

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 29 (1987)
Heft: 152

Artikel: Gespräch mit Kurt Raab : "Ich bin ein Fassbinder-Fossil"
Autor: Vian, Walt R. / Raab, Kurt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867206>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Gespräch mit Kurt Raab

„Ich bin ein Fassbinder-Fossil“

FILMBULLETIN: Um einzusteigen: Welche Beziehung hat der Darsteller zur Kamera?

KURT RAAB: Das ist mittendrin eingestiegen. Wenn ich könnte, würde ich jetzt Marilyn Monroe zitieren – sie hat die schönsten Sachen dazu gesagt. Das ist natürlich eine Art Liebesverhältnis (lacht), das hat sie so gesagt: Man muss die Kamera lieben.

Nun, es muss nicht unbedingt eine Liebesbeziehung sein, aber eine sehr starke Beziehung zu diesem technischen Apparat muss man schon haben. Es gibt Schauspieler – ich berufe mich auf Marilyn Monroe, deren Buch ich gerade gelesen habe –, die ihr ganzes Leben Angst vor der Kamera hatten und deswegen für Stunden oder gar Tage nicht vor der Kamera erschienen. Nicht etwa, weil sie faul waren, sondern weil sie Angst hatten, sich nicht in Form fühlten, diesem sturen Apparat gegenüber zu treten, der nur aufnimmt, was ich künstlerisch zeige.

Diese Angst habe ich eigentlich nicht mehr. Vielleicht kommt das daher, dass ich immer nur kleine Rollen spiele. Ich hatte sie aber früher sehr. Ich hatte eine wahn sinnige Angst vor der Kamera, obwohl ich damals schon jahrelang auf der Bühne gestanden hatte – mit und unter Rainer Werner Fassbinder. Meinen ersten Film habe ich mit Reinhard Hauff gemacht, und die Angst aufzutreten, etwas darzustellen hatte ich nicht, aber ich hatte plötzlich Angst vor der Kamera. Ich habe Jahre gebraucht, sie zu überwinden. Dabei hat mir Fassbinder – ich rede immer in der Vergangenheit wie Sie merken – sehr geholfen. Wenn ich solche Angst hatte, habe ich Alkohol getrunken, und bei mir sieht man das sofort. Wenn ich auch nur einen einzigen Schluck Alkohol trinke, verändern sich meine Augen und wer mich kennt, weiss das. Fassbinder kannte mich sehr genau. Er wusste das, liess mich dennoch spielen, zeigte mir aber nachher die Muster und sagte: Schau es dir an – da warst Du nüchtern, da betrunken, was für ein Unterschied. Du bist nämlich besser, wenn Du nüchtern bist.

Eigentlich ist mir die Kamera der liebste Beobachter, der liebste Zuschauer auch. Ich spiele noch ab und zu und ganz gerne auf der Bühne – ich habe jetzt ein halbes Jahr lang in München in zwei Stücken im Volks- und im Residenztheater gespielt –, aber ich habe heutzutage manchmal mehr Angst vor dieser anonymen Masse, die da unten sitzt und der man jetzt etwas vorspielen muss, als vor der Kamera. Deswegen ist mir das Filmemachen eigentlich lieber als das Theaterspielen – obwohl man die Bühnenerfahrung auch braucht. Man kann aber nicht sagen, man brauche den Zuschauer, man sieht ja nix auf der Bühne. Wenn du da oben stehst, siehst du unten nur lauter schwarze Köpfe. Natürlich spürt man das Publikum, fühlt, ob sie noch dabei sind oder ob die alle schon schlafen.

Man spürt aber auch die Kamera. Durch meine fünfundzwanzig Jahre Filmerfahrung habe ich ein Gespür dafür, wenn die Kamera falsch steht. Wenn ich glaube, sie steht falsch, dann fühle ich mich so unglücklich, dass ich es dem Filmregisseur sage oder aggressiv werde. Falsch! Die Kamera steht falsch für mich. Also, man hat schon eine Liebesbeziehung zur Kamera. Dabei spielt es keine Rolle, ob man zwanzig ist oder sechzig. Es hat nichts mit Schönheit oder Sex-Appeal zu tun.

FILMBULLETIN: Lassen Sie sich soweit auf die Kamera

ein, dass für Sie klar ist, mit welchem Objektiv, mit welchem Bildausschnitt gedreht wird?

KURT RAAB: Natürlich wird man sich fragen: er macht jetzt eine Totale, ist das richtig von der Auflösung der Szene her? Oder: in dieser Szene sag ich doch einen bedeutenden Satz, warum nimmt mich der jetzt von hinten schräg auf? Da würde ich dann auch fragen, warum das so gemacht wird. Ich habe oft erlebt, dass Kameraleute – wenn sie zuviel Macht gegenüber dem Regisseur hatten – einfach ihre eigene Kamera oder ihre Kamerabewegungen durchgesetzt haben, obwohl das völlig falsch war. Manchmal weiss man auch, dass die Szene mit einer andern Einstellung, einem andern Objektiv besser geworden wäre. Es kommt auch immer wieder vor, dass etwa ein Gag im Dialog wegfällt, weil die Kamera falsch gestanden hat.

FILMBULLETIN: Spielt es für Sie eine Rolle, ob die Kamera nah oder weiter weg plaziert ist?

KURT RAAB: Man spielt schon unterschiedlich. Je näher die Kamera dran ist, desto dezenter wird man und weicher auch. Wenn ich jetzt so gross drauf bin, kann ich nicht herumwerkeln wie auf der Bühne, mit grossen Gesten und starker Mimik. Man ändert zwar nicht eigentlich sein Spiel, aber man intensiviert es.

FILMBULLETIN: Und das Licht?

KURT RAAB: Das muss man bei einem Kameramann schon voraussetzen können, dass er einen gut und richtig ausleuchtet. Lichtdramaturgie hat ja eine Funktion. Das hat man auch bei MOTTEN IM LICHT gesehen, der wunderschön fotografiert ist. Beim Drehen merkt man das als Schauspieler allerdings kaum.

