



»Ich glaube, ich kann eher kurz«

Ein Werkstattgespräch mit der Drehbuchautorin Ruth Toma

Von Jochen Brunow

Lass uns zu Beginn über den Anfang, den Urgrund des Geschichtenerzählens sprechen, über die Kindheit. Bereits in dieser frühen Phase unseres Lebens hören wir die ersten Geschichten, und das prägt unseren späteren Umgang mit dem filmischen Erzählen. Du bist im Bayerischen Wald geboren und aufgewachsen. In den Biografien, die ich gefunden habe, gibt es unterschiedliche Angaben, die Orte wechseln.

*Ruth Toma, geborene Wenzl,
mit ihrem späteren Mann
Sebastiano Toma in dem
Stück Bäng Bäng (1989)*

Das liegt vielleicht daran, dass ich in Kötzing geboren bin, einer Kleinstadt mit einem Krankenhaus; aufgewachsen bin ich aber in Bodenmais.

Das klingt nach einem noch kleineren Weiler mitten im Wald.

Das ist ein inzwischen recht bekannter Urlaubsort mit etwa 3.500 Einwohnern. Als ich Kind war, war es dort noch wunderschön und sehr beschaulich. Damals fing das gerade an mit dem Fremdenverkehr. Einige meiner Schulfreundinnen mussten im Sommer in die Garage ziehen, damit ihre Eltern das Kinderzimmer als Gästezimmer vermieten konnten.

Wie war das damals mit dem Geschichtenerzählen? Gab es da eine Prägung im regionalen Sinn? Jetzt lebst du in Hamburg. Nicht nur geografisch, auch von der Mentalität her so etwas wie ein Gegenpol.

Das würde ich nicht unbedingt sagen. Der Bayerische Wald ist nicht München. Die Niederbayern sind beinahe ebenso trocken und wortkarg wie die Küstenbewohner.

Haben deine Eltern oder Großeltern viele Geschichten erzählt, Legenden oder Mythen vom Wald?

Ich kann mich an einige ziemlich schauerliche Mythen erinnern. Zum Beispiel hieß es immer am Tag der heiligen Lucia, dass die schreckliche Lucia ins Haus kommt und den Kindern den Bauch aufschlitzt. Der heilige Thomas wurde in diesen Geschichten zum »Dammer mit dem Hammer«, der alles kaputthaut. Ich weiß wirklich nicht, warum den armen Heiligen so schlimme Sachen angedichtet wurden. Das hab' ich behalten, weil ich damals furchtbare Angst vor diesen beiden hatte. Aber die alten Geschichten wurden bald von meinen Kindermärchenschallplatten und vor allem vom Fernsehen verdrängt. Meine Eltern waren als Besitzer einer kleinen Holzwarenfabrik recht wohlhabend. Wir hatten schon früh einen Fernseher in unserem Haus, wo wir mit Großeltern und Urgroßmutter unter einem Dach wohnten. Der Fernseher stand merkwürdigerweise im Büro. Dort versammelten sich dann immer alle zum Fernsehgucken. Ich saß auf dem Schoß meiner Mutter, ich muss noch sehr, sehr klein gewesen sein, und habe alles geguckt. Wirklich alles! Meine Eltern haben sich überhaupt nicht gefragt, ob das kindgerecht ist. Wenn ich später Melodramen, Western oder einen Film noir aus der Zeit gesehen habe, war ich mir oft sicher, dass ich die schon kannte.

Kannst du dir im Nachhinein vorstellen, rekonstruieren, wie dich das beeinflusst hat? Geschichten waren anscheinend für dich als Kind immer schon medial vermittelt als Hörstück oder als Film. Hast du weiter viel Fernsehen geschaut?



Ruth Toma

In meiner Familie herrschte immer ein recht sorgloser, unbewusster Umgang mit dem Fernsehen. Ich glaube schon, dass mich das filmische Erzählen früh geprägt hat. Film gucken muss man ja erst lernen. Als mein Sohn noch sehr klein war, war ich mit ihm und einer Freundin von ihm im Kino, und plötzlich fragte mich das Mädchen: »Wo ist denn der Tiger?« Sie hatte nicht verstanden, was bei einem Schnitt passiert, dass man plötzlich an einem anderen Ort ist.

Ich war mit zweien meiner Patenkinder in einer Kaspertheateraufführung. Das war in einem ziemlich großen Saal, und die beiden schauten immer zur Seite und folgten der Geschichte gar nicht wie die anderen Kinder. Ich wunderte mich darüber, bis ich merkte, sie schauen zu den Lautsprechern, aus denen die Stimmen der Figuren übertragen wurden. Weil sie von ihren Eltern bis dahin bewusst medienfern erzogen wurden, konnten sie die Trennung von Ton und Bild nicht verarbeiten und schauen immer auf die unmittelbare Schallquelle.

Kann schon sein, dass mir die filmische Art zu erzählen nah ist, weil ich damit sehr, sehr früh in Berührung gekommen bin und das Gesehene unbewusst eingeordnet und verstanden habe.

Visuelle und akustische Montage hast du sozusagen mit der Muttermilch eingesogen.

Und die Faszination, wie viel in aller Kürze erzählt werden kann. Ich glaube, ich kann eher kurz. Grob gesagt, erzählen Dramatiker kurz, Romanschreiber lang. Ich liebe dicke Romane, ich kann mir nicht vorstellen, wie jemand es fertigbringt, so viele Seiten zu füllen. Aber ich gestehe, dass ich auch leicht ungeduldig werde, wenn sich ein Roman zu lange mit Beschreibungen aufhält und die Handlung nicht vorwärtsschreitet.

Wie ging es dir in der Schule mit dem Schreiben?

Deutsch ist ein Fach, das einen in vielfältiger Weise quälen kann. Aufsätze waren nicht gerade meine Stärke. Literatur hat mich auch nicht besonders interessiert. Es ist nicht der Lehrplan, es sind einzelne Lehrer, die einem als Schüler eine Welt eröffnen – oder eben nicht. Bei mir war es ein Kunsterzieher, der die Faszination für Malerei geweckt hat und den Glauben, dass ein gewisses Talent dafür in mir steckt. So habe ich im ersten Studium Kunst studiert.

Warum hat dich die bildende Kunst am meisten gereizt?

Kunst war als Schulfach für mich sichtbar. Film war nicht sichtbar, das war so weit weg. Ich kannte niemanden, der damit etwas zu tun hatte, und ich hatte keine Ahnung, dass es so etwas wie ein Filmstudium gab. Wäre ich in München aufgewachsen, wäre das vermutlich anders gewesen.

Bild und Perspektive

Im Studium hatte ich ein großes Handikap. Ich kann nicht gut zeichnen. Ich habe Probleme mit räumlicher Darstellung und kann einfach nicht gut mit Perspektive umgehen. Einige Semester lang war ich ziemlich unglücklich, bis ich verstanden habe, dass Kunst im Kopf stattfindet und dass die Mittel, sich auszudrücken, vielfältig sind. Ohne bewusst zu »schreiben«, habe ich bereits damals viel mit Texten gearbeitet. Ich habe beispielsweise Buchobjekte gemacht mit Texten und Fotografien oder anders hergestellten Bildern. Im Buch als Kunstobjekt ist – im Gegensatz zum Bild an der Wand – Zeit enthalten. Man schlägt Seite um Seite um, und das Buch drängt dem Betrachter seine Zeit auf, so wie auch der Film das tut.

Es gibt auch in der bildenden Kunst Elemente der Narration. Hattest du damals das Gefühl, nicht nur zu zeigen, sondern auch bereits zu erzählen?

Durchaus. Ich habe damals sogar mit einem Freund zusammen einen Kurzfilm gedreht, der handelte davon, dass wir beide das Haus der Kunst in München, einen alten Nazibau, abreißen. Dabei entdeckte ich einen fundamentalen Filmtrick. Man kann den Ort wechseln und so tun, als wäre es derselbe. Wir haben den zweiten Teil unseres Films auf einem Trümmergrundstück gedreht und getan, als wäre es das Haus der Kunst nach vollbrachter Arbeit. Zugegeben ein sehr bekannter Trick, aber man muss ihn einmal selbst erfunden haben – wie so vieles im Film.

Das ist im Grunde die alte filmische Urerkenntnis, die der Pionier des fantastischen Films, Georges Méliès, bei seinen Stop-Motion-Tricks hatte und für die erste Reise zum Mond nutzte. Wenn du diese Phase von heute aus betrachtest, also vom Bildnerischen zum Erzählen und Drehbuchschreiben, welche Rolle spielen da für dich in den Scripts die Bilder, die du mit deiner Sprache evozierst und die du sicher wieder finden willst im fertigen Film?

LE VOYAGE DANS LA LUNE
(Die Reise zum Mond; 1902;
D+R: Georges Méliès)

Ich sehe die Bilder oft sehr genau vor mir und versuche sie in den Büchern knapp, aber präzise zu beschreiben. Ich schreibe nie das

Wort Kamera, versuche aber, wenn es mir darauf ankommt, den Blick so genau zu lenken, dass der Bildausschnitt quasi vorgegeben ist. Eine Kamerabewegung dagegen kann ich mir nur schwer vorstellen. Darin zeigt sich mein altes Problem mit Perspektive und räumlicher Darstellung. Wenn sich Kamera und Schauspieler gleichzeitig bewegen sollen, bin ich ganz verloren. Deshalb könnte ich nie Regie führen. Mit Bewegung im Bild bin ich überfordert, aber das Bild als Ganzes, das ist mir beim Schreiben präsent.

John Berger, Autor und Kunsthistoriker (*1926 in Stoke Newington, London) war zunächst Maler und Zeichenlehrer und begann zu schreiben, um sich gegen die nukleare Bedrohung zu engagieren. Für seinen Roman *G.* erhielt er 1972 den Booker Prize.

Alain Tanner (*1929 in Genf), Filmregisseur. 1957 inszenierte er mit Claude Goretta den ersten eigenen Kurzfilm *NICE TIME*. 1960 bis 1968 realisierte er in der Schweiz mehr als 40 Filme sowie Dokumentationen für das französischsprachige Fernsehen. Sein erster großer Film, *CHARLES, TOT ODER LEBENDIG*, gewann 1969 den ersten Preis der Internationalen Filmfestspiele von Locarno. Seit 1969 hat er 20 Spielfilme gedreht. »Es ist eines der Hauptverdienste von Alain Tanner als Filmemacher, in einer von der Ideologie der ›Neutralität‹ betäubten Nation das Gewissen und den kritischen Geist der Zuschauer wiedererweckt und angeregt zu haben.« (Domenico Lucchini, 2002)

John Berger: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* (Wagenbach 2000)

Man muss sich für eine dramatische, fotografisch aufzuzeichnende Filmszene die konkrete physische Realität der Situation vorstellen können. Aber bei eigentlich jeder Form des erzählenden Schreibens rekurriert man als Autor auf einen Raum. John Berger, der Drehbuchautor der frühen Filme von Alain Tanner, der auch viele kunsthistorische Essays über Malerei geschrieben hat – dessen gesamtes Œuvre gewissermaßen um die Fragestellung Text und Bild kreist –, hat darüber geschrieben. Ich weiß nicht, ob du ihn kennst; sein Buch Die Kunst des Sehens müsste in der Zeit deines Studiums Pflichtlektüre gewesen sein. John Berger ist auch Romanautor, und er sagt, bei jeder Form des Erzählens müsse sich der Autor einen Raum vorstellen. Der von ihm für die Organisation von Worten zu einem erzählenden Text als erforderlich beschriebene Raum ist natürlich kein physikalischer. Es kann sein, dass ein Gegenstand wie der Schal einer Frau mehr Raum beansprucht als eine Wolke, das hängt von der besonderen Erfahrung ab, über die berichtet wird. Und doch lässt der Raum, der nötig ist, die Worte zu organisieren, sich auch für mich nur bildhaft denken.

Meine Vorstellung von einem Filmbild ist nicht fotografisch. Ich sehe nicht, was die Kamera sieht. Alles, was nicht wesentlich ist, kommt nicht vor. Ich imaginiere nicht ein vollständig eingerichtetes Zimmer. Was auf dem Tisch steht, sehe ich nur dann vor mir, wenn es gebraucht wird. Das ist eine selektive Art des Sehens, reduziert auf das Wesentliche. Das Bild ist schon künstlerisch verformt, verfremdet, das ist keine Wirklichkeit.

Diese Frage hat auch die religiöse und die Geistesgeschichte bewegt. Es gab diesen Streit in der katholischen Kirche, haben die Apostel zuerst gesehen und dann geschrieben, also visioniert und geschrieben, oder haben sie zuerst geschrieben, und dann entstand danach, oder daraus, das Bild? Das ist wohl ein Grundmoment von geistiger Auseinandersetzung, wie funktioniert unser Kopf, wenn wir Dinge festhalten wollen, wenn wir versuchen, sie handhabbar zu machen? Solange wir den Film, den wir uns vorstellen, nur im Kopf haben, existiert er nicht wirklich. Material wird er erst in dem Moment, wo wir anfangen, ihn aufzuschreiben. Dann wird er auch Gegen-

stand für andere, Objekt der Auseinandersetzung mit anderen. Aber das ist nicht der Film, den wir im Kopf gehabt haben.

Die geschriebenen Worte machen »den Film im Kopf« plötzlich eindeutig. Man legt sich fest. Aus einer vielfältig schillernden Möglichkeit wird eindeutige Wirklichkeit. Am Ende sollen aus den Worten wieder Bilder werden. Und vermutlich erzeugen weniger Worte im Gegenüber mehr Bilder.

Das Theater

Kehren wir nach München zurück. Hast du einen Abschluss in bildender Kunst gemacht?

Ja. Und zwar – weil das für meine Eltern leichter zu verdauen war – in der Kunsterzieher-Klasse. Ich wäre berechtigt gewesen, ein Referendariat auf irgendeinem bayerischen Gymnasium zu beginnen. Die Unterlagen habe ich nach dem Examen gleich entsorgt – soweit ging die Rücksicht auf meine Eltern nicht. Während der Studienzeit hatte ich angefangen, Theater zu spielen. Das ist aus dem Wunsch einiger von uns Kunststudenten entstanden, etwas mit anderen zusammen zu machen und nicht vereinzelt Künstler in ihrem Elfenbeinturm zu bleiben. Wir gebrauchten Theaterformen, die unseren Fähigkeiten angemessen waren. Wir machten ein sehr bildhaftes Theater, im Grunde bewegte Bilder ohne Sprache. In München etablierte sich zu der Zeit, das war so '77 oder '78, ein Theaterfestival. Für mich war das Theater, das dort gezeigt wurde, eine unglaubliche Erleuchtung. Bisher kannte ich Theater nur als gelesenen Text aus der Schule oder als verstaubte Aufführung. Das hatte für mich überhaupt nichts mit meinem Leben zu tun. Und da kamen nun Theaterformen, die es vorher so noch nicht gab. Zum Beispiel *Bread and Puppet*, ein sinnenfrohes Theater, das mit großen, bewegten Bildern zu den Leuten auf die Straße ging. Das fand ich toll. Dann gab es das *Living Theater*, das war mir persönlich nicht so sympathisch, sehr existenziell, sich selbst geißelnd, und schwer psychologisch. Die Radikalität, mit der die mit sich selbst umgingen, hat mich allerdings schon beeindruckt. Auf der anderen Seite der Skala gab es die *Drei Tornados*, ein fröhliches, anarchisches Spaßtheater, trotzdem durchaus politisch. Wir haben versucht, uns mit unserem Theater daran zu orientieren. Darüber hinaus haben wir uns Zirkusfertigkeiten angeeignet. Ich kann Seillaufen – heute vermutlich nicht mehr besonders gut. Wir wollten ein buntes, vielfältiges, artistisches Theater herstellen. Unsere Truppe hieß *Die fliegenden Bauten* und existierte 10 Jahre als freie Gruppe.



