

Leben Erzählen Lieben

Ein Werkstattgespräch mit Michael Gutmann

Von Jochen Brunow

Schaut man sich Ihr umfangreiches Werk als Ganzes an, dann gibt es einen thematischen Schwerpunkt von Coming-of-Age-Stoffen. Wobei die Filme die klassische Definition nicht unbedingt erfüllen, aber sich doch auffällig viel mit der Adoleszenz beschäftigen. Wie war das für Sie selber in dieser Lebensphase? Sie sind in Frankfurt groß geworden, in einer Metropole, wie sind Sie als junger Mensch mit Medien, sowohl dem Lesen als auch den visuellen Medien, in Kontakt gekommen?

Ich habe ziemlich früh Super-8-Filme gemacht, 14 war ich da oder 15. Die Super-8-Kamera war von Revue, ein gusseisernes Teil, mit dem konnte man Nägel einschlagen, richtig stark verarbeitet mit einem

sehr guten Minolta-Objektiv. Ich habe das gedrehte Material auch geschnitten und ab einem bestimmten Punkt sogar versucht, Nachtonbearbeitungen zu machen, mit einer Tonspur, die man damals auf Super 8 aufspritzen konnte. Ich hatte damals aber nicht die Vorstellung, daraus einen Beruf zu machen, sondern glaubte, ich werde eher zeichnen oder malen, denn ich habe zu dem Zeitpunkt auch bereits Comics gezeichnet.

Woher hatten Sie diese Kamera? Gab es die im Elternhaus, kam die aus der Schule, wie ist das entstanden?

Die war übrig, so wie Dinge im Haushalt manchmal übrig sind, es hätte auch ein Mixer sein können. Ich habe mich dann damit beschäftigt, wie man das eigentlich macht, im Laden Super-8-Filme zu kaufen, sie dann einzuschicken, und die kommen dann erst zwei oder vier Wochen später wieder zurück aus Stuttgart. Dieses Gelb und der Geruch des Filmmaterials haben mein Herz höher schlagen lassen. Dann legt man sie in einen Bildbetrachter oder einen Projektor und erlebt ein Wunder – oder auch eine Pleite. Das Ganze war allerdings sehr teuer, aber das waren Schallplatten auch. Eine Stones- oder Pink-Floyd-LP hat 19 DM gekostet, das war eine ähnlich schmerzhaft Entscheidung.

Was wurde Ihnen zum filmischen Gegenstand? Waren das die normalen Home Movies, oder gab es da schon ein Interesse, das aus der reinen Dokumentation des Lebensumfeldes herausstrat?

Das waren langbrennweitige Beobachtungen, Segelflugzeuge bei Start und Landung, bohrend langweilig. Aber da musste ich mich nicht mit Menschen auseinandersetzen, es war erst einmal ästhetisch interessant, ob man das besser mit oder ohne Stativ macht und wie man das schneidet. Es gab auch Auftragsarbeiten, und da habe ich versucht, diesen Hochzeitsfilmen irgendwie eine eigene Farbe zu geben. Ich hatte überhaupt keine Ahnung, wie ein Film strukturell aufgebaut ist, sondern bin auf die Pirsch gegangen wie ein Schmetterlingsjäger, alles, was ich eingefangen hatte, habe ich versucht in den Film einzubauen.

Ich möchte noch auf ein früheres Stadium der Jugend eingehen. Das Geschichtenerzählen als Basis unserer Profession als Autoren fängt an, wenn man selber Geschichten erzählt bekommt. Welche Rolle hat das in Ihrer Familie gespielt?

Über die wirklich interessanten Sachen wurde in unserer Familie nur selten gesprochen. Die Kriegsjahre waren ein schwarzes Loch. Es gab



Michael Gutmann, fotografiert von Jan Schütte



Michael Gutmann in Breslau bei den Dreharbeiten zu *MEIN LEBEN*

Mark Twain: *Huckleberry Finns Abenteuer* (dtv 2006)

Franz Kafka: *Der Verschollene* (Fischer 2008)

Carlo Collodi: *Pinocchio's Abenteuer: Die Geschichten einer Holzpuppe* (Reclam 2008)

überhaupt keine nennenswerte Erzähltradition, aber es gab immer Bücher. Meine Mutter ist in Zeiten, in denen wenig Geld im Haus war, oft in die Leihbibliothek gegangen. Meine Eltern ließen sich scheiden, als ich lesen lernte. Von meinem Vater blieben mir vor allem Bücher, in denen auf der ersten Seite ein Stempelabdruck mit seinem Namen war.

Gab es Autoren oder Werke, die Sie besonders mochten oder die Sie beeinflusst haben?

Huckleberry Finn von Mark Twain. Bücher über Leute, die sich alleine durchschlagen müssen und Freunde suchen. Die beiden Betrüger, denen Huck begegnet, der König und der Herzog, haben mich beeindruckt, mir gefiel die Mischung aus Bedrohlichkeit und Witz. Bis heute sind diese beiden Figuren wichtig für mich. Die entdeckte ich dann wieder beim Kafka in seinem Amerika-Roman, wenn Rossmann diesen beiden Schwindlern begegnet. Oder wenn Pinocchio, anstatt in die Schule zu gehen, sich vom Fuchs und vom Kater ansprechen lässt. Bestimmte Urfiguren mag ich sehr gerne, die begleiten mich. An diesem Punkt der Lektüre hat für mich wahrscheinlich das Interesse am Erzählen begonnen, nicht dokumentarisch, sondern eher märchenhaft, düster, gruselig, aber nicht die Gebrüder Grimm, sondern eher die angloamerikanische Erzähltradition.

Frühe Comics

Gab es in dieser Phase auch schon erste Schreibversuche neben dem, was einem die Schule abverlangte?

Vor allem in der Pubertät. Das waren Gymnasiastenlyrik und Tagebuchaufzeichnungen, aber ich glaube, ich hatte kein herausragendes Erzähltalent. Eigene Comics zu zeichnen wurde dann ziemlich schnell wichtig. Das löste die Super-8-Phase ab.

Wie alt waren Sie da?

Ernsthaft in Angriff genommen habe ich das mit 18 Jahren. Drei Jahre später sahen die Zeichnungen nicht mehr ganz so dilettantisch aus, und jetzt wollte ich damit an die Öffentlichkeit. Das Hauptereignis während meines Lehrerstudiums in Frankfurt bestand darin, dass ich in der Uni-Mensa einen Büchertisch sah, auf dem ein deutsches Comicheft lag. Ich fand es so schlecht, dass ich dachte, bei denen melde ich mich, die nehmen bestimmt auch meine Sachen. Das war eine Initialzündung,

sehr wichtige Freundschaften sind daraus entstanden. Diese Comiczeichner und ich, wir wurden so etwas wie eine Band.

Was war das für eine Zeitschrift?

Sie hieß *Hinz und Kunz* und war auch innerhalb der Szene damals einigermaßen bekannt. Es waren Leute wie Winfried Secker und Volker Reiche, der heute in der *FAZ* seinen *Strizz* veröffentlicht, dann natürlich Bernd Pfarr, der vor allem mit seiner Figur *Sondermann* sehr bekannt geworden ist.

Ich vermute, bei dieser Zeitschrift ging es nicht so sehr um traditionelle Formen, sondern das Vorbild war eher jemand wie Robert Crumb?