FILMBULLETIN: Gibt es aber so etwas wie einen bevorzugten Kameramann?

KURT RAAB: In erster Linie wäre ich schon froh, wenn ich Regisseure bevorzugen oder aussuchen könnte. Da ist der Kameramann erst in zweiter Linie wichtig, und als Schauspieler hat man eigentlich nie einen Einfluss darauf.

Zu Zeiten Fassbinders – wieder die Vergangenheit – war das natürlich anders, weil man auch zusammen das Team ausgesucht hat. Er hat hauptsächlich mit vier Kameramännern gearbeitet: für die ersten Filme hatte er Dietrich Lohmann, für ganz wenige Sachen Jürgen Jürges, dann Michael Ballhaus und zum Schluss Xaver Schwarzenberger. Und trotz der Marotten oder künstlerischen Verspieltheiten, die er hat, war mir der Michael Ballhaus der liebste, weil er die Leute und meine Ausstattungen am tollsten ausleuchtete.

Als Ausstatter habe ich immer unheimlich viel vorbereitet – unter Ausstattung muss man verstehen, dass ich die Filme von A bis Z vorbereitet habe. Fassbinder hat sich nie vorher etwas angeschaut. Er kam am ersten Drehtag um neun, guckte sich das erste Motiv an und drehte darin – ohne vorher etwas zu wissen. Weil ich meinerseits aber nicht wissen konnte, aus welchem Blickwinkel schliesslich aufgenommen würde – braucht es jetzt zwei oder vier Wände –, musste ich die Ausstattung immer so anfertigen, dass jeder Aufnahmewinkel möglich war.

Wenn schliesslich im Motiv gedreht wurde, habe ich natürlich immer gesagt: Rainer, jetzt musst Du aber dem Ballhaus sagen, dass wir die Ausstattung auch zeigen müssen. Fassbinder hat dann oft so inszeniert, dass die



Darsteller sich so bewegen, dass da ein Rundschwenk oder eine Fahrt möglich waren, die auch alles ins Bild brachten. Gerade wenn man fürs Fernsehen drehte, wollten die Verantwortlichen bewiesen haben, dass das Geld nicht unnötig ausgegeben wurde. Allein schon deswegen habe ich gesagt: Rainer, wir müssen denen die Ausstattung vorführen, die kostet eine halbe Million; die Fernsehverantwortlichen fragen, wo dieses Geld geblieben ist. Und Fassbinder fand eigentlich immer einen Weg, die Szene so zu inszenieren, dass auch das ganze Interieur sichtbar wurde.

In der deutschen Filmsituation kann man schlecht einen Lieblingskameramann haben. Bei den paar Regisseuren, die gut sind und mit denen man arbeiten kann, da ist man oft gezwungen, auch Fernsehen zu machen. Es gibt gute Regisseure, die *nur* fürs Fernsehen arbeiten, weil sie vor dieser deutschen Spielfilmsituation resignieren. Warum soll ich mich da abmühen, fragt sich Helmut Dietl, mit dem ich jetzt zwei Jahre lang an der sechsteiligen Folge KIR ROYAL gearbeitet habe. Warum soll ich mich auf den deutschen Spielfilmmarkt werfen und um meine Brötchen kämpfen, wenn der WDR sagt, hier, Sie können machen was Sie wollen, sagen Sie uns das Thema. Und das war auch so, es hat ihm kein Redakteur reingeredet – warum also soll er sich abquälen, auf den Kommerz Rücksicht nehmen, dieses rausnehmen und jenes einfügen, weil ihm gesagt wird, das sei für die Kommerzialisierung des Projekts wichtig. Es gibt ja nur den dauernden Kampf, ans Geld heranzukommen, damit die Leute, die über das Geld entscheiden, auch sagen können, den Film können wir fördern, weil er vielleicht an der Kinokasse was macht.

FILMBULLETIN: Fürs Fernsehen arbeiten, das heisst, mit 16mm oder 35mm drehen – oder wird da bereits mit Fernsehtechnik gearbeitet?

KURT RAAB: 95% der TV-Filme werden noch immer mit 16mm gedreht. Wir drehten mit 35mm, aber das hat einen grossen Kampf gekostet, und daran wäre das Vorhaben beinahe gescheitert. Sie können mir sagen, was sie wollen, bei 35mm sehe ich auf dem Fernsehschirm noch, dass es von der Qualität her besser, dass es brillanter ist. Vielleicht trägt sich Dietl auch mit der Idee, aus KIR ROYAL noch einen Spielfilm zu machen. Ich jedenfalls habe ihm dazu geraten. Die Geschichte spielt in München im Milieu der High Society mit vielen Bezügen zu dieser Scene. Es ist die Geschichte eines Klatschkolumnisten und wurde September, Oktober jeweils montags zur Hauptsendezeit im ersten Programm der ARD ausgestrahlt.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie Ihre Rolle aus?

KURT RAAB: Ich habe gar nicht die Möglichkeit, Rollen auszuwählen, da müsste ich fast schon meine Drehbücher selbst schreiben. Normalerweise bekommt man bestimmte Rollen angeboten und kann nur entscheiden: das spiel ich, oder das spiel ich nicht.

Auch das ist anders geworden seit Fassbinders Tod. Bei ihm, da hat man sich die Rollen *ausgesucht*, klar. Da man automatisch bei jedem Film beteiligt war – einer war ständig Produktionsleiter oder, wie ich, Ausstatter –, gab es natürlich mal ein Drehbuch, wo ich sagte: Reinhard, das ist meine Rolle. Und dann habe ich die auch gespielt – oder vielleicht nicht gespielt.

BOLWIESER war mein letzter grosser Film mit Fassbinder – er war fürs Fernsehen konzipiert und Rainer hat aus den vier Stunden auch einen zweistündigen Kinofilm gemacht, der mir besser gefällt als die Fernsehfassung. Ein Redakteur vom ZDF gab ihm diesen Roman von Oskar Maria Graf. Fassbinder las den Roman, gab ihn mir – es war abends – und sagte nur: den musst Du bis morgen früh gelesen haben, und dann sagst Du, ob wir das machen wollen. Es war eine spannende Lektüre, und als ich den Roman gelesen hatte, wusste ich, das ist ein wahnsinnig toller Stoff für Fassbinder, und es ist *die* Rolle für mich. Am Morgen hab ich also zu ihm gesagt: das musst Du machen und ich weiss auch schon, wer die Hauptrolle spielt – das wusste er aber auch.