Ruth Toma in den Stücken
Entführt und *Bäng Bäng*

Ihr habt das dann professionell betrieben?

Wir haben angefangen, das berufsmäßig zu machen, und landeten natürlich einen überwältigenden Misserfolg. Es ist eine andere Geschichte, ob man sich mal auf die Straße stellt, und die Leute finden das ganz lustig, sie müssen auch nichts dafür bezahlen, oder ob man eine professionelle Infrastruktur schaffen muss. Wir haben ein altes Zirkuszelt gekauft, aber wir konnten das gar nicht aufbauen, das musste uns erst gezeigt werden. Dann kam ein Sturm und riss es uns weg. Das erste Jahr war unglaublich harte, körperliche Arbeit, worunter die Proben sehr gelitten haben. Ein Stück schreiben konnten wir auch nicht, wollten es aber unbedingt. Wir haben alles nicht unter einen Hut gekriegt. Schließlich war in Tübingen Premiere, und ich musste den Satz in der Kritik lesen: »Guter Rat in kalter Zeit – erst üben, dann spielen.« Wir saßen in unseren Zirkuswägen und hatten das Gefühl, wir gehen jetzt nach Hause und lassen uns nie wieder in der Welt draußen blicken. Schrecklich!

Dann habt ihr trotz dieses Misserfolges zehn Jahre durchgehalten.

Nach dem ersten Jahr ging es bergauf. Das ist das Schöne am Theater im Gegensatz zum Film, man bekommt eine Reaktion und man kann es besser machen, und zwar an dem gleichen Stoff. Ich habe in dieser Zeit so viel wie nirgendwo anders über das Dialogschreiben gelernt, weil ich auf der Bühne stand, einen Satz sagte und unmittelbar eine Reaktion darauf aus dem Publikum bekam.

Die Art des Spielens, die ihr praktiziert habt, war speziell. An der Kunstakademie hätte man auch Schauspiel studieren können, man hätte Dramentechnik gelernt, Schauspieltechniken, man hätte Stanislawski und andere Theorien eingetrichtert bekommen. Diese Art von Schauspiel und Darstellen, das gezielte Erarbeiten einer Rolle, fand bei euch ganz anders statt?

Schauspielerisch konnten wir sehr wenig. Wir haben uns unsere Rollen durch Improvisation angeeignet. So mussten wir uns nicht ein völlig fremdes Hemd anziehen. Durch diese Improvisationsarbeit haben wir einen speziellen Stil entwickelt. Dabei findet man Szenen, die man als Autor am Schreibtisch schlichtweg nicht erfinden kann. Wenn einer richtig auf seiner Rolle sitzt, dann fallen ihm Sätze aus dem Mund, auf die kommt man als Autor nicht. Improvisation ist ein unglaublich starkes Mittel. Was man damit allerdings nicht machen kann, ist Stücke schreiben. Unsere Stücke waren amüsant und sie hatten Glanzlichter, aber dramaturgisch waren sie nicht besonders



Das Zelttheater Die Fliegenden Bauten mit dem Stück Helden ... haarscharf am Leben vorbei in München

gut, und die Enden waren immer unter aller Sau. Wir haben immer das Ende des Stücks im Laufe einer Tournee mindestens zehnmals geändert, doch besser wurde es dadurch nicht.

Das Theater war zwar ständig unterwegs, doch in München beheimatet. Wie kam es zur Niederlassung in Hamburg?

Unser bayerischer Standort mit Probenraum, Scheune und Wiese zum Zeltaufstellen wurde uns mitten in der Tournee gekündigt. Zu dem Zeitpunkt haben wir gerade auf Kampnagel gespielt. Kampnagel ist eine ehemalige Kranfabrik und war gerade von der alternativen Szene als Theaterwerkstatt mit Aufführungsmöglichkeiten und Probebühnen besetzt worden. Wir wussten nicht, wo wir bleiben sollten, und der damalige Leiter, Corny Littmann, lud uns ein dazubleiben. Wir haben dann über Jahre auf Kampnagel das Zelt aufgebaut, haben im Winter dort geprobt und auch dort gewohnt, in den Wagen auf dem Gelände. Unsere Küche konnten wir in einem der Gebäude einrichten, den Probenraum auch, und hatten so im Winter eine »halbfeste« Lösung. Nach der Auflösung der Gruppe waren wir alle inzwischen in Hamburg festgewachsen.

Das Drehbuchstudium

Aufgelöst habt ihr euch um 1990, und nur wenig später entstand der neue Aufbaustudiengang Film, den Hark Bohm gegründet hat. Damals war das

Corny Littmann (*1952) ist Unternehmer, Theaterbesitzer und Vereinspräsident des FC St. Pauli. Von 1982 bis 1985 war er Leiter der freien Theatergruppen auf dem Kampnagel-Gelände in Hamburg, seit 1988 bzw. 1991 ist er Geschäftsführer des Schmidt Theater / Schmidts Tivoli auf der Reeperbahn.

Hark Bohm (*1939) ist Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Produzent. Er gründete 1979 das Hamburger Filmbüro mit und leitete von 1992 bis 2005 das Filmstudium an der Universität Hamburg. Regisseur u.a. von WIR PFEIFEN AUF DEN GURKENKÖNIG (1976), NORDSEE IST MORDSEE (1976), DER FALL BACHMEIER (1984), YASEMIN (1988), VERA BRÜHNE (2001).

Peter Steinbach (*1938) ist seit 1975 Drehbuchautor für Hörspiele und Fernsehfilme. Er schrieb u.a. die Bücher für KLEMPERER – EIN LEBEN IN DEUTSCHLAND (1999), HERBSTMILCH (1989) und, zusammen mit Edgar Reitz, für die Fernsehserie HEIMAT (1984), für die sie den Adolf-Grimme-Preis in Gold erhielten. Seit 1992 ist er Professor für Drehbuch an der Universität Hamburg bzw. der Hamburg Media School.

Programm noch an die Uni angeschlossen, inzwischen ist daraus die Hamburg Media School hervorgegangen. Wie hast du damals davon gehört?

Ich hatte von der Gründung in der Zeitung gelesen. Damals war ich 35, rechnete nicht im Leben damit, dass ich dort noch studieren kann, habe mich aber trotzdem beworben. Ich stellte mir vor, da gehst du vormittags hin, lässt dir ein bisschen was erzählen, und nachmittags schreibst du dann deinen Kram. Dass dort die Studierenden für zwei Jahre verhaftet und 24 Stunden am Tag beschäftigt gehalten wurden, ahnte ich nicht, sonst hätte ich mir das vielleicht noch einmal überlegt. Denn ich hatte zu der Zeit schon als Autorin ein bisschen zu tun. Ich schrieb für das Szenetheater Tivoli ein Musical und für eine ehemalige Kollegin ein Solostück. Außerdem wurde ein alter Freund von mir Chefautor bei einer Infotainmentreihe bei RTL. Das Format kam aus Holland und war eine Verbrauchersendung, in der sich Leute beschwerten konnten, weil die Versicherung sie blöd behandelt hat oder weil die Post fünf Jahre gebraucht hat, um ein Päckchen auszuliefern. Er brauchte jemanden, der ihm kleine Sketche schreibt, und rief mich an. Das war ein wunderbarer Job, es dauerte nicht lange, die Sketche zu schreiben, und ich hatte finanziell den Rücken frei. Das gab es damals häufig. Leute aus der freien Szene, aus der Kabarett- und Kleinkunstszene wurden von den unersättlich neues Futter verlangenden Comedy- und Infotainmentformaten im Fernsehen aufgesogen. Viele waren – wie ich auch – in einem Alter, wo sie dachten, jetzt muss aber ein bisschen Butter bei die Fische. Ich brauchte also einige Zeit zum »Fremdschreiben«, aber die Studienleitung nahm an, man stehe ihnen 100 Prozent zur Verfügung.

Der erste Drehbuchprofessor der Filmklasse war Peter Steinbach. Kannst du darüber erzählen, wie der Unterricht bei ihm war? Steinbach ist ja ein sehr spezieller Autor und auch ein Typ, den man nicht unbedingt mit einer akademischen Ausbildung in Beziehung bringt.

Die, die das Studium organisierten, machten das zum ersten Mal. Alles war noch unerprobt. Es ist ein Glück und Pech zugleich, wenn man in so einer Phase studiert.

Du warst im allerersten Jahrgang?

Ja, wir waren damals fünf Autoren und fünf Regisseure und wurden einfach aufeinander losgelassen. Und das war nicht sehr hilfreich. Wenn du zwei Dilettanten hast, dann gibt immer der eine dem ande-

ren die Schuld, wenn's nicht funktioniert, und zwar beide mit Recht. Es gab manchmal ein ordentliches Gemetzel. Die Regisseure riefen: »Die Bücher sind schlecht!« Und die Autoren sagten: »Die können nicht lesen!« Die Lehrer haben es auch nicht viel anders gemacht und gaben sich gegenseitig die Schuld. Peter Steinbach hat mit uns Bücher erarbeitet, hat sie abgenommen, und Hark Bohm und seine Schützlinge haben sie anschließend völlig zerrupft und uns wieder vor die Füße gekippt. Worauf Steinbach dann rief: »Ich kündige.« Was wiederum Bohm zum Einlenken bewog, Peter Steinbach ist – wie du gesagt hast – als Lehrer sehr ungewöhnlich. Er schreibt selbst keine Treatments und hat für Struktur nicht viel übrig. Man durfte dieses Wort in seiner Gegenwart nicht mal in den Mund nehmen, ...

... dann bekam er einen cholerischen Anfall.

Genau. Auf der anderen Seite hatten wir durchaus Dramaturgieunterricht und zwar bei Alexander Mitta, einem russischer Dramaturgen, den ich toll fand. Er hat anhand von Filmen Strukturprobleme sehr genau aufgeschlüsselt, das war absolut lehrreich. Aber als Student musste man sich zerteilen. Was Mitta uns erzählt hat, durften wir bei Steinbach auf keinen Fall zur Sprache bringen. Das war schon etwas anstrengend. Was ich bei Peter Steinbach andererseits unglaublich faszinierend fand, war die Art, wie er selbst arbeitet. Ich glaube, sein Schreiben speist sich stark aus seinem phänomenalen Gedächtnis. Er kann sich an ungeheuer viele Einzelheiten seines Lebens präzise erinnern, sodass ich verstanden habe, das ist seine Quelle. Bei manchen Lehrern lernt man, indem man ihnen beim Denken zugeht. In der Hinsicht fand ich ihn großartig.

Wie kam Alexander Mitta an die Schule? Und was hat er konkret im Unterricht gemacht?

Er war das Gegenteil von Steinbach, unglaublich systematisch. Ich weiß nicht, ob das generell die russische Schule ist oder sein eigenes, erarbeitetes System. Er hat beispielsweise bei einem Charakter drei Dinge bestimmt: seine Haltung, seine Absicht und seine Philosophie. Ich fand das durchaus hilfreich, zumal ich von Dramaturgie keine Ahnung hatte. Mitta war unermüdlich, er konnte ununterbrochen acht Stunden Seminar halten. Er hat gesprochen und doziert, ich musste nur zuhören. Und ich war eher erschöpft als er.

Alte Männer haben manchmal diese schier unglaubliche Energie. Das kenne ich von Frank Daniel. Er hat acht Stunden Seminar gegeben, und dann

Alexander Mitta (*1933 in Moskau), Karikaturist und Regisseur. Großen Erfolg hatte er 1970 mit dem poetischen, tragikomisch-ironischen Film LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE. Weitere Filme sind u.a. TANJA SUCHT FREUNDE (1966), MOSKAU, MEINE LIEBE (1974), WIE ZAR PETER SEINEN MOHREN VERHEIRATETE (1976), FLUG DURCHS FEUER (1980). Filme nach 1990: GULAG 3 (1991), GRANIZA. TAIJOSCHNI ROMAN (TV, 2001), RASKALYONNAYA SUBBOTA (2002).

Frank Daniel (1926-1996). Er war zunächst Autor und Regisseur in der Tschechoslowakei, leitete die Prager Filmschule und gewann einen Oscar als Produzent für OBCHOD NA KORZE (Das Geschäft in der Hauptstraße; 1965; D: Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos; R: Ján Kadár, Elmar Klos). 1968 in die USA emigriert. Etablierte u.a. für Robert Redford das Sundance Institut, war Dekan der Filmabteilung der UCLA. Als erster prominenter *script doctor* hat er über fast zwei Jahrzehnte Autoren in Amerika und Europa mit Spielregeln des Drehbuchschreibens vertraut gemacht. Seine Aura ist Legende geworden, ein Buch hat er nicht hinterlassen.

hat er gesagt: »After lessons is more important than lessons, let's go to the bar.« Er hat Anekdoten und Witze erzählt am Tresen, du hast da tatsächlich mehr erfahren oder gelernt, als im Unterricht. Frank hatte eine spezielle Methode, über wichtige Dinge Hrubicek-Witze zu erzählen. Er war Tscheche, hatte die Prager Filmschule geleitet, und Hrubicek ist eine tschechische Schwejk-Figur. Einen der Witze werde ich nie vergessen, weil er Franks eigenes Leben grandios illuminiert. Frank Daniel ist zusammen mit Milos Forman '68 vor den Russen nach Amerika geflohen. Und an der Bar erzählte er dann, Hrubicek und sein Freund, die wollen unbedingt raus aus Prag. Sie gehen jeden Tag zur amerikanischen Botschaft, stellten sich jeden Tag in die lange Warteschlange, und immer wird das Tor geschlossen, bevor sie überhaupt dran sind. Aber sie wollen unbedingt weg und versprechen einander, wenn es einer von ihnen schafft, dann ruft er an und berichtet, wie das ist in Amerika. Und dann gehen die wieder zur Botschaft, und wieder schaffen sie es nicht. Am nächsten Tag kommt Hrubicek wieder dahin und guckt in die Schlange, und sein Freund ist weg, nicht mehr da. Er denkt, vielleicht hat der es geschafft, und dann sitzt Hrubicek zu Hause und wartet lange auf den versprochenen Anruf. Endlich geht das Telefon: »... wo bist du?« »Ja, bin ich in Amerika.« »Das ist wunderbar, gratuliere, du hast es geschafft. Ist es so scheen, wie wir gedacht haben?« Da sagt der Freund: »Ja, bin ich hier am Boardwalk und sehe ich das Meer, und das ist wunderbar, Amerika ist wonderful.« Und da fragt Hrubicek: »Ja, dann bist du also glücklich?« »Na, happy bin ich schon, aber glücklich, glücklich bin ich nicht.« So fühlte Frank Daniel sich als tschechischer Emigrant in den USA. Den Witz erzählte er um drei Uhr morgens an der Bar, wir Zuhörer waren fertig, wir waren betrunken und kippten erschöpft ins Bett. Frank ist auf sein Zimmer gegangen, hat drei 90-minütige Drehbücher von uns gelesen und am nächsten Morgen in aller Herrgottsfrühe zu den Stoffen ein professionelles Feedback gegeben. Diese Kraft war beeindruckend. Die hatte Mitta offensichtlich auch.

