

Kategorie: Schnitt

Interview mit Juliane Lorenz

Bevor wir anfangen, über Ihre Arbeit zu sprechen, ordnen Sie die Szene aus DIE EHE DER MARIA BRAUN bitte ein. Könnten Sie uns beschreiben, was in dieser Szene passiert, wie sie aus der Handlung des Films entsteht.

Juliane Lorenz: Wie ordne ich die Szene ein? Aus der Handlung. Man muss sie natürlich im Zusammenhang mit der vorhergehenden Szene verstehen. Der Mann Braun ist gerade aus dem Krieg zurückgekehrt. Er hat seine Frau mehr oder weniger in flagranti erwischt. Das hat ihn aber in dem Moment gar nicht so gekümmert, denn ihn interessierte nur eine Zigarette, die er rauchen musste. Und das ist schon mal ein wichtiges Thema: Der Krieg und die Nachkriegszeit von Maria Braun.

Er taucht also wieder auf und in dem Moment ist ihr Ehemann da und ihr Geliebter ist dann zweitrangig in dem Moment. Was macht sie? Weil sich die beiden rangeln und sie ihren Mann helfen will, bringt sie den Schwarzen mit einer Flasche um. Eigentlich auch sehr bewusst. Und dann folgt die Gerichtsszene, die wir hier sehen. Sie ist eine der wichtigsten Schlüsselszenen in dem Film, in der der Ehemann, der den Mann ja nicht erschlagen hat, behauptet er habe den Mann umgebracht um seine Frau zu schützen.

MARIA BRAUN war ein sehr klar erzähltes Drehbuch, nach einem sehr langen, klar formulierten Exposé von Fassbinder, das mal unter dem Titel ‚Die Ehen unserer Eltern‘ entstanden ist. Ihn hat die Geschichte der Maria Braun schon sehr, sehr früh interessiert. Da hieß es noch ‚Die Männer der Maria Braun‘. Das muss man schon alles wissen, wann dieser Film entstanden ist. Das wusste ich natürlich auch alles als Filmeditorin. Wir haben ja so zusammen gearbeitet, dass man von Anfang an in allen Stationen mit eingebunden war.

Diese Szene war eigentlich an einem ganz anderen Drehort geplant, der aber Rainer nicht gefallen hat. Und da er ja zu den Regisseuren gehörte, die nicht gerne ganz penibel alles vorbereitet hat, weil er sich überraschen lassen wollte, war er an dem Drehtag, als die Szene gedreht werden sollte, absolut unzufrieden mit dem Drehort, den man ihm vorgeschlagen hatte. Er hat sich dann ziemlich schnell selber darum gekümmert und hat gesagt, es muss was völlig außerhalb des Normalen sein. Wir hatten keinen Gerichtssaal in Coburg. Und dann war das so eine alte Lagerhalle, mit so einem Aufzug. Und das war absolut seins. Innerhalb von einem Tag haben die Szenenbildner den Raum eingerichtet.

Von der Einstellung, vom Schnitt her, war die Szene ganz klar klassisch: Er hat eine Einführungstotale, die man sieht mit der Fahne. Ein Schwenk von oben nach unten, Amerika. Eigentlich ist dieser Film in allem, was erzählt wird, oft sehr schlüsselgedankenartig vorgestellt worden. Eine Fahne. Amerika. Und so Besatzer, die unsere Gerichtsbarkeit erstmal versuchten, auf eine Ordnung zurückzubringen.

Fassbinder hat die Szene eigentlich sehr literarisch aufgelöst, für meine Begriffe. Es kommt die ganze wahnsinnige Schönheit von Hanna, die – das war auch seine Regieanweisung – quasi völlig

unschuldig da steht. Denn dass sie jemanden umgebracht hat, war ja eigentlich gar nicht so in ihrem Verständnis. Sie war jetzt wieder Ehefrau. Darum ging es ja auch in diesen Zeiten, denn er ist zurückgekehrt aus dem Krieg und sie wird mit diesem Mann auf irgendeine Weise jetzt ein neues Leben beginnen. Überhaupt ein Leben beginnen! Denn sie hatten ja keines bislang. Einen Tag und eine Nacht. Das war der Beginn der Ehe.

Den Schnitt kann ich gar nicht so gut analysieren, weil ich damals mehr damit beschäftigt war, in der kurzen Zeit – zu dem Zeitpunkt gab es immer noch zwei Muster, viele Einstellungen, zwei Takes – hatte ich das innerhalb von einem Tag zu schneiden. Weil wir ja quasi immer im Anschluss geschnitten haben.

Für mich war die Anweisung, wenn es überhaupt eine gab von Rainer – also über Schnitt hat der nie viel mit mir geredet. Das war ‚Da haste ne Szene, guck mal, wie du sie schneidest!‘ Und da man schon einige Arbeiten miteinander gemacht hat, war man natürlich auch eingespielt. Was mich so fasziniert hat, war der Rhythmus dieser Szene. Dass sie schon von der Regie her so genau vorgegeben war, dass ich eigentlich keine Chancen hatte, da irgendwo jetzt großartig andere Szenen oder Einstellungen zu verwenden. Ich erinnere das, ehrlich gesagt, auch nicht mehr. Ich weiß nur, dass ich von der Kamera und von der ganzen Ruhe und Klarheit so beeindruckt war, dass es eigentlich mehr ein hintereinander schneiden in dem vorgegebenen Rhythmus war.

Er hat oft Dinge durchgedreht. Wie diese ganze Geschichte, wenn Hanna dann immer gefragt wird von den Amerikanern, also was ist jetzt der Unterschied zwischen ‚I loved him.‘ und ‚I liked him.‘, was sie aber nicht sagt: Den einen habe ich lieb gehabt und den anderen, sprich meinen Mann, habe ich geliebt. Und dann kriegt der Ehemann diesen kurzen Würgeanfall. Das sind ganz andere Hintergründe und Ideen vom Schnitt die da eine Rolle spielen. Da ist natürlich die ganze Psychologie – und das liegt jetzt sicherlich auch an unserer Zeit und das liegt sicherlich auch an dem Fassbinder –, seine Herangehensweise im Auflösen von Szenen, im Entwickeln von Anschnitten und Großaufnahmen und Totalen. Da ging es weniger um Action in dem Sinne, sondern der treibende Faktor war das Denken der Menschen, das Vermitteln dem Zuschauer, was in dem Kopf los geht.

Wenn es zum Beispiel darum geht, dass der Haupttrichter fragt ‚Da haben Sie sich also Strümpfe bezahlen lassen?‘ und ‚Aus niederen Gründen sind Sie da in der Bar gewesen, haben sich Geld verdient.‘ Da muss der Zuschauer selber mitdenken ‚Ja, was blieb ihr denn anderes übrig in der Zeit! Wie sollte sie irgendwie zu was kommen?‘ Man hatte ja nichts. Und dann kam noch dieser wahnsinnige Winter danach, 1946. Also all' diese Geschichten, die haben natürlich die Zuschauer damals noch erlebt – darum ist MARIA BRAUN auch so ein Erfolgsfilm geworden – das hat natürlich all' diese Maria Brauns, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, auch fasziniert und in dem Sinne ist auch alles so angelegt gewesen.

Ich habe gar nicht so sehr darüber nachgedacht ‚Schneide ich das jetzt richtig? Sondern ich schnitt. Der Gedanke, dass innere Seelenleben der Menschen war eigentlich der treibende Faktor. Auch in den Bildgrößen, auch in den Ausschnittsgrößen. Auch in den Schnitten zusammen. In dieser Gerichtsszene, gab es nicht so einen Moment, in dem Rainer was Spezielles gesagt hat. Die war einfach klasse zu schneiden. Da war ein Ablauf von innerer Befindlichkeit der Figuren. Um Maria Braun ging es, deswegen war sie auch besonders glamourös, als junges Mädchen angezogen. Weil es ging ja darum, dass ihre Liebe wieder da war und dass das eigentlich ihr ganzer Motor war in ihrem Leben: Dieser Mann kommt wieder. Und am Schluss stellt er sich und er kommt ins Gefängnis.