Ja, das waren Zeiten. Da ging das noch. Solches habe ich nie wieder erlebt, deshalb spreche ich auch immer von der Vergangenheit. Ich hänge dieser Zeit nach. 1982 ist mit dem Weggang Fassbinders, mit seinem Tod, ein Bruch eingetreten. Da können Sie mir sagen, was Sie wollen. Nicht nur, dass die Wende sich breitmachte, es fehlt seither der kreative Mittelpunkt des deutschen Films. Und das war er. Auch wenn viele diese Tatsache bestritten haben, gab es viele, die ihn nachgeahmt haben oder ihm nachgestrebt sind, denn er hatte eine unheimliche Produktionswut. Allein schon das, dieser Sog, da mussten andere mithalten, damit sie nicht untergingen. Das fehlt jetzt, auch dieser Ansporn fehlt.

Es war auch so, dass Fassbinder sich jedes seiner Themen ausgesucht hat. Er hat auf keinen Kommerz, auf keinen Produzenten Rücksicht genommen. Wenn jemand verlangte, einen Stoff so oder so zu bearbeiten, sagte er: dann mach ich ihn nicht. Er hat natürlich immer ein Zeitgefühl gehabt. Er wusste, wenn ich jetzt DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN drehe, dann ist das ein Thema, das ankommt. Er wusste es natürlich nicht so genau, als er drehte, aber er hatte das im Gefühl und hat meist Filme gemacht, die den Zeitgeist wiederspiegelten. Und diese Freiheit, die sich auch auf seine Mitarbeiter, auf uns, übertragen hat, die haben wir nicht mehr.

FILMBULLETIN: Aber waren seine letzten Filme nicht doch schon stärker von der Produktion bestimmt, allein weil es sich um ganz andere Budgets handelte?

KURT RAAB: Ich finde nach wie vor, dass seine besten Filme die kleinen Low-Budget-Filme waren, die er auch selber produziert hat – halt seine frühen Filme. Ich könnte etwa nichts mit dem Film LOLA anfangen und schon gar nichts mit seinem letzten QUERELLE. Den halte ich für völlig misslungen und wahrscheinlich durch die Krankheit schon gezeichnet, völlig desinteressiert heruntergedreht. Er hat ihn in drei Wochen und nur zwei Stunden am Tag gedreht. Er hatte eine Riesendekoration, die kostete eine Million, und ein Riesenaufgebot an Stars, gute Leute – aber ich glaube, es fehlte ihm die letzte Intention.

Bei Fassbinder war es halt doch oft auch so, dass er etwas nur machte, damit es kein anderer macht. QUERELLE sollte eigentlich Werner Schroeter drehen, der Vertrag war schon unter Dach. Aber als Fassbinder das erfahren hat, hat er mit wirklich all seiner Macht – dem «bisschen» Macht, das er besass, wie er selbst immer sagte – den Produzenten dazu gekriegt, dass Werner Schroeter abgesägt wurde. Dass er diesen Kampf gewonnen hat, das war ihm dann schon genug. Beim Dre-



Kurt Raab als Bahnhofsvorstand in BOLWIESER



hen war er so müde und krank, dass er nicht mehr konnte, oder er hatte einfach kein Interesse mehr daran.

FILMBULLETIN: Haben Sie als Ausstatter nur bei Fassbinder gearbeitet?

KURT RAAB: Nein, ich hab auch für viele andere, die meine Arbeit kannten, Ausstattungen gemacht.

Der einzige Bundesfilmpreis, den ich alleine, also nicht im Verbund mit anderen, kriegte, war für Ausstattung. In den Jahren 1969 bis 1971 gab es ganz wenige Filme, und wir – die Gruppe um und mit Fassbinder – kriegten zwischen 1969 und 1974 jedes Jahr Bundesfilmpreise, mal für die Produktion, einen bestimmten Film, die Darstellung oder dann für das ganze Ensemble. Ich bekam den Preis 1971 für WHITY, meine erste Ausstattung überhaupt, die ich im Film gemacht habe.

Eigentlich bin ich von Fassbinder fast dazu gezwungen worden. Das einzige, was ich so an Vorbildung hatte, war, dass ich in meiner Studentenzeit Requisiteur gewesen war – sechs Jahre lang, und es dann allmählich schon im Hauptberuf machte, weil es ein ganz guter Verdienst war und wir in unserem Privattheater nichts verdient hatten. Als WHITY gemacht werden sollte, meinte Fassbinder, da brauchen wir eine grosse Ausstattung, tolle Kostüme, denn es spielt im 19. Jahrhundert. Und ich sagte: Da müssen wir einen tollen Mann engagieren. Ne, das machst Du. Wozu warst Du denn Requisiteur, das wirst Du schon können – und er hat mich nach Madrid, wo die Kostüme angefertigt wurden, und nach Almeria geschickt, wo wir drehten.

Es war in Almeria sehr schwierig, Möbel und Sachen, die man beim Film so braucht, zu leihen. Zwar gab es Antiquitäten-Geschäfte, aber die hatten mehr religiöse Sachen. In meiner Verzweiflung habe ich gedacht, ich muss die Dinge, die ich da kriege, im Film einsetzen. WHITY spielt im amerikanischen Südwesten; Hanna Schygulla gibt eine Barsängerin, die so 'ne Art Prostituierte auch ist. Sie wohnt direkt neben der Bar, in der sie auftritt, und dieser Raum war mein erstes grosses Motiv. Ich dachte, ich mache aus Hanna so etwas wie im Film die DIE HEILIGE UND DIE HURE – ich habe ihr Zimmer also einesteils sehr schwülstig gemacht, mit einem breiten Bett für ihre Kunden, und dann mit religiösem Kitsch verfremdet. Das muss in Erinnerung geblieben sein, und deshalb haben sie mir wohl den Bundesfilmpreis dafür gegeben. Ich stand auch noch als Schauspieler zur Disposition, und bei der Laudatio wurde gesagt, dass sie sich nicht entscheiden konnten zwischen Michael König und mir – ihn haben sie dann als Darsteller und mich als Ausstatter ausgezeichnet.