Genau. Neben Crumb waren unsere Vorbilder Belgier und Franzosen, wie Moebius und Franquin. Wenn man die ersten Hefte heute sieht, dann ist da ein seltsames Durcheinander aus schlumpfartigen Storys, WG-Geschichten und Underground-Zeichnungen, die provozieren wollen. Hier liegt wahrscheinlich für mich der Anfang des eigenen Erzählens, in aller Unfähigkeit oder Halfertigkeit, es hatte nichts zu tun mit Büchern oder dem Schreiben. Viel stärker hat mich damals interessiert, wie eine Zeichnung zustande kommt und wie man es im nächsten Panel schafft, dass die Figur noch so ähnlich aussieht. Wie stellt man im Comic eine Kontinuität her? Die Hefte haben wir im Eigenvertrieb verkauft, wir gingen damit in Buchhandlungen oder auf Rockkonzerte. Wir sind sie nur schwer losgeworden und haben unermüdlich weitergemacht. Eine lehrreiche Zeit.

Es hat in diesem Bereich durchaus eine Professionalisierung gegeben, Sie haben dann auch für die Titanic gearbeitet, ist das richtig?

Das passierte, weil Bernd Pfarr und Volker Reiche dort arbeiteten. Dadurch habe ich dann auch immer mal Krümel abbekommen. F.K. Waechter, Robert Gernhardt und Hans Traxler habe ich aus der Ferne bewundert und erst viel später kennengelernt.

Diese frühe Befähigung zur Zeichnung und die Liebe zum Comic verbindet Sie mit Chris Kraus, mit dem ich das Werkstattgespräch in Szenario 3 geführt habe. Die stilistisch radikalen Überhöhungen der Comics, die sich bei Kraus dann auch in den Filmen wiederfinden, kommen in Ihrem Werk nicht vor. Von heute aus betrachtet, wie wirkt das zeichnerische Erbe bei Ihnen persönlich weiter? Zeichnen Sie Storys auf, wenn Sie Regie führen? Bereiten Sie Ihre Auflösung in Storyboards vor?



Gutmann porträtiert von Bernd Pfarr



Zeichnung: Michael Gutmann

Ich bin kein guter Storyboarder und zeichne nur dann Passagen eines Films, wenn diese diskussionsbedürftig sind und die Produktion es für die Vorbereitung braucht. Meine Drehbücher sind sehr visuell geschrieben, und ich achte bei Drehbüchern anderer darauf, ob sich die Geschichte in Bildern erzählt oder bloß in Dialogen.

Zum Studium sind Sie in Ihrer Heimatstadt geblieben. Es hat Sie nicht hinausgezogen an andere, ferne Orte.

Nachdem mich die Kunstakademie mit Recht abgelehnt hat, habe ich in Frankfurt ein Lehramtstudium für Kunst und Deutsch gewählt. Da konnte man auch Film studieren. Der Nachteil war nur, dass der Professor, der das Fach unterrichten sollte, ein Gastsemester in den USA hatte und während meiner Studienzeit gar nicht anwesend war. Ich bin der Maleireiklasse angegliedert worden und war der einzige »Filmstudent«. Ich hatte großes Interesse am Film, aber ich hatte nicht das Vertrauen, daraus einen freien Beruf zu machen. Ich kannte überhaupt keine Filmleute.

Gab es in dieser Frankfurter Szene Mentoren, Persönlichkeiten, die einen Einfluss auf Sie gehabt haben? Der Filmprofessor war nicht anwesend, haben Sie gesagt. Aber es sind ja nicht unbedingt die Lehrer, es sind manchmal auch Entwicklungen, die einen prägen.

Wichtig für mich waren Leute, die ich nie getroffen habe, Literaten vor allem. Jack Kerouac habe ich grenzenlos bewundert. Später mochte ich Eckhard Henscheids Romane *Die Vollidioten* und *Geht in Ordnung*, er gehörte zum Kreis der *Titanic*, aber ich habe ihn nie angesprochen. Ich war ziemlich schüchtern. Einmal bin ich in die Schumannstraße gegangen, wo damals die Zeitschrift *Filmfaust* herausgebracht wurde und wo, glaube ich, auch Alexander Kluge sein Produktionsbüro hatte. Der Chef war nicht da, und ich fragte jemanden so etwas wie: »Kann ich bei Ihnen mitmachen?« Ich war schnell wieder aus dem Büro draußen und hab mich furchtbar geschämt. Häufig bin ich ins Kommunale Kino gegangen. Der Filmwissenschaftler Walter Schobert hatte es gegründet. Nicht dass ich mit ihm näher bekannt gewesen wäre, aber seine Arbeit war wichtig für mich. Eine Zeitlang bin ich jeden Tag dorthin gegangen. Regisseure wurden dort zu Diskussionen eingeladen. Einmal hat Eric Rohmer einen Vortrag über FAUST von Friedrich Wilhelm Murnau gehalten. Auf diesem Nährboden entstand die abwegige Idee, ich könnte mich in München an der HFF bewerben. Wie das geht, wusste ich nur durch meinen Freund Kai, der in Wiesbaden Taxi fuhr und ebenfalls jede freie Minute im Kino verbrachte. Ich glaube nicht, dass ich von alleine auf die Idee gekommen wäre.

Eckhard Henscheid: *Die Vollidioten, Geht in Ordnung sowieso genau, Die Mätresse des Bischofs* (Haffmans 1995)

FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (1926; D: Hans Kyser; R: Friedrich Wilhelm Murnau)

Das Lehramtsstudium haben Sie erfolgreich abgeschlossen, oder? Sie hätten also direkt Lehrer werden oder vielmehr ins Referendariat eintreten können.

Das Examen war gut, eine sofortige Übernahme wäre möglich gewesen. Aber das Referendariat habe ich nicht gemacht. Ich habe gern mit Kindern gearbeitet, das wäre nicht das Problem gewesen, aber ich konnte mir nicht vorstellen, im Lehrerzimmer zu sitzen. Meine Vorstellung war, als Linker müsse man auf der Seite der Unterlegenen sein.

Die erste Bewerbung an der HFF hat dann nicht geklappt.

In der Prüfung wurde ein Abschlussfilm der Filmhochschule gezeigt, in dem sind Männer mit Wüstenbuggys herumgefahren, haben Sprüche geklopft, Zigaretten geraucht, und die Mädchen haben sie bewundert. Den Film fand ich doof und habe das auch gesagt. Das war keine gute Idee, denn zu dem Zeitpunkt gab es in München eine bestimmte Erzähltradition, die sich an den Filmen von Howard Hawks, Don Siegel und John Ford orientierte. Dieser Gestus des Mannes, der schweigt, sich noch eine Zigarette anzündet und dann handelt, während die Frau zuschaut.

Sie haben sich nicht entmutigen lassen durch die Absage, und im zweiten Anlauf wurden Sie dann angenommen. Es war ein Regiestudium, das Sie angetreten haben. Damals gab es die Drehbuchabteilung an der HFF – die Sie seit ihrer Entstehung 2005 leiten – noch gar nicht.

Bis S. 23: Die ersten Panels eines Comics von Michael Gutmann aus Hinz & Kunz, Nr. 10, 1981



Bis zu meinem Abschlussfilm konnte ich mir nicht vorstellen, Regisseur zu werden. Ich konnte nicht mit Schauspielern arbeiten. Ich habe immer nur mit Freunden gedreht. Das hat natürlich verhindert, dass ich von guten Schauspielern lernen konnte. Was ich an der Schule machte, war alles sehr sensibilistisch, zart hin aquarelliert und auf mich selbst bezogen. Ein Außenstehender hätte mit den Filmen wenig anfangen können. Das war auch so beabsichtigt, die Filme sollten auf gar keinen Fall für Fernsehredakteure oder für ein Massenpublikum geeignet sein. Das lag auch daran, dass unsere Ausbilder nicht die Kraft dramatischer Handlung erkannt hatten oder sie vermitteln konnten. Wenn einer von denen gesagt hätte, jetzt schauen wir uns mal ein Shakespeare-Stück an oder GLORIA von John Cassavetes, die sind doch gar nicht »antiplot«, dann hätte das vielleicht geholfen. Aber das gab es nicht. Es gab keinen brauchbaren Drehbuchunterricht.