Was sind die Komponenten dieser Szene? Und was steckt in dieser Szene drin? Was bringt der Schnitt in dieser Szene zur Geltung?

Naja, ich muss nochmal darauf hinweisen, sie hat ihrem Mann ja gestanden bzw. er weiß ja, dass sie schwanger ist. Und in dieser Szene erfährt es dann auch der Zu-schauer. Ob sie es ihm vorher gesagt hat oder nicht, ist jetzt völlig wurscht. Aber diese Szene sagt aus, ich bin schwanger und unser Kind – sie spricht von ‚unserem Kind‘ – wird Hermann heißen. Und er ist nicht eifersüchtig oder sagt ‚Wie kommst Du denn dar-auf, dass ich das als mein Kind mit betrachte?‘, sondern das ist für sie selbstverständlich. Das ist unser Kind.

Der Neger, der Vater, ist tot. Den hat sie ja mehr oder weniger erschlagen im Affekt. Und er versteht das vollkommen. Und sie leitet eigentlich sein Gefühl. Die Szene ist eine ganz normale Szene. Als wär das das Normalste auf der Welt, dass ich meinem Mann erzähle, unser Kind wird Hermann heißen und es wird schwarz sein und wenn du raus bist, wird es vielleicht schon etwas größer sein, aber ich werde dafür sorgen, dass das Kind leben kann.

Und er sagt ‚Ja, wie willst du denn eigentlich leben?‘ Und dann erklärt sie ihm das ganz genau: ‚Ich werde erstmal arbeiten. Weil ich ja nicht gelernt habe zu arbeiten, muss ich jetzt erstmal etwas lernen. Und dann werden wir ja leben und was dann kommt, kommt später.‘ So, das ist die Grundlage dieser Szene.

Für mich eine Herausforderung, die ich damals... Das muss ich einfach immer wieder sagen, das waren ja meine Frühjahre des Filmeditorendaseins. Und ich war ziemlich heraus-gefordert, denn Rainer hatte gegen seine ganzen sonstigen Gewohnheiten, auch finanziellen Gewohnheiten – obwohl MARIA BRAUN ja kein riesiges Budget hatte, waren 1,3 Mio. offiziell – hatte er tatsächlich diese Szene zum ersten Mal durchgehend drehen lassen. Sie ist ja kurz. Das heißt die Aufsicht von oben, die große Totale von oben. Eine Totale von hinten, von beiden Seiten mussten die Schauspieler immer wieder durch-sprechen. Dann kamen halbnah, dann kamen ganz nahe. Also das ist eine ganze Menge. Und das immer durch. Da hatte ich in der Tat viele Möglichkeiten. Jetzt muss man dazu sagen, Rainer wusste, dass ich möglicherweise etwas stark herausgefordert sein könnte und rief mich, nachdem wir die Szene gedreht hatten. Und am nächsten Tag drehten die in Berlin. Geier war das Kopierwerk, also sie kamen ziemlich schnell raus. Sie wurde angelegt. Ich glaube sogar, ich habe sie selber angelegt. Oder ich weiß es nicht mehr so genau, weil irgendwie hatte ich immer wechselnde Assistenten. Die hatten alle nicht viel Zeit, weil sie nicht sehr gut bezahlt wurden von der Produktion.

Und ich weiß nur, dass ich ziemliches Muffensausen hatte und gar nicht die Zeit hatte, sie mir so vorzubereiten, dass sie nummeriert ist, um das irgendwie klarer schneiden zu können. Früher nummerierte man. Und habe mir einfach gesagt, das schaffe ich. Und dann rief er mich vorher an und sagte ‚Du, pass auf, fang aber mit der Totalen an!‘ Das hieß natürlich, wenn ich mit der Totale anfang, entwickelt sich etwas. Wenn ich mit einer Nahe anfang, baue ich anders auf. Also habe ich in diesem Fall mit der Totale angefangen und habe mich langsam vorgetastet.

Jetzt kommen aber verschiedene Phasen. Da ist sie gut und da ist sie gut. Und da habe ich ziemlich geschwitzt. Und dann hat er mir – ich glaube, er meinte es gut – in zwei Minuten am Telefon genau runtergerasselt, welcher Satz in welcher Einstellung am besten wäre. Ich glaube, ich war so geschockt, dass als er sagte ‚Du hast es verstanden?‘, ich sagte ‚ja.‘ Aber ich hatte das fünf Minuten später schon wieder vergessen. Habe gedacht, jetzt musst du dir das irgendwie wieder zusammenfummeln. Und dann habe ich aber aufgehört zu denken, sondern habe mich wirklich total frei gemacht. Auch von dem Erinnern, was er mir gesagt hat. Ich glaube, ich habe sie in drei Stunden geschnitten.

Und dann hat er sie sich angeguckt abends und ich weiß noch, dass er ‚Ich hab doch gesagt, der Satz ist doch in der Einstellung!‘ Er hatte ein wahnsinnig gutes Gedächtnis. Also musste ich diese kleine Geschichte – es ging da um kleine Schwächen von Hanna und um Dinge... er wusste genau, in der ersten war das Lachen gut, in der zweiten war das gut, das hatte er sich gemerkt und das wollte er wiedersehen.

Und ich habe ein paar Sachen ein bisschen anders gesehen. Weiß ich nicht, ob er da drüber hinweg gesehen hat. Es ging um eine einzige Stelle. Also musste ich da noch-mal umbauen. Das ist das, was ich sozusagen unter Schnitt verstehe. Für mich war der Schnitt – und jetzt komme ich immer wieder dazu, ob das jetzt die Gerichtsszene ist oder ob es die Gefängnisszene ist, wichtig wäre eben im Grunde noch die vorhergehende Hermann-kommt-zurück-Szene – es war immer so, dass ich erstmal mich fragte, um was geht es in dem Film. Was erzählt uns diese Szene? Was erzählt die An-schlusszene? Es wird natürlich nicht chronologisch gedreht, also waren diese zwei wirklichen Schlüsselszenen a) jetzt es gäbe keinen Aufschwung von Maria Braun und indirekt die Geschichte der 50ies und frühen 50er Wirtschaftswunderjahre, wenn nicht eben sie ihren Geliebten im Affekt erschlagen hätte, schwanger ist und der Hermann aus dem Krieg zurückkommt. Und sie natürlich ein Leben mit ihrem Mann machen will. Und im Grunde DIE EHE DER MARIA BRAUN ja ein Schlüsselfilm geworden ist für die Nachkriegszeit. Wenn nicht diese Szenen so klar formuliert gewesen wären. Das wusste ich schon. Man hat ...

Später habe ich eigentlich ungern Drehbücher gelesen. Das ist eine Sache, die ich mir später angeeignet habe, um einfach auch immer wieder überrascht zu sein aufs Neue. Es gibt Drehbücher, ja, die sind perfekt oder nicht perfekt. Aber es kommt dazu der Regisseur, der sie umsetzt. Da kann man auch wieder sagen, macht er es richtig oder nicht. Ist nicht mein Urteil. Ein Filmeditor hat damit zu leben, was er auf dem Tisch hat oder was er in seinem Avid hat oder was auch immer. Und damit geht er um. Und das habe ich, glaube ich, bei diesem Film und speziell bei diesen zwei Szenen so besonders für mich erfahren. Abgesehen von der Angst, die ich hatte ständig, weil das natürlich eine Wahnsinnsverantwortung war, die ich da hatte. Rainer hat mich einfach reingeschmissen. Wir hatten natürlich Filme..., wir hatten DESPAIR vorher geschnitten. Wir hatten BOLWIESE; da war ich noch zweite Filmeditorin. Ich habe natürlich viel mitbekommen von seiner Art, wie er arbeitet. Aber hier war es auf einmal: Das ist jetzt der Film, den schneidest du. Den hast du zu gestalten. Und wehe, du kommst da nicht durch!