Unbedingt. Alexander Mitta sprach weder Deutsch noch Englisch, er hat also auf Russisch unterrichtet. Als leidenschaftlicher Redner war er toll anzuschauen, nur hat man ihn leider nicht verstanden. Er hatte eine Übersetzerin, die sehr gut war, aber von ihrem Wesen her genau das Gegenteil von ihm. Sie gab seine Sätze korrekt und in stets gleichbleibender Tonlage an uns weiter, während Mitta daneben herumhüpfte wie angestochen. Wir mussten die Emotionen, die er vermittelt hat, auf die Übersetzung drauflegen. Das machte das unmittelbare Verständnis nicht leichter.

Auf welche Theorien ist er eingegangen? Gab es so etwas wie eine Russische Schule?

Er hat sich vor allem auf Aristoteles bezogen. Und wenn er amerikanische Drehbuchgurus zitiert hat, dann oft mit dem Hinweis, dass deren Lehren alle in Aristoteles ihren Ursprung haben. Aber so lehrreich ich seine Unterrichtsstunden auch fand, so wurde doch bald klar, dass es sehr viel einfacher ist, das Funktionieren dramaturgischer Regeln an einem fertigen, gelungenen Film zu zeigen, als dieselben Regeln auf ein unfertiges Drehbuch anzuwenden. Auch für Sascha Mitta war das nicht so einfach. Ich fand, er hat uns nicht immer die richtigen Empfehlungen gegeben. Mir machte er einmal einen Vorschlag zur Veränderung eines Plots und sagte dazu: »Ich habe ausgerechnet, dass die Wirkung so am größten ist.«

Als ich dann erwiderte: »Das mag schon sein, doch das gefällt mir nicht, es ist nicht das, was ich erzählen will«, setzte er sich ziemlich unwirsch darüber hinweg. Das war kein Argument für ihn. Aber ich glaube, es trennt den Autor von seiner kreativen Kraft, wenn er etwas erfüllt, was objektiv vielleicht gut funktioniert, was aber eben nicht seins ist.

Wenn die acht besten Experten ein fertiges Buch analysieren, dann sind die sich alle einig, wo die Schwächen sind, wo Fehler liegen und was in der Konstruktion nicht funktioniert. Aber in dem Moment, wo gefragt wird, was machen wir anders, sind plötzlich acht verschiedene Meinungen auf dem Tisch. In dem Moment, wo etwas Neues entstehen soll, geht es um kreatives Denken, und das funktioniert anders als analytisches Denken. Dramaturgie ist immer »nur« analytisches Denken, kritisches Denken, also das, was man immer gedacht hat. Man weiß, eins und eins ist zwei. Aber eins und eins könnte auch elf sein. Wenn du nur analytisch denkst, dann denkst du mathematisch, dann kommst du nur auf die zwei, und das andere ist ein vollkommen anderer Vorgang. Frank Daniel hat das gespürt und berücksichtigt. Vor kurzem habe ich wieder an seine Ausführungen zu diesem Unterschied gedacht, weil jetzt die Neurobiologen unsere Gedankenvorgänge im Hirn analysieren und in den Tomografen gucken, welche Zonen bei welcher Art von Denken rot aufleuchten. Diese Wissenschaftler sagen, die beiden Vorgänge, analytisches und kreatives Denken, haben eine vollkommen andere materielle Basis. Der eine beruht auf selbstbestätigendem Feedback, das ist immer Erinnerung, weil es auf etwas Vorhergehendes rekurriert. Der andere muss gerade aus der Schleife der Wiederholung herauspringen, und das ist die Schwierigkeit mit der Kreativität.

Das würde auch erklären, warum sich diese Fähigkeiten oft in je verschiedenen Menschen wiederfinden, die einen haben das Talent, unglaublich scharfsinnig zu analysieren, und die anderen können das nicht so gut, bringen aber leichter etwas Neues hervor. Beides vereinigt sich selten.

Ich denke, das Analytische und das Kreative sind zwei verschiedene Pole, einander entgegengesetzte, gegenüberliegende Pole. Und wenn man sich das als Welt vorstellt, dann befinden wir Autoren uns zwangsläufig an irgendeinem Punkt der Weltkarte, der eine liegt bei manchem näher am Analytischen und etwas weiter weg vom Kreativen, oder aber dichter am Kreativen, dann hat er mit dem Analytischen ein Problem, das wir ja auch brauchen für unsere Arbeit. Ich persönlich würde mich als Autor sehr viel näher am Analytischen verorten, ich muss mich beim kreativen Prozess viel mehr anstrengen und muss mich selber mehr knechten, während etwas wie Struktur und Statik einer Geschichte mir sehr viel schneller klar ist. Aber in gewisser Weise brauchen wir als Autoren beide Bereiche, das muss sich nicht unbedingt bewusst abspielen.

Ich glaube, dass jeder Mensch instinktiv weiß, wie eine gute Geschichte funktioniert. Zumindest erkennt er es, wenn er eine gute Geschichte hört. Er muss dazu gar nicht wissen, dass es dafür laut Drehbuchregel einer Einführung und dann eines Wendepunktes bedarf. Wenn mir erzählt wird, von wem die Geschichte handelt, was das für ein Typ ist, und wie sein Alltagsleben so aussieht, dann frage ich doch ganz automatisch: »Ja, und was passiert jetzt?« Das heißt, ich erwarte einen Wendepunkt. Das ist etwas, das in jedem Menschen ganz tief drin steckt.

Liest du theoretische Literatur über das Drehbuchschreiben?

Die meisten gängigen Bücher habe ich mal gelesen und fand das auch fruchtbar. Wenn ich nicht weiterkomme beim Schreiben, zum Beispiel nicht recht eine Idee habe, wie ich die Handlung aufbauen kann, dann lese ich mal ein Kapitel hier oder da. Ich suche dann keinen direkten Ratschlag, sondern habe die Hoffnung, beim Lesen einen Einfall zu bekommen. Oft funktioniert das. Vielleicht mache ich es auch nur, um die Zeit, in der mir nichts einfällt, sinnvoll zu füllen. Aber während ich etwas lese, denke ich ganz beiläufig weiter über mein zu lösendes Problem nach. Ich gestehe, dass ich McKee gut finde.

Wieso glaubst du, das sei ein Geständnis?

Manche kritisieren ihn wegen seiner strikten Tonart. Aber ich finde es klar und sehr einleuchtend, was er schreibt.

Seine Analyse und die Durchdringung der Struktur geht sehr feingliedrig bis in alle Verästelungen und wird dann streng hierarchisch aufgebaut. Das finde ich auch brauchbar.

Robert McKee, Drehbuchlehrer, gibt seit Anfang der 1980er Jahre Seminare im Drehbuchschreiben in aller Welt und verfasst Bücher zum Thema, u.a. das Standardwerk *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*.

Ich staune immer, mit welcher Unbekümmertheit McKee und die Amerikaner generell auf das große Ganze zugreifen und mit schlichten Worten beschreiben können, worum es im Leben und auf der Welt geht. Als Deutsche steh' ich verzweifelt vor einem Werk und frage mich, wie soll ich das als Ganzes nur fassen, wie soll ich das beschreiben. In diesem speziellen Zugriff der Amerikaner wird es nicht klein, aber irgendwie ...

... *handhabbar*.

Genau, handhabbar. Auch wenn so manches verkürzt wird, finde ich es hilfreich. Du brauchst für einen Film einen großen, klaren Gedanken. Film ist einfach. Film ist schrecklich einfach. Ein Schauspieler kann nur ein Gefühl zu einer Zeit ausdrücken, ein Charakter zu einer Zeit nur einer Absicht folgen.

Lass uns die Sache mit der Schule noch zu Ende bringen. Was haben diese zwei Jahre für dich gebracht?

Ich empfand es zunächst mal als unglaublichen Luxus, im Alter von 35 Jahren noch einmal an die Uni zu gehen. Man darf noch einmal einfach zuhören, man bekommt noch einmal etwas geschenkt. Ich hab' schon einiges benannt, was ich mitgenommen habe aus dem Unterricht. Wie gesagt, hatten wir als erster Jahrgang auch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die aber aufgewogen wurden durch das Miterleben des Anfangs und des Aufbruchs. Das Lernen war mit dem Abschluss der Schule übrigens keineswegs zu Ende. Ich habe viel von den Regisseuren gelernt, mit denen ich später gearbeitet habe. Und dieser Prozess hat natürlich nie ein Ende.

Das klingt, als sei vom konkreten Handwerkszeug nicht viel hängengeblieben?

Lernen im besten Fall – damit meine ich diese seltenen Momente, in denen es »klick« macht, und man hat etwas ein für alle Mal begriffen – ist schwer steuerbar. Manchmal passiert es wie geplant im Unterricht, manchmal in ganz anderen Zusammenhängen. Ich habe für mein erstes Drehbuch zum Beispiel ein sehr, sehr böses Lektorat gekriegt, das ich natürlich gehasst habe. Aber es stand eine Sache darin, die ich nie vergessen werde: Meine Nebengeschichten würden der Hauptgeschichte nicht dienen. Damals habe ich gedacht, ja klar, Nebengeschichten müssen der Hauptgeschichte dienen. Warum hat mir das noch keiner gesagt? Das werde ich immer behalten, obwohl das nicht gerade ein konstruktiver Lernzusammenhang war.

Ihr musstet im Studium doch wahrscheinlich auch mehrere Bücher durchschreiben?

Die Struktur wurde, glaube ich, bis heute in dem Studiengang beibehalten. Die Studenten schreiben im ersten Semester ein 5-Minuten-Buch, das die Regisseure am Ende des Semesters drehen, im zweiten einen Zehnminüter, im dritten ein 20-Minuten-Buch, das die Regisseure im vierten Semester als Abschlussfilm realisieren. Parallel schreiben die Drehbuchstudenten ein 90-Minuten-Buch. Ich musste also sehr viel schreiben. Und noch mehr umschreiben. Davon wurden die Drehbücher allerdings nicht unbedingt besser. Über mein 10-Minuten-Buch haben alle gelacht. Dann haben wir daran gearbeitet und es verbessert. Am Ende hat keiner mehr gelacht. Das Filmstudium hat sich seit der Anfangszeit stark entwickelt. Ich hab' die Abschlussfilme in den letzten Jahren immer verfolgt und war erstaunt, wie viele wirklich gute Filme dabei waren. Das zeigen ja auch die vielen Preise, die die Abschlussarbeiten bekommen haben.

Wurde dein 90-minütiges Abschlussbuch realisiert?

Doris Zander ist Filmproduzentin. Nach langjähriger Tätigkeit bei der Studio Hamburg Produktion / Letterbox leitet sie seit Juli 2006 gemeinsam mit Markus Trebitsch die Aspekt Telefilm GmbH. Sie produzierte u.a. ENDE EINER LEIDENSCHAFT (1997), ENDE DER SAISON (2001), EINE FRAGE DES GEWISSENS (2006).

Das ist eine lustige Geschichte. Doris Zander, damals bei Studio Hamburg, hatte sich den Stoff ausgeguckt und hatte ihn dem ZDF angeboten. Der Sender wollte das Buch machen und schlug Hark Bohm als Regisseur vor. Wahrscheinlich dachten die, das ist ein Abschlussbuch, dann soll es doch der Herr Professor realisieren. Bohm war einverstanden, und dann habe ich mit ihm ein halbes Jahr lang noch einmal an dem Stoff gearbeitet. Das war ein Fiasko. Ich schätze Hark Bohm, aber er hat eine ganz andere Art als ich, an einem Buch zu arbeiten. Er stellt jede Idee gleich wieder in Frage, demontiert sie, findet Argument und Gegenargument und kommt mit seinem Partner über ein Streitgespräch zu einer neuen Lösung. Das ist in Ordnung, aber das ist etwas, was ich überhaupt nicht kann. Ich brauche jemanden, der auch mal was gelten lässt, das nur halb gelungen ist, aber vielleicht zu etwas Besserem führen kann. Der immer noch einen Baustein drauflegt und neugierig zuschaut, wo der Turm hinwächst. Ich habe ein großes Bedürfnis nach Harmonie bei der Zusammenarbeit.

Das funktionierte mir Bohm also nicht?

Wir haben den Stoff so lange entwickelt, bis das ZDF ihn nicht mehr gut fand und das Projekt abgesagt hat. Ich hab' das als Lehrgeld akzeptiert, das man am Anfang zahlen muss, und ging schnell zum

nächsten Film weiter. Die Geschichte lag dann jahrelang rum, bis mich Doris Zander irgendwann fragte, was eigentlich aus dem Stoff geworden wäre, der sei doch schön gewesen. Ich hab' das Manuskript

noch mal rausgekratzt, habe es mit sehr leichtem Herzen umgeschrieben, so aus ganz weiter Ferne. Doris hat den Stoff wieder angeboten, und SAT.1 hat den Film mit Stephan Wagner als Regisseur und Senta Berger in der Hauptrolle realisiert, 10 Jahre nach meinem Abschluss. Allerdings hat SAT.1 dem Film einen schrecklichen Titel verpasst: NETTE NACHBARN KÜSST MAN NICHT.

Ein gutes Beispiel dafür, dass man als Autor an seinen Stoffen festhalten, sie auch über längere Zeiträume weiter tragen sollte.

Das Erzählen

Erzählst du deine Geschichten manchmal, um sie zu testen? Wann fängst du damit an, was dich bewegt, was eine Geschichte werden soll, auch nach außen zu kommunizieren?

Ziemlich bald. Ich probiere aus, was zurückkommt. Und mir selbst wird der Stoff dadurch klarer. Es ist, glaube ich, ein bekanntes psychologisches Phänomen, dass du unbewusst etwas auf die Weise erzählst, die genau die Redaktion auslöst, die du gerne bekommen möchtest. Ich variiere, wie ich meine Idee erzähle, um mir selber zu zeigen, wie ich es haben möchte. Beim Erzählen formt sich oft etwas Neues.

Stephan Wagner (*1968), Regisseur, Drehbuchautor, Produzent, realisierte neben mehreren preisgekrönten Kurzfilmen u.a. KUBANISCH RAUCHEN (1999), LIEBESTOD (2000), WIE KRIEG ICH MEINE MUTTER GROSS? (2004) und NETTE NACHBARN KÜSST MAN NICHT (2006).

Erzählst du dann schon in einem professionellen Rahmen, sind das Ansprechpartner in der Branche, die später mit dem Projekt auch beruflich zu tun haben? Oder ist das ein eher kollegialer oder privater Rahmen?

Beides. Ich erzähle meine Geschichten gerne Leuten, die mit Film gar nichts zu tun haben. Manchmal ist es gar nicht so einfach, immer wieder interessierte Menschen zu finden – selbst wenn sie einen mögen –, die bereit sind, sich den Quatsch anzuhören. Vielleicht kennst du das auch, man wird als Autor beiläufig gefragt, woran man gerade arbeitet, hört dann – zugegeben – für eine längere Zeit nicht mehr auf zu reden und entdeckt schon ein leises Bedauern beim Gegenüber, die Frage gestellt zu haben. Auf der professionellen Ebene, also in einem Zusammenhang, wo das Erzählen einer Geschichte durchaus Konsequenzen haben kann, habe ich einen Ansprechpartner, der sowohl ein guter Freund als auch Produzent ist. Ralph Schwingel kann ich meine Geschichten unausgegoren und unkorrigiert erzählen. Bei Produzenten, die ich nicht so gut kenne, würde ich mir das vorher geschliffener zurechtlegen oder einen späteren Zeitpunkt wählen.