GLORIA (1980; D+R: John Cassavetes)



Die Krisen des Drehbuchs

Zu den Zeiten wurde auch viel von der Krise des Drehbuchs gesprochen, das Erzählen stand nicht besonders hoch im Kurs.

Ich bekomme diesen berühmten Satz von Wenders nicht mehr wörtlich zusammen, aber er verkündete auf einer dieser medienkritischen Diskussionen »das Ende der Geschichten«. Da wurden persönliche Haltungen kostümiert, als gäbe es keine Geschichten mehr. Ich halte das für Blödsinn, Erzählen ist für uns lebensnotwendig, so wie Essen und Atmen. Das Problem ist doch eher, wie man spannend erzählt.

Wenders hat diese Haltung auch selbst gar nicht eingelöst. DER STAND DER DINGE war der Film, mit dem er diese Haltung vom Ende der Geschichten demonstrieren wollte. Aber natürlich erzählt dieser Film, und es gibt ein höchst dramatisches Ende, wenn sein Alter Ego, der Regisseur Friedrich, auf den Straßen von Los Angeles erschossen wird. Wenders hat in einem Interview mit mir auch selbst zugegeben, dass der Film seine eigene These widerlegt.

DER STAND DER DINGE
(1982; D: Robert Kramer,
Josh Wallace, Wim Wenders;
R: Wim Wenders)

DER STAND DER DINGE bewegt sich im durchaus bekannten Genre des Künstlerfilms und macht das sehr gut. Jedenfalls hat die Erzählkriese dazu geführt, dass 1983, 1984 die ersten Drehbuchseminare nach Deutschland kamen. Einer der Ersten war Frank Daniel, der tschechische Amerikaner. Zuerst war überall nur Kritik daran zu hören, denn es herrschte noch die Vorstellung, ein Drehbuch entstehe in einem undurchschaubaren künstlerischen Schaffensvorgang. Das hat sich heute komplett gedreht.



Es herrscht inzwischen die Gegenposition von der absoluten Zurichtbarkeit von Geschichten. Was man sich da von Redakteuren oder Producern sagen lassen muss, die mal irgendein Manual gelesen haben oder einen Kurs besucht haben, das geht zum Teil auf keine Kuhhaut.

Es wird inzwischen ein fürchterliches Fachchinesisch gesprochen, und selbst Leute, die nie ein Drehbuch schreiben könnten, dürfen mitdiskutieren. Wir Filmstudenten hatten damals sehr viel mehr Freiheit. Die Autonomie war allerdings auch ein Fluch, denn man war als Student nicht an dem Punkt von Herzog, Wenders oder Fassbinder. Man hat dringend Anleitung gebraucht. Wir fragten uns verzweifelt, wie spiele ich Gitarre, wie kann ich diesen Akkord besser greifen, damit das schöner klingt. Bei einer akustischen Gitarre klingt das B scheußlich, stimmen wir die tiefste Saite, die E-Saite, herunter auf D, und spielen wir noch mal den B-Akkord, dann klingt es super. Das darf man? Wir kannten einfach die Tricks nicht und sind dadurch in viele literarische Fallen getappt. Heute nenne ich das »Drehbuchprosa«. Es sind all die Texte, die sich nicht wirklich mit einer Kamera zeigen lassen.

Sie waren also auch in den Seminaren von Frank Daniel und seinen Gehilfen, David Howard, Don Bohlinger und Daniels Sohn Martin?

Das war die echte handwerkliche Initialzündung. Man sitzt in einer Werkstatt, und jemand erklärt, wie man einen Tisch baut. Da geht es nicht um Kunst oder um die These, es gebe keine Geschichten mehr, es geht nicht darum, was ist politisch korrekt und was ist links, es geht nicht um diesen ganzen kontaminierten Boden, sondern wir reden wie Schreiner über unsere Arbeit. Wir spürten, da waren Leute aus der Praxis am Werk, die haben nicht herumtheoretisiert. Frank Daniel war ein großartiger Stoffentwickler, wir liebten seinen Unterricht. Ich weiß nicht, ob er selbst jemals ein Drehbuch geschrieben hat.

Er hat in der Tschechoslowakei die Prager Filmschule geleitet und in dieser Funktion als Produzent einen Oscar bekommen für THE SHOP ON MAIN STREET. Er hat, nachdem er mit Milos Forman zusammen in die USA ausgewandert ist, ein bisschen diesen Kontakt zum Filmemachen verloren. Er hat für Robert Redford Sundance mit aufgebaut, das zu Beginn eine Art Sommercamp für ausgewählte Filmstudenten war. In den USA hat Frank vor allen Dingen unterrichtet und nicht produzieren können. Er hat mir mal erzählt, dass er das sehr bedauert; und wenn er in ein Studio kommt, ihm der spezifische Geruch dort beinahe die Tränen in die Augen treibt, weil er das konkrete Filmemachen vermisst.

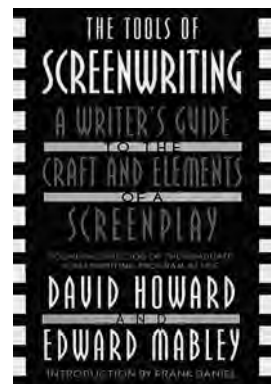
OBCHOD NA KORZE (The Shop on Main Street / Der Laden auf dem Korso; 1965; D: Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos; R: Ján Kadár, Elmar Klos)

Frank und seine Leute haben uns damals klargemacht, dass Szenen wie Bausteine sind, oder Farben und Formen, und dass man Dinge gestaltet, indem man sie anders miteinander anordnet. Sie haben gezeigt, wie man Personen und Szenen so aufeinanderstoßen lässt, dass ein Klang entsteht. Es ist ein Unterschied, ob ich Rot und Orange nebeneinandersetze oder Rot und Grün, weil Rot und Grün Komplementärfarben sind. Das ganze Denken von Frank Daniel und seinen Leuten war komplementär, also zutiefst dramatisch. Er hat uns die Angst vor dem Wort »dramatisch« genommen, das damals in einem schlechten Ruf stand.

»Contrast makes sense« ist der Satz, den Frank immer wiederholte und den ich nie vergessen werde.

Das ist genau das Prinzip, der Zuschauer nimmt Bewegung wahr, weil vorher Stillstand zu sehen war, oder er registriert eine Veränderung, weil sich vorher etwas nicht verändern durfte. Man nimmt Leises wahr, weil Lautes war. Die Idee kommt von der klassischen Tragödie und vom Shakespeare-Theater, sie hat sich dann rübergerettet bis in den Unterhaltungsroman und auch in den Film. Es ist interessant, wie schwer es uns Seminarteilnehmern zu Beginn fiel, das zu verstehen. Leute haben sich den Kopf zerbrochen, ob das mit der Nazizeit zu tun hat und dem großen Verlust von kultureller Energie, oder ob es vielleicht typisch deutsch ist, gedankenvoll und innerlich zu schreiben anstatt handlungsorientiert.