Und insofern ist für mich die MARIA BRAUN auch eine Feuertaufe gewesen. Ich habe alles zum ersten Mal für mich gemacht. Ich habe ohne Assistent gearbeitet, war für jeden Fetzen Ton zuständig, hab alles wirklich selbst gemacht. Und das hat mich unglaublich reifen lassen, wenn ich das genau betrachte.

Int.: Diese verschiedenen... Sozusagen das Spektrum des Materials der Einstellungs-größen, der Perspektiven, die es gab usw. Wie ist da die Dramaturgie dieser Szene entstanden? Wir haben ja das Gefühl, dass wir diesen Lebensmoment in allen Aspekten sehen. Aus allen Perspektiven.

J. L.: Jetzt die Gefängnisszene? Na, die baut sich auf. Ich erzähl doch die Hauptgeschichte natürlich nicht in der Totale. Wenn sie dann sagt, ich werde arbeiten, ich werde lernen zu arbeiten, ich habe von außen nach innen immer mehr zugespitzt. Dann gibt es noch einmal eine Totale. Das ergab die Szene, weil die so laut miteinander reden mussten, weil da ja noch andere Besucher waren und sie dann gar nicht merken, was sie... Sie für sich, war sich ja so sicher, was sie jetzt dem Hermann erzählt: Das ist, das wird unser Kind sein! Das haben ja die Leute alle mitgekriegt, um was es da geht. Wie? Was? Ist das nicht sein Kind? Oder was für ein Kind ist das? Und dann redet sie immer lauter, immer lauter. Also hören auf einmal die anderen mit zu. Also gehst du

wieder aus dieser Situation... aus dem, was erzählt wird, arbeitest du. Also arbeitete ich bei diesem Film. Und habe mir da jetzt kein Konstrukt aufgebaut, es muss so oder so sein. Ich ging nach der Stimme von Hanna, ich ging nach der Stimme von Klaus Löwitsch, ich ging nach seiner verschmitzten Art. Er hat da ja unglaublich gelacht einmal. Und natürlich gefiel mir das. Den Rhythmus habe ich mir sozusagen selber zurecht geschnitten. Ich kam sozusagen in einen Fluss, den ich dann auch richtig toll fand. Und da habe ich mich dann hineinbegeben. Ich habe da nicht viel rumprobiert. Das muss ich wirklich sagen. Für mich war Schnitt, speziell bei Rainer, ich hatte gar nicht die Zeit, großartig zu überlegen, machen wir das jetzt so oder das, was kommt jetzt bei dieser Szene raus? Denn Tatsache ist, dass jeder anders schaut. Und das Wichtigste ist, dass du den Regisseur und seine Art von... Das muss ich jetzt einfach zu Fassbinder sagen, der war ein leidenschaftlicher Filmeditor selber. Darum steht er da auch immer drunter als Franz Walch, nicht immer aber oft. Das heißt, ihn hat der Schnitt so viel interessiert... Das war nicht, dass er daneben saß und mir gesagt hat ‚Schnitt!‘ Das wird meistens falsch verstanden. Sondern er war der Geist hinter dem Gesamten auch. Er hat mit einer Freude Szenengrößen, Einstellungsgrößen, Kameragrößen erfunden, um zu gucken, was es noch für einen Blick geben könnte auf diese Geschichte. Das wird auch Michael Ballhaus so sehen und das hat er auch immer wieder so gesagt. Ich habe das Licht, ich habe das gemacht, aber das Spannende war, dass er die Geschichten so klar in seinem Kopf hatte, dass er das sehen wollte, was er in seinem Kopf hatte. Er hat’s dir aber nicht vorher gesagt. Du musstest das schon selber finden. Und wenn du das nicht gefunden hast, dann hast du nicht lange mit ihm gearbeitet. In dem gesamten Bereich. Ob das jetzt die Kostüme sind, ob das die Kamera ist, ob das der Ton war. Rainer stand nicht hinter dir und sagte ‚Ich will es aber so haben!‘, sondern er hat ein Gefühls... einen intellektuellen Überbau, die Seele einer Szene, die Seele einer Geschichte versucht, Dir begreifbar zu machen und dann musstest du selber laufen. Und so habe ich Schnitt gelernt. Und das habe ich, ehrlich gesagt, auch immer mir wieder gesucht. Und wehe, es wurde mir nicht so geboten, dann habe ich es mir halt selbst zusammengeschnitten.

Int.: Das ist ja eine von fünf Gefängniszenen, die es gibt.

J. L.: Ja.

Int.: Die sind auch alle anders geschnitten?

J. L.: Klar.

Int.: Das Interessante, finde ich aber... Hier ist das noch sehr amüsant in dieser Szene.

J. L.: Sie sind alle anders inszeniert.

Int.: Ja, anders inszeniert auch.

J. L.: Deswegen musste ich auch anders schneiden, klar.

Int.: Sie haben alle einen anderen Charakter, einigen wir uns darauf. Das Interessante bei dieser Art von Szenen ist ja immer – das kennt man aus unheimlich vielen Filmen – der Insasse und die Frau, die ihn liebt, die ihn besucht. Es geht eigentlich immer darum, um Intimität und Überwachung. Und das, finde ich, deklinieren diese Szenen sehr schön durch. Geben Sie mir da Recht?

J. L.: Sie haben vollkommen Recht. Aber eine Sache ist noch wichtig. Der Film heißt ja DIE EHE DER MARIA BRAUN. Es ist natürlich auch die Entwicklung einer Frau, die sozusagen letztendlich den armen Mann, den Insassen, zu ihrem Fürsorge-Objekt macht und ihre ganze Karriere aufbaut

im Blick daraufhin, dass er dann kommt und sie ihn versorgen kann. Was natürlich zu der damaligen Zeit im Film... Der Film fängt ja an kurz vor Kriegsende und geht dann bis Anfang der 50er Jahre, Mitte der 50er Jahre. Wurde später ein Teil der BRD-Trilogie, wie es Rainer genannt hat, wozu ja noch LOLA und DIE SEHNSUCHT DER VERONICA VOSS gehören. Und es hat vor allem auch mit der Emanzipation und der Selbstbestimmung einer Frau zu tun. Und wir sind wieder bei der Geschichte. Nicht, dass ich jetzt sage, es ist ein frauenkämpferischer Film, aber die Geschichte, die ihn interessiert hat, war der Mann, der im Krieg war, zurückkommt und eigentlich zu schwach ist, um etwas zu regieren. Und sie entwickelt sich. Das ist eigentlich unsere BRD-Geschichte. Gibt ja hunderttausende von solchen Geschichten. Die Frauen haben die Kinder aufgezogen und der Mann kommt manchmal sogar... Die letzten Gefangenen kamen ja 1957 zurück, wenn man sich das überlegt. Also das war die Geschichte. Wiederum kann ich nur sagen, hat sich daraus führend den Zuschauer mit der Nähe und der Größe der Einstellungen auch diese verschiedene Betrachtung, der immer dann folgenden Gefängniszenen. Wo es ja dann schon immer ein paar Jahre später war und später war. Bis zum Schluss, wo sie ihn abholt und ihn quasi als Glamour-Star im weißen Hut und ganz und gar die selbständige, reiche Frau ihren Mann abholt, der aber schon längst weg ist. Weil es ja da diesen Deal gibt mit ihrem zweiten Geliebten, dem Herrn Oswald.

Int.: Eine Frage, die mich bei dem Film sehr stark interessiert – das könnte man mit gleichem Recht auch zu VERONICA VOSS sagen oder zu LOLA – es gibt in diesen Filmen ja zwei Elemente, in den Geschichten ja zwei Elemente. Das eine ist, man folgt einer Figur, das andere ist, man erfährt unheimlich viel über die Zeit. Das heißt, es gibt diese parallele Führung, dieses Ineinandergreifen von Porträt oder Person, die interessiert, und Zeitgeschichte. Für Sie bei der Arbeit im Schnitt... Wie sind Sie damit umgegangen? Musste man da eine Balance finden? Wie führt man... Im Grunde die Frage ist in der EHE DER MARIA BRAUN: Wie haben Sie beides zusammengeführt und beides ins gleiche Recht gesetzt?