Ralph Schwingel (*1955), Regisseur und Produzent, gründete 1989 gemeinsam mit Stefan Schubert und dem Regisseur Lars Becker die Wüste Filmproduktion Hamburg. Er produzierte u.a. sechs Filme von Fatih Akin. 1998 gründeten Schwingel und Schubert gemeinsam mit dem Verleger Hejo Emons die Kölner Wüste Film West GmbH; 2001 mit Thomas Thielsch die Firma *filmtank hamburg*. Schwingel lehrt an der HFF Potsdam.

Christiane Altenburg / Ingo Fließ (Hg.): *Jenseits von Hollywood* (Verlag der Autoren 2000)

Eine Figur einfangen

Du hast im Buch Jenseits von Hollywood einmal geschildert, wie ihr in deiner Theaterzeit zu Figuren gekommen seid. Zitat: »Ich spielte Only You auf dem Kassettenrekorder ab und schmierte mir dabei ein Brot mit Frischkäse. Während ich mich von der Musik zu sehnsuchtsvollen Seufzern rühren ließ, ritzte ich mit dem Messer sorgfältig ein dekoratives Rautenmuster in den Schmierkäse und biss schließlich hinein. Der Erfolg war verblüffend. Offensichtlich hatten meine Kollegen die Person, die vor ihnen saß, erkannt.« Kannst du das ein bisschen ausführen? Dieses Moment hat mich an die Gestalttheorie erinnert, an die Auffassung, dass bestimmte innere Prozesse ablesbar sind auf der Oberfläche, dass es Proportionen von Dingen zueinander gibt, aus denen man durch das Gesamtbild etwas Inneres erkennt.

Ich habe als Kind immer Muster ins Butterbrot geritzt. Das ist so etwas, von dem man denkt, nur man selber tut es, aber vermutlich tun es viele. Es auf der Bühne zu tun heißt etwas von sich preiszugeben. Und der Zuschauer erkennt es auf Anhieb als »wahr«, auch wenn er die Handlung noch nie gesehen hat. Ist das nicht auch oft bei Filmen so? Man hat keine Ahnung, wie es zugeht in dem Milieu, oder in dem Land, in dem die Handlung spielt, und trotzdem ist man fest überzeugt davon, dass es stimmt, was man sieht, dass es genau so ist. Es muss nicht bewiesen werden, nicht begründet.

Es ist »evident«, eine offensichtliche Gewissheit. Könntest du erklären, wo für das Bild mit dem Muster im Butterbrot konkret steht und wie du so etwas für dich im Schreiben handhabbar machst? Ist es ein Handwerkszeug für dich?

Das Bild steht für eine kleine Frau mit einem kleinen Alltag und einer großen Sehnsucht. Eine solche Frau schmachtet man nicht an mit *Only You*. Aber genau das wünscht sie sich, dass mit *Only You* sie gemeint ist, die kleine Frau mit dem Muster im Butterbrot.

Könntest du sagen, was diese Szene, die du in dem kurzen Essay Drei oder vier Möglichkeiten, eine Figur einzufangen geschildert hast, was diese Szene über die Person enthüllt, was man da konkret vermittelt bekommt?

Ich glaube, Naivität wäre ein Stichwort, Naivität und eine gewisse Beschränktheit, nein, Beschränktheit ist falsch, Beschränkung auf eine sehr kleine Welt.

Selbstvergessenheit?

Ja, so als hätte man vergessen, dass man gar nicht alleine ist.

Träumen? Es zeigt jemanden, der im Kopf lebt? Ich frage nach, weil ich glaube, um dieses Moment handhabbar zu machen, muss man die Bedeutung genau erfassen, das, was dann tatsächlich damit transportiert wird.

Es steckt die Idee dahinter, dass man eine Figur in ihrer Vollständigkeit vor Augen hat, obwohl man nur ein winziges Stück von ihr gesehen hat, das aber aussagekräftiger ist, als würde man viele Informationen aneinanderreihen.

Es gibt diese beiden unterschiedlichen Schulen in der Figurenfindung oder Charakterzeichnung. Die einen sagen, wenn man eine Figur erfindet, ist es so, als würde man einen Agenten in ein fremdes Land schicken, das heißt, man muss alles über ihn wissen, seine »Legende« kennen – wie es im Geheimdienstjargon heißt. In jeder fiktiven Situation der Geschichte muss die Figur so reagieren, dass es zu ihrer Legende passt. Also man muss wissen, zu welcher Schule sie gegangen ist, wer ihre Eltern sind, ob sie religiös erzogen wurde, ob sie immer noch gläubig ist, was ihre sexuellen Präferenzen sind und alle diese vielen Dinge, die einen realen Menschen ausmachen und prägen. Nur wenn man das alles weiß, wird die Figur leben. Das finde ich rein additiv und irgendwie monströs. Die andere Methode besagt, es

reicht aus, wenn man die größte Schwäche der Figur kennt und ihre größte Stärke. Wenn man diese beiden Dinge weiß – die auch immer auf bestimmte Weise zusammenhängen –, dann entsteht aus dem Kontrast, dem inneren Widerspruch der Figur ihr gesamtes Leben.

Vermutlich hat es mit dem Charakter eines Autors zu tun, ob er sich mit einer ausführlichen Biografie sicherer fühlt. Mir persönlich würde das nicht helfen, es würde eine Distanz zwischen mir und meiner Figur schaffen, wenn ich immer diesen großen Umweg über ihre Biografie gehen müsste, um einen speziellen Unterpunkt ihres Verhaltens zu suchen. Wenn ich eine Figur in einer instinktiv erfassenden Weise kenne, dann weiß ich einfach, wie sie reagiert, ohne zu wissen, wie sie vorher in so ähnlichen Situationen reagiert hat, da muss ich auch gar nicht erst darüber nachdenken.

Deine Figuren sind dir auf diese Weise sehr nahe.

Ja, die sind mir immer nah.

Wie stellst du dieses Gefühl der Nähe her?

Ich weiß es nicht.

Wie erreichst du das?

Also vielleicht noch am ehesten, indem ich mich in die Improvisationshaltung, die ich vom Theater kenne, begeben und versuche, die Figur zu fühlen und als sie zu handeln und zu sprechen. Ich spreche übrigens auch manchmal so vor mich hin beim Schreiben.

Du hast in einem anderen Gespräch einmal gesagt, um eine Figur zu verstehen, musst du nur einen kleinen Zipfel von ihrer Seele zu fassen bekommen.

Wenn wir eine Figur durch Improvisation erarbeitet haben, haben wir uns zunächst oft an etwas Äußerlichem festgehalten. Eine Art sich zu bewegen, eine bestimmte Haltung. Wenn es funktioniert hat, wussten wir plötzlich auch, was und wie die Figur spricht. Man weiß, was die Figur sagt und was sie niemals sagen würde, obwohl man gar keine Zeit hat, darüber nachzudenken. In diesem Sinne versuche ich, etwas zu fassen zu bekommen. Das kann die Art sein, wie sie ein Brot isst oder flache Schuhe oder aber Puschelhausschuhe trägt. Das gibt mir ein Gefühl für die Figur.

Auf der Suche nach der Figur suchst du also nach Schuhen, dem Kuschelpullover oder äußerlichen Elementen?

Nach etwas, das mit der inneren Haltung zusammenhängt.

Gibt es dabei ein System? Kann man das strukturieren? Wie passiert das im konkreten Akt des Schreibens und bei der Vorbereitung?

Wenn es mir nicht zufällt, suche ich danach. Ich habe das einmal so beschrieben, dass ich die Figur aus den Augenwinkeln beobachte. Ich starre sie nicht direkt an.

Warum? Guckt dann die Figur zurück?

Die guckt zurück und fühlt sich belästigt. Leute, die man nicht kennt, starrt man nicht an. Außerdem beeinflusst es ihr Verhalten, wenn sie sich beobachtet fühlt. Besser aus dem Augenwinkel gucken, was macht die denn so.

Aber irgendwann kennt man als Autor die Figur doch genauer. Wie läuft bei dir dieser Prozess? Entsteht der durch das Schreiben, durch Szenen, durch die du hindurch gehst?

Ich begegne der Figur in den einzelnen Szenen in verschiedenen Situationen und in verschiedenen Stimmungen. Dadurch frage ich mich permanent, was empfindet sie jetzt? Das beantworte ich aus meinem Anfangsgefühl für die Figur heraus und erweitere langsam, was ich von ihr weiß. Hin und wieder habe ich versucht, Figuren im Nachhinein zu ändern, weil das praktischer für die Dramaturgie war. Ich dachte, wenn ich sie nur ein bisschen anders baue, könnte sie doch diese oder jene Funktion gut erfüllen. Das geht oft nach hinten los, und die Figur zerfällt plötzlich. Ich habe inzwischen gelernt, damit sehr vorsichtig zu sein und nichts kaputt zu machen. Das nehmen die Figuren einem sehr übel.

Wobei ich vor kurzem – das hatte ich früher auch schon einmal mit Studenten als Übung gemacht – Dialogsätze des Protagonisten dem Antagonisten in den Mund gelegt habe. Wenn die beiden wirklich etwas miteinander zu tun haben, wenn der Antagonist tatsächlich der schwarze Schatten des Helden ist, dann kommt es nicht zwangsläufig zu einem Bruch.

Das kann ich mir gut vorstellen. Mein Plädoyer für die Treue zur Anfangsidee einer Figur soll auch nicht heißen, dass eine Figur sich

nicht auf vielfältige Weise verhalten und vielfältige Stimmungen durchlaufen kann. Es ist ein typischer Anfängerfehler, eine Figur zu einheitlich zu schreiben. Die Figur hat ein großes Problem, also zeige ich sie in jeder Szene als eine schwermütige, übelgelaunte Person. Es ist für den Zuschauer nicht nur extrem ermüdend, es enthüllt auch den Charakter nicht, wenn die Figur immer die gleiche Haltung an den Tag legt.

Das ist auch nicht realistisch, denn wir haben alle unsere Widersprüche, eigentlich machen uns besonders unsere Widersprüche aus.

Auf jeden Fall. Ich habe festgestellt, dass ich dazu neige, eine Figur mit einer einseitigen, immer gleichen Haltung auszustatten, wenn ich mir ihrer nicht sicher bin.

Die große Nähe, die du zu den Figuren empfindest, erinnert mich an den Film STRANGER THAN FICTION. Ein kleiner Steuerberater identifiziert die Stimme in seinem Kopf als die einer bekannten Romanautorin – gespielt von der wunderbaren Emma Thompson. Er findet heraus, er ist nur eine Figur in ihrem neuen Buch. Als er zufällig bemerkt, dass er am Ende des Buches sterben soll, beginnt er gegen seine Schöpferin zu kämpfen. Kennst du den Film und diese Situation des Zweikampfes zwischen Figur und Autor?

STRANGER THAN FICTION
(Schräger als Fiktion; 2006;
D: Zach Helm; R: Marc
Forster)

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Figur gegen den Autor kämpft, denn die Figur hat nur ihr eigenes Wohlergehen im Sinn, ihre eigenen Ziele. Der Autor dagegen schaut auf das große Ganze und ist bisweilen in Versuchung, von seiner Figur Dinge zu verlangen, die wohl im Sinne des Plots, nicht aber im Sinne der Figur sind. Die Figur ist im Recht. Wenn man sie zwingt, etwas zu tun, das nicht in der Logik ihres Charakters liegt, schadet man dem Ganzen. Doch auch der Autor ist im Recht, wenn er von der Figur verlangt, bis an die Grenzen dessen zu gehen, was für sie vorstellbar ist. Filme, in denen der Hauptcharakter sich nicht entwickelt und nichts Neues über sich erfährt, sind nicht besonders interessant. Und wer verändert sich schon freiwillig, ohne dazu gezwungen zu sein – nicht einmal Filmfiguren. In STRANGER THAN FICTION ist die Romanfigur in Gefahr, nicht fiktiv, sondern ganz real vom Bus überfahren zu werden, sobald Emma Thompson die entsprechenden Worte in ihre Schreibmaschine tippt. Mir hat gefallen, dass der Film zeigt, wie die Autorin und ihre Figur wechselseitig voneinander abhängig sind. Hätte der Steuerfahnder nicht gemerkt, dass seine Autorin ihn sterben lassen will, hätte er nicht angefangen, das Leben zu leben, das er bisher verpasst hat und

das ihm erstmals Grund dazu gibt, daran zu hängen. Und hätte er das nicht getan, hätte sie keinen dramaturgischen Grund, ihn zu töten.

Ich erlebe es weniger, dass sich Figuren als meine Geschöpfe gegen mich erheben. Aber du hast sicher auch nicht zu allen Figuren eines Stückes ein so intensives Verhältnis?

Manchmal tue ich mich schwer mit Figuren, die nur undankbare Funktionsträger in der Geschichte sind. Da bin ich faul und lasse sie tatsächlich nur Funktion sein, statt mich der Mühe zu unterziehen und zu fragen, was könnte das für ein spezieller Mensch sein. Dabei kann darin ein großer Reichtum liegen. In dem Film von Woody Allen *MATCH POINT* gibt es zum Beispiel einen ermittelnden Kommissar, der nur ein paar Fragen stellen muss, sonst braucht man ihn nicht. In einer Szene liegt er im Bett mit seiner Frau und schießt plötzlich hoch und sagt die Lösung vor sich hin, weil sie ihm sozusagen im Schlaf eingefallen ist. Und seine Frau macht: »Hm, hm, hm« im Schlaf. An diese wunderbare Szene erinnere ich mich genau. Der Autor müsste sich eigentlich dieser Aufgabe immer stellen, mit so einer winzigen, funktionalen Szene einen kleinen Diamanten zu schaffen, wie Woody Allen, der hier gleichzeitig über die Figur des Kommissars, über seine Frau und sogar noch über ihre Ehe etwas erzählt.

MATCH POINT (2005; D+R: Woody Allen)

Wolfgang Kohlhaase begründet das auch damit, man solle doch an die Kollegen Schauspieler denken, die diese kleinen Auftritte absolvieren müssen. Es muss sich für sie lohnen, an den Set zu kommen, deshalb brauchen sie so einen Diamanten, der auch in einer kleinen Rolle etwas Eigenes, Spezielles gibt und sie heraushebt.

Wolfgang Kohlhaase (*1931), Drehbuchautor, Regisseur und Schriftsteller. Er war einer der wichtigsten Drehbuchautoren der DDR (u.a. *DER SCHWEIGENDE STERN* [1960], *ICH WAR NEUNZEHN* [1968], *SOLO SUNNY* [1980]), blieb aber auch nach 1989 erfolgreich; zu seinen bekanntesten Filmen gehören *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS* (2000) und *SOMMER VORM BALKON* (2005). Ein ausführliches Werkstattgespräch mit Wolfgang Kohlhaase findet sich in *Scenario* 1.

Das ist sehr freundlich gedacht.

Heimat

Ich möchte noch mal daran anknüpfen, was wir über Herkunft, Ursprung, Heimat und Orte gesagt haben. Wie weit hat dich das geprägt, die Herkunft aus einem Wald? Es ist ja auch ein großer Mythos, der deutsche Wald. Ich komme aus einem flachen Land, wo es meist nur Wiesen gibt, tiefer Himmel, weiter Horizont. Welche Rolle spielen für dich beim Schreiben, konkret und im übertragenen Sinne, Orte?