In der Folge habe ich noch 35 Filme für Fassbinder und andere ausgestattet.

FILMBULLETIN: Gibt es denn für Sie überhaupt keine «Heimat» mehr im deutschen Film, keine Bereiche, zu denen Sie gewisse Affinitäten haben?

KURT RAAB: Wir sind ja alle mit dem jungen deutschen Film aufgewachsen und grossgeworden. Später hiess er dann der neue deutsche Film. Und den gibt es nicht mehr. Also gibt es uns auch nicht mehr. Ich sage immer, ich bin noch ein Fassbinder-Fossil.

Den deutschen Film, den es heute gibt, möchte ich gar nicht vertreten. Momentan gibt es keinen deutschen Film, der mich interessiert. Es gibt diese Versuche zur

Kommerzialisierung, Versuche mit Co-Produktionen, Sachen ins Land zu holen und mit amerikanischem, englischem Geld zu drehen. Und in solche Produktionen fliesen auch unsere bundesdeutschen und bayrischen Filmförderungen ein. Diese Gelder werden nicht mehr nach den gleichen Kriterien vergeben wie in den 70er Jahren, wo viel verteilt wurde und auch ein kleiner Low-Budget-Film seine 300'000 Mark erhalten konnte. Jetzt werden die fünf Millionen, die da zur Verfügung stehen, hauptsächlich in grossen Tranchen an diese Grossproduktionen vergeben, die ohnehin drehen könnten, weil sie genug Geld haben. Und viele kleine fallen eben weg, weil sie keine Förderung kriegen. Ohne Anfangsförderung bekommen sie aber auch kein Fernsehgeld und nix. Es könnte viele Talente geben, die nicht entdeckt werden, weil sie sich nicht bemerkbar machen können.

Deshalb waren doch die 70er Jahre toll. Da wurde zwar viel Mist produziert, aber man hat auch neue Talente entdeckt, weil sie kleine Filme machen konnten.

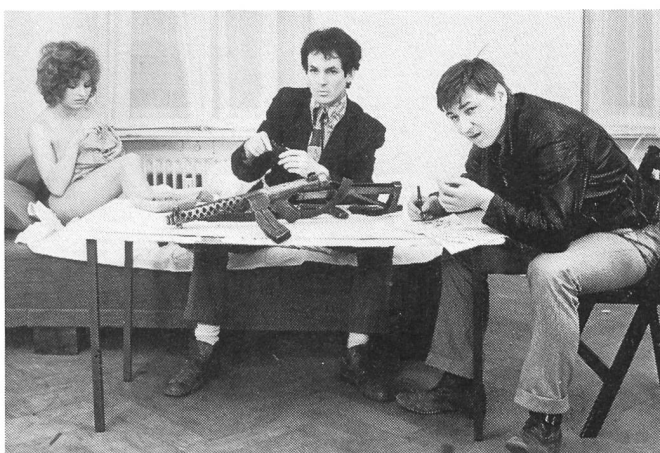
FILMBULLETIN: Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Urs Egger?

KURT RAAB: Ich habe Urs lange vor, aber wegen diesem Film MOTTEN IM LICHT, in München kennengelernt. Ich mochte ihn, war auch vom Drehbuch begeistert und dachte: na gut, was da im Buch noch etwas hölzern, papiernen klingt, das sind wahrscheinlich die Schwierigkeiten des Anfängers. Man tut sich ohnehin schwer, schon im Drehbuch dialogreife Texte zu schreiben, und man kann immer damit rechnen, dass das durch den Film noch ein bisschen anders wird.

Die Geschichte fand ich sehr schön, die Zusammenarbeit mit Urs war auch toll, und wie ich den Film gestern gesehen habe, dachte ich mir, Mensch, ich würde mit dem Urs – das ist ja ein gutes Zeichen – wieder einen Film machen: der kann was. Ich habe jetzt nicht von MOTTEN IM LICHT sondern *nur* von Urs Egger gesprochen. Er hat tatsächlich eine hochkünstlerische Schnitttechnik und ein unheimliches Film-Feeling.

Am Abend nach der Vorführung ist mir eine alte Geschichte, die ich immer schon schreiben wollte – aber aufgrund der Situation im deutschen Film immer bleiben liess – wieder eingefallen. Ich dachte also: Mensch, das müsste man mit Urs Egger als Regisseur machen. Da hat er eine feste Handlung, ein festes Drehbuch, an das er sich halten muss, und da macht er einen tollen Film daraus. Das ist sehr positiv gemeint, denn ich glaube, Urs ist ein adäquater Regisseur für Geschichten, die man sich ausdenkt. Bei zahlreichen Versuchen habe ich bei mir festgestellt, Bücher zu schreiben, das ist wunderbar, aber ich möchte sie nicht selber verfilmen, kein Regisseur mehr sein.

Ich habe das einmal gemacht, vom Film brauche ich gar nicht zu reden, aber den Titel können sie ruhig wissen: DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE – es hat mir gar keinen Spass gemacht. Plötzlich merkte ich, als Regisseur bist du der einsamste Mensch im ganzen Team. Ich bin aber ein gesellschaftlicher Typ. Es bleibt alles an dir hängen. Es ist Wahnsinn. Es war meine Geschichte, mein Buch. Es wurde auf den Philippinen gedreht, der Regisseur fiel aus und jetzt musste ich initiativ werden, weil wir, zwanzig Deutsche, da unten festsassen. Peter Kern, der DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE produzierte, war



LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD von Rainer Werner Fassbinder



SATANSBRATEN von Rainer Werner Fassbinder



DER AMERIKANISCHE SOLDAT von Rainer Werner Fassbinder



DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT von Fassbinder

noch in Deutschland. Ich rief ihn an: Pass auf, die philippinische Produktion existiert nicht, die haben keine müde Mark, ich muss das Benzin selber bezahlen, die können keine Fotokopie vom Drehbuch herstellen, nichts haben die – die wollen dich nämlich ausschmieren, wie du sie. Zwei Ausschmierer sind da zusammengekommen – und der Regisseur ist rauschgiftsüchtig, aber voll. Den kannst du auch vergessen. Jetzt kannst du dich entscheiden: alles absagen, oder aber ich verspreche dir, ich mach dir den Film, wenn du das Geld auftreibst.