J. L.: Naja, Film bietet ja viele Ebenen. Wir haben a) die Ebene der Kamera gehabt. Wir haben die Ebene der Regie gehabt, die genau geführt hat. Wir haben die Ebene des Tons gehabt und die Kostümebene. Da kommen Sie schon vom Schnitt her... vom Schnitt her werden Sie ja mitgeführt. Sie kriegen ja am Ablauf der Szenen mit, wir erzählen eine Geschichte über einen Ablauf von ungefähr fast zehn Jahren. Kann man sagen. Und das war dann klar, dass ich mich natürlich damit beschäftigt habe, schon im Schnitt und im Vorfeld des Schnittes. Wie erzähle ich das, was im Bild nicht zu sehen ist so deutlich? Was wir über Radios gemacht haben... Es gibt zwei ganz entscheidende, sogar vom Ton herausgehobene Szenen von Adenauer-Reden, die ganz, ganz wichtig waren. Das sind Sachen, die dem Rainer wichtig waren. Die standen nicht im Drehbuch, das muss man dazu sagen. Das hat er spontan entschieden. War für ihn als Kind... Auf einmal sagt ja Adenauer, wir müssen jetzt wieder eine Armee gründen. Das war ja mal vorher von ihm absolut abgelehnt worden. Das sind sozusagen indirekt die Zeitangaben, die durch den Ton im Subtext mitgekommen sind. Ich für mich habe unheimlich viel Spaß gehabt, mich mit den Tönen zu beschäftigen. Sie haben, wenn so eine Szene, die eigentlich nichts anderes erzählt... wie jetzt diese Anfangsszene, wenn Hermann dann zurückkommt und auf einmal dann ein langsamer Zug in der Großaufnahme im Ton in der Entfernung vorbeigeht. Was hat der Zug ausgesagt? Der Zug hat nicht gesagt, da fährt ein Zug vorbei, sondern die Rückkehrer. War mein Gedanke! Deswegen setze ich da einen Zug an. Auch der Schluss. Das war etwas, was Rainer von heute auf morgen beim Drehen kurz davor entschieden hat. Das berühmte Fußball-spiel, wo Deutschland mal wieder Weltmeister wird. Das hat der sich vorher nicht genauso überlegt. Das war ja unsere... Wenn man so will, war Fassbinder auf der einen Seite total klar im Kopf, wie er was auflöst, aber hat sich ja immer auch wieder von Din-gen, die durch die Arbeit während des Drehens entstanden sind... Wo er sich gefragt hat, wie mache ich das deutlich, was das jetzt für ein klarer politischer Standpunkt ist, dass Deutschland wieder jemand ist in dieser Zeit? Da fiel ihm natürlich das

berühmte Fußballspiel von 1954 ein, klar. Und deswegen wurde das drunter gelegt. Und das sind Dinge, die können Sie sich vorher... Oder in unserer Zusammenarbeit, mit anderen Regisseuren war das alles ganz anders. Aber ich habe für mich gelernt, immer die Subtexte und all das beizubringen, damit es nicht so langweilig wird und damit ich auch noch ein bisschen mehr erfahre, als was ich nur über den Film als Geschichte erfahre. Das war für mich eigentlich... ist für mich so der Schlüssel meiner Arbeit als Filmeditorin. Dass ich in einem gesamten Erzählstil... Ich habe mich immer als Erzählerin verstanden. Ich erzähle mit, ich erzähle... ich bin ein Teil des Drehbuchs. Ich bin ein Teil des Regisseurs. Man unterstützt mit seiner Arbeit ja auch noch viele, viele, viele Elemente, die schon in der Vorbereitung und in der Gestaltung des Filmes angelegt sind, aber man überhöht sie noch. Und so gehen sie auch in eine Mischung. Da kann der Regisseur sagen, es interessiert mich jetzt nicht. Okay, dann habe ich mich geärgert. Aber bei Fassbinder war das eben, dass er das erwartete, dass ich sozusagen als Totengräber der Geschichtsforschung..., wie es, glaube ich, der wunderbare Alexander Kluge nannte. Ich war immer noch ein Gräber, ich habe immer noch nachgeforscht. Was ich auch toll fand! Das hat mich einfach interessiert. Ich glaube, ich muss dazu sagen, ich war damals ja auch, wie man so schön sagt, noch ziemlich jung. Als ich an MARIA BRAUN geschnitten habe, war ich 21. Das ist doch klar, dass ich noch nicht so viel Ahnung hatte. Darum hat mich das interessiert, was da alles gelaufen ist. Und Rainer fand das toll. Ich kam dann ‚Guck mal, da habe ich das gefunden. Wie findest Du das und das und das?‘ Aber viele Dinge kamen von ihm. Also, wie gesagt der Schluss. Das war ganz klar. Das musste auch ganz schnell hergestellt werden bzw. das Originalband der Zimmermannschen Fußballdokumentation musste sofort besorgt werden. Die Rechte mussten geklärt werden. Das hatte er so penibel nicht vorbereitet. Das war ihm aber dann in dem Moment klar.

Int.: Wir müssen mehr zum Schnitt.

J. L.: Ach Du, Du willst immer zum Schnitt. Der ist ja so Nebensache.

Int.: Nicht heute.

J. L.: Ich weiß, ich weiß, ich weiß. Du siehst, ich bin nicht mehr der Filmeditor. Ich bin halt immer mehr die Regisseurin geworden.

Int.: Der muss zurückkommen.

J. L.: Ich muss zurückkommen. Jaja, ich weiß. Es ist sehr lieb, dass Du mich darauf hinweist. Weil man muss das immer wieder... Ich dachte immer, ich habe ja gar nichts zu tun gehabt. Ich habe das ja nur geschnitten. ... Ja, die schwierigsten Filme kamen viel später.

Int.: Vielleicht machen wir es so, dass wir... Die Gerichtsszene ist ja an sich ganz gut, weil da haben wir die Zeit und... Vielleicht gehen wir auf die dann nochmal.

J. L.: Du willst jetzt, dass ich jeden Schnitt genau erkläre?

Int.: Nein, nein.

J. L.: Kann ich nicht.

Int.: Nein, wir machen nur, was wir können. Aber wir können mehr über Schnitt reden.

J. L.: Ja, machen wir. Ich erkläre dann, was Montage ist.

Int.: Dieses Problem Zeitkolorit und Figur. Ich finde die Gerichtsszene ganz interessant. Wie schafft man es, dass man das Kolorit erzählt, den Raum auch erzählt usw., aber die Figuren nicht aus den Augen lässt?