Es war mir ganz recht, dass ich mit Hamburg den größtmöglichen Abstand zwischen meinem Heimatort und meinem Wohnort gelegt habe. Erst nach Jahren habe ich gefühlt und verstanden, was für eine

Kraft darin liegt, einem bestimmten Ort anzugehören. Früher habe ich meine Sprache, das Bayerische, stark als Handikap empfunden, als ein Zeichen dafür, nicht wirklich in die große Welt zu gehören. Nicht umsonst handelt davon auch der erste Film, den ich geschrieben habe. Es geht darin um eine Hochzeit auf dem Lande. Sie kommt aus einem

niederbayerischen Kleinstädtchen und lebt in München mit ihrem norddeutschen Freund. Die beiden bewegen sich in einer Szene, in der Herkunft nicht wichtig ist. Als sie beschließen zu heiraten, besteht die niederbayerische Familie mit Tränen und Erpressung darauf, dass die Trauung im Dorf stattfindet. Dabei wird der Bräutigam mit dieser ihm unbekanntem Seite seiner Freundin konfrontiert. Eine lockere Komödie mit realistischem Hintergrund. Auf die Idee bin ich noch in der Zeit bei *Fliegende Bauten* gekommen. Das Telefon stand im gemeinschaftlichen Küchenbus. Immer wenn ich in schwerstem Dialekt mit meiner Mutter telefoniert habe, sind meine Kollegen schier umgefallen vor Lachen, weil sie plötzlich eine ganz andere Person vor sich hatten. Mein erstes Drehbuch war für lange Zeit mein einziges Dialektbuch. Kürzlich habe ich wieder einen Film mit bayerischen Dialogen geschrieben. Über das Leben von Karl Valentin und Liesl Karlstadt. Ich bin mit Valentin-Platten aufgewachsen, und als sich die Gelegenheit bot, über ihn und Liesl Karlstadt zu schreiben, habe ich sofort »Hier!« geschrien. Ich habe das Buch in einem moderaten bayerischen Dialekt geschrieben. Ich saß den ganzen Tag allein am Schreibtisch, ging am Abend runter zu meiner Familie, und die haben sich merkwürdig

angeguckt. Was war passiert? Ich habe mit ihnen bayerisch gesprochen. Das war ganz kurios.

Bei SOLINO ist am auffälligsten, welche Rolle Heimat und Orte für dich spielen. Es gibt einen sardischen Dichter, Marcello Fois, der hat geschrieben, Orte haben eine Seele, und man kann an ihnen das Säuseln der Winde und das Rauschen des Wassers hören, und sie erzählen Geschichten, wenn man sich nur hinunterbeugt und zuhört. Diese Aussage hat mich sehr bewegt. Für mich spielen Orte mindestens so eine Rolle wie Figuren, die aus ihnen ja quasi hervorwachsen. SOLINO empfinde ich als deinen persönlichen Heimatfilm, obwohl nicht deine unmittelbare Heimat Schauplatz ist, sondern die deines Mannes.

Das Dorf, aus dem mein Mann kommt, heißt Soletto. Dort waren wir sehr oft, um seine Mutter zu besuchen, als sie noch lebte. Der Ort ist für mich absolut vergleichbar mit meinem eigenen Heimatdorf, obwohl es in einem andern Land liegt und die Menschen eine andere Sprache sprechen, die ich nicht immer in all ihren Einzelheiten verstehe. Aber ich kenne die Art von Gemeinschaft, in der man dort lebt, mit ihren guten und mit ihren schlechten Eigenschaften, mit der Geborgenheit auf der einen und der Abhängigkeit auf der anderen Seite. Ich habe eine große Bewunderung für die Menschen, die sich sicher sind, dass dort, wo sie geboren sind, ihr Platz, ihr Zuhause ist. Dieses Gefühl habe ich nie gehabt, aber es fasziniert mich. Ich mag Soletto sehr. Das Alter des Dorfes wird dir bewusst, wenn du durch die engen Gassen gehst, und die Glätte und das Glänzen der Marmorquader im Pflaster erinnern dich an die Millionen von Füßen, die darüber gegangen sind.

In gewisser Weise geht es auch um eine Projektion des eigenen Heimatbegriffs auf die Situation dort. So wie Italien immer ein Land der Sehnsucht gewesen ist und auch immer noch so funktioniert.

Ja, das finde ich richtig beschrieben. Der Lösungsvorschlag, der in SOLINO angeboten wird, lautet im Grunde, man wird nur glücklich, wenn man die Heimat in sich selbst findet. Dann wirst du den Ort, in dem du letztlich landest, auch als Heimat empfinden. Heimat ist weder, was dir per Geburt verordnet ist – obwohl das natürlich eine Rolle spielt –, noch ist Heimat dort, wo du deine größte Karriere machen kannst. Heimat ist eher so etwas wie eine innere Standfestigkeit. Am Ende von SOLINO gelangt der Protagonist nicht an den Ort, an dem er eigentlich gerne sein möchte, und dennoch findet er sein Glück. Und das liegt daran, dass er ein Mensch ist, der in der Lage ist, überall sein Glück zu finden.

SOLINO (2002; D: Ruth Thoma; R: Fatih Akin)

Fatih Akin (*1973), Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Produzent. 1998 debütierte er mit KURZ UND SCHMERZLOS. Seit GEGEN DIE WAND, mit dem er auf der Berlinale 2004 den Goldenen Bären gewann, zählt er zu den erfolgreichsten und innovativsten jungen deutschen Regisseuren. 2005 war er Jurymitglied in Cannes. 2007 folgte mit AUF DER ANDEREN SEITE der zweite Teil seiner »Liebe, Tod & Teufel«-Trilogie.

Es gibt eine große Themenvielfalt in deinem Werk. Wie kommen diese Themen, wie kommen diese Geschichten zu dir? Sind es überwiegend eigene Ideen – wie wahrscheinlich bei SOLINO – oder eher von Produzenten oder von Regisseuren ausgehende Stoffe? Wie gehst du damit um?

Beim Schreiben macht es für mich keinen Unterschied, ob die Idee von mir ist oder von jemand anderem. Manchmal ist es auch eine wilde Mischung. Manchmal bringen mich Ideen von Redakteuren, Produzenten oder Regisseuren auf etwas ganz anderes. Es gibt einen Fernsehfilm, den ich gemacht habe, der hieß bei der Ausstrahlung etwas unglücklich FREUNDINNEN FÜRS LEBEN. Die Ausgangsidee kam von einer Redakteurin, die sagte, sie möchte gerne einen Film über ein Paar machen, das keine Kinder bekommen kann und sich dann letztlich damit arrangiert. Sie probieren alles, durchlaufen Hoffnung und Leid, stellen am Ende fest, es geht eben nicht, und finden trotzdem zu einem Glück. Ich habe innerlich etwas aufgeseufzt und vorgeschlagen, doch ein bunteres Bild zu zeichnen, nicht eine Frau zu nehmen, sondern drei Frauen, die in verschiedener Weise mit dem Problem zu tun haben, während die eine keine Kinder bekommen kann, wird die andere ungewollt schwanger, die dritte hat keine Zeit für ihre Kinder, es gibt anwesende oder abwesende Väter oder Ersatzväter. Das hatte mit der Anfangsidee nur noch teilweise zu tun, aber ohne sie wäre ich nicht auf die spätere Geschichte gekommen. So geht es mir öfter, dass ein Anstoß von außen kommt, und der entwickelt sich in eine vollständig neue Richtung.

FREUNDINNEN FÜRS LEBEN
(2006; D: Ruth Thoma;
R: Buket Alakus)

Buket Alakus (*1971 in Istanbul) ist in Hamburg aufgewachsen. Nach einem Studium zur Kommunikationswirtin in Berlin studierte sie Film bei Hark Bohm in Hamburg. 2001 debütierte sie als Regisseurin und Drehbuchautorin mit ANAM. Weitere Filme: EINE ANDERE LIGA (2005); FREUNDINNEN FÜRS LEBEN (2006), FINNISCHER TANGO (2008).

Ist das eher typisch für Fernsehprojekte? Für Kinostoffe muss doch meist eine klarere Vorstellung darüber vorhanden sein, wo man hinwill?

Ich glaube, die Vorstellung, wo man hinwill, muss in beiden Fällen präzise sein. Und die Vorstellung kann sich in beiden Fällen aus einer zunächst unscharfen Idee entwickeln.

Adaption

GLOOMY SUNDAY – EIN LIED
VON LIEBE UND TOD (1999;
D: Rolf Schübel, Ruth Thoma,
nach dem Roman von Nick Barkow;
R: Rolf Schübel)

Wenn man sich deine Kinoprojekte anschaut, dann gibt es häufig literarische Vorlagen, wie zum Beispiel bei GLOOMY SUNDAY. Es sind aber nicht Literaturverfilmungen in diesem traditionellen deutschen Sinn.

Wie meinst du das?

Literatur oder Theatertexte haben in Amerika immer ganz selbstverständlich als Vorlagen für Filme gedient, das sieht man auch an der Extrakate-

gorie beim Oscar für adaptierte Drehbücher. Bei uns war »Literaturverfilmung« eine eher negativ besetzte Genrebezeichnung, weil es in den 1960er, 1970er Jahren auch mit einer bestimmten, sehr konventionellen Erzählweise einherging. In den USA dagegen käme niemand auf die Idee, BROKEBACK MOUNTAIN als Literaturverfilmung zu bewerben. Bei uns in Deutschland gab es dagegen immer den Impuls, dem Film Kultur zu verleihen. Der Film war dann die Thomas-Mann-, die Heinrich-Böll- oder die Grass-Verfilmung; es wurde mit diesen Autoren geworben und daraus das Image des Films gebildet. Und noch heute basiert die Bestsellerpolitik der Constantin auf diesem Prinzip vom NAMEN DER ROSE bis hin zum PARFÜM.

Das ist richtig und hat den Nebeneffekt, dass der Drehbuchautor – hierzulande sowieso nicht besonders angesehen – vollständig hinter dem Romanautor verschwindet. Deswegen sollte sich ein Autor gut überlegen, ob er ständig Adaptionen macht. Außerdem scheinen manche Redakteure oder Produzenten – Leute, die es besser wissen müssten – zu denken, adaptieren sei eine vergleichsweise leichte Arbeit, weil ja schon so viel da ist. Der Autor wird quasi ausschließlich als Dienstleister angesehen, der das Ausgangsmaterial zu Filmstrukturen und Filmdialogen formt. Als wäre das nur ein Umsortieren. Aber nichts könnte falscher sein. Es muss tatsächlich alles vollkommen neu erfunden werden. Selbst wenn das Drehbuch nah am Werk bleibt, muss es neu erfunden werden.

GLOOMY SUNDAY war deine erste Literaturadaption?

Das war auch mein erster Kinofilm. Rolf Schübel kannte mich von einem Fernsehfilm und hatte mich deswegen für das Projekt vorgeschlagen, wodurch mir der Sprung zum Kino gelungen ist. Die Vorla-

BROKEBACK MOUNTAIN (2005; D: Larry McMurtry, Diana Ossana, nach der Kurzgeschichte von Annie Proulx; R: Ang Lee)

DER NAME DER ROSE (1986; D: Alain Godard, Howard Franklin, Andrew Birkin, Gérard Brach, nach dem Roman von Umberto Eco; R: Jean-Jacques Annaud)

DAS PARFÜM – DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS (2006; D: Andrew Berkin, Tom Tykwer, Bernd Eichinger, nach dem Roman von Patrick Süskind; R: Tom Tykwer)

Rolf Schübel (*1942), Produzent, Regisseur und Autor, gründete 1972 seine eigene Filmproduktionsfirma. Er machte zunächst Dokumentarfilme, bevor er 1990 mit *DAS HEIMWEH DES WALERJAN WRABEL* seinen ersten Spielfilm fürs Kino drehte. Er inszenierte mehrere *Tatort*-Folgen, Buch und Regie u.a. für *GLOOMY SUNDAY* und *WONDERSCHEINT NACHTS DIE SONNE* (1997).

Nick Barkow (*1928) lebt als freier Autor in Hamburg. Sein 1988 erschienener Roman *Das Lied vom traurigen Sonntag* (Rowohlt 1999) diente als Vorlage für den Film *GLOOMY SUNDAY – EIN LIED VON LIEBE UND TOD*. Er enthält zahlreiche Anspielungen auf Karrieren von NS-Größen in der BRD.

ge von Nick Barkow hat mich sehr begeistert, ein wunderschöner Roman, an dem mich vor allem sein böser, witziger, ironischer, bisweilen zynischer Tonfall fasziniert hat. Aber genau dieser Ton lässt sich gerade nicht übertragen auf einen Film. In gesprochenen Sätzen funktioniert das nicht, das wirkt künstlich und zu literarisch.

Aber als Haltung ließe sich dieses Bittere doch durchaus übertragen.

Das haben wir auch versucht. Der erste Schritt überhaupt bei der Adaption besteht darin, dass man sich fragt, was steckt in der Vorlage, was ist die Kernidee oder zumindest die Idee, die ich zur Kernidee des Films machen möchte? Möglicherweise stecken ja in einem Roman sogar mehrere.

Die weibliche dritte Hauptfigur, die du in das Drehbuch von GLOOMY SUNDAY eingeführt hast, gibt es in der Romanvorlage gar nicht. Da hast du dich ziemlich weit von dem Original entfernt.

Der Film erzählt eine Liebesgeschichte, die im Roman nicht vorkommt, im Roman gibt es überhaupt keine weibliche Figur. Die Ereignisse geschehen nacheinander und dienen eigentlich fast episodisch der Bebilderung dieser Zeit. Es ist unglaublich amüsant und scharfsichtig geschrieben, aber es ist nicht dramatisch. Deshalb mussten wir stark verändern. Nick Barkow meinte, das Ergebnis wäre schon dieselbe Geschichte, nur anders erzählt. Diese Haltung fand ich sehr freundlich, sie hat vielleicht damit zu tun, dass er Journalist ist und seine Texte nicht als so heilig und unantastbar empfindet, wie jemand, der ausschließlich Romane schreibt.

Es können vollkommen unterschiedliche Aspekte sein, die einen dazu bewegen zu sagen, dieses Buch ließe sich gut verfilmen.

Nun, in der Regel ist damit wohl gemeint, dass der Roman bereits eine starke, dramatische Struktur hat, die für den Film ebenfalls verwendet werden kann. Die literarische Qualität der Sprache nützt bei einer Adaption leider gar nichts. In die Falle bin ich schon oft getappt. Wenn Texte, wie bei Nick Barkow, bestechend schön sind, wie kann man das in Film transportieren? Gar nicht. Versucht man sie in Dialogen unterzubringen, klingt das aufgesetzt, und auch von dem Versuch, sie in eine Off-Stimme zu retten, kann ich nur abraten. Ich bin zwar ein großer Freund der Off-Stimme, bin aber auch der Überzeugung, dass man sie mit großer Leichtigkeit behandeln muss und ihr auf keinen Fall die Verantwortung aufhalsen darf, den Film zu erzählen. Jede

direkte Übersetzung von Roman zu Film funktioniert nicht. Es bleibt nichts anderes übrig als, wie bei jedem Originalstoff auch, nach dem Herzen zu greifen, nach dem, was einen selbst an der Vorlage am meisten angezogen hat.