Es war wohl eher ein europäisches Phänomen. Die ersten Reisen, die Frank nach Europa gemacht hat, haben die Belgier organisiert, das Flemish European Media Institute. Ich konnte seinen Unterricht und seine Methodik annehmen, als ich merkte, dass hier nicht das mechanische Bauklotzprinzip à la Syd Field propagiert wurde, das, wie ich fand, vollkommen zu Recht in der Kritik stand. Franks Vorgehensweise basierte im Grunde genommen auf einer europäischen Erfahrung. Ich habe keinen Autor oder Lehrer erlebt, der eine solch profunde Kenntnis der alten europäischen Literatur und Dramatik hatte. Später habe ich erst verstanden, warum er immer gesagt hat, er wird niemals ein Buch darüber schreiben. Von ihm gibt es keine schriftlichen Äußerung außer Mitschnitten seiner Reden und das Buch über seine Methode, das David Howard nach seinem Tod geschrieben hat. Frank hat immer betont, Drehbuch zu unterrichten sei eine »one to one situation«, es gehe nur um Lehrer und Schüler. Auch dieses Verständnis vom Verhältnis Lehrer – Schüler hat mich stark beeindruckt, diese Art und Weise, mit der er auf jedes individuelle Projekt bei seinen Analysen eingegangen ist.



Bei uns war das Reden über ein Drehbuch, das Entwickeln und Entfalten eines Stoffes im Gespräch – auch über den Disput –, total unterentwickelt. Das Entscheidende sind gar nicht so sehr die Lehrinhalte. Man kann Aristoteles lesen oder Lajos Egri, Gustav Freytag oder andere. Entscheidend ist, wie damit umgegangen wird. Man kann Drehbuch nicht unterrichten wie Physik. Es geht nicht darum, Regeln und Gewissheiten zu verbreiten, denn jede Drehbuch-Regel führt irgendwann auch wieder zu einer Vorhersehbarkeit. Die Zuschauer durchschauen das und langweilen sich.

Es hat sich aus den Anfängen um Frank Daniel eine Welle von Dramaturgien und von Manuals entwickelt. Es kamen Linda Seger, Robert McKee, Christopher Vogler, um nur die wichtigsten zu nennen. Beeinflussen diese Dramaturgien Ihre Arbeit?

Ich habe vor vielen Jahren in Hamburg an einer Lecture von McKee teilgenommen. Das hatte sehr stark Entertainment-Charakter. Und genau wie heute hat er damals schon die Leute, die in seiner Lecture Fragen gestellt haben oder ihn unterbrochen haben, scharf zurückgewiesen

oder gedroht, sie rauszuwerfen. Frank Daniel war seinem eigenen Verständnis nach ein Partner und Pädagoge, der möchte, dass man selber laufen lernt. Er hatte etwas von einem Zen-Lehrer. McKees Vorträge sind dramaturgisch gut gebaut, wenn die Veranstaltung um 17 Uhr zu Ende sein soll, kommt pünktlich um 16 Uhr 58 die brillante Schlusspointe. Das Phänomen Robert McKee ist treffend dargestellt in dem Artikel *The Real McKee*, nachzulesen auf der Internet-Seite des *New Yorker*. Für mich hat sein Buch *Story* trotz aller Einwände eine Bedeutung, gerade weil es so vorlesungshaft ist.

Er hat schon eine analytische Kraft.

Er hat seine Texte oft überarbeitet und seinen ganzen Ehrgeiz in klare Formulierungen gelegt. Das ist die Stärke. Die Wichtigkeit eines Erzählkerns hat mir bei ihm zum ersten Mal eingeleuchtet. Er nennt das *controlling idea*. Aber das steht so im Grunde schon bei Lajos Egri, da hat McKee es vermutlich her.

Die neueren amerikanischen Dramaturgien versuchen, der Entwicklung des aktuellen Films entsprechend, sich auch zu öffnen, zu verändern. Es gibt diesen Paradigmenwechsel hin zu so etwas wie einer New School, den Versuch, eher wie im Literarischen von den Figuren auszugehen und nicht so sehr von plotorientierten Strukturen. Spielt das für Sie – verkörpert von jemandem wie Laurie Hutzler mit ihrer Emotional Toolbox – eine Rolle?

Es ist eine Rückkehr zu den freien Erzählformen der 1950er und 1960er Jahre des letzten Jahrhunderts. Die tschechischen Filme von Milos Forman sind *character driven*, so wie die schwarzweißen Fellini-Filme oder bestimmte Filme des New British Cinema. Die Filme von John Cassavetes sind ebenfalls sehr wichtige Vorbilder dieser New-School-Bewegung. Gut finde ich an deren Überlegungen, dass durch sie die Debatte aufrechterhalten wird. Aber je dünner diese Bücher sind, desto besser, damit man noch die Zeit zum Schreiben hat. Im Grunde denke ich: »Machen Sie doch, was Sie wollen, aber bitte nicht langweilen.« In diesem Satz steckt die Aufforderung: »Schaffen Sie eine faszinierende Figur.« Bei Frank Daniel hieß das: »Extraordinary people in a extraordinary situation, or one of both.« Es scheint ein Kennzeichen von jedem interessanten Film zu sein, dass jemand unter einer Zerreißprobe steht. Die neuen Konzepte, von denen Sie sprechen, sagen, es ist völlig egal, ob man acht Sequenzen und drei Akte hat, wenn man nur diese spannungsgeladene Hauptfigur findet. Es können natürlich auch mehrere Hauptfiguren sein, wie in BABEL oder LICHTER. Wobei die meisten Episodenfilme oder auch Serien,

Robert McKee: *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* (Alexander Verlag 2008)

BABEL (2006; D: Guillermo Arriaga; R: Alejandro González Iñárritu)

LICHTER (2003; D: Michael Gutmann, Hans-Christian Schmid; R: Hans-Christian Schmid)

die mit mehreren Handlungssträngen arbeiten, sich in den jeweiligen Strängen an herkömmliche Dramaturgien halten.

Shortstorys

Sie haben sehr früh auch schon Erzählungen veröffentlicht.

Ich war noch Student der Filmhochschule, da bin ich von einer großen Filmproduktion angesprochen worden, um ein biografisches Buch von einer Satanistin aus Dortmund zu adaptieren. Als ich recherchiert und diese Satanistin kennengelernt hatte, bekam ich den Eindruck, das Buch versucht, in der Nachfolge des berühmten und sehr gut gemachten Christiane-F.-Buches eine ähnliche Mischung aus verfolgter Unschuld, Sex and Crime zu kochen. Ich fand nicht viel Substanz dahinter und habe dem Produzenten ernsthaft vorgeschlagen, daraus eine Komödie zu machen. Ich weiß nicht mehr, warum er dann sehr laut wurde, jedenfalls führte das zum Ende dieses Arbeitsverhältnisses, und ich bekam trotz meiner Vorarbeiten nur einen Teil des Honorars. Und so habe ich meinen Frust in einer Kurzgeschichte verarbeitet. Das ist die Geschichte von einem Autor für Reisebücher, der durch eine Verwechslung einen Drehbuch-Job bekommt, genau diesen Satanisten-Stoff. Das hat es mir erlaubt, aus der Sicht eines Außenseiters Verhaltensmuster beim Film zu schildern. Der Produzent spielte natürlich auch eine Rolle. Irgend ein gemeiner Kerl muss dem echten Produzenten später die Kurzgeschichte zugespült haben. Er hat das wohl persönlich genommen und mich zu seinem Feind erklärt. Egal. Es war von mir nicht böse gemeint, sondern es war meine private Verarbeitung der Sache.