J. L.: Indem du dich entscheidest. Wann hast du eine Großaufnahme, wann gehst du auf Distanz? Das ergibt sich teilweise durch den Text. Das kann sich ergeben durch eine Fahrt, die genau... Und jetzt sind wir bei Fassbinder und das muss man einfach immer wieder erwähnen: Das hat er sich natürlich vorher ausgedacht. Auch wenn er durchgedreht hat. Manchmal hat er angefangen, mit einer Totale, dann hast du eine Fahrt hin, dann kommt der Satz da und dann kommt jenes. Oder er ging zurück von einer Großaufnahme in eine Totale. Gab es ja auch. Bei MARIA BRAUN wurde jetzt nicht so viel gezoomt. Das war im Film davor, das war bei DESPAIR. Das war eine Elegie auf die Zooms. Er hat sich bei MARIA BRAUN ja im Grunde auf eine ganz klassische Erzählweise konzentriert. Er hat auch keine Einstellung höchstens zwei Mal zugelassen. Das heißt, es gab ganz viele Angebote von halbnah, von shoulder, nur bis zu den Beinen die berühmten amerikanischen Einstellungen, die habe ich ja alles durch ihn erst kennengelernt. Das hat es ja damals im sogenannten Neuen Deutschen Film so nicht gegeben, wie er mit Einstellungen umgegangen ist. Das waren einfach Dinge, die er von seiner Prägung her... Er war ja Hollywood-Film-geprägt. Er hatte ja sein großes Vorbild Douglas Sirk und dem musste nachgeeifert und das musste noch überholt werden. Das heißt, alles war zu der Zeit für Rainer immer noch... Ja, jetzt sage ich es mal simpel: Man hat ja noch entdeckt, entwickelt, neu geforscht. Dass MARIA BRAUN der Film geworden ist, der es dann später geworden ist... Und das muss man einfach sagen, er war ja wie vergleichbar zu dem wunderbaren Film von Wolfgang Becker GOOD BYE, LENIN! Es war ein Schlüsselfilm der Zeit, die er erzählte. Und die Leute waren noch jung genug, die das verstanden haben. Es war ein großer Erfolgsfilm in Deutschland. Warum ist das so? Weil er es gar nicht so kompliziert erzählt hat. Er hat mit... auch in Metaphern erzählt und die übertragen. Insofern kommt dann die Disziplin und das Handwerk, Einstellungen, Kamera, Schnitt, das sind mehr oder weniger die tragenden Elemente in dem Film gewesen. Er hat meiner Meinung nach... Und das ist aber auch der einzige Film, wo es wirklich drei verschiedene Drehbuchautoren gab, die seiner Idee, die er immer im Kopf hatte, eben genügen mussten. Und die ersten zwei Fassungen waren es eben noch nicht und dann kam die Fassung von Peter Märthesheimer und Pea Fröhlich. Und die war sozusagen annähernd das Material, mit dem er umgehen konnte. Er hat nicht umsonst auch noch die Dialoge verändert. Weil das war der Film, das war sein Film. Den hatte er über fünf Jahre vorher schon geplant. Das ist auch kein Geheimnis mehr. Der Film war eigentlich geschrieben für Romy Schneider, die Maria Braun-Rolle war für Romy Schneider geschrieben. Oswald war Monton und seine Frau...

Int.: Wir kommen zu weit vom Schnitt. Ich muss hart sein.

J. L.: Wir hören auf. Wie soll ich denn das machen? Der Schnitt ist ein zutragendes Element?

Int.: Ich mache dann so ein Zeichen.

J. L.: Mach das! Machen das die anderen auch? Oder bin ich jetzt die Einzige, die so weit weg kommt?

Int.: Das ist erst mein zweites Interview. Ich hoffe...

J. L.: Okay.

Int.: Ich hoffe, die anderen kriege ich besser in den Griff. Eine Antwort...

J. L.: Ich kann Dir jetzt eine Antwort geben, warum ich so erzähle. Ich habe Schnitt ... Nochmal. Und das musst Du mir verzeihen. Ich habe Schnitt immer als eigentlich nicht so wichtig empfunden und bin ja erst im Laufe der Jahre darauf gekommen, wie wichtig der Schnitt ist. MARIA BRAUN war wirklich am Anfang meiner Laufbahn. Mehr oder weniger ein Film. Und den habe ich in Schweißströmen...

Int.: Ich verzeihe viel, aber hier gebe ich jetzt nicht nach. Wir müssen bei unserem Pensum bleiben. Sonst kommt alles durcheinander. Was zeichnet eine gute Filmeditorin aus?

J. L.: Dass sie a) selbständig denken kann, b) dass sie erkennt, was das Thema des Regisseurs, des Films ist, dass sie seine Eigenheiten wahrnimmt, seine Sprache, so-fern es eine gibt, von einem Regisseur und allen Beteiligten wahrnimmt. Und dass sie autonom sein kann. Für mich ist das so, dass sie ein Angebot machen kann. Dass sie im Grunde nichts anderes tut, als den perfekten Film abliefern, der genauso im Kopf des Regisseurs war. Das ist eine Menge, aber das war so meine Erziehung. So nenne ich das.

Int.: Was für besondere Sensibilität sollte man für den Beruf haben? Wofür sensibel sein?

J. L.: Naja, als ich mich dafür entschieden habe, dass ich Filmeditorin werden könnte – war alles nicht so ganz klar am Anfang –, war eigentlich die Faszination für die Vielseitigkeit, für das viele Wissen, das du brauchst. Du musst ein unglaubliches Auge haben für Bilder. Du musst einen Rhythmus haben, du musst sehr musikalisch sein. Du musst was verstehen von der Technik natürlich. Heute noch viel mehr. Leider. Für uns damals war es ein Schneidetisch und ich habe mit zwei Bändern geschnitten, Tonbändern. Und habe dann peu à peu die Vertonung hinterher gemacht. Sie muss ein gewisses Quäntchen an Demut haben. Sie darf dem Regisseur, auch wenn sie ihn noch so bescheuert findet, nicht sagen ‚Du, ich find Dich bescheuert!‘ Sie muss einfach die Seele eines Filmes herauskratzen. Es ist wie ein – für mich immer gewesen ein Diamant.

Für mich war der Schnitt, je mehr ich... Und da sind die sieben Jahre mit Fassbinder natürlich die wichtigsten Jahre, weil das war eine Fabrik. Ich habe 14 Filme mit ihm gemacht. Ich habe ab ALEXANDERPLATZ usw. ... haben wir ja gar nicht mehr Muster gemacht, sondern nur noch geschnitten. Wie am laufenden Band. Das ist meine Doktorarbeit gewesen. Das heißt, ich kam gar nicht zum Denken. Gott, sei Dank! Dafür bin ich sehr dankbar. Ich bin quasi in diese Maschine, die natürlich durch seinen Kopf und durch seine Welt auch geprägt worden ist, hineingepresst worden. War unheimlich... Ich glaube, ich war ziemlich begabt. Ich weiß das jetzt nicht, ob das jetzt Begabung war. Ich habe mich darauf eingelassen und fand seine Filme eben toll. Ich fand auch das, was er zu erzählen hat, sehr toll. Ich habe ständig gelernt. Also das sind die Dinge, die ein Filmeditor immer wieder muss. Er muss sich ja ständig verändern. Er muss ständig sich auf einen Regisseur einlassen.

Nun war das damals die sogenannte Autorenzeit. Rainer hat das immer abgelehnt. Er war kein Autorenfilmer, er hat Geschichten erzählt. Und er wollte Regisseur sein, und zwar ein professioneller. Er war auch anders als andere Autorenfilmer, weil er das immer propagiert hat: Wir machen Kino und wir wollen zum Publikum! Was ich den anderen nicht abspreche, aber das hat er ziemlich rasch und sehr explizit gemacht. Und mit MARIA BRAUN ist ja auch im Deutschen Film was total Neues entstanden. Durch diesen Wahnsinnsenerfolg im Ausland. In New York lief der Film 54 Wochen in einem Kino. Ich habe nachgezählt, sogar länger als LOLA RENNT.

Das hieß, es war ja dieser Wahnsinnsaufbruch dieses Neuen Deutschen Films, der auf einmal auf der ganzen Welt wieder ein neues Deutschland präsentierte. Das ist meine Prägung. Insofern war der Schnitt... ich war dabei. Ich konnte alles ausprobieren. Was mir auch noch dazu eingefallen ist

in dieser Enge der Vorgabe, die natürlich Rainer ... mit seinen schon ziemlich präzise vorformulierten Einstellungen, die oft durchgedreht waren, aber es war vorformuliert. Jede nahe Einstellung ist ein Thema. Erzählt eine Geschichte anders, als wenn du sie in der Totale oder in der Halbtotale... Du nimmst doch einen Schauspieler auch ganz anders wahr. Du nimmst einen Text ganz anders wahr. Das heißt, oft hast du dich natürlich auch aufgrund des Textes vielleicht für eine andere Einstellung entscheiden müssen. Das sind alles ganz spezifische Sachen. Das ist eine so unglaubliche Bereicherung, das ist eine so unglaubliche Macht, die du hast als Filmeditor. Wenn dir die Macht gegeben wird.