Wenn man diese »zentrale Idee« gefunden hat, sortiert man den Rest danach. Damit bewahrt man den Kern des Romans mehr als mit werkgetreuen Details. Bei GLOOMY SUNDAY haben wir am Anfang noch einen Off-Text geplant. Der stand bei Drehbeginn noch im Drehbuch. Wir haben lange überlegt, wer der Erzähler des Off-Textes sein könnte, und verfielen dann auf die Idee, es könnte das Klavier sein. Im Roman heißt es: »ein Piano der Marke Pleyel«. Und wir haben uns gedacht, das Klavier steht im Restaurant, bekommt deshalb das meiste mit und hat eine unendliche Weisheit. Ich mochte diese Idee immer gern. Letztlich haben wir es dann aber doch rausgeschmissen, weil es gebremst hat und ein bisschen geschwätzig war.

Das ist ja das Schöne beim Off-Text, man kann immer probieren, wie es funktioniert, und es selbst noch beim Schneiden wieder rausnehmen. Gab es so etwas wie eine übergeordnete Idee, die ihr im Buch gefunden und zu übertragen versucht habt?

Ich denke schon, auch wenn es mir nicht leicht fällt, das zu formulieren. Man könnte vielleicht sagen: »Die Menschen, die das Leben lieben, die Hedonisten und Menschenfreunde werden immer gegen die verlieren, die mit Zynismus und Machtbewusstsein ihr Ding durchziehen.«

Aber die letzte Wendung am Ende des Films konterkariert diese Idee, denn es wird, wenn auch spät, so doch kaltblütig Vergeltung geübt für das, was vorher geschah. Dafür gab es im Roman keinen Anhaltspunkt, glaube ich.

Nein, die späte Rache gibt es dort nicht. Aber was es in der Vorlage gibt, ist der Gedanke, »dass es sich vielleicht doch lohnt, zu den Verlierern zu gehören«. Im ersten Teil des Films verlieben sich zwei Männer in dieselbe Frau, eine sehr vorsichtige und verletzbare Dreierkonstellation entsteht. Die drei Figuren versuchen mit allem Respekt füreinander ihre Liebe zu leben. Es war uns wichtig, den Gegensatz zu denen zu zeigen, die ganz anderen Geistes sind. Man soll als Zuschauer das Gefühl bekommen, es gibt Wichtigeres und Wertvolleres, als am Ende der Sieger zu bleiben. Der Pianist begeht Selbstmord, der Restaurantbesitzer endet im KZ – und trotzdem ist vielleicht ihr Leben lebenswerter gewesen als das des alten Nazis, der reich und mächtig wird und am Ende doch noch über den Jordan geht.

JULES ET JIM (Jules und Jim; 1962; D: François Truffaut, Jean Gruault, nach dem Roman von Henri-Pierre Roché; R: François Truffaut)

Du hast dieses wunderbare Dreiecksverhältnis beschrieben. Habt ihr dabei JULES UND JIM im Kopf gehabt?

Nein, eigentlich nicht.

Es gibt bei euch auch ähnliche Fahrradszenen wie bei Truffaut, also etwas wie beinahe choreografische Beziehungen zwischen den Filmen. Das ist kein bewusstes Zitat?

Das war kein bewusstes Zitat, die Idee dazu entstand anders. Im Roman gibt es diesen wunderbaren Charakter des Restaurantbesitzers. Es wird detailliert beschrieben, wie tolerant er ist und wie er jeden auf seine Weise leben lässt. Einmal heißt es von ihm, sein Ziel sei, angenehme Speisen auf hübsch gedeckte Tische zu bringen. Kein großes Ziel, aber ein sehr sympathisches. Und wenn dieser Charakter über die Welt und die Menschen philosophiert, betont er immer wieder, man müsse die Menschen sein lassen, wie sie sind, man muss Respekt vor ihnen haben. Wie bringt man so einen Charakter filmisch zum Vorschein? Er wird sichtbar, indem man seine Toleranz vor die höchstmögliche Prüfung stellt. Diese Prüfung besteht darin, dass die Frau, die er liebt, auch von einem anderen geliebt wird und er sie teilen muss. Dieser Gedanke hat zu dem Dreieck geführt. Wir wollten den Charakter in einen Konflikt bringen, in dem er glänzen kann.

Ich komme auf diese Frage, weil ich auch bei anderen Stoffen von dir das Gefühl habe, es gibt einen starken Bezug zur Filmgeschichte. NETTE NACHBARN KÜSST MAN NICHT erscheint mir stark beeinflusst von DAS FENSTER ZUM HOF?

REAR WINDOW (Das Fenster zum Hof; 1954; D: John Michael Hayes, nach der Kurzgeschichte von Cornell Woolrich; R: Alfred Hitchcock)

Ja, das ist in der Tat ein ganz bewusstes Zitat. Zu NETTE NACHBARN habe ich – wie schon erwähnt – das Drehbuch im Studium geschrieben. DAS FENSTER ZUM HOF war eins der Beispiele in der Filmanalyse, und ich lehne mich daran an. Hier habe ich zum ersten Mal die Gedankenstimme ausprobiert. Der Zuschauer hört, was die Figur denkt, und es ist fast immer das Gegenteil von dem, was sie tut oder sagt. Das hat mir gefallen.

Dieses Element gibt es auf seltsame Weise auch in GLOOMY SUNDAY. Ich meine einen Moment, in dem die Figur ausspricht, was sie denkt, das dann aber nicht als Gedankenstimme, sondern direkt im »On«. Es handelt sich um eine Szene der Konfrontation zwischen Ben Becker als SS-Sturmbannführer und Joachim Król als jüdischem Restaurantbesitzer, in der ein Be-

griff fällt, und in der Reaktion thematisiert sich der nationalsozialistische Sprachgebrauch.

Du meinst, wenn Becker sagt: »Durch den Schornstein gehen.« Und das reflektiert Król und sagt so etwas wie: »Was ihr für Worte habt, so bildlich, durch den Schornstein gehen, da kann man sich richtig vorstellen, wie unten einer reingeschoben wird, und oben kommt er raus und hat Flügel hinten dran.« Becker erwidert dann: »Mann, wo wir sind, ist die Hölle.« Und ich glaube, Król sagt dann am Ende: »Und die Teufel werden immer mehr.«

So läuft der »der echte« Dialog, der schon speziell ist. Aber dann geht Becker ab. Und Król spricht nur mit sich selbst, weil das Gegenüber schon längst weg ist. »Sonderbehandlung«, das ist auch so ein Wort«, sagt er. Ich komme auf das Beispiel, weil dieses Moment des Selbstgesprächs für mich als Zuschauer die filmische Fiktion gebrochen hat.

Ich würde im Nachhinein vermuten, dass den Satz das Klavier sagen sollte. Er ist aus dem Roman und hat uns so gut gefallen, dass wir ihn unbedingt erhalten wollten. Du hast recht, das Mit-sich-selbst-Reden ist eine Krücke und funktioniert nicht besonders gut.

In jeder filmischen Geschichte gibt es einen Erzähler, der hinter der Organisation des Materials steht, so wie es im Drehbuch angelegt und dann in der Inszenierung umgesetzt ist. Was steht hinter deinem Wunsch oder der Begeisterung für die Methode, diesen Erzähler auch akustisch deutlich werden zu lassen, ihm damit auch andere Möglichkeiten einzuräumen, szenisch-dramatisch zu erzählen?

Wie gesagt, ich finde eine Off-Stimme gut, wenn damit spielerisch umgegangen wird. Sie kann ironisieren, kommentieren, sie kann Zeit elegant raffen und Wiederholungen kurz und knapp erzählen, für die man sonst umständliche Szenen bräuchte, sie kann den Zuschauer bei der Hand nehmen und ihm komplizierte Zusammenhänge erklären, sie kann den Zuschauer direkt informieren, was bei einem Dialog oft daneben geht, weil man die Absicht riecht. Aber die Off-Stimme kann keine dramaturgischen Funktionen erfüllen, das geht schief. Beim PARFÜM zum Beispiel, finde ich, greift der Erzähler so weit ein, dass er auch dramatische Wendepunkte einfach erzählt, ohne dass sie im »On« passieren. Es gibt in der Mitte des Romans den Teil, in dem Grenouille ewig lange auf einem Berg ist, in einer Höhle lebt und sich total von der Welt abschirmt. Er merkt eines Nachts, dass er selbst nicht riecht. Das ist ein entschei-

dender Wendepunkt, weil er in diesem Moment versteht, dass er nie zur Gemeinschaft der Menschen gehören wird. Sie akzeptieren ihn nicht als einen der ihren. Das ist sein Drama und der Grund dafür, warum er sich dieses spezielle Parfum beschaffen will. Er will dazugehören. Wenn mir das die Off-Stimme einfach erzählt, kann ich Grenouilles Leid nicht wirklich erfassen. Die Off-Stimme schafft Distanz, sie erinnert uns daran, dass wir einen Film sehen. Wir sind nicht mehr wirklich emotional involviert. Aus Szenen von großer emotionaler Bedeutung sollte sich die Off-Stimme besser raushalten.

Es ist ja nicht zwangsläufig, dass der Erzähler oder die Erzählerin auch Teil des Films ist. Wenn ja, muss natürlich die Off-Stimme auch wie ein Charakter, eine Figur behandelt und geführt werden. Was sie in ihrer Rolle weiß und was sie an Haltungen hat, muss natürlich dann auch die Off-Stimme präsentieren. So wie du es für NETTE NACHBARN geschildert hast, als die Differenz zwischen Denken und Handeln, ist das keine Erzählstimme, sondern eine Gedankenstimme. In bestimmten Genres wie dem Film noir kommt die Erzählstimme häufig vor, darüber gibt es ein ganzes Buch, Invisible Storytellers.

Sarah Kozloff: *Invisible Storytellers* (University of California Press 1989)

Schauspieler

Gehen wir noch mal zu GLOOMY SUNDAY zu diesem Moment des Bitteren, auch Zynischen, das euch gereizt hat. Für mich steht das Zynische in Kontrast zu der großen, absoluten Offenheit und Verletzlichkeit, mit der Król seine Rolle spielt. Habt ihr an Schauspieler gedacht beim Schreiben? Stellst du dir, wenn du Figuren entwirfst, Darsteller vor?

Nein, das hemmt mich eher, weil ich möchte, dass eine Figur ganz neu für mich ist, sie soll kein Gesicht haben, das ich schon kenne. Trotzdem war es bei GLOOMY SUNDAY so, dass Joachim Król einer der ersten Darsteller war, den Rolf Schübel und auch ich uns gewünscht hatten. Also schlich er sich schon in die Gedanken beim Schreiben ein. Das ist aber eine Ausnahme gewesen. Es kommt manchmal vor, dass ich gefragt werde, ob ich eine Geschichte für einen bestimmten Schauspieler schreiben würde. Dazu fällt mir dann absolut nichts ein. Ich muss immer von der Geschichte ausgehen. Es mag aber sein, dass es Autoren gibt, bei denen das anders ist.

Im Gespräch mit Wolfgang Kohlhaase behandelten wir dieses Thema auch, er stellt sich schon sehr häufig einen bestimmten Schauspieler vor. Nicht einen konkreten Darsteller vielleicht, aber einen bestimmten Typus. Ich

vermeide das auch, weil mein Lehrer Frank Daniel mich davor gewarnt hat, und weil ich merke, dann schreibe ich die Figur, den Charakter nicht wirklich aus.

Ich hätte da auch Sorge, dass ich mich unbewusst beschränke.

Verändert sich nach dem Casting noch mal etwas am Buch? Gerade bei den Kinoprojekten spielt die Besetzung doch eine große Rolle. Wenn feststeht, wer die Hauptrollen spielt, gehst du dann noch in einen Prozess der Anpassung?

Manchmal schon.

Wie war das bei GLOOMY SUNDAY?

Vielleicht wurde László dadurch, dass ich Joachim Król vor Augen hatte, sanfter und nachgiebiger. Bei einem Film, der jetzt gerade gedreht wird, FRIEDLICHE ZEITEN, habe ich vor nicht allzu langer Zeit erfahren, dass Axel Prahl freundlicherweise eine kleine Nebenrolle spielen wird. Da habe ich die Figur nochmal nachgelesen und die Vorstellung, wie Axel Prahl dieses oder jenes sagen würde, hat meiner Fantasie nochmal neues Futter gegeben.

Credits

Du hast nach GLOOMY SUNDAY mit sehr vielen Filmregisseuren zusammengearbeitet. Meistens endete das damit, dass diese dann auch auf den »Credits« für das Drehbuch auftauchten. Wie empfindest du das? Ist das ein unvermeidbares Moment bei der Entwicklung eines Kinostoffes?

Unvermeidbar ist das nicht. Und es gibt auch einige Kinofilme, für die ich alleine verantwortlich zeichne. Ich glaube, die Co-Autorenschaft der Regisseure rührt daher, dass im Kinobereich häufiger Autor und Regisseur von vornherein gemeinsam losmarschieren. Bei GLOOMY SUNDAY habe ich mit Rolf Schübel zusammengearbeitet. Rolf ist auch Autor. Es gibt Filme, die er allein geschrieben hat, und er versteht sich von vornherein als mitschreibender Regisseur. Wir haben die Geschichte gemeinsam entwickelt, die Treatment- beziehungsweise die Drehbuchfassungen habe aber ausschließlich ich geschrieben. Wir sind dann immer wieder gemeinsam drübergegangen. Das kann man auch als normale Regiearbeit verstehen. Co-Autorenschaft ist eine Sache der Definition. Der Regisseur hat das Drehbuch jahrelang begleitet, hat von Anfang an die Geschichte mit erdacht. Auch wenn er

FRIEDLICHE ZEITEN
(vorauss. Kinostart: 2008;
D: Ruth Toma; R: Neele
Leana Vollmer)

Neele Leana Vollmer
(*1978), Regisseurin, studierte an der Fimakademie Baden-Württemberg. Nach zahlreichen Kurzfilmen stellte sie 2005 mit URLAUB VOM LEBEN ihren ersten Langfilm fertig, seinerzeit Eröffnungsfilm der Hofer Filmtage.

JETZT ODER NIE – ZEIT IST GELD (2000; D: Lars Büchel, Ruth Toma; R: Lars Büchel)

ERBSEN AUF HALB SECHS (2004; D: Lars Büchel, Ruth Toma; R: Lars Büchel)

Lars Büchel (*1966), Autor, Filmproduzent, Schauspieler und Regisseur. Er studierte an der Kunsthochschule für Medien Köln u.a. bei Dominik Graf, Horst Königstein und Alfred Biolley, sein Spielfilmdebüt war 4 GESCHICHTEN ÜBER 5 TOTE (1998). JETZT ODER NIE und ERBSEN AUF HALB SECHS sind seine bislang erfolgreichsten Filme.

LIEBESLUDER (2000; D: Detlev Buck; Ruth Toma; R: Detlev Buck)

Detlev Buck (*1962), Regisseur, Schauspieler, Drehbuchautor und Produzent, machte zunächst eine Ausbildung zum Landwirt. Beginn seine Karriere als Filmmacher 1984 mit ERST DIE ARBEIT UND DANN?, erst danach studierte er von 1985 bis 1989 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Regisseur u.a. von KARNIGGELS (1991), WIR KÖNNEN AUCH ANDERS (1993), MÄNNERPENSION (1996). Für KNALLHART (2006) erhielt er die Silberne Lola.

DIE WEISSE MASSAI (2005; D: Johannes W. Betz, nach dem Roman von Corinne Hofmann; Off-Texte: Ruth Thoma; R: Hermine Huntgeburth)

nicht selber die Tasten bedient und die Sätze schreibt, ist das Autorenenarbeit. Das habe ich Rolf Schübel zugestanden.

Bei JETZT ODER NIE und ERBSEN AUF HALB SECHS mit Lars Büchel oder bei LIEBESLUDER mit Detlev Buck war das genauso?

