerhard Midding

Hanna Schygulla, zunächst möchte ich mit Ihnen über das Kollektiv sprechen, das Rainer Werner Fassbinder um sich geschart hatte. Glauben Sie, dass seine Arbeitsweise – das Drehtempo, die pausenlose Produktion, das Zusammenleben – in den ersten Jahren unabdingbar war, um ein heikles Gleichgewicht in dieser Gruppe zu stabilisieren?

Ich glaube, das war eine Notwendigkeit für Fassbinder selbst. Er hat oft von einer Art Geisteskrankheit gesprochen, die ihn zwingt, ständig zu produzieren. Da kam eine ungeheure Zeitnot zum Ausdruck. Ich weiss nicht, ob er sich selbst so gut kannte, um zu wissen, dass er dieses exzessive Leben nicht ewig aushalten könne. Aber schon auf der Schauspielschule hörte ich von ihm, dass er ohnehin nicht alt werden würde. Aber es stimmt sicher auch, dass in der Gruppe viel Dynamit hochgegangen wäre, wenn die Leute nicht permanent damit beschäftigt gewesen wären, sein Tempo mitzuhalten. Ich hatte so eine Art Sonderstellung, bekam die besten Rollen, war aber nicht gänzlich Teil der Gruppe. Ich wohnte ja auch nicht in dem Haus, wo alle gelebt haben. Mir war immer wichtig, dann kommen und gehen zu können, wann ich wollte. Fassbinder hat das zum Teil als Verrat empfunden. Es war aber sicher mit ein Grund, weshalb

die gegenseitige Faszination erhalten blieb.

Interessant an dieser Gruppe war die Gleichaltrigkeit. Regiepersönlichkeiten, etwa des Nachkriegstheaters, waren sonst eher Vaterfiguren.

Genau – wir waren alle Anfänger. Es hatte keiner einen Vorsprung. Das passte auch gut zu dem antiautoritären Anspruch jener Zeit. In einem waren wir uns alle einig: Wir wollten nicht so werden wie die Erwachsenen. Deshalb war es auch möglich, vieles von einem dilettantischen Standpunkt aus durchzuführen.

War das «typecasting» auch ein die Gruppe stabilisierendes Element? Dass z. B. Irm Hermann aufverhärmte Frauenfiguren und Margit Carstensen auf eher strenge Frauen festgelegt war?

Da hat sich eine Art Schachbrett eingerichtet, auf dem jede Figur gewisse Züge machen konnte. Da gab's den König und die Königin, die Bauern und die Springer, ein Pferd. Diese Typisierung erlaubte ihm, so viel zu machen. Wir alle waren irgendwie Teil eines Fassbinder-Universums. Wie ein Marionettenspieler brachte er alles in Bewegung. Er liess sich aber auch stimulieren, war stets von einer katzenhaften Wachheit.

Also ein richtiger «agent provocateur»?
Bei ihm lag alles drin, die extremsten

Verfahrensweisen. Manches konnte in Ruhe, mit äusserster Konzentration und auch Zärtlichkeit stattfinden. Es gab auch das Gegenteil: eine hysterische Atmosphäre, in der die Leute so lange wundgekratzt wurden, bis sie sich so entblösten, wie er es brauchte. Diese Mischung aus Grausamkeit und Zärtlichkeit ist für einen Regisseur sehr kreativ.

Drohte bei diesem Arbeits- und Produktionssoj nicht trotz allem die Routine?
Gewiss. Weil er aber kein Perfektionist war, konnte er auch überraschende Dinge zulassen. Er griff zwar bei jeder Mitarbeiterin und jedem Mitarbeiter auf Bekanntes zurück, liess ihnen aber auch einen gewissen Spielraum. Das galt für alle Bereiche, auch für Kamera und Kostüm. Oft musste ein einziges Wort genügen. Ich erinnere mich, dass er bei «Lili Marleen» zur Maskenbildnerin Barbara Baum nur sagte: «Wir machen einen sehr bunten Film.» Aus dieser Anweisung heraus ist dann die ganze Kitschsauce geworden. Einerseits war also alles extrem festgelegt: Er kam mit fertigen Bildern an und wusste genau, wo er die Kamera hinstellen wollte. Er hat auf Schnitt gedreht, nicht auf Sicherheit und immer noch eine Totale, Halbtotale oder Grossaufnahme als Alternative gemacht. Er ist die Wege der Schauspieler

**Hanna Schygulla, hier im derzeit
im Kino laufenden Film
von Kenneth Branaghan
«Dead Again»**





GESPRÄCH MIT HANNA SCHYGULLA

abgegangen, skizzierte die Positionen und sagte dann: «So machen wir es – oder auch anders.» Das hiess, dass man ruhig selbst was überlegen konnte. Das war für die Mitarbeit sehr stimulierend.

Zurück zu Ihrem Sonderstatus: Es ist auffallend, wie oft er Ihnen Verräterrollen zugewiesen hat. In «Liebe ist kälter als der Tod» verraten Sie die Männer, in «Katzelmacher» scheren Sie aus der Gruppe aus. Er hat ja nachher behauptet, ich sei der Grund gewesen, dass die Gruppe nicht mehr funktioniert hat. Ich halte das für eine Alibibehauptung, denn er hat mich zu dieser besonderen Figur gemacht. Er hat auf mich eine Frau projiziert, die mit mir eigentlich nichts zu tun hatte. Es waren Kontrastbilder zu mir. Ich war eine, die nie heiraten, nie sich auf eine Person fixieren wollte und die Besitzansprüche nur ganz schwer aushalten konnte. Eigentlich hätte ich für ihn eine sehr unfaszinierende Erscheinung sein müssen, denn für ihn war Hörigkeit ein Ausdruck von Liebe. In den Filmen hab' ich sein Bild vom Weibchen bedient: die Frau, die völlig durchdreht, wenn der Mann, den zu besitzen sie sich ausgesucht hat, ihr entgleitet, die nichts anderes will, als einem Mann hörig zu sein, und dafür bis zum Verrat oder Töten geht.