Und ich hatte das Glück, zwei Regisseure zu haben, die mir absolute Macht verliehen. In meinem Rahmen. Das eine ist der Rainer und das andere ist der Schroeter. Und das habe ich natürlich dann auch ausgelebt. Und ich bin einem Regisseur sehr dankbar – ich muss ihn einfach nennen –, das ist der wilde Oskar Roehler, dem ich gesagt habe ‚Du, ich ertrag das nicht, wenn Du neben mir sitzt. Ich biete Dir was an.‘ und der wie ein Wahnsinniger durchdreht. Und das ist natürlich eine ganz andere Erzählweise und eine ganz andere Glückseligkeit, die du erleben kannst als Filmeditor, als beim Film wie MARIA BRAUN war, wo so viel vorformuliert ist und du dich in dieser Vorformulierung wie bei einem Standardtänzer dich in diesem Bereich bewegst.

Und auf einmal bietet dir ein Oskar Roehler oder ein Werner Schröter eben Material an, das ganz anders formuliert ist. Wo du wirklich suchst und forschst, dass du die Geschichte erzählen kannst. Oskar ist wieder anders, weil er sehr viel Material eben dreht. Für meine Begriffe. Heutzutage ist das... 40.000 Meter, hat er mir gesagt, ist doch wenig. Bei MARIA BRAUN hatten wir 5-10.000 Meter. Entschuldige bitte, verstehste? Mehr hatten wir nicht.

Das war ja noch sparen. Der Rainer lernte, in seinem Budget zu bleiben. Der hat nie ein Budget überzogen. Da bist du auch als Filmeditor, wie sagt man, ganz anders geprägt. Wenn dir der Produzent ständig im Rücken sitzt und sagt: Hier, morgen Mischung, übermorgen. MARIA BRAUN wurde gedreht... angefangen zu drehen Ende Januar, wir hatten Mitte März Mischung. Also ich will jetzt nur mal so die gewissen Verhältnisse klar machen. Da sitzt du nicht da und diskutierst über Schnitt. Du hast den abzuliefern und am besten perfekt

Ich habe selten in meinem Leben selten mehr als zwei Mal geschnitten. Manchmal. Also jetzt lüg ich ein bisschen. Jetzt mogel ich ein bisschen. Aber ich war so auf Präzision getrimmt. ALEXANDERPLATZ, 15,5 Stunden. Wir hatten täglich 20 Minuten Schnitt. Wie sollte ich da diskutieren? Ich musste etwas anbieten. Und ich habe mir auch gar nicht viel überlegt. Klar, die Szenen waren aufgelöst. Da und da sich viel auch orientierend am Text. Dann die Bilder, die er angeboten hat. Auch bei ALEXANDERPLATZ gab es unheimlich viele Einstellungen, manchmal wo ich wählen konnte. Egal. Schneiden, ein Schnitt, heißt Entscheidung. Und zu den Entscheidungen stehen. Und wenn du, wie ich damals, noch voller Angst auch war – habe ich mich richtig entschieden? –, da habe ich irgendwann gedacht, es ist mir scheißegal, er wird es mir dann schon sagen. Und da kam eine unglaubliche Freiheit raus.

Jetzt weiß ich nicht, lag das an mir oder war ich so gut? Oder war das der Rainer, der mich das sein ließ? Ich fand auch jedes Bild. Ich meine, ich hatte das Glück, meine er-sten Bilder waren Michael Ballhaus-Bilder. Ich habe einfach unglaublich tolles Kino mit-erleben dürfen. Und das als junger Mensch. Das ist ein solches Glück, davon zehre ich ja noch heute, wenn ich es mal genau sage.

Int.: Ich habe also den Eindruck, eigentlich kommt das... Das Arbeitsmaterial ist wirklich das Material. Das Drehbuch kommt da... Ist das noch wichtig irgendwann?

J. L.: Natürlich ist das Drehbuch wichtig.

Int.: Findet man beim Schnitt die Arbeit des Drehbuchautors auch wieder? Muss man sie wiederfinden oder darf man...?

J. L.: Tja... Jetzt sind wir eben in der neuen Zeit. Es hat sich ja nun in den letzten 40 Jahren sehr viel verändert. Wir sind ja jetzt auch ein gut bestelltes, auf Departments abgestelltes Gesamtfilmteam. Haben eine klare Einstellung zu Drehbuch, wissen, was ein Kameramann beiträgt, wissen, was ein Regisseur zu leisten hat. Wissen, was ein Filmeditor zu leisten hat, der Ton. Das war in unserer Zeit... Ein Drehbuch wurde von Rainer mehr oder weniger geprägt. Er war ja selber Drehbuchautor. Er hat ja viele selber geschrieben, Drehbücher. Dieser Film, DIE EHE DER MARIA BRAUN, war von ihm aus gesehen ein Film, wo er endlich, endlich nur Regisseur sein wollte. Er war dann noch stiller Produzent.

Klar, war das Drehbuch – sonst hätte es nicht drei Fassungen und drei verschiedene Teams gegeben – war am Schluss das von Peter Märthesheimer und Pea Fröhlich geprägte und für ihn das akzeptabelste. Das hat aber nicht so viel anders ausgeschaut als sein vorgegebenes 24-seitiges Exposé, wo er sehr genau die Figuren formuliert hat. Und Pea und Peter Märthesheimer sich auch wieder da innerhalb seiner Vorstellung da bewegt haben. Das war ja das erste Drehbuch von Märthesheimer, DIE EHE DER MARIA BRAUN. Das er dann mit Pea, seiner Lebensgefährtin damals, eben zusammen geschrieben hat. Die wiederum ein sehr eingefleischtes Team für sich waren. Die das einfach probiert haben. Man hat damals nicht so viel darüber nachgedacht ‚War jetzt das Drehbuch perfekt oder nicht?‘ Das Drehbuch war geschrieben, es wurde bei Förderungsanstalten angegeben. Es war, oh Gott, oh Wunder, von allen gefördert worden. Was möglich war. Es gab ja nur die FFA und das BKM, mehr gab es nicht. Und ein Produzent, der da noch dazu stieg – das war der Herr Eckelkamp –, der dann, weil das Geld nicht reichte, was man hatte, noch eine Zufinanzierung gemacht hat. Dass der Film dann so erfolgreich war, machte dann natürlich den Film zum bedeutenden Film und auf einmal stritt man sich, wem gehört was. Ich habe ja bis zum Schluss noch um die Rechte dieses Films mehr oder weniger feilschen dürfen.

[Zwischenruf Schnitt] Was war das? Der Unterschied zu heute ist, dass wir noch ein viel klareres Detailwissen haben. Ein viel klareres Bewusstsein, dass ein Drehbuch besser werden kann. Es muss nicht, wenn es viele Phasen gibt. Rainer war der Meinung, es reicht, wenn er eine gute Fassung hat, er schneidet sich schon das zurecht. Er hat auch nicht so groß Rücksicht genommen, ob das jetzt dem Drehbuchautor passt oder nicht, wenn er etwas verändert. Es war ja sein Film. Es war ein Rainer Werner Fassbinder-Film. Das ist eine andere Zeit gewesen. Ich glaube, man kann das höchstens noch vergleichen mit einem Bernd Eichinger-Film, der als Produzent wirklich – und das siehst du einfach bei seinem Werk heute – seine Duftmarke sehr klar draufgesetzt hat. Wobei es natürlich Regisseure gab, die sich auch noch ein bisschen wehren konnten und auch noch eine eigene Sprache reinbrachten. Er hat das ja auch respektiert.

Aber das ist einfach so. Ein Regisseur wie Fassbinder hat – und ich sehe das als Glück – gewusst, was er wollte. Und hat eine Vision gehabt! MARIA BRAUN ist ungefähr die perfektteste Vision eines Regisseurs. Die Umsetzung... MARIA BRAUN ist ungefähr die perfektteste Umsetzung einer Vision eines Regisseurs, der sich ein Team um sich herum gebaut hat, wo er aber auch nicht wusste... Der wusste nicht, ob der Märthesheimer ihm das Drehbuch abgeliefert. Aber es war ein tolles Drehbuch. Und er konnte damit umgehen. Ich weiß noch, dass er... Er wusste auch nicht, ob seine Kostümbildnerin, mit der er schon einiges gemacht hatte, auch das abgeliefert. Aber er war sich klar, dass sie das leisten wird.