Bei JETZT ODER NIE hat Lars geschrieben. Als ich dazukam, gab es bereits eine Buchfassung. Ich habe ihn beraten, habe die Geschichte geändert und überarbeitet, aber er hat bis zum Schluss das Buch verwaltet. Da stehe ich an zweiter Stelle, und das ist auch korrekt. Bei ERBSEN AUF HALB SECHS hatte Lars die Idee zu dem Stoff, die aber nur aus einem Satz bestand: »Stell' dir vor, zwei Leute verlieben sich und können sich beide nicht sehen.« Ich fand das sehr magisch und hielt das für den Kern einer Kinoidee. Bei diesem Projekt habe ich geschrieben und auch weitgehend die Geschichte entwickelt. Nach den ersten Fassungen kam Lars mit einer neuen Idee. Er wollte das Ganze als Roadmovie erzählen. Ich hatte Bedenken, wie weit es noch glaubhaft ist, wenn zwei Blinde durch halb Europa reisen. Es war schon eine ziemliche Herausforderung für einen frisch erblindeten Mann, seinen Alltag zu Hause zu meistern. Aber ich fand es auch reizvoll. Wir haben gemeinsam eine neue Handlung aufgebaut, und ich hab' eine neue Fassung geschrieben. Als das Buch schon sehr weit entwickelt war und von allen Seiten gutgeheißen, hat Lars es noch einmal umgeschrieben. Darüber war ich ziemlich sauer, ich kann es nicht anders sagen.

Neben den vielen Filmen taucht dein Name auch im Vorspann von DIE WEISSE MASSAI auf.

Da gehört der nicht rein.

Du hast kein rewrite geschrieben?

Ich habe nur die sehr sparsam eingesetzten Off-Texte geschrieben. Hermine Huntgeburth ist eine gute Freundin von mir. Als der Schnitt des Films fertig war, hatten Günter Rohrbach und Hermine Sorge, dass am Anfang nicht deutlich wird, was in der Heldin vor sich geht. Da haben sie mich gefragt, ob ich nicht eine Gedankenstimme schreiben könnte, und ich habe getan, was ich konnte. Aber ich weiß nicht, ob es wirklich geholfen hat. Übrigens war mein erster Vorschlag und mein Lieblingsanfang für die Gedankenstimme: »Ich hatte eine Boutique in der Schweiz.« Den Satz haben sie leider nicht genommen, schade, ich fand das sehr komisch.

Offensichtlich fehlte Rohrbach eine gewisse Ironiefähigkeit. Auch bei KEBAB CONNECTION ist dein Name unter vielen anderen dabei?

Fatih Akin hatte die erste Buchfassung geschrieben. Dann hat er SOLINO gedreht, und der Stoff war liegengeblieben, sollte aber weiterverfolgt werden. Wobei schon klar war, dass Fatih keine Regie machen wollte, weil die Kebabbude zu nah an der Pizzeria von SOLINO lag. Ralph Schwingel hat mir dann ziemlich schlau erklärt, wenn Fatih sich um meinen Film kümmere, dann müsse ich wohl die nächste Fassung von seinem Buch schreiben – so in etwa. Ich war zuerst etwas irritiert, weil das vom Genre her so gar nicht meine Baustelle ist – Kung-Fu-Kämpfe und Szenevolk im Schanzenviertel. Ich habe das Buch vor allem im Hinblick auf die Liebesgeschichte überarbeitet. Als Fatih mit SOLINO fertig war, haben wir zusammen noch mal eine Fassung geschrieben, was viel Spaß gemacht hat. Später kam noch Jan Berger dazu, der das Ganze noch mal überarbeitet hat, weil sowohl Fatih als auch ich schon wieder in anderen Projekten steckten. KEBAB

Hermine Huntgeburth (*1957), Regisseurin, Produzentin, Drehbuchautorin. Sie studierte Film an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg und in Sydney. Für IM KREIS DER LIEBEN (1991) erhielt sie den Bundesfilmpreis in Gold. Ihre bekanntesten Filme sind BIBI BLOCKSBERG (2002) und DIE WEISSE MASSAI (2005).

Günter Rohrbach (*1928), Film- und Fernsehproduzent. Nach dem Studium arbeitete er zunächst als Journalist, von 1961 bis 1979 war er für den WDR tätig, danach bis 1994 Geschäftsführer der Bavaria Film GmbH. Seit 1994 ist er freier Filmproduzent. Er lehrt seit 1992 an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, ist Präsident der Deutschen Filmakademie und Aufsichtsratsmitglied der Constantin Film AG. Er erhielt zahlreiche Preise, u.a. den Bundesfilmpreis, die Goldene Kamera und den Adolf-Grimme-Preis.

CONNECTION ist ein Stoff von vielen Autoren, aber in diesem Fall wurde recht freundlich miteinander umgegangen, und es ist auch gut ausgegangen. Ich glaube, von jedem Autor ist das Beste dringeblichen.

Was sind die Voraussetzungen dafür, dass ein doch ziemlich komplexer Prozess mit so vielen Beteiligten gut läuft, dass ein stimmiges Produkt entsteht?

KEBAB CONNECTION (2005; D: Fatih Akin, Ruth Toma, Jan Berger, Anno Saul; R: Anno Saul)

Anno Saul (*1963), Drehbuchautor und Regisseur. Er studierte von 1985 bis 1990 Spielfilm an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. 1987 schrieb und inszenierte er das BR-Fernsehspiel *ENTFÜHRUNG FÜR ANFÄNGER*, seitdem realisierte er mehrere Fernseh- und Kinofilme. Regisseur u.a. von *UND MORGEN FÄNGT DAS LEBEN AN* (1996), *GRÜNE WÜSTE* (1999) und *KEBAB CONNECTION* (2005).

Jan Berger (*1970), Drehbuchautor. Studierte Philosophie und Germanistik. Seit 1997 schreibt er für Film und Fernsehen, u.a. die Drehbücher für *SUMO BRUNO* (2000), *KEBAB CONNECTION* (2005), *EINE ANDERE LIGA* (2005), *FC VENUS* (2006), *FINNISCHER TANGO* (2006).

Jean-Claude Carrière (*1931 in Colombières-sur-Orb), Drehbuchautor und Schriftsteller. Er arbeitete u.a. mit Jacques Tati, Luis Buñuel, Louis Malle, Volker Schlöndorff, Andrzej Wajda, Peter Brook und Jean-Luc Godard. 1986 wurde er zum Präsidenten der neu eingerichteten *La Fémis* (Hochschule für Film und Audiovision, Paris) ernannt. Er verfasste mehrere Bücher über das Drehbuchschreiben. In einem *FAZ*-Interview sagte er zu dem Zitat von Louis Malle, er habe kein Ego: »Ich habe gelernt, mich an-

Das hängt von den jeweiligen Umständen ab. Die Idee zu der Geschichte entstand, als Fatih bei Wüste aufkreuzte und sagte, er würde gern mal einen Kung-Fu-Film drehen. Und Ralph sagte: »Ich glaube eher nicht, aber du könntest einen Film über einen Typen drehen, der einen Kung-Fu-Film drehen will.« Ralph war als Produzent vom Anfang bis zum Schluss dabei und hat die Hand über Form und Inhalt gehalten. Und keiner der Autoren war so verbissen zu sagen, ich möchte nicht, dass jemand anders meine Fassung umgestaltet. Für Fatih war es längst nicht mehr das wichtigste seiner Projekte. Mit Distanz hängt es sicher auch zusammen, dass man akzeptiert und sogar gutheißt, was andere aus dem eigenen Stoff machen.

Die eigene Handschrift

Wie groß ist dein Ego?

Es kann so schlimm nicht sein, ich bin eine Frau.

Heißt das, ihr habt kleinere Egos?

Das war nicht ernst gemeint. Ich bin nicht der Typ, der sich unbedingt in den Vordergrund drängen muss. Aber bin ich es leid, dass die Arbeit von Autoren nicht angemessen wahrgenommen wird. Das ist nicht richtig. Autoren müssen nicht vorne stehen, aber sie gehören in eine Reihe mit den Regisseuren.

Ich frage nach deinem Ego, weil Jean-Claude Carrière, der von Truffaut bis Buñuel mit allen großen französischen und vielen europäischen Kinoregisseuren gearbeitet hat, angeblich kein Ego hat. Zu seinem Geburtstag gab es eine Reihe von Porträts und in einem wurde ein Regisseur mit der Aussage zitiert: »Carrière hat kein Ego.« Er selber empfiehlt auch seinen Drehbuchstudenten, kein Ego zu entwickeln. Trotzdem hat er eine Karriere, einen besonderen Ruf, vielleicht gerade wegen der Heterogenität, der Vielfältigkeit des Werkes. Meine Frage zielte darauf, ob du so etwas wie einen Stil hast, eine Handschrift? Und ob du auf diese Handschrift achtest?

Ich kann nicht sagen, dass ich meine persönliche Handschrift pflege, aber ich glaube schon, dass es eine gibt und dass sie auch erkennbar ist.

Und was wäre das?

Ich habe befürchtet, dass du nachfragst. Es fällt mir schwer, das zu beschreiben. Ich zitiere mal eine Produzentin, die mir sagte, ich hätte die Fähigkeit, in den traurigen Geschichten das Komische und in den komischen Geschichten das Traurige zu finden. Ich finde das sehr schmeichelhaft, und ich hoffe, dass es stimmt. Ich war auch sehr stolz, als mir unser Valentin-Experte sagte, er könne bei den Sätzen, die ich Valentin in den Mund lege, manchmal nicht unterscheiden, ob sie von Valentin selbst oder von mir sind. Valentin war ein Meister darin, sich die Welt von hinten anzugucken, und manchmal kann ich das auch. Als ich ROMEO geschrieben habe, war es für mich ein Schlüsselerlebnis, irgendwo zu lesen, Spionagechef Markus Wolf hätte seinen Agenten immer zu ihren Geburtstagen gratuliert, und zwar zu den falschen, zu den Geburtstagen ihrer Legenden. Er hatte überhaupt keine Hemmungen, zu diesen Anlässen Sektflaschen zu verschenken und Karten zu schreiben. Als ich das las, dachte ich, tolle Szene. Von so einem Punkt aus sehe den Film vor mir.

zupassen. Ein Autor muss alles geben, seine Arbeit, sein Talent, seine Nächte und Tage, völlig dem Werk eines anderen hingegen, der dann als Urheber gilt. [...] Wenn ich einen Film beginne, versuche ich herauszufinden, welchen Film der Regisseur wirklich machen will, manchmal weiß er es selbst nicht.«

ROMEO (2001; D: Ruth Toma; R: Hermine Huntgeburth)

Kann es auch sein, dass dein Stil von der speziellen Art von Schauspiel, von der Improvisation und von einer ganz bestimmten Form des Theatermachens herrührt? Ich meine das nicht nur rein stilistisch, sondern auch das Ambiente kommt häufig vor. Gerade das Schlussdrittel von ERBSEN AUF HALB SECHS spielt fast ausschließlich in einem Straßentheater oder einer total theaterhaft überhöhten Kulisse.

Ach, gerade den Schluss von ERBSEN hätte ich persönlich gerne viel realistischer gehabt. Das Überhöhte des Endes mag ich nicht. Aber es stimmt, Theater als Motiv kommt oft in meinen Filmen vor, überhaupt das Spielen auf zwei Ebenen. Film im Film oder Theater im Film. Film kommt in SOLINO vor, das Theater in ERBSEN AUF HALB SECHS, und beides, Theater und Film, gibt es momentan auch beim Valentin-Projekt. Das Leben setzt sich auf der Bühne fort, und umgekehrt findet im wirklichen Leben eine Menge Theater statt. Ich mag es gerne, wenn die zwei Ebenen sich spiegeln und vielfältig ineinander verflochten sind. Das fasziniert mich immer wieder.

KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT (vorauss. Kinostart: 2008; D: Ruth Toma; R: Jo Baier)

Auch das Motiv des Selbstmords oder der Sterbehilfe taucht auffällig häufig in deinen Werken auf. Nicht nur in EMMAS GLÜCK oder GLOOMY SUNDAY, wo es direkt Thema ist, sondern auch zum Beispiel in ERBSEN AUF HALB SECHS. Die alte Mutter der männlichen Hauptfigur trinkt am Schluss aus diesem Hitchcock-mäßig ausgeleuchteten Glas eine tödliche Substanz.

Jo Baier (*1949), Regisseur und Drehbuchautor, zählt zu den erfolgreichsten deutschen Fernsehregisseuren. Er erhielt Auszeichnungen u.a. für DER LADEN (1998) und STAUFFENBERG (2004). Neuester Film: DAS LETZTE STÜCK HIMMEL (2007).

Es gibt auch ständig tödliche Krankheiten in meinen Filmen, das ist mir beinahe ein bisschen peinlich. Aber nicht nur in meinen Filmen

EMMAS GLÜCK (2006;
D: Claudia Schreiber, Ruth
Toma, nach dem Roman
von Claudia Schreiber;
R: Sven Taddicken)

Sven Taddicken (*1974),
Regisseur, studierte von
1996 bis 2002 am Fachbe-
reich Regie/Szenischer Film
der Filmakademie Baden-
Württemberg in Ludwigs-
burg. Er drehte die preisge-
krönten Kurzfilme EL COR-
DOBÉS, SCHÄFCHEN ZÄH-
LEN und EINFACH SO BLEI-
BEN, sein erster Spielfilm
war MEIN BRUDER, DER
VAMPIR (2001). Seit 2004 ist
er Mitglied der Deutschen
Filmakademie. EMMAS
GLÜCK ist sein zweiter und
bislang bekanntester Spiel-
film.

geht es häufig um Krankheit und Tod, das hängt wohl einfach damit
zusammen, dass am Rand des Lebens die »großen Fragen« gestellt
werden.

*Filme, in denen Blinde vorkommen, sind ja meistens Melodramen, also in
den Gefühlen übersteigert. Kann man deinen filmischen Umgang mit Stoffen
melodramatisch nennen, oder verkürzt das etwas? Ist das Melodram ein
Genre, das dich reizt?*

Ich finde es großartig, wenn Leute in meinen Filmen weinen. Aber
ich würde es nicht aushalten, wenn es nicht auch Komik darin
gäbe. Der Begriff Tragikomödie gefällt mir, glaube ich, besser als
Melodram. Es war übrigens öfter so, dass die Drehbücher mehr
Komik enthielten als die fertigen Filme. Bei ERBSEN AUF HALB SECHS
war das so, bei ROMEO und bei EMMA auch. Witzige Dialogsätze
wurden weggelassen, komische Situationen nicht komisch insze-
niert, Szenen wurden wortkarger und ernster. Ich weiß nicht, ob die
Regisseure beim Dreh merken, dass die Komik in bestimmten Si-
tuationen nicht funktioniert. Ich mag darüber gar nicht urteilen. Es
ist mir klar, wie waghalsig es ist, den Zuschauer über komische
Brüche hinweg im Gefühl der Empathie zu halten. Andererseits kann
ein kurzes Loslassen, ein Aufatmen, die Emotion sogar noch verstär-
ken. Bei ERBSEN AUF HALB SECHS fand ich, dass viele Szenen in
ihrem Ton zu gleich waren. Jede für sich war sehr emotional. Aber zu
viele solcher Szenen hintereinander ermüden und lassen den Zu-
schauer beinahe zynisch werden. Er will nicht schon wieder einen
tragischen, ernsthaften Dialog, nicht schon wieder diese gewichtigen
Pausen zwischen den Sätzen hören. Wenn man den langsamen,
schwermäßigen Rhythmus durch Komik bricht, ist der Zuschauer
wieder bereit, Gefühle aufzunehmen. Es ist mir klar, dass es ein
Meisterstück ist, die richtige Punkte dafür zu finden und die richtige
Dosierung.