Zwei Tage später rief Peter Kern zurück, und er hatte – wirklich wahr – über eine halbe Million organisiert. Er hatte einen aufgetrieben, der mit Tulpenzwiebeln Millionen gemacht hat und ins Filmgeschäft einsteigen wollte. Wir nannten ihn nur die Tulpenzwiebel, aber er hat sich vom Buch soviel versprochen, dass er die halbe Million gegen Abtretung aller Video- und Auslandsrechte investierte. Auf den Philippinen produziert man billig, und es hat gereicht. Nachdem Peter also das Geld besorgt hatte, war ich im Wort und musste den Film machen. Es fing schon mit der Ausstattung an, dass ich eine ganze Insel umgestaltet habe, dann kam er mit den deutschen Schauspielern an und ich musste drehen. Und ich hab mir gedacht, nee, Regie führen, nie wieder.

Lieber schreibe ich Geschichten und Drehbücher, die ein anderer verfilmt. Aber ich habe, wie gesagt, lange nichts mehr geschrieben, weil ich mir einfach zu blöd vorkomme, die Sachen bei der Förderung durchzukriegen – meine Geschichten sind sowieso immer etwas extrem. Ich habe das mit HEUTE SPIELEN WIR DEN BOSS – ein unheimlicher Flop im Kino, im Fernsehen hiess er dann WO GEHT'S DENN HIER ZUM FILM – erlebt, wie das abläuft. Mein Freund Peer Raben, der Komponist, der auch Regisseur ist, machte die Regie, Peter Kern, Dolly Dollar und ich spielten die Hauptrollen in dieser Komödie. Um die erforderlichen Mittel zusammenzukriegen, mussten wir sieben Versionen für die verschiedenen Förderungsgremien schreiben. Ständig war ich dabei, das Buch umzuschreiben: für die bayrische Förderung auf Wunsch von Eckehart Schmidt, für die Filmförderungsanstalt, für das Kuratorium junger deutscher Film, fürs ZDF – jeder wollte eine andere Fassung, und beim Drehen wurde dann alles gematschelt. Viele Leute, die das lustig geschriebene Buch gelesen hatten, meinten: Mensch, ein tolles Buch, warum ist der Film so schlecht. Viele Köche verderben eben den Brei! Meine zweite Fassung, das war's eigentlich. Aber dadurch, dass der eine sagte, da muss jetzt doch die Mutter von der auftauchen, und der andere, das muss jetzt aber so gewendet werden, ist daraus ein Mischmasch entstanden. Alle wurden zufriedengestellt, aber dem Zuschauer wurde statt eines Gerichtes ein ausgekochter Brei hingestellt. – Ausserdem ist dieser Film auch ein typisches Beispiel dafür, wie man durch Kameraführung und Regie ein Drehbuch kaputt machen kann.

Bei Fassbinder gab es eine Idee, und das wurde dann auch gemacht. So war ich das gewohnt, ohne dass das Buch 27mal umgeschrieben und zwei Jahre auf die Förderung gewartet wird. Ich weiss nicht, wie er das immer gemacht hat. Am Anfang war's schwer, aber dann hat Fassbinder durch die vorangehenden Filme Referenzmittel gehabt – also, wenn an der Kinokasse eine bestimmte Summe eingespielt wird, kriegt man in der BRD



automatisch eine prozentuale Summe für ein weiteres Werk. So war immer Geld da. Wenn man also eine tolle Idee hatte, sie musste nicht unbedingt von Fassbinder sein – die ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE, das war ja meine Idee, das Buch habe ich heimlich geschrieben und trotzdem hat er es mit eigenem Geld, also ohne dass wir es eingereicht hätten, produziert. Das kam ganz plötzlich: in zwei Wochen war das Drehbuch fertig, und dann gingen wir mit den Vorbereitungen an.

Das ist die Arbeitsdynamik, die ich gewohnt war – auch nachdem ich 1977 von Fassbinder weggegangen war, weil ich meinen eigenen künstlerischen Weg gehen musste, nicht dauernd in Abhängigkeit zu ihm bleiben konnte. Heute bedaure ich das, nicht wegen der Filme, die er gedreht hat, aber vielleicht würde er noch leben, wir waren ja sehr eng befreundet. Zu seinen Lebzeiten aber hatte man diesen unheimlichen Ansporn: jetzt muss man es ihm beweisen. So eine Dynamik und Gegendynamik auch. Ich habe da unheimlich drauflosgeschrieben und eingereicht – der Hauptgrund war, ihm zu beweisen, dass man auch ohne ihn was machen kann. Das ist jetzt auch weg seit 82. Und mit der politischen Wende, mit dem Herrn Zimmermann da oben, wo die Bücher auf was weiss ich für Fehler untersucht, auf blaspheemische Äusserungen oder sexuelle Inhalte abgeklopft werden – also jetzt habe ich überhaupt keine Lust mehr.