Welche Relationen bestehen für Sie zwischen Kurzgeschichten und dem filmischen Erzählen? Ich denke, es gibt zwischen Shortstories und Film eine viel engere Verwandtschaft als zwischen Film und Roman.

Weil die Kurzgeschichten – vor allem solche in der Tradition von Hemingway – zunächst nur aus Oberfläche bestehen. Es gibt keine Rückblenden, keine inneren Monologe und scheinbar keine psychologische Tiefe. Natürlich gibt es etwas hinter der Geschichte, aber zunächst ist da nur das Hier und Jetzt. Mir gefällt an Kurzgeschichten das Situative und die starke Ausrichtung auf das Visuelle. In den meisten Romanen stehen viele Dinge, die im Film nicht zu verwenden sind. Wie zum Beispiel der Satz in CRAZY, wenn der Held in der Partynacht auf der Frauentoilette mit dem Mädchen schläft: »Ich musste an meine Mutter denken.« Das steht so im Roman von Benjamin Lebert, und das findet sich nicht im Film, denn es wäre absurd, in dem Moment Dagmar Manzel reinschneiden zu wollen.

CRAZY (2000; D: Michael Gutmann, Hans-Christian Schmid, nach dem Roman von Benjamin Lebert; R: Hans-Christian Schmid)

Hemingway hat als Jugendlicher bereits einen Wettbewerb gewonnen, den eine Zeitschrift ausgeschrieben hatte. Man sollte in sechs Worten eine Geschichte erzählen. Hemingway schrieb: »For Sale: baby shoes, never worn.« Das ist eine Kurzgeschichte noch einmal extrem eingedampft, sodass sie beinahe die Form eines japanischen Haiku annimmt.

Bei seiner Art des Schreibens sind die Oberflächen klug ausgewählt. Wetter, Requisiten, der Ort, der konkrete Moment im Leben der Figur, all das klingt miteinander, sodass eine Tiefenwirkung entsteht, die der Autor aber nobel verschweigt. Dieses Vorgehen ist nahe am Drehbuchschreiben. Die so verdichtete Form – ich nenne es auch manchmal Liebig-Extrakt – muss man wieder auflösen, als Leser, auch als Regisseur, wenn man das Drehbuch inszenieren will. Ich finde es oft traurig, wie mit Drehbüchern umgegangen wird. Da wird gesagt, es sei nicht intensiv, nicht emotional und so weiter. Und deswegen steht dann in Drehbüchern: »Sie strahlt über das ganze Gesicht« oder: »Sie ist tränenüberströmt und zittert am ganzen Körper«. Das sind lauter Dinge, die ich furchtbar finde, und sie entstehen, weil die Autoren genau wissen, dass nur flüchtig gelesen wird.

Es geht natürlich auch darum, eine innere Verfasstheit der Figur vorzugeben, aber nicht dem Schauspieler die Geste vorzuschreiben, wie er das zu kommunizieren hat.

Im Vergleich zum Roman kann ein Drehbuch nicht so leicht innere Zustände schildern. Aber gerade das ist etwas, was Filmstudenten im



Moment sehr interessiert, das Innere. Die Münchner Sensiblen, die es zu Wenders-Zeiten gab, kehren wieder zurück.

Ich habe auch das Gefühl, dass das Interesse am Inneren zunimmt, aber nicht regional begrenzt, das ist nicht nur bei Münchener Studenten so, sondern auch in Berlin.

Es ist ein Rückzug vom Megaplot, den ich nachvollziehen kann. Weil der Plot so stark vom Mainstream okkupiert wird. Das gleicht dem Versuch von Bands, vom einfach aufgebauten Refrainschema wegzukommen, weil das in der Alltagsmusik im Radio so dominant ist. Die eigentliche Schwierigkeit ist: Wie kommuniziert man mit dem Publikum? Geschichten müssen zum einen als echt empfunden werden, aber mindestens genauso wichtig ist der Sog, der den Betrachter in die Handlung hineinzieht. Ich finde, LICHTER hat den einen oder anderen dünnen Moment, wo die Glaubwürdigkeit etwas strapaziert wird, aber auf der anderen Seite hält genau da die Spannung das Interesse wach. Hoffe ich jedenfalls.

Ihr Bild vom Sog korrespondiert mit etwas, was Francis Ford Coppola mal über das Script gesagt hat, als er das Drehbuchschreiben mit der Konstruktion eines Flugzeugflügels verglich, der den Auftrieb oder Sog aufrechterhalten muss, der den Film in der Luft hält, ihn fliegen lässt. Hört dieser Sog auf, stürzt der Film ab.

Akzentverlagerung

Ein geräumiger Papierkorb ist auch wichtig. Eine Figur streichen und schauen, was mit der Geschichte passiert. Durch eine mutige Weglassung kann etwas anderes klarer hervortreten, was vorher schwach wirkte. Es ist ein typischer Anfängerfehler, die Geschichte komplett wegzulegen und zu sagen, dann erfinde ich eben etwas ganz Neues. Vielleicht ist es sinnvoller, an der Geschichte festzuhalten und mit den vorhandenen Elementen beherrzter zu spielen. Die Akzentverlagerung ist der Beginn der Drehbuchkonstruktion.

Ich benutze dafür das Bild vom Dampfkochtopf. Wenn man immer wieder den Deckel aufmacht und Neues hineintut, geht jedes Mal der Druck wieder weg. Aber wenn man das, was man mal hat, eindampft und verdichtet und eben auch zusammenstreicht, dann entsteht eine starke Geschichte. Das berührt sich vielleicht mit Ihrem Bild vom Liebig-Extrakt.

Das ist kaum in Büchern zu vermitteln, denn dazu gehört ein konkreter Schaffensprozess, die eigene Arbeit. Aus der Drehbuchlehre kann

man keine kausale Naturwissenschaft machen, auch wenn das Leute wie Syd Field und auch Robert McKee versucht haben.

Diese Versuche haben beinahe etwas von juristischem Denken, das fällt vor allem bei dem Buch von Burkhard Driest auf. Es werden dauernd verschiedene Aspekte untereinander subsumiert.

Ihr Vergleich ist stimmiger, weil es weniger mit dem naturwissenschaftlichen Experiment zu tun hat, sondern mehr mit einer Gedankenschule und wie man über logische Ketten zu Schlussfolgerungen gelangt. Man kann das Drehbuchschreiben für einen Moment so behandeln. Aber sobald ein Schauspieler das Drehbuch liest, verliert das alles seine Gültigkeit. Man muss sich mit wirklichen Menschen und ihren Handlungsweisen beschäftigen, wenn man ernsthaft schreiben will.

Die Dramaturgien sind ja auch nicht wertfrei, sie stehen meist für eine bestimmte Vorstellung vom fertigen Werk, sie sollen ganz bestimmte Filme hervorbringen. So werden sie jedenfalls in der Praxis von Redakteuren und Produzern eingesetzt.

Dazu kommt, dass wir Autoren dann nicht mehr eine *one to one situation* haben. Drehbuchautoren sind häufig Sieger-Verlierer-Situationen ausgesetzt. Eigentlich kann das niemand wollen, auch Produzenten, Redakteure und Regisseure wollen ja nicht unbedingt jemanden demütigen, sie hätten gerne gute, motivierte Mitarbeiter. Wir sind alle in dieser speziellen Gruppendynamik nicht richtig geschult. Die Leute auf der anderen Seite des Tisches machen sich nicht klar, wie schnell man Autoren den Mut nimmt und sie zu braven Mittelwegen veranlasst.

