

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

13

ÜBER NACHT

Land	BRD 1972/73
Produktion	Karin Thome
Regie	Karin Thome
Buch	Karin Thome, mit einer Idee von Max Zihlmann
Kamera	Martin Schäfer, Achim Lenz
Musik	Ton Steine Scherben Werner Penzel, Toni Wohlfahrt Oase Kebili Orchester
Darsteller	
Fritz	Werner Penzel
Laura	Karin Thome
Panzer	Rudolf Thome
VW- und Porsche-Fahrer	Werner Umberg
Hausfrau	Ingeborg Schoener
Toni	Toni Wohlfahrt
Gigi	Gigi Taufaute
Älterer Mann auf der Parkbank	Wolfgang Ebert
Uraufführung	5. Februar 1973, Kiel
Format	16 mm, Farbe
Länge	85 Minuten

Zu diesem Film

Eine Fata Morgana der Freiheit

Von Christoph Munk

Die Geschichte von Karin Thomes erstem Spielfilm ÜBER NACHT entsteht im Bewußtsein des Zuschauers nur zögernd, setzt sich erst allmählich zusammen. In spielerischen Szenen, wie zufällig wird die Entwicklung einer Gruppe junger Menschen miterlebt. Immer wieder ist eine Abreise zu sehen, ein Aufbruch, ein Loslösen von den alten gewohnten Bindungen, die Suche nach einem neuen Anfang in einer neuen Welt. In diesem so gewonnenen Freiheitsraum, in dem gesellschaftliche und ökonomische Bindungen keine Rolle spielen, wird versucht, neue Formen menschlicher Kontakte, intensivere Kommunikation zu finden. Bereit zu offener Zärtlichkeit, rückhaltloser Hingabe und bedingungsloser Liebe, stoßen diese jungen Leute zunächst auf Unverständnis, später auf Zwänge, Gewalt, ja sogar Haß und Aggression. In langen Gesprächen wird die Inhaltslosigkeit und Öde ihrer Beziehungen immer deutlicher, sie müssen ihre Einsamkeit und ihre Isolation erkennen. Dennoch, sie wagen einen neuen Anfang. Ob sie bei ihrer rastlosen Suche nach der neuen Lebensform letztlich scheitern, bleibt ungeklärt: am Schluß ist in endloser Wüste eine Fata Morgana am Himmel zu sehen – vielleicht ein Hoffnungsschimmer am Horizont.

Karin Thome bevorzugt in ihrem Film lange, ruhige Bilder, sie vermeidet schnelle kurze Schnitte; ihre Kamera ist weitgehend statisch, gelegentliche Fahrten und Schwenks sind ohne eigene Effekte, sie wirken behutsam und ordnen sich völlig der intensiven Bildwirkung unter. Die gezeigten Inhalte wirken daher ganz aus sich heraus, können vom Zuschauer ungehindert ausgekostet werden; keine Kamera- oder Schnittmanipulation stört den unmittelbaren Kontakt zwischen Darstellung und Zuschauer.

Interview mit Karin Thome

Von Wilhelm Roth

- Wieviel Geld hat der Film gekostet?
- Ungefähr 30.000 Mark, einschließlich der Null-Kopie.
- Wieviel Material haben Sie gedreht, wieviel davon ist im Film?
- 3.200 Meter in 16 mm, Agfa Umkehr. Der Film hat eine Länge von 956 Metern.
- Wie kamen Sie auf die Idee zu dem Film? Im Vorspann ist auch eine Idee von Max Zihlmann genannt; was ist von ihm?
- Ich war im siebten Monat schwanger, da habe ich ein Exposé von Zihlmann gelesen, 'Über Nacht'. Ich habe viel damit anfangen können, weil es sehr privat war, was er da geschrieben hatte, aber wiederum nicht so privat, daß ich mich mit seinen Problemen nicht hätte identifizieren wollen, ich meine damit, daß seine Probleme auch meine sind und Deine und Ihre und Eure und Unsere. Zihlmann wollte daraus kein Drehbuch machen, und es war auch niemand da, der viel Geld dafür bezahlt hätte, da hat er gesagt, ich darf was damit anfangen.