Es sei denn, ich komme mit Urs Egger ins Gespräch. Ich glaube, da ist ein Talent, das durch MOTTEN IM LICHT noch nicht voll zur Geltung kommt, aber an manchen Einzelheiten des Films merkt man dennoch, da ist ein toller Macher an der Arbeit. Dass Urs an der Geschichte gescheitert ist, bleibt ein anderes Thema, aber es gibt wunderbare Einzelleistungen – die Kamera ist hervorragend, der Schnitt, die Musik, Renée Soutendijk in der Doppelrolle, wunderbar – und es fehlt nur die Umklammerung, die mit der Geschichte zusammenhängt. Ich möchte gerne wissen, woher die Leute kommen. Im Buch wusste ich das, im Film weiss ich es nicht, und ich tue mich dadurch sehr schwer, den Film zu verstehen. Ich bin ein normaler Zuschauer, und es tut mir leid, ich habe das Buch gelesen, habe mitgearbeitet und trotzdem verstehe ich den Film nicht. Nach der Visionierung habe ich deshalb gesagt: Urs, wir haben wieder einen Kunstfilm gedreht, einen Film für Cinéasten.

FILMBULLETIN: Ist es schwierig oder angenehm, zwischen den verschiedenen Funktionen – Ausstatter, Drehbuchautor, Darsteller – zu pendeln oder zu wählen?

KURT RAAB: Ich bin – wie mehrfach erwähnt – ein Kind des neuen deutschen Films und der siebziger Jahre, und damals war Film für uns nicht vor der Kamera stehen, auch nicht hinter ihr stehen, sondern alles. Die schönsten Filme waren die, bei denen wir *alles* selber gemacht haben – wo wir auch die Scheinwerfer geschleppt haben, wo wir immer in mehreren Funktionen mitgewirkt haben. Bei Fassbinder habe ich oft als Ausstatter, Produktionsleiter, Schauspieler und Drehbuchautor oder Co-Autor gearbeitet, in drei, vier Funktionen an einem Film. Das war für uns normal, man war von Anfang bis Ende dabei. Filmemachen war nie so typisiert wie: du bist jetzt hier der Fachidiot für die Schauspielerei.

Das liebe ich auch heute noch, und wenn sich die Situation ergibt, dass jemand sagt, Mensch, ich wollte dich

gerne für diese Rolle, und er ist mir sympathisch, dann frage ich: hast schon einen Ausstatter? Zwar mache ich das ganz selten, aber das sind immer die Filme, die am meisten Spass machen. Ich hasse es dagegen sehr, wenn man nur als Schauspieler behandelt wird, für die Produktion nur gerade dann interessant ist, wenn man morgen dreht und deshalb am Drehort sein muss – dass man also wie ein Darstellungshandwerker behandelt wird. Es langweilt mich auch, für eine halbe Stunde am Tag vor die Kamera zu gehen und darauf elf Stunden zu warten. Wenn ich zugleich Ausstatter und Darsteller bin, habe ich den ganzen Tag etwas mit dem Film zu tun.

Die amerikanische Produktion hat ohnehin andere Schematas als wir, da wird man um sechs Uhr früh abgeholt – aber alle: die ganzen hundert Schauspieler, die da beschäftigt sind –, rausgekart an den Drehort, und dann hat man bis 19 Uhr auszuharren. Wenn sie dran sind, sind sie dran, und wenn nicht, werden sie in den Carawan geschickt. Man wird versorgt und betreut, doch das ist nicht mehr Film für mich. Das ist reinstes Handwerk – was an sich nichts Schlechtes ist, aber mich langweilt das. Mir sind jene Filme die liebsten, wo ich mich – trotz meines fortgeschrittenen Alters, wo man schon ein bisschen müder wird – mit unheimlicher Kraft und Energie hineinstürzen kann.

Die Zeit mit Fassbinder war halt dadurch die schönste Zeit meines Lebens, die schönste Arbeitszeit auch. Hin und wieder kann ich das noch wiederholen und da sehne ich mich auch danach.

Bei KIR ROYAL hat mich Helmut Dietl, den ich schon etwa fünfzehn Jahre kannte, zunächst einmal engagiert, weil er ein Drehbuch fertig haben musste – er hat mich also zum Schreiben engagiert. Später sagte er: was Du jetzt machst, ist casting. Du musst mir jetzt die Rollen besetzen. Das war wieder mein Vorteil als Schauspieler, denn ich kenne viele Darsteller von der Arbeit her. Ich konnte also sagen, um Gottes Willen, nimm den nicht oder nimm den, der ist toll und ich hatte auch Argumente, die ihn schliesslich überzeugten. So habe ich also diese sechs Folgen besetzt, das waren immerhin sechzig, siebzig Rollen. Das machte wirklich Spass. Die ganze Komparserie habe ich auch besetzt. Ich liess die Leute per Zeitungsanzeige kommen, weil wir lauter gut angezogene «People» brauchten. Ich habe sie ausgewählt und dann auch inszeniert, so dass sich Dietl als Regisseur auf seine Darsteller konzentrieren konnte. Den Hintergrund habe ich ihm bewegt – oft mit fünfhundert bis tausend Leuten. Das ist gar nicht so leicht, aber auch das hat mir Spass gemacht. Ich war dauernd dabei und übernahm immer mehr Funktionen – machte dann bei drei Folgen auch Regieassistenten –, kriegte aber nicht mehr Geld.

Der Helmut Dietl ist «mein kleiner Fassbinder», weil ich alles im Leben immer wieder mit Fassbinder vergleiche. Das ist klar, das waren elf bestimmende Jahre. Das kann man jetzt hämisch aufnehmen, aber er war ein Genius. Er war ein Motor, und wenn es nur daran lag, dass die Leute sich so geärgert haben über ihn – das kann ja auch etwas sein.

FILMBULLETIN: Wie gehen Sie vor, wenn Sie eine Rolle besetzen? Was ist ein guter Schauspieler?

KURT RAAB: Das ist eine komplexe, schwierige Frage. Als



Schauspieler lernt man die Kollegen anders kennen, als wenn man ihnen nur zuschaut. Im Spiel miteinander hat man das so im Gespür: man denkt, Mensch, ist das ein Partner, mit dem kannst du arbeiten – oder, mein Gott, es kommt nichts. Das spürt man, schon in den ersten fünf Minuten. Ich habe inzwischen auch soviel Erfahrung, dass ich – wenn jemand mir nur gegenüber sitzt und sich als Schauspieler vorstellt – sehr schnell weiss: der kann was, oder er kann nichts. Allein nur wie er über sich selber spricht, das ist schon wichtig.