Man muss erst mal wissen, was lässt das Herz schlagen, was ist der Motor der Geschichte, sonst schneidet man die falschen Arterien ab, und das Herz bleibt stehen. Man schreibt möglicherweise als Autor, was jemand vorgeschlagen hatte, und wundert sich, dass dieselbe Person in der nächsten Sitzung findet, nun sei es nicht mehr die Geschichte, von der man doch gemeinsam ausgegangen ist. Die Verständigung über das Herz der Sache findet nicht wirklich statt.

Man hat einen zeitlich begrenzten Termin, und dieses Treffen muss Folgendes leisten: Wir lernen uns kennen, wir einigen uns darüber, was geändert werden soll und vor allem, warum es geändert werden soll. Mitten im Gespräch stellt sich plötzlich die völlig unterschiedliche Sichtweise auf das Sujet heraus. Man sollte dann vermeiden, dass der Autor, der ja Komponist eines Werks ist, von vier, fünf Leuten gleich-



zeitig Input bekommt. Das kann gar nicht funktionieren, denn der eine mag die Bee Gees, der andere lieber Dylan, der Dritte kennt nur Klassik, und dann reden die auch noch gleichzeitig.

Reine Kakophonie.

Musik

Mir fällt auf, dass Beispiele und Analogien aus der Musik für Sie eine Rolle spielen.

Ja, weil es am nächsten dran ist am Drehbuchschreiben.

Rhythmik spielt hier wie dort eine große Rolle.

Wenn man sogenannte einfache Musikstücke hört, also Klavier-Etüden von Chopin oder noch einfacher, Erik Satie, dann merkt man schnell, alles spielt eine Rolle, der Anfang, die Mitte, das Ende, die Stille, das Geräusch, zwei Töne, die gleichzeitig, oder zwei, die kurz hintereinander gespielt werden. Jede Sekunde und jede Aktion und Nichtaktion ist wichtig für das Gesamte, nichts kann man herausnehmen. Und das geschieht auf einer Zeitschiene. Es ist ein inneres Erlebnis des Zuhörers. Wenn ich schreibe, ist die Geschichte in mir drin, ich erlebe sie dann. Und ich versuche, dieses Erlebnis zu transportieren, zu einem Leser oder an den Zuschauer, indem ich das emotionale Wechselbad übertrage. Ich sage gleichzeitig auch etwas über meine Kunstform. So wie jedes Musikstück deutlich macht, wie ernst der Komponist die Musik nimmt, so sagt auch jede Geschichte etwas aus über das Geschichtenerzählen.

Es gibt Regisseure, die Akteinteilung, Sequenzen und diese Dinge gar nicht interessieren, sondern die sich auch auf der Ebene der Struktur musikalisch verhalten. Otar Iosselliani sagt: »Ich nehme ein erzählerisches Motiv und führe das durch wie bei einem Rondo.« Er sieht also nicht nur kurze rhythmische Parallelen zwischen Film und Musik, sondern auch in der Gesamtstruktur einer Erzählung, die für ihn wie die Variationen und Durchführungen eines musikalischen Themas ist. Er baut sich auf diese Weise seine Bogen.

Da ist er nah an Hitchcock, der wollte ja nicht das Drehbuchschreiben revolutionieren, als er in PSYCHO mittendrin die Hauptfigur wechselte, sondern zu bestimmten Bildern und Gefühlen vordringen. Hitchcock ist wie dieser kleine Junge, der die Tür aufmacht

PSYCHO (1960; D: Joseph Stefano, nach dem Roman von Robert Bloch; R: Alfred Hitchcock)

und in das Schlafzimmer der Eltern schaut, da waren so komische Geräusche. Dieses Motiv der Tür ins Unbekannte kommt bei ihm immer wieder, wird variiert und gesteigert. Die Musik der Angst. Wir suchen in Geschichten nach dem, was die Gesellschaft im Innersten bewegt.

Musik ist ein wichtiges Moment in Ihren Geschichten, zum einen als Referenz, zum anderen als konkretes Stilmittel, und zwar sowohl in den eigenen Regiearbeiten als auch in den Filmen, die nach Ihren Drehbüchern unter der Regie anderer entstanden sind. Auch ein differenzierter Umgang mit on screen-Musik, also Musik, die in der Szene entsteht, fällt auf.

Es gibt in meiner Erinnerung nur einen Film, in dem ein Musiker mitspielt, das ist in NUR FÜR EINE NACHT, Leonard Lansink, der ist Bassist. Wenn Sie auf Musik als Referenz hinweisen, denke ich an CRAZY, da war Hans-Christian Schmid schon bei der Konzeption der Geschichte klar, dass jede Figur ihren Song bekommt. Man erinnert sich gut an den Moment im dritten Akt, wo Janosch, den Tom Schilling spielt, frühmorgens in einem Liegestuhl sitzt und seinen Song mit Kopfhörer hört. Den Darstellern sind Lieder und damit auch Songtexte zugeordnet worden. In LICHTER gibt es niemanden, der Musik hört oder sich für Kunst interessiert. Der einzige kulturelle Beitrag in dem Film ist wohl die Glasfassade, die Philipp für den Neubaukomplex auf polnischer Seite bauen will. Phillips Idee wird aus Kostengründen gestrichen, worüber er sehr gekränkt ist.

Ich denke zum Beispiel an Ihren Kurzfilm HOW I GOT RHYTHM.

NUR FÜR EINE NACHT
(1997; D: Michael Gutmann,
Hans-Christian Schmid;
R: Michael Gutmann)

HOW I GOT RHYTHM (1995;
R: Michael Gutmann)

Ja, stimmt, die Hauptfigur Felix spielt Gitarre und lernt dadurch eine tolle Frau kennen, Martina Gedeck. Das war kein gezielter, konzeptioneller Einfall, sondern es hat sich intuitiv ergeben. Als ich diese Idee bekam, wusste ich, dass ich in der ersten Einstellung des Films eine Gitarre zeigen will. Es ist eine stilisierte Bluesgitarre aus Pappe, an der Wand des Jugendzimmers.

Ich habe bei dem Hinweis auf die Musik auch an Fernsehprojekte gedacht, bei denen Sie Regie geführt haben. Im Fernsehfilm ist inzwischen eine ganz bestimmte Form von musikalischem Einsatz üblich, die Musik hat im Grunde genommen bestimmte dramatische oder dramaturgische Mängel zu beheben. Emotion wird durch Musikeinsatz signalisiert. Diese Art der Musik ist oft unerträglich. Sie arbeiten anders, das fällt besonders auf bei dem Tatort DER OIDE DEPP.

DER OIDE DEPP (Tatort-Folge; 2008; D: Alexander Adolph; R: Michael Gutmann)

Mein Cousin Rainer hat als Jugendlicher versucht, Jimi Hendrix nachzuspielen, mit einer einfachen E-Gitarre und einem alten Röhrenradio. Ich fand das großartig. Heute ist Rainer Michel Filmkomponist, mit ihm arbeite ich eng zusammen. Interessant ist bei DER OIDE DEPP, dass die Musik sich fast gegenläufig zur Krimispannung verhält, sie ist eher verträumt und stammt auch nicht direkt aus dem Jahr 1963, in dem die langen Rückblenden spielen, sondern sie macht einen eigenen Raum auf, spinnt den Zuschauer ein in einen Traum oder in eine etwas lyrische Stimmung.

War das einfach durchzusetzen? Die Vorgaben gerade im Bereich der Musik werden von Seiten der Sender immer konkreter. Es werden Musikberater eingesetzt, um bestimmte Dinge durchzusetzen.