*Hängen diese Verluste mit dem mangelnden Mut in der Realisierung zu-
sammen? Oder wirken da Elemente, die auch in den Büchern vorkommen
und bei denen der Regisseur merkt, er muss ihnen mehr Rechnung tragen?
Ich habe das Buch von EMMAS GLÜCK vor der Realisierung gelesen, und für
mich war es sehr schwierig, mit dem Ende umzugehen. Jürgen Vogel wird
geschlachtet wie vorher die Schweine, könnte man sagen. Von dieser Schluss-
szene aus, in der Emma ihm Sterbehilfe leistet, wird der Film interpretiert.
Jede Geschichte wird von ihrem Ende her erklärt oder bekommt ihr Gewicht
daher. Und es ist die Frage, ob das Ende erträglich gewesen wäre, mit mehr
Komik vorher.*

Das werden wir nie erfahren. Ein Drehbuch wird nur ein einziges Mal inszeniert, nicht wie ein Theaterstück mehrfach. Vielleicht hätte der Film auch mit ein bisschen mehr Komik funktioniert, vielleicht war es völlig richtig, dem Gefühl zu vertrauen, dass mehr zu viel wäre.

Wie ist das für dich, auf der einen Seite Komik zu entwickeln und auf der anderen Seite bei der Figur zu bleiben, also die Figur dadurch nicht zu brechen? Wie schaffst du es, die Figur nicht zu verraten und ihr das dramatische, tragische Element zu belassen?

Wir sind doch alle unendlich komisch in unseren Unzulänglichkeiten und in all diesen Situationen, in denen wir uns nicht auskennen und uns dumm anstellen, in denen uns etwas Peinliches passiert. Das sind komödiantische Momente, in denen man über die Figur lacht und ihr dennoch nah ist, weil ihr Verhalten zutiefst menschlich ist.

Für mich ist die Komödie die Königsklasse, das Allerschwierigste, weil es so sehr mit Timing zusammenhängt, weil die Komik aus der Handlung entfaltet werden und die filmische Erzählweise beibehalten werden muss. Viele deutsche Komödien sind eher Aneinanderreihungen von Gags. Vielleicht können wir dazu einen Moment in EMMA konkret anschauen. Sie fährt ein Moped, das im Schwungrad eine Umwucht hat und dadurch unruhig läuft. Emma verschafft sich sexuelles Vergnügen, indem sie damit durch die Gegend fährt. Im Film sehen wir nicht nur, wie das passiert, sondern auch in welcher räumlichen Entfernung Dorfbewohner das kommentieren. Wie

hast du das geschrieben, wie hast du dir das vorgestellt? Und funktioniert das im Film?

Sowohl das Mofa mit der Umwucht als auch die Kommentare der Dorfbewohner sind Elemente aus dem Roman. Ich fand das sehr schön und wollte es auch im Film benutzen. Aber du hast Recht, man fragt sich tatsächlich, kann man das Mofa im Dorf wirklich hören? Im Roman glaubt man die Behauptung viel eher als im Film, weil man im Film die räumlichen Verhältnisse konkret vor Augen hat. Man sieht Leute mit dem Auto vom Dorf zum Hof fahren, also muss das schon ein Stück weg sein. Im Roman würde nie ein Leser sagen: »Moment mal, hört man das?« Seltsam, dass man beim Film realistischer denkt.

Das finde ich gar nicht seltsam, der Raum ist nicht mehr der, den du imaginierst, sondern es ist im Film immer ein konkreter, physischer Raum. In dem Moment, wo du den konkreten, physischen Raum siehst, verbindest du damit alle deine Kenntnisse über diesen Raum, die du im Alltag erworben hast, du projizierst das automatisch darauf. Du weißt, schon nach 100 Metern ist ein Ton nur noch leiser zu hören, weil das deiner Erfahrung entspricht.

Wobei du im Roman auch die Information bekommst, dass das Dorf so und so weit entfernt ist, aber da denkt man das nicht ständig mit. Ich hatte ursprünglich zweimal die Mofaszene drin und auch

beide Male Kommentare der Dorfbewohner, die sagen: »Ach, die Schlampe, jetzt ist sie wieder unterwegs«, oder der Polizist, der sie anbetet, sagt: »Ach Gott, jetzt macht die das schon wieder.« Und dann verändern sich die Kommentare beim zweiten Mal: »Jetzt ist doch gar nicht ihre Zeit. Und wieso fährt sie denn heute dreimal hin und her?« Und aus Gründen, die ich jetzt nicht mehr weiß, fielen die ersten Kommentare raus. Dadurch wirken die verbleibenden jetzt ein bisschen gewollt.

Ich fand generell das Zusammenbringen dieser räumlich doch sehr weit auseinanderliegenden Dinge heikel, denn woher wissen die Dorfbewohner, was mit Emma passiert, sie können sie nicht sehen, sie hören, wenn überhaupt, nur das Moped. Woher wissen die, dass sie dabei einen Orgasmus bekommt?

Das hätte sich durch die Zweimaligkeit erklärt, dann wäre es ein Ritual gewesen. Jeder weiß Bescheid, denn Emma macht das schon seit Jahren, und irgendeiner wird mal zugeguckt haben. Aber es erfordert vom Zuschauer Abstraktion, das ist wohl wahr.

Musik

Was bedeutet dir Musik?

Ich bin ein leidenschaftlicher Konsument, und es schmerzt mich, dass ich nicht mehr davon verstehe.

Hast du Einfluss auf die Musik bei deinen Filmen?

Manchmal suche ich mir Songs aus. Zum Beispiel bei SOLINO habe ich etliche 1960er- und 1970er-Jahre-Songs rein geschrieben, die ich im Ohr hatte. Die sind alle nicht im fertigen Film, weil sie viel zu teuer waren. Die waren auch eher als Hinweis gemeint, was ich mir vorstellen sollte, und nicht als konkrete Anweisung.

Mir ist aufgefallen, dass es in deinen Filmen häufig eine sehr emotionale Musik gibt, die oft beinahe zirkusartig klingt. In SOLINO finde ich manche Source-Musik – also Musik, die aus der Szene selbst kommt – sehr schön; die Partymusik, aber auch der Chor am Schluss in der Kirche sind sehr stark. Dann gibt es aber eine heftige, untermalende Musik, ein Leitmotiv, das auftaucht, sobald es um das Kino geht, das ich als leierkastenhafte, zirkusartige Musik empfunden habe und das die Töne des »On« überdeckt. Wie hast du das bei SOLINO empfunden?

Jánnos Eolou, ein griechischer Komponist, hat die Musik geschrieben, und ich mag sie sehr. Ich kann den Eindruck nachvollziehen, dass die Musik sehr dominant ist, ich mag sie trotzdem. Auch bei ERBSEN AUF HALB SECHS finde ich die Musik sehr schön, und auch da ist sie vielleicht ein paar Mal zu oft und zu laut eingesetzt.

Woher kommt dieser spezielle Einsatz der Musik? Hat das vielleicht auch mit deinem Stil zu tun? Du strebst ja keine irgendwie geartete Form von Realismus an mit dem, was du schreibst?

Nein?

Ich glaube nicht. Aber wenn du das doch so empfindest, musst du es sagen.

Ich habe ein bisschen Angst vor einem am Boden klebenden Realismus.

Das ist dir zu wahrhaftig.

Ich strebe einen so weit wie möglich ausgedehnten Realismus an.

Einen poetischen Realismus?

Ja. Und für die Musik musst du die Regisseure verantwortlich machen.

Aber eine gewisse Form von Überhöhung legst du schon im Schreiben an.

Der amerikanische Begriff *bigger than life* klingt immer ein bisschen billig, aber ich empfinde ihn nicht als unwahr.

Sehr konsequent hast du dich – vielleicht aus diesem Grund – dem Genre des Krimis, der im Fernsehen eine sehr große Rolle spielt, verweigert. Hast du dich dem bewusst entzogen?

Ich glaube, ich kann es nicht. Es interessiert mich auch nicht. Ich gucke kaum Krimis, *Tatort* oder andere Fernsehkrimis. Ich habe nie verstanden, was die Leute daran fasziniert. Ich empfinde beim Zugucken immer eine Distanz. Die Helden, die Kommissare, erleiden die Geschichte nicht selbst. Die zentrale Frage, wer der Mörder war, würde mich als Autorin vor große Schwierigkeiten stellen. Ich weiß nicht, wie das geht. Es müssen mehrere Personen in Frage kommen. Unter diesen Bedingungen kann ich keinen Charakter konsequent führen,

in ihn reinschlüpfen, mit ihm mitgehen und herbeiführen, dass nur er dieses unglaubliche Verbrechen begangen haben kann. Alle Verdächtigen müssen so behandelt werden, dass sie es gewesen sein könnten. Und welcher von ihnen es dann war, das ist dadurch letztlich nicht wirklich interessant.

Es wird dir zu beliebig?

Ja, deshalb vergesse ich die Auflösung auch immer. Mir scheint das ein dem Genre innewohnendes unauflösliches Dilemma. Aber vielen Leuten scheint das gut zu gefallen. Eine andere Geschichte sind für mich Thriller, die allerdings eher im Kino stattfinden. Ich bin fasziniert von Filmen wie DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN, die einerseits mit Verrätselungen arbeiten, die einen intellektuell fordern, und die gleichzeitig eine hohe Emotionalität erreichen. Grauen, Lust am Abgründigen, Schaudern darüber, wozu Menschen fähig sind. Den Blick auf die dunkle Seite kann ich zwar genießen, mir selbst als Autorin würde ich das aber nicht zutrauen. Dafür bin ich zu brav, glaube ich.

THE USUAL SUSPECTS (Die üblichen Verdächtigen; 1995; D: Christopher McQuarrie; R: Bryan Singer)

Wenn man deinen Weg anschaut zu der im Kino am meisten vertretenen deutschen Autorin, zu einer häufig ausgezeichneten Autorin, was glaubst du, war für dich wichtig, um das zu erreichen? Schreibroutine oder handwerkliche Kenntnisse, Disziplin oder Fantasie?

Es ist schwer, eine Aussage über die eigene Fantasie zu treffen. Wer weiß schon, wie das bei ihm selber funktioniert, und was ist das überhaupt? Beim Klang des Wortes sehe ich seltsame, bunte Märchenwelten vor mir. Aber Fantasie kann keine noch nie dagewesene Welt erschaffen, sie kann nur Bekanntes neu und auf überraschende Weise kombinieren. Und die Fähigkeit dazu kann man sogar erweitern, sozusagen beim Denken ein bisschen nach links und rechts schauen. Disziplin kann ich auf jeden Fall bejahen. Ich bin ein ziemlich disziplinierter Mensch, war ich schon immer.

Von außen betrachtet verbindet man eine spontaneistische, anarchische Geschichte wie das Theater Fliegende Bauten nicht unbedingt mit Disziplin. Aber wahrscheinlich braucht es gerade eine selbst geschaffene Disziplin, um eine solche Truppe so lange zusammenzuhalten.

So eine Gruppe baut einen Druck auf, dem sich keiner so leicht entziehen kann. Jeder muss seine Aufgaben erfüllen, wenn es funktionieren soll. Später, beim Schreiben, hat mir erstaunlicherweise auch

die Geburt meines Sohnes zu mehr Disziplin verholfen. Ich musste vorher nicht zu einer bestimmten Zeit aufstehen und habe eher lange geschlafen, um dann irgendwann anzufangen und bis in den Abend hinein zu schreiben. Ein kleines Kind zwingt einen dazu, sich zu organisieren. Es gibt dann eine Zeit, da ist das Kind im Kindergarten, und was man in der Zeit nicht geschafft hat, existiert nicht. Das hat mich dazu gebracht, sehr effizient zu schreiben.

Wie erklärst du dir selbst deinen Erfolg? Könntest du drei oder auch mehr Eigenschaften sagen, auf die du ihn zurückführen könntest?

Ich bin vorsichtig in der Auswahl der Stoffe, auch der Stoffe, die mir von außen angeboten werden. Das ist natürlich ein Luxus, den man sich leisten können muss. Zu Beginn habe ich auch Stoffe angenommen, die ich mir ein bisschen schöngeredet habe, aber wo ich eigentlich nicht überzeugt war, dass das Thema und die Grundidee wirklich tragen. Die Ausgangsidee halte ich nach wie vor für den wichtigsten Grundstein für ein Drehbuch und letztlich auch für einen guten Film.

In die Situation, Angebote abzulehnen oder abwägen zu können, muss man erst einmal kommen. Was glaubst du, hat dich in diese Position kommen lassen als Autorin?

Ich bin davon selbst immer noch überrascht und kann das gar nicht seriös beantworten. Manchmal denke ich, Drehbuchschreiben hat viel damit zu tun, dass man eine Vermutung darüber abgibt, wie etwas nachher im Film wirkt. Der Autor ist ein ständiger Mutmaßer. Wie groß dabei die Trefferquote ist, davon hängt der Erfolg wohl ab.

Was macht dich zu einer guten Mutmaßerin? Oder was muss man können, um gut zu mutmaßen?

Vielleicht bin ich einfach nur ein Durchschnittsmensch. Ich kann mich letztlich nur fragen, was würde bei mir gut wirken, was würde mich zum Lachen bringen, worüber amüsiere ich mich, und wann werde ich auf eine schöne Weise traurig. Und wenn ich diese Fragen richtig beantworte, scheint es auch auf andere Menschen zuzutreffen. Vielleicht bin ich wirklich einfach nur Durchschnitt.

Du kannst diesen Durchschnitt auf ein Werk projizieren, das entstehen soll, das ist vielleicht das Entscheidende. Könntest du sagen, was der beste Ratsschlag ist, den du je bekommen hast in Bezug auf deine Arbeit?

Ich habe sicher viele gute Ratschläge bekommen, und zwar winzig kleine und ganz große. Rolf Schübel zum Beispiel ist ziemlich detailversessen und hat mich immer wieder auf stilistische Schwächen aufmerksam gemacht, kleine Sachen, die ich noch von meinen Deutschlehrern im Ohr hatte. Winzigkeiten wie, vermeide Wortwiederholungen. Man muss aus Regieanweisungen, die oft nur technischer Natur sind, keine große Poesie machen, aber es hilft, wenn sie angenehm zu lesen sind. Das war ein ganz kleiner Ratschlag, den ich aber seither immer beherzigt habe.

Wenn du jetzt jemandem, der anfängt Drehbücher zu schreiben, einen Rat geben könntest, was würdest du für das Wichtigste halten, was du weitergeben würdest?

Ich würde mich an der Stelle der jungen Autoren nicht so schnell einfügen lassen in das, was das Publikum angeblich wünscht. Denn das weiß in Wirklichkeit keiner. Wenn man Durchschnittsware abliefern, bevor man je eine Gelegenheit hatte, etwas Besonderes zu machen, dann kommt diese Gelegenheit vielleicht nie wieder. Ich finde es ganz wichtig, als Autor zu versuchen, bei sich zu bleiben, nach seinen eigenen Themen zu suchen und nach dem, was einen selbst interessiert. Das ist die einzige Chance für die Entstehung von originären neuen Filmen.

Marginalien:
Ulrike Huber