Es gibt auch Leute, die rufen einen plötzlich an und sagen: ich möchte bei Ihnen spielen. Wie heissen Sie denn, es tut mir leid, ich kenne Sie gar nicht. Ja ich bin Schauspieler, ich will bei Ihnen spielen. Welche Rolle möchten Sie denn spielen? Ich möchte in KIR ROYAL spielen. Kennen Sie die Geschichte, wieso können Sie sagen, Sie möchten in einer Geschichte spielen, die Sie nicht kennen? Solche Anrufe gab es zu Hunderten.

Wenn man besetzt, geht man natürlich davon aus, welcher Typ da anhand des Drehbuches verlangt wird. Zuerst gehe ich meine Namensliste im Kopf durch, Leute, mit denen ich schon gespielt habe. Wer würde vom Alter her passen? Manchmal ergibt sich die Lösung sofort, in anderen Fällen muss ich lange nachdenken, auch herumtelefonieren und nachfragen – oder man hat gleich fünf, sechs passende Darsteller.

Für die erste Folge suchte Dietl ein altes Liebespaar. Seit vierzig Jahren haben sie sich nicht gesehen, sie ist ein grosser Star, lebt in Paris – ein bisschen der Marlene-Dietrich-Geschichte nachempfunden –, und er ist Komponist, alt, liegt im Krankenhaus, im Sterben. Die beiden sollen sich noch einmal treffen. Dietl wollte immer den Heinz Rühmann und die Elisabeth Bergner. Nicht dass ich etwas gegen die beiden hätte, aber diese Kombination, das ist Fernsehen – eine typische TV-Besetzung. Mir fällt da jemand anders ein: für den Alten Curt Bois und als Frau Marianne Hoppe. Das sind zwei, die spielen auch ihr Schicksal mit ein – nur ein bisschen umgekehrt: er war Emigrant und sie in Deutschland ein grosser Gründgens-Star. Ich dachte mir eben, dass die ihre Vergangenheit – die sie einfach mit sich herumtragen – einbringen werden. Curt Bois sieht man das einfach an, er ist so klein und wirkt dauernd so todkrank, obwohl er quicklebendig ist. Die beiden haben historischen Background, das merkt man ihrem Zusammenspiel jetzt auch an.

Die Aufgabe des Castings ist aber, je nach Regisseur mit dem man arbeitet, unterschiedlich. Der eine will alles neu haben, neue Gesichter, der andere wieder fragt sich: Wer ist in deutschen Landen für so eine Rolle bekannt, wer taugt von den grossen Namen? So sind wir etwa auf Mario Adorf gekommen, der sehr gut war. Auf manche Besetzung, die ich gemacht habe, bin ich stolz. Die Hauptrolle spielt der Dramatiker Franz Xaver Kroetz, den ich zwar nicht entdeckt, aber auch vorgeschlagen habe. Er passt wunderbar für die Rolle dieses kaltschnäuzigen Journalisten, ist rotzig, bayrisch, frech. Senta Berger spielt seine Freundin und ist ganz toll. Dieter Hildebrandt als Fotograf und Ruth Maria Kubitschek als Verlegerin gehören auch noch zu den vier durchgehenden Rollen. Jede Episode hat eine in sich abgeschlossene Geschichte mit drei, vier Hauptrollen. Hanns Zischler hat auch mitgewirkt – da habe ich lange gebraucht, um den

Dietl zu überzeugen, dass der Zischler die richtige Besetzung ist –, mit dem Gobert zusammen, dessen Butler ich selber spielte. Nachdem ich das Buch gelesen hatte, sagte ich zum Dietl: Helmut, einen Wunsch habe ich: ich möchte den Butler von Boy Gobert spielen.

Auch der Dietl wollte manches neu haben. Da wird es schwieriger, da muss man auch – vor allem junge Leute, die man nicht kennt – auf Video casten. Oft habe ich für eine kleine Rolle von drei, vier Drehtagen fünfzig Leute getestet – weil es nichts gibt in Deutschland. Von fünfzig habe ich zu achtundvierzig Schauspielern gesagt: wechselt den Beruf. Bei Tests mit Video kommt auch heraus, was einer für Talent hat. Manche Bewerber sind noch nervöser und verklemmter als beim Drehen, weil man weiss, das Video ist jetzt wie so eine Prüfung. Da haben manche vor lauter Aufregung schon eine Stunde gebraucht, um den Text, drei, vier Sätze zu lernen. Es gibt ja auch Leute, die waren einmal Playmate im Playboy und schon am nächsten Tag sind sie Schauspielerin.

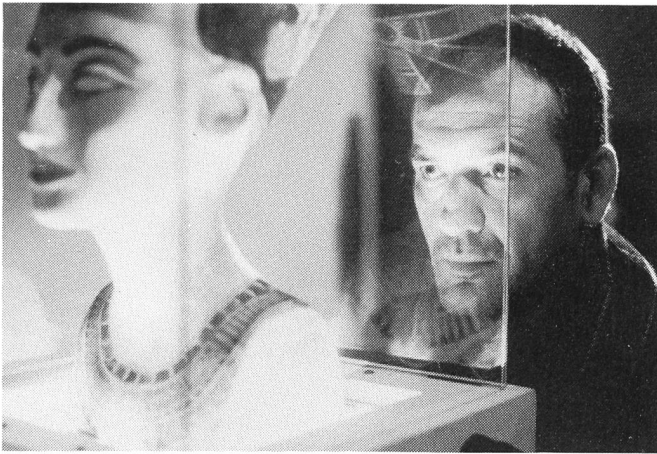
FILMBULLETIN: Was ist denn entscheidend für die Wahl? Die Präsenz vor der Kamera?

KURT RAAB: Der Typ, das Alter, dann aber doch die Ausstrahlung. Das spürt man sofort – ich bin ja noch nicht so alt, aber fünfundzwanzig Jahre bin ich schon dabei –, ob da was rüberkommt. Es kann aber auch sein, dass die ganze Ausstrahlung weg ist, wenn sie das Maul aufmachen, um einen einzigen Satz zu sagen.