«Effi Briest» brachte den ersten Bruch in ihrer gemeinsamen Filmografie.

Ja, es gab einen Bruch zwischen mir und Rainer. Wir hatten dieses berühmte kurze Gespräch über seine Pläne für die nächste Zeit. Ich fühlte mich zu der Zeit nur noch als Puppe, hatte eine Art Phobie entwickelt und sagte: «Ich mach' jetzt erst mal gar nichts mehr.» Das löste bei ihm einen richtigen Schock aus. Er konnte nicht verstehen, dass gerade ich, die immer die besten Sachen bekommen hatte, nicht mehr wollte. Der Film hatte dann ja auch eine gewisse Distanz, was ihm ganz gut getan hat, finde ich.

Unterschieden sich ihre Auffassungen über die Rolle der Effi Briest?

Ja, das Buch ist sehr dramatisch, der

Film dagegen sehr ruhig, idyllisch fast. Der Abgrund ist nur zu erahnen, nur im Text zu spüren. Es läuft alles sehr artig und spitzenverhangen und gesittet ab. Ich aber wollte spielen! (Lacht) Denn ich war auf der Leinwand in einer gewissen Erstarrung angelangt. Ich wollte das Korsett sprengen – und das zu dem Zeitpunkt, an dem es sich stärker denn je um mich geschnürt hatte. Ich muss aber sagen, dass Fassbinder grosse Intelligenz bewiesen hat, den Film so zu machen, wie er ist. Mich hat das damals natürlich ziemlich frustriert, nur anwesend zu sein, nichts ausleben zu können. Aber genau das war das Thema. Effi Briest ist jemand, der an seinen unausgelebten Seelenregungen erstickt. Heute würde man sagen: ein Fall für Krebs. Bei diesem Film hat sich zwischen uns viel verändert. Bisher war die Beziehung zwischen Rainer und mir eine Art «Ehe der Maria Braun», die nie vollzogen wurde. Alles fand auf Umwegen statt. Man hob sich etwas auf für einen Moment, der dann nicht kam. Oder wenn er kam, war es zu spät. Eine Künstlerehe ist immer entweder eine Liebesgeschichte oder ein Konkurrenzunternehmen.

Der Anstoss zu «Lili Marleen» kam Jahre später aber doch von Ihnen?

Ja. Produzent Luggi Waldleitner hatte mich gefragt, ob ich die Lili Marleen spielen möchte. Ich sagte: «Wenn ich es mache, dann nur mit dem Rainer.» Es liefen dann aber Sachen, die zum zweiten Bruch führten. Er drückte ohne Anlass meine Gage. Als ich erfuhr, dass Giancarlo Giannini für eine viel kleinere Rolle mehr bekam als ich, stellte ich ihn zur Rede. Mit Rainer war es immer schwieriger geworden, er hatte inzwischen einen richtig absolutistischen Charakter entwickelt. Er war nicht mehr der junge Rainer, der Freudensprünge machte, wenn ihm etwas gelungen war. Beim Rainer jetzt, der schon einige Runden hinter sich hatte, ging jedenfalls ein solcher Sturm los... Am nächsten Tag kam er

nicht zum Drehen. Als ich ihn suchen ging, fand ich ihn in einer Kneipe. Er sagte, er sei krank, und mit der Frau Schygulla könne er nicht mehr drehen. Da ist bei mir die Sicherung durchgegangen, und ich habe alles rausgelassen, was ich ihm schon lange sagen wollte, von wegen Sklaventreiber und so. Seltsam, wie die Parallelität im Leben und im Film oft läuft: Am nächsten Tag war eine Szene zu drehen, in der ich als Lili Marleen wegen der unerlaubten Beziehung zu einem Juden von den Nazis auf den Index gesetzt wurde. Auch Rainer setzte mich auf den Index: Er liess mir von der Regieassistentin mitteilen, dass er kein Wort mehr mit mir sprechen und die Regieanweisungen über die Assistentin geben werde.

Aber für «Lola» waren zunächst doch Sie vorgesehen?

Wenn Sie mich damals interviewt hätten, hätte ich Ihnen gesagt: «Als nächstes drehe ich ein Remake vom «Blauen Engel», die Fassbinder-Version.» Ich stellte ihn zur Rede; da fuhr er seine grosse Panthertatze aus, versetzte mir einen Hieb und sagte: «Nee, ich mach' das mit jemand anderem.» Danach war Sendepause. Erst kurz bevor er starb, kam von ihm doch noch eine Geste. Er rief mich in Mexiko an, weil er mit mir eine Episode des «Krieg und Frieden»-Projekts drehen wollte. Vor kurzem bekam ich noch etwas zugeschickt, das man beim Durchsehen von Rainers Papieren entdeckt hatte: einen Vertrag, in den er ohne mein Wissen meinen Namen eingesetzt hatte. Es ging um die Geschichte der Kommunistenführerin Rosa Luxemburg, die dann Margarethe von Trotta gedreht hat. Dass ich in dem Vertrag drinstehe, bedeutet, dass er nach zwei Jahren nicht mehr tödlich beleidigt war. Es hätte also noch ein weiteres Kapital mit uns beiden geben können. ■

Auszüge aus einem im Februar 1992 in München-Zorneding geführten Gespräch.