Der größte Wackelposten war ich, denn ich war die Unerfahrenste. Und siehe da, der Wackelposten entwickelte sich als Wunderkind. Also insofern... das sind jetzt meine Worte, er hat das ganz anders gesehen. Das Wichtigste war für Rainer das Team und wenn die gut eingespielt

waren, hat er denen so viel Freiheit gelassen und hatten die auch eigentlich – wenn sie toll waren – haben die sich auch die Freiheit genommen. Jetzt sind wir wieder bei Deiner Frage ‚Was ist Schnitt?‘ Nimm dir die Freiheit, etwas zu behaupten, was du vielleicht am Anfang noch gar nicht weißt, ob du auf dem richtigen Weg bist.

Ein tolles Drehbuch sagt dir nicht sofort, dass das, was der Regisseur gedreht hat, auch genauso toll ist. Dass du damit umgehen kannst. Das ist so feingliedrig, das ist ja schon fast ätherisch, was Schnitt letztendlich zusammenbringt. Ich könnte bei MARIA BRAUN immer wieder nur sagen, ich kann es gar nicht fassen, was das für ein toller Film geworden ist! Denn hinter den Kulissen hat es nämlich gedonnert und gerappelt. Und vor der Kamera war Friede. Und es war eine Harmonie... auch Michael Ballhaus, die Arbeit von Michael, die war großartig. Das war alles ein Ineinanderfließen von einer Zusammenarbeit über Jahre immerhin. Der Film ist Anfang 1978 gedreht worden, das war, wenn man so will, einer der letzten großen Zusammenarbeiten von Michael und Rainer. Sie haben ja seit 1970 zusammengearbeitet, mal hie und da gab es einen Film, den Michael nicht gemacht hat. Aber es war eine wunderbare Ehe.

Filmemachen ist auch Ehe auf Zeit. Filmemachen ist Austausch von Erfahrungen. Und Schnitt ist sozusagen das Ausrufezeichen! Für meine Begriffe. Insgesamt, zusammen mit der Mischung natürlich. Aber das ist ja heute alles viel, viel, viel komplexer geworden.

Weißt Du, ich habe ja auch die Vertonung alleine gemacht. Ich habe die Mischung mit Milan Boja, einer der größten Mischtonmeister unserer Zeit, gemacht. Der hat mir noch Geschichten beigebracht, wo ich gesagt habe ‚Ach, das wusste ich nicht. Na klar!‘ Ich weiß nicht, ob ich das jetzt auch noch erzählen darf. Das wirst Du wegschneiden. Dass man eine Ohrfeige unterlegt, das wusste ich nicht. Ich wusste das nicht! Und wir sitzen in der Mischung und Rainer sagt: ‚Juliane, wo ist denn die Ohrfeige?‘ Und dann sage ich: ‚Du siehst sie doch!‘ Und er hat richtig zugeschlagen, die Szene, wie er ihr eine knallt. Es ging nicht anders. Der hat zugeschlagen. Und ich sage: ‚Wieso? Die hört man doch.‘ ‚Nein, die musst du unterlegen!‘ Dann rannte ich zu Frau von Schlieff und sagte: ‚Frau von Schlieff, ich brauche eine Ohrfeige.‘ Weißt Du, und solche Sachen sind das auch. Auf einmal, oh Scheiße! Oder der Krieg, da musst du die Bomben legen und wie machst du das denn alles? Das haben wir alles alleine gemacht. Das haben alle diese Filmeditoren dieser Zeit, Peter Przygodda... Wir hatten kein Sounddesignteam.

Int.: Was ist neben dem Regisseur so – aus der Erfahrung oder generell – für eine/n Filmeditor/in neben dem Regisseur der wichtigste Partner? Der wichtigste Komplize beim Drehen? Die engste Verbindung, Arbeitsverbindung?

J. L.: Nun kommst Du wieder auf den Punkt... Damals haben wir eben nicht mit Computer geschnitten. Heute würde ich sagen: mein Techniker und der, der mir das alles einloggt. Dass er mir hilft, meine Bilder zu finden, die ich im Kopf habe. Damals war mein einziger Verbündeter eigentlich ich. Denn ich musste mich gut organisiert schnell durchwunden durch mein Material. Ich hatte auch alles im Kopf, das muss ich schon dazu sagen. Du wusstest... Ich habe in Bildern gedacht. Und dein Gedächtnis ist ein ganz wichtiger Verbündeter.

Und dann kommen natürlich noch deine Tonfreunde dazu. Weil ich habe... zum Beispiel, das haben wir jetzt nicht so breit besprochen, ich habe geschnitten immer mit Musik und mit Ton im Kopf. Ich wusste, wo etwas anfangen kann. Das wusste ich einfach. Das haben wir nicht besprochen. Ich wusste, wie bei Rainer die Dramaturgie sich fortsetzte, nämlich in der Tongestaltung und in der Musik.

MARIA BRAUN ist eine Ausnahme, weil da gibt es eigentlich ganz wenig Musik. Nur diese sogenannten Zäsuren, wenn die Blenden und die Zeiten sich verändern. Das ist mit wenig Musik

und viel mehr Ton. Im Hintergrund ist viel parallel erzählt worden, im Subtext. So. Das sind die Verbündeten, deine sogenannten Kommilitonen. Deine Mitarbeiter.

Ich habe vor allem auch die Schauspieler sehr geliebt. Es gibt welche, wo du wusstest ‚Okay, da hat er eine schwache Stelle.‘, die schneidest du natürlich nicht rein. Du musst natürlich auch deinen Schauspieler lieben, geht gar nicht anders. Und wenn er schwach ist, was ja vorkommt – ist ja nichts Schlimmes –, musst du ihm helfen. Das hilft der Schnitt. Wie hat Rainer mal gesagt: ‚Lass nicht alles drin, es könnte schlecht werden!‘ Oder: ‚Mach es kürzer!‘ Das war ein Film wie LILI MARLEEN. Das war für mich wieder eine ganz andere Geschichte. Aber das sind jetzt so Interna, über die sprichst du jetzt natürlich nicht deutlich.

Das ist... Du kannst ja nicht sagen, also der hat immer die eine Bewegung dieser Schauspieler XY, die geht mir jetzt auf den Sack oder so. Das ist einfach der Fall, dass Schauspieler eine Eigenart haben. Auch eine Manie manchmal haben. Sie können auch unglaublich... wie Barbara Sukowa, die für mich eine unendliche Herausforderung war. Oder später Isabelle Huppert bei Werner Schroeter. Also, du bist ja mit ganz, ganz vielen Disziplinen bist du sozusagen verbunden und alle die beeinflussen auch deinen Schnitt.

Ich habe kein Schema, ich kann kein Schema haben. Ich muss durchlässig sein. Ich bin eigentlich ein Wanderer der Welten. Und ich muss die Welten und alle ihre Qualitäten miteinander verbinden können. Und muss immer wieder neugierig sein, und muss immer wieder sagen, könnten wir es anders [machen]? Und wenn mir dann der Regisseur sagt ‚Aber das gefällt mir so gar nicht, das habe ich mir so nicht gedacht!‘, da hatte ich oft Schwierigkeiten. Weil ich war der Meinung, ich treff's immer sofort. Habe ich aber auch lernen können und damit umzugehen. Also will jetzt... Oskar zum Beispiel ist je-mand, der dich wirklich fordert. Und der sagt ‚Mmh, bla, nö... also, jetzt mach mal nochmal das!‘ und so. Und dann habe ich manchmal gesagt, jetzt guck dir halt die ganzen anderen Einstellungen ein... Ich krieg dann...