Die Grundidee zum Film ist durch Zihlmanns Exposé entstanden, obwohl die Geschichte und Handlung im Film eine andere ist als die, die in Zihlmanns Exposé erzählt wird, bis auf ein Motiv. In Zihlmanns Geschichte besucht jemand unerwartet am Abend seine Freunde, die er lange nicht gesehen hatte – er stirbt über Nacht, ist aber einige Zeit später wieder da, als wäre nichts gewesen. Für die anderen ist aber doch so viel passiert, daß sie nicht mehr so tun können, als wäre nichts gewesen.

– Gab es ein exakt ausgearbeitetes Drehbuch? Standen zum Beispiel die Geschichten und Witze, die sich die Darsteller erzählen, schon im Buch oder wurden sie bei den Dreharbeiten improvisiert?

– Es gab kein ausgearbeitetes Drehbuch. Die Handlung des Films hatte ich im Kopf, die Ideen, Geschichten, Witze, die mir dazu einfielen, vor oder während des Drehens, habe ich versucht, so frei wie möglich zu verarbeiten. Eine Geschichte stammt aus Uwe Brandners *Innerungen*, die andere aus einem chinesischen Märchenbuch, der einzige Witz stammt von Toni, der im Film den Indianer spielt. Die Geschichte von der Diamantensuche, die Panzer (Rudolf Thome) erzählt, ist ein Teil aus einem Drehbuch *Rio Guaniamo*, das Zihlmann mit seinem Freund Harry nach einem Exposé von Siegfried Schober geschrieben hat und nach dem Rudolf Thome einen Film drehen wollte, aber dafür keinen Geldgeber fand.

– Wie weit entstand der Film erst am Schneidetisch? ÜBER NACHT hat eine episodische Struktur, die Handlung konzentriert sich auf einzelne 'Punkte' (oft scheinbar nebensächliche). Wurde etwas gedreht, was zwischen diesen 'Punkten' lag, und dann rausgeschnitten, oder haben Sie von vornherein nur diese 'Punkte' gedreht?

– Der Film ist weitgehend beim Drehen entstanden. Im Gegensatz zur üblichen Methode habe ich aber zum Beispiel nicht dreimal gedreht, wie jemand zur Tür rauskommt, sondern ich habe versucht, verschiedene Möglichkeiten dafür zu finden, die im Grunde alle das selbe ausdrücken, und eine davon habe ich dann ausgewählt. Ich habe eigentlich nichts gedreht, was dazwischen liegt.

– Es gibt Einstellungen, die aus dem Fluß des Erzählens herausspringen, z.B.: die Darsteller blicken in Großaufnahme in die Kamera. Haben Sie schon beim Drehen gewußt, in welchen Zusammenhang diese Einstellungen kommen oder haben Sie den richtigen Platz erst beim Schneiden gefunden?

– Die Großaufnahmen der Indianer und die des Amerikaners nach dem Massaker habe ich genau für die Stelle geplant, an der sie jetzt eingeschnitten sind, weil ich wollte, daß der Zuschauer noch etwas

Zeit hat zum Überlegen, was da eigentlich passiert ist. Und von den beiden Großaufnahmen von Fritz und Laura auf dem Lande habe ich gehofft, daß man ihren Gesichtern eine Ratlosigkeit ansehen könnte, die sie am Anfang des Films nicht zu haben glaubten.

– Warum schließt der Film nicht mit der Einstellung, in der Sie und Rudolf Thome im Regen die Landstraße entlanggehen? Eigentlich ist es – jedenfalls für mich – nicht so arg wichtig, *wohin* sie nun fahren.

– Der Film hat eigentlich keinen richtigen Schluß, ich habe das Ende auch nie als wirkliches Ende gesehen, ich sehe es vielmehr als Station.

– Haben Sie filmische Vorbilder? Mich hat der Film in seiner Trauer, die nichts mit modischer Sentimentalität zu tun hat, an Theurings *Leave Me Alone* erinnert, und immer wieder einmal ein bißchen an Godard.