Da könnte man ein ähnliches Klagelied anstimmen wie bei der Drehbuchentwicklung, es ist der Übergriff auf das Kreative. Ich habe persönlich nur selten solche negativen Erfahrungen gemacht. Einmal bei einem Privatsender allerdings dann gleich so rabiat, dass es mich nachhaltig verstörte. Ich war noch sehr jung, sodass mir alle Strategien gefehlt haben, wie man damit umgehen kann.

Und wie machen Sie das heute?

Man muss die Entscheidungsträger früh einbinden und wie beim Drehbuchschreiben eine »Rampe« bauen. Das ist ein Ausdruck, den ich in der Stoffentwicklung benutze. Man möchte zu einem bestimmten krassen Moment in der Geschichte kommen, sagen wir mal, Jake LaMotta haut in RAGING BULL am Küchentresen die Edelsteine aus

seinem Weltmeistergürtel, der ihm alles bedeutet, was er im Leben erreicht hat. Aber er ist pleite, es geht ihm schlecht. Da braucht man eine Annäherung, damit das Publikum verstehen kann, warum er so weit geht. Von Szene zu Szene wird in Form einer Rampe sein Abstieg und Fall immer deutlicher. Ich glaube, dass man auch bei der Durchsetzung bestimmter Konzepte für die Besetzung, die Kameraarbeit oder eben auch Musik durch eine schrittweise Annäherung viel erreichen kann. Wenn es keine lange Vorbereitungszeit gibt, ist das extrem schwierig, dann ziehen sich die Debatten durch die Dreharbeiten und die Postproduktion.

RAGING BULL (Wie ein wilder Stier; 1980; D: Paul Schrader, Mardik Martin, nach der Autobiografie von Jake LaMotta; R: Martin Scorsese)

Kooperation

Nach dem Studium haben Sie intensiv mit Hans-Christian Schmid zusammengearbeitet. Sie haben für ihn geschrieben, und in einigen Ihrer Filme als Regisseur taucht er wiederum als Co-Autor auf. Wie sind Sie zusammengekommen?

Hans-Christian Schmid studierte später als ich auf der HFF, ebenso wie Jakob Claussen, der als Produzent den Kontakt zwischen uns hergestellt hat. Er sagte, wir denken ähnlich und könnten uns gegenseitig helfen. Bei Hans-Christian Schmid ging es um die Buchentwicklung von NACH FÜNF IM URWALD. Figuren und Handlungsverläufe waren schon da, er brauchte vor allem strukturellen Rat und kleine Einfälle, um die Szenen lebendig zu machen. Bei mir ging es um den Stoff NUR FÜR EINE NACHT, die Geschichte eines Jungen mit Krebserkrankung. Ich wollte auch noch ein Vater-Sohn-Verhältnis erzählen, das wirkte zunächst wie eine zweite Geschichte. Die Ideen wollten sich nicht miteinander verbinden. Aber gemeinsam haben wir uns durchgerungen, auch mit Hilfe von David Howard, der viel für Frank Daniel gearbeitet hat.

Ohne diesen biografischen Hintergrund zu kennen, habe ich mich gefragt, ob Schmid bei NUR FÜR EINE NACHT nicht Regie führen wollte? Ihre beiden Namen bilden so einen Zusammenklang, und da denkt man bei Ihnen immer an den Autor, nicht an den Regisseur Gutmann.

Jeder hatte seine eigenen Stoffideen, und der andere half dabei mit. Zum Dank wurde die Rollenverteilung auch umgekehrt. Wie die Würfel der weiteren beruflichen Entwicklung dann fallen, ist Geschick und Glückssache. Auf denselben Hofer Filmtagen, wo NACH FÜNF IM URWALD Premiere hatte und viele Leute ihn für einen der Filme des Jahres hielten, lief auch der erste Film, den Hofmann & Voges produziert

NACH FÜNF IM URWALD (1995; D: David Howard, Hans-Christian Schmid, Michael Gutmann; R: Hans-Christian Schmid)

ROHE OSTERN (1996;
D: Mathias Dinter; R: Michael Gutmann)

hatten und bei dem ich der Regisseur war. ROHE OSTERN ist eine Generepersiflage, ein augenzwinkernder kleiner Film, und ich bin froh, dass man die DVD bis heute im Internet findet. NACH FÜNF IM URWALD hat eine ganz andere Gültigkeit. Der Film erzählt über Familie, Väter und Töchter, über Eheleute. Es steckt viel drin in dieser scheinbar kleinen Geschichte. ROHE OSTERN ist ein charmanter Unterhaltungsfilm, die einzige Gemeinsamkeit ist, dass Axel Milberg in beiden Filmen mitspielt, in sehr unterschiedlichen Rollen.

Die Zusammenarbeit, die damals entstanden ist, hat weit getragen. Wie kann man sich diese Entwicklung konkret vorstellen?

Wir sind Freunde geworden und haben viel Zeit miteinander verbracht. Hans-Christian hat miterlebt, wie unsere drei Kinder laufen lernten. Höflichkeit und Respekt voreinander ist eine der Voraussetzungen, weil es sonst schnell zu Empfindlichkeiten kommt, wenn ein Co-Autor sich überrollt fühlt. Letztlich trifft immer der Regisseur die Entscheidung. Wir mögen beide Filme, die nah bei den Figuren sind und deren Umgebung realistisch geschildert wird. In NACH FÜNF IM URWALD geht es um ein Mädchen, das Hausarrest hat, aber nach München zu einem Casting will. Das ist nicht der größte Erzähleinfall der Welt, aber es wird mit so einer Sorgfalt geschildert, dass es interessant ist. Die kleinen Dinge des Lebens werden in einer Mischung aus Ernst, Humor und Emotionen geschildert, wie auch in NUR FÜR EINE NACHT. Da hat sich wie von selbst ein Erzählstil herausgebildet. Der Kurzfilm HOW I GOT RHYTHM war ein früher Vorläufer davon.

Schrieben Sie abwechselnd, oder gab es eher das Gespräch, das Feedback und dann die Verarbeitung durch den Autor?

Typisch für die Arbeitsweise von Hans-Christian Schmid war es, von einem Zeitungsartikel und Recherchen auszugehen. Bei mir war der Ausgangspunkt eher ein Gefühl, eine Erinnerung an eine Situation in meinem Leben. Die Vorbereitung für das Schreiben konnte unter Umständen Wochen dauern, in denen wir nichts als redeten. Dabei erzählten wir uns viele Geschichten und tatsächliche Begebenheiten. Irgendwann hieß es, so, jetzt sollten wir vielleicht mal endlich was schreiben, ich möchte nächstes Jahr im Frühjahr drehen. Durch diese Terminvorgaben entstand ein Druck, der sehr wichtig ist für die eigentliche Drehbucharbeit. Wir haben nie zusammen geschrieben. Jeder nahm sich einen Abschnitt vor, und die wurden dann getauscht, vom anderen überarbeitet oder bloß zusammengefügt. Ich halte nicht viel davon, wenn zwei Leute gleichzeitig an derselben Szene schreiben.

Es dauert viel zu lange, bis man sich einig wird. Das Schreibtempo ist sehr wichtig, damit die Sache fließt und schwingt.

Nach NUR FÜR EINE NACHT und NACH FÜNF IM URWALD haben Sie gemeinsam an 23 – NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT, gearbeitet, einem Stoff, der ganz anders war als die bisherigen Adoleszenzgeschichten.