Es ist ganz unterschiedlich. Da gibt es keine allgemeinen Regeln. Wahrscheinlich muss man bei der Besetzung von rationalen Argumenten wegkommen und sich von seinen Gefühlen leiten lassen. Aber auch dann kann man aufs Glatteis geraten. Das habe ich mit Corina Drews – sie war mal mit dem Sänger verheiratet, ein wunderschönes Mädchen – erlebt. Sie war bei den Probeaufnahmen unheimlich frisch und lebendig – und beim Drehen war sie fad. Sie war plötzlich verklemmt, weil sie mit Senta Berger und Mario Adorf spielen musste. Ich sagte immer: Corina, hab doch keine Angst vor denen, spiel doch – aber es war weg. Ich war so entsetzt und enttäuscht, dass das so ganz anders geworden ist als bei den Proben.

Ich mache alles gern, was mit dem Film zu tun hat. Sogar Kamerabühne, die Fahrten mit der Kamera also, würde ich wahrscheinlich machen, wenn mir das angeboten wird. Ich habe mich auch nicht geschämt, Regieassistent zu machen. Also in meinem Alter, wo die Leute doch immer sagen, warum machst Du nicht Deine eigenen Filme, fange ich bei einem Fernsehregisseur als Regieassistent an. Aber es hat mir Spass gemacht.

Es gibt eben auch darum keinen Nachfolger von Fassbinder, weil er niemanden ausgebildet hat, er hat keinen hochkommen lassen, er hat das sogar verhindert. Bis zu einem gewissen, sehr extremen Punkt hat Fassbinder seinen Mitarbeitern Liberalität zukommen lassen, aber wenn er merkte, der wird jetzt zu selbständig, der möchte jetzt was Eigenes machen, «Ein Film von...» – das wär ja furchtbar! Und Fassbinder hat alles getan, um das zu verhindern. Und die nachlebende Branche, die lacht einen ja aus. Was glauben Sie, was ich für Häme kriegte, wenn ich sagen würde, ich sähe mich als künstlerischen Nachfolger von Fassbinder. Was habe ich allein schon für Beschimpfungen gekriegt, als ich mein Fassbinder-Buch veröffentlichte.



Szenen aus MOTTEN IM LICHT von Urs Egger mit Patrick Bauchau,



Renée Soutendijk



FILMBULLETIN: Was ist ein guter Regisseur?

KURT RAAB: Das ist schwer zu beantworten. Jeder Regisseur, der gut ist, ist ein Individualist und jeder hat seine Vor- und Nachteile, jeder seine künstlerischen Qualitäten und seine Macken.

Bei Urs Egger würde ich sagen, der hat keine Macken – noch nicht. Vielleicht sollte er einige kriegen. Er ist viel zu gutmütig und lässt den Leuten zuviel durch – ich nehme mich da gar nicht aus, er hätte auch mir gegenüber manchmal autoritärer auftreten müssen. Das ist ein wichtiger Punkt: ein Regisseur muss den Schauspielern gegenüber auch autoritär sein, weil die sonst machen, was sie wollen. Ich habe bei mir – bei anderen Filmen, wo ein Regisseur zu nachgiebig war – leider oft festgestellt, dass das für mich als Schauspieler gar nicht gut war. Ich hätte einen gebraucht, der sagt, das lässt Du jetzt weg, das machst Du jetzt nicht so, einen Regisseur, der mich zwar anerkennt, aber nicht einfach machen lässt. Dem Patrick Bauchau hätte Urs ganz anders auf die Finger klopfen müssen: Junge komm' raus mit deinem von England bis Australien überall gerühmten Talent.

Es gibt ruhige Regisseure, die trotzdem Autorität haben, ganz ruhig und lebenswürdig sind – es muss ja nicht lauter Tyrannen geben. Schauspieler sind neurotische Wesen, und jeder hat auch seine Macke. Wer vor die Kamera tritt, muss eine Macke haben, Neurosen, Komplexe – wenn er das einbringt, ist er auch ein guter Schauspieler. Und wenn ein Regisseur damit umgehen kann, ist er auch ein guter Regisseur. Es wird immer eine enge Verflechtung zwischen Schauspieler und Regisseur geben, und je besser diese Zusammenarbeit stattfindet, desto besser wird auch der Film werden.

Von daher ist es ganz unterschiedlich, wie man vorgehen muss. Es gibt Leute, die mit unheimlichem Geschrei und Tyrannei – wo man als Mitarbeiter sagt: nie wieder – einen tollen Film zustande bringen. Und dann gibt es liebe, nette Leute, wo die Dreharbeiten so angenehm sind und das Ergebnis dann ganz schlecht ist. Ich liebe es durchaus, wenn es auch mal ein bisschen rund geht, wenn nicht immer alles so glatt geht.

Wir drehen jetzt seit sechs Wochen in Belgrad «Flucht aus Sowebo», einen Dreiteiler fürs amerikanische Fernsehen CBS, welcher die Geschichte der einzigen Massenflucht erzählt, die je aus einem Konzentrationslager geglückt ist – 600 Menschen konnten fliehen, von denen 300 überlebten. Auch ein Spielfilm ist geplant. Die Amerikaner haben schon so viele KZ-Filme gemacht – das ist inzwischen ja ein Genre –, dass es ihnen gar nicht mehr schwerfällt. Mir aber läuft das alles immer zu glatt ab. Es sind alles Vollprofis, die wechseln innerhalb von fünf Minuten den ganzen Drehplan, wenn es sein muss, weil das Wetter schlecht ist. Die haben in den sechs Wochen bisher keine Minute Verlust auf die Produktionsplanung. Es ist oft schon erstaunlich, den ganzen Tag wartet man und um 17 Uhr heisst es, jetzt drehen wir – eine lange Einstellung –, und die schafft er dann auch. Man kriegt zwar gutes Geld, wird gut versorgt, darf in diesem luxuriösen Gefängnis Intercontinental sein – dennoch: diese Art Filmproduktion ist nur noch gutes Handwerk.

Die Fragen stellte Walt R.Vian