Du verläpperst dich dann auch, wenn du ständig anfängst zu probieren, probieren, pro-bieren. Ich weiß, das ist heute aufgrund der Technik natürlich auch möglich. Und das ist okay. Aber ich gehörte nicht zu denen, ich musste mich immer sofort festlegen. Ich hatte auch nicht die Geduld oft. Das muss ich auch dazu sagen. Geduld, das Wort Geduld gehört, glaube ich, sehr zu einem Filmeditor. Es ist nicht die Technik. Es ist auch nicht, nimmst du die Einstellung, wenn du nur Halbtotale und eine Nahe geboten bekommst und die Regisseure sich nicht besonders mit verschiedenen Einstellungsmöglichkeiten und sozusagen der Poesie der verschiedenen Einstellungsmöglichkeiten auseinander-setzen, dann hast du Pech.

Aber ich bin aufgewachsen mit Neorealismus. Mit Visconti, mit Pasolini, mit Renoir. Da lernst du einfach Kino. Hitchcock. Du lernst einfach Kino. Du weißt einfach, was eine Einstellung ist. Und da könnte man manchmal sagen: ‚Okay, das geht auch anders.‘, aber ich finde das spannender, wenn du dir schon als Regisseur einiges dazu über-legst. Und dann ist er natürlich mein Verbündeter, weil er mir was anbietet, dass ich etwas daraus machen kann. Ich hatte oft Schwierigkeiten mit Regisseuren, die dir ein-fach so im Schnellgang runterdrehten, Material lieferten. Wo du dann irgendwie zum fünften Mal schon dieselbe Einstellung schneidest, weil du hast einfach nicht mehr.

Heute, wo wir das Glück haben, dass wir wirklich viele... eine unglaubliche Vielfalt an Möglichkeiten im Kino haben und uns natürlich auch viel ans europäische Kino orientieren...

Vieles in der Ästhetik ist ja auch vom Fernsehen mit diktiert worden in den letzten Jahren. Ich gehöre zu denen, die ganz bewusst das Kino und den „Kinoschnitt“ in Führungsstrichen suche

und immer wieder finde und immer wieder liebe und mich auch daran sozusagen labe, nenne ich das mal so... Mich langweilt das Andere ein bisschen. Aber das heißt nicht, dass es schlecht ist.

Int.: Jetzt sind wir bei einer dieser Fragen, zu der wir auf der Seite noch kommen, und zwar die nach einem Film oder nach einem Filmeditor/einer Filmeditorin, die Lieblingsfilmeditorin ist oder besonders bewundert wird. Gibt es da einen Film oder eine Filmeditorin/einen Filmeditor, der prägend ist?

J. L.: Ja, klar! Also erstmal war für mich prägend, dass mir Rainer sagte, er hätte MARTHA mit einer fest angestellten Filmeditorin vom WDR gedreht gehabt und er wäre völlig baff gewesen, was die ihm angeboten hat. Und dass er sich sogar Einstellungen überlegt hat zu drehen, um zu gucken, wie sie damit umgeht. Das fand ich toll. Das war Lisgreth Schmitt-Kling. Leider ist die Kollegin schon lange tot. Die liebte er sehr. Die kam aus einer ganz anderen... Eigentlich, man sagte so, klassisch Fernseh-Editorin, aber das war die Zeit, wo das Fernsehen ja auch noch Kino – gerade der WDR – produzierte. ‚So sollst du mal werden!‘, das war so ein Satz, den er mir mal so dahin knallte. Ich habe sie dann auch später kontaktiert und wir haben wunderbare Briefe ausgetauscht. Und sie war natürlich wahnsinnig traurig, dass sie mit ihm dann nicht arbeiten konnte, weil er hatte sich natürlich festgelegt. Das ist das Eine.

Eine andere Filmeditorin, mit der ich sehr eng befreundet bin, ist natürlich Thelma Schoonmaker. Und von ihr habe ich etwas gelernt, wo ich gemerkt habe, au mann, du hast ganz schön auf die Tube gedrückt früher. Weil durch den Rainer war ich sowas von ge-schützt, beschützt und selbständig, dass ich einfach sagen würde: ‚Ich mache es halt so!‘ Und sie hat immer gesagt: ‚You know, it’s Marty. Marty does it. I give him the preposition, but it’s Marty.‘ Das ist natürlich ein großes Geschenk, dass... Sie war seine Lehrerin mal. Sie hat damals diesen WOODSTOCK-Film geschnitten und er war einer von den Assistenten. Die haben sich kennengelernt und er hat sie bewundert oder ge-lobt, das kann ich Dir nicht so genau sagen. Sie ist da auch sehr bescheiden. Sie würde nie... Seit Jahren versuche ich ja immer, sie hierher zu lotsen. Aber sie hat Angst, dass Marty ihr böse ist.

Ich meine, das ist die spezielle Verbindung eines Filmeditors mit einem Regisseur. Die hatte ich auch mit Rainer. Das ist einfach so. Wehe, ich hätte gesagt, ich möchte mal mit einem anderen schneiden. Einfach damit ich mal was lerne von anderer Seite. Da kam nur der Satz: ‚Dann bist du verdorben.‘ Okay, ich habe das eingesehen.

Int.: Vorletzte Frage: Was ist Kino?

J. L.: Oh Gott! ... Kino ist eine andere Welt! Und Kino ist ein ganz besonderer Ort. Und ich wünsche mir, dass wir immer wieder auf diesen Ort zurückgehen. Und Kino ist Überraschung. Kino ist genau das, was wir nicht erwarten. Und Kino sind Geschichten, die ungewöhnlich sind und die erzählt werden auf hundertausendfache Weise. Sie können auch sein, wie ich jetzt auch wieder als Kino gesehen habe... dieser wunderbare Film, letzte Film von Belata. Zweieinhalb Stunden. Das ist auch Kino. Schwarzweiß in sechs Einstellungen.

Int.: Oh jetzt habe ich den Ton versaut. Man atmet so.

J. L.: Ja, man atmet. Ich sage es nochmal. Kino kann alles sein. Aber es muss ein Ort der Intimität sein, wo du merkst, da ist jemand, der sich noch mit einer Sprache beschäftigt. Für mich. Mit dem Ausdruck, Mit dem Sehen, mit dem Hören. Schmecken, gut, können wir auch noch dazu sagen, wenn es ums kulinarische Kino geht. Kann auch gut sein. Aber es muss ein besonderer Ort sein. Und das war es für mich. Ich bin als Fünfjährige durch meinen Stiefvater, der Kurzfilme, sogenannte Lehrfilme oder Kultur-filme, gemacht hat, da ran geführt worden. Habe da hinten

gesessen wie in CINEMA PARADISO, habe immer da durch geguckt und es war eine andere Welt. Das waren B-Pictures, die ich da gesehen habe. Erst später habe ich erkannt, was einen Visconti-Film ausmacht. Was ein Pasolini erzählen kann. Aber ich war mit Dingen konfrontiert, die ich auf der Straße nicht damals, zum damaligen Zeitpunkt erfahren habe. Ich sage nicht, dass das Cinéma Verité alles und das bei YouTube heute schlecht ist. Kann auch spannend sein, kann sehr spannend sein.

Int.: Letzte Frage: Wenn nicht dieser Beruf, welchen hättest Du sonst gern? Welcher Kinoberuf, wenn es jetzt nicht Filmeditorin wäre? Was wäre so ein Traumberuf im Kino?

J. L.: Ich habe meinen Traumberuf ausgeübt. Und ich fand und finde ihn immer noch den besten. Ich habe mich weiter entwickelt. Ich mache auch Dokumentarfilme. Ich bin als... Die Montage, wie ich sie nenne, ist für mich das Spannendste, das Erquickendste, das Tollste, das Kreativste – es ist wie Schreiben! Für mich ist das Schreiben, wie Bücher schreiben. Ich finde es den tollsten Beruf aller Zeiten. Wenn er auch ein bisschen manchmal in den Hintergrund tritt. Okay, da musst du dich dran gewöhnen, aber

letztendlich ist es der schönste und der tollste und der befriedigendste – wenn du wirklich befriedigend arbeitest und auch in einem Team eben verankert bist. Wo du auch respektiert wirst.

Vielen Dank für das Gespräch.