– Theurings *Leave Me Alone* habe ich leider nie gesehen, von Godard allerdings alle Filme bis auf *Tout va bien*; ich bin natürlich von seiner Erzählweise beeinflusst, aber genau dasselbe könnte ich von Griffith' *Broken Blossoms* sagen oder von Straubs *Geschichtsunterricht*, von Thomes Kurzfilm *Jane erschießt John, weil er sie mit Anne betrügt*, von Wenders' *Summer in the City*, von Filmen von Ozu und noch von vielen anderen.

– Was mich an ÜBER NACHT besonders überzeugt: daß das Private und das Gesellschaftliche nicht getrennt sind. In seiner Geschichte erscheint der Film privat, fast autobiographisch, in seiner Erzählweise subjektiv. Trotzdem ist er für mich ein Dokumentarfilm über eine bestimmte Generation. Haben Zuschauer, mit denen Sie gesprochen haben, ÜBER NACHT auch als Dokument akzeptiert, oder haben sie ihn als etwas zu Subjektives, das sie nicht berührt, abgetan?

– Es gibt hierzu viele Meinungen. Der eine sagt, der Film sei total subjektiv, der andere, es sei wieder so eine inside-Geschichte aus Schwabing, ein Kollege meinte, es sei ein Potpourri aus allen schönen Filmen, die er kennt. Auch Urlaubsfilm wurde er einmal genannt. Aber es gab auch ebenso viele Zuschauer, die sich mit den im Film angesprochenen Problemen identifizieren konnten, die den Film nicht nur konsumiert haben, sondern bereit waren, einzusteigen und mitzumachen, und ihn auch schön fanden. In Frankfurt bei einer Diskussion hat mir jemand gesagt, ÜBER NACHT erinnere ihn an die Dokumentarfilme von Peter Nestler – das hat mich sehr gefreut.

Die Fragen wurden schriftlich gestellt und beantwortet.

Über Nacht – in kurzer Zeit

Von Pierre Baudry

Man wird sich unter einem solchen Titel eine Folge unlösbarer schicksalhafter Verwicklungen vorstellen. Tatsächlich aber erinnert nichts in ÜBER NACHT, selbst bei der Vielzahl von Gesten, Dialogen und Veränderungen des Dekors, an die fiktionalen Verkettungen, die man, seit Brecht, als das Dramatische bezeichnet: die Tatsache, daß jede Szene von der vorausgehenden abhängig gemacht wird (die Szene B existiert nur, weil ihr die Szene A vorausgeht), ebenso wie von der folgenden (die Szene B existiert nur, um die Szene C zu ermöglichen): eine Form der Fiktion, für die innerhalb des Kinos der Abenteuerfilm bezeichnend ist und die den idealistischen Triumph des Ereignisses über den Prozeß markiert. Dagegen ist in ÜBER NACHT nichts unbestimmter als die Aneinanderreihung der Sequenzen: diese Sequenzen stehen weniger in einer chronologischen als in einer *logischen* Beziehung zueinander und stellen sich als ebenso viele große Fragmente dar.

Nach der Welle der großen Filme von Resnais und Godard wurde es sehr modisch, die chronologische Folge der Handlung in Unordnung zu bringen, indem man z.B. mehr Rückblenden verwendete, um sich mit der avantgardistischen Losung zu schmücken: 'Die Handlung muß durchbrochen werden'. Meistens handelt es sich dabei um Vermischung, falsche Unterbrechungen, den Wunsch, 'neues mit altem zu machen' (Brecht), indem die formalistische Grundierung nur dazu dient, die idealistische Dramaturgie in ihrer klassischsten Form durcheinanderzubringen. Wenn

dagegen in ÜBER NACHT der Wechsel von einer Szene zur anderen tatsächlich eine Lücke und einen Bruch darstellt, so bezeichnen diese Lücken nicht Unvollständigkeiten und Weglassungen innerhalb einer kontinuierlichen Handlung, sondern die relative Autonomie der Sequenzen, eine Autonomie, auf die einige Details der Fiktion ausdrücklich verweisen, so das Wiederauftauchen von Personen, die man vorher sterben gesehen hat, ohne daß vorausgesetzt oder auch ausgeschlossen wird, daß dies im Traum geschieht. So ist ÜBER NACHT ein ambivalenter Film: er reiht keine Abenteuer aneinander, und dennoch erzählt er, indem er beschreibt, *wer* seine Personen sind (er erzählt sogar das Vergnügen, zu erzählen): er setzt Personen in Szene, die, obwohl ohne fiktionale Konsistenz (ihre Rollen, sozialer Standort, Bedeutung, Beziehungen, sind nur in verschwindend geringem Maß vermittelt, und es erfordert die größte Aufmerksamkeit von seiten des Zuschauers, um sie herausfinden zu können), dennoch außerordentlich stark charakterisiert sind: sie zählen alle zu einer Randgruppe der Gesellschaft, die gleichzeitig das Hippie-Lumpenproletariat, Künstler und Abenteurer in sich vereinigt, und der Film zeigt, auf welche Weise sie das kleinbürgerliche Freiheitsideal verwirklichen.

Aber der Film zeigt auch, indem er sich jedem Klischee und jeder Mythologie in bezug auf die 'Außenseiter' verweigert, auf diskrete (und fast doppelsinnige) Weise (mit Ironie und Zärtlichkeit), daß ihre Freiheit das Nichts ist, daß ihr Verhältnis zum Klassenkampf Geschwätz ist (vgl. ihr unangebrachtes Zitieren von Brecht), daß ihr Traum eine Fata Morgane der Illusion ist.

Der Film kann auch von seinem Ende her (das auch sein Resultat ist) gelesen werden, an dem sich die Entdeckung der Illusion darstellt in einer Reise in die Wüste und die Täuschung, ohne daß sich sagen ließe, ob diese Entdeckung zu einem neuen Anfang führt oder ob diese imaginäre Darstellung des Todes ebenfalls die endgültige Vernichtung dessen bedeutet, was der Film beschreibt. Denn der Film stellt sich, mit seiner afrikanischen Sequenz, ganz plötzlich auf eine andere Ebene, indem er all das heraufbeschwört, was die abendländische (europäische) Kultur an Todesvorstellungen mit dem Bild der Wüste verbindet (dies um so mehr, als die weibliche Person, so wie Dante von Virgil, von einer 'toten' Person geleitet wird), so sehr, daß die Personen nach und nach von der Landschaft verdrängt werden und daß sich die Fiktion selbst immer mehr auflöst, um schließlich in einem unleserlichen, tiefenlosen Bild der Fata Morgane zu enden. ÜBER NACHT ist kein moralistischer Film: er verleiht dem, was er zeigt, niemals Garantie, und gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, die ihm präsentierten, manchmal ambivalenten oder widersprüchlichen Elemente zu organisieren und zu interpretieren. Indem er den Personenkreis, den er beschreibt, ernstnimmt, ohne ihn indessen aufzuwerten, bringt er eine Erzählung dessen, was weder die Liebe der Personen untereinander ist, noch die Liebe, die man ihnen als Zuschauer entgegenbringen könnte, sondern, ganz einfach die hauchdünne Linie dazwischen: die Liebe – mit einem Wort, die Zärtlichkeit und die Angst.

Aus dem Französischen von Peter Nau

Zur Person

Karin Thome, geboren 16.9.1943 in Tübingen. 1966 Aufnahmeleitung beim Fernsehen, anschließend Praktikum beim Bayerischen Fernsehen/3. Programm, Abteilung Kunst und Wissenschaft. Regieassistentin bei Uwe Brandner (*Blinker*, 1968 und *Ich liebe dich, ich töte dich*, 1970).

Filme

1968	<i>Emigration</i> , Kurzfilm
1969	<i>Crash Theo</i> , Kurzfilm
	<i>The Pretty Things</i> , Kurzfilm
	<i>Pier Paolo Pasolini. Ein Porträt</i> . Fernsehfilm
1970	<i>Super</i> . Fernsehspiel für den Bayerischen Rundfunk / 3. Programm. Nicht gesendet
1972	<i>Ribbs Motor</i> , Kurzfilm
1973	ÜBER NACHT

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30