Den Stoff hatte Hans-Christian Schmid in der Drehbuchwerkstatt München zum Drehbuch entwickelt. Die Geschichte orientierte sich an dem Buch von Clifford Stoll, *Kuckucksei*. Es beginnt in Kalifornien und führt dann auf der Suche nach den Hackern nach Deutschland. Hans-Christian legte dieses finanziell aufwändige Projekt beiseite und drehte einen kleinen, kostengünstigen Film, eben NACH FÜNF IM URWALD. Als er den Hacker-Stoff wieder hervorholte, war klar, wir wollen keinen Film mit Leonardo DiCaprio als Clifford Stoll. Es sollte aus deutscher Perspektive erzählt werden, in Hannover, einer Stadt ohne Besonderheiten. Also fuhren wir dorthin und trafen Zeitzeugen für Interviews. Das hatte ich an der Filmhochschule so nicht gelernt. Als Dokumentarist kannte Hans-Christian das natürlich. Bei diesen Recherchen sind sehr lebendi-

23 – NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT (1998; D: Michael Gutmann, Hans-Christian Schmid, Michael Dierking; R: Hans-Christian Schmid)

Clifford Stoll: *Kuckucksei. Die Jagd auf die deutschen Hacker, die das Pentagon knackten* (Fischer 1998)

ge Eindrücke entstanden, die wir wie Kurzgeschichten aufgeschrieben haben. Wir fanden dabei eine neue Hauptfigur, Karl Koch, ausgerechnet die Person, die wir nicht mehr interviewen konnten. Er war bereits tot. In der Drehbuchentwicklung begann nun ein beständiges Kreisen um seine Person. Die Frage, wer er war, beschäftigte uns lange. Warum ist er gestorben? Diese Fragen wurden zentral für das Konzept des Films, deshalb beginnt er mit dem Ende, in Form einer Rahmenhandlung.

Die Frage, wie er umgekommen ist, schaut von außen auf den Fall, legt eigentlich eine detektivische Struktur nahe. Der Film ist aber doch sehr stark aus der Introspektion der Hauptfigur gedreht.

Hans-Christian hat die Erzählperspektive einer einzigen Figur gewählt, weil er die Zuschauer möglichst nah an Karl Koch und seine Entwicklung heranführen wollte. Die Erzählstimme verfolgt dasselbe Ziel. An dieser Stimme haben wir lange gearbeitet und viele Ideen verworfen. Dass Karl Koch Tagebuch schreibt oder, wie sich später herausstellt, einen Brief an seinen Freund David, haben wir erfunden. Er zieht in diesem Brief eine endgültige Bilanz, wie man dann schließlich merkt. Ohne diese Erzählstimme hätten wir die vielen Drehorte, Zeitsprünge und Entwicklungen in Karls Leben nicht bewältigen können.

Auch 23 wurde im Kino ein Erfolg, das Gespann Schmid/Gutmann begann sich dadurch als Team zu etablieren.

Wir haben uns bemüht, es gerecht zugehen zu lassen, dass also einmal er und einmal ich als Regisseur von der gemeinsamen Drehbucharbeit profitierten. Das war auf Dauer nicht durchzuhalten, weil seine Filme mit einer erstaunlichen Präzision ins Schwarze getroffen haben. Meine eigene Arbeit musste warten, als er mich für CRAZY um Unterstützung bat. Er wollte unbedingt, dass mit der Arbeit an dem Film begonnen wird, bevor der Roman veröffentlicht wird. Das war klug, auch wenn damals noch niemand ahnen konnte, dass es ein Bestseller werden würde. Das Drehbuch entstand sehr viel schneller als unsere anderen Bücher und wurde noch im selben Jahr verfilmt. Was die Zuschauerzahlen betrifft, war es ein sehr großer Erfolg, aber Hans-Christian wurde nun so langsam skeptisch. Er wollte kein Spezialist für humorvolle Coming-of-Age-Geschichten werden. Bevor es mit CRAZY begann, schrieb ich bereits an einem Stoff, in dem ein polnisches Au-pair-Mädchen vorkam. Wie schon bei 23 führten wir zu zweit Recherche-Interviews und schrieben unsere Beobachtungen als kleine Geschichten auf. Ganz vorsichtig tasteten wir uns an Polen an, das sehr nahe an Deutschland liegt, aber doch so weit weg zu sein schien. Die Arbeit am Drehbuch zu HERZ IM KOPF war unsere erste Annäherung an polnische Mentalität. Was passiert, wenn ein Deutscher und eine Polin aneinander vorbeireden, wurde hier mit Mitteln einer kleinen Teenager-Romanze erzählt. Tom Schilling, der mir in CRAZY so gut gefallen hatte, sollte der Junge sein, der dieses Mädchen trifft und ihr nicht so ganz gewachsen ist. Die sanfte Musik der Kings of Convenience war für mich bei den Dreharbeiten eine wichtige Inspiration, und als Jakob Claussen es dann tatsächlich geschafft hat, von

HERZ IM KOPF (2001;
D: Michael Gutmann,
Hans-Christian Schmid;
R: Michael Gutmann)

ihnen die Musikrechte zu bekommen, war das ein großes Geschenk. Der Film ist von der Kritik zum Teil hart rangenommen worden, vor allen Dingen von den Oberschlaunen, die gesagt haben: Schmid kann es besser als Gutmann. Das war natürlich ein vergiftetes Kompliment. Unserer Freundschaft hat es nicht geschadet, und der Film HERZ IM KOPF lebt dank DVD weiter. – Hans-Christian suchte die ganze Zeit weiter nach einer Idee für seinen nächsten Film, und wieder war es ein Zeitungsartikel, der die ersten Ideen für LICHTER auslöste.

War die episodische Struktur von Anfang an klar, also ein Ziel, auf das hingearbeitet wurde?

Ja, das war so. Eines der Vorbilder war TRAFFIC, ein anderes war WONDERLAND. Wir haben mehr Geschichten geschrieben, als wir gebraucht haben. Es waren ungefähr zwölf, und im Film sind es fünf. Es war relativ schnell klar, welche Geschichten zueinander passen. Wir haben uns früh entschieden, das Drehbuch auf zwei Erzähltage zu konzentrieren. Das verbindende Element aller Geschichten war die Grenze.

TRAFFIC (2000; D: Stephen Gaghan; R: Steven Soderbergh)

WONDERLAND (2003; D: James Cox, Captain Mauzner, Todd Samovitz, D. Loriston Scott; R: James Cox)

Das definiert den Ort. Worin liegt der innere, das Erzählmaterial verbindende Charakter bei dem Film?

Der Titel des Filmes bezieht sich zunächst auf Flüchtlinge, die glauben, die Lichter in der Ferne kommen aus der Stadt ihrer Hoffnungen, Berlin. Es ist ein trauriger Irrtum, sie wurden von Schleppern hereingelegt. Der Film kreist um vergebliche Hoffnungen, um falsche Hilfe und um echte. Geld taucht in jeder Episode auf, entweder weil es

fehlt, weil darum gekämpft wird oder weil jemand seine Macht damit demonstriert. Zentral ist für mich die Szene, als der Taxifahrer Antoni erkennt, dass er sich selbst verraten hat, als er zwei Flüchtlingen das letzte Geld stahl. Natürlich gab es Stimmen, die uns gewarnt haben: »Das ist zu deprimierend. Lasst doch mal eine Episode gut ausgehen.« Aber wir wollten keinen pädagogischen Plot.

Diese Härte ist genau das, was die einzelnen Episoden verbindet: Das eigene Hemd ist einem näher als alles andere, auch als die Leute, die einem in der Not geholfen haben.

LICHTER ist ein Beispiel dafür, dass man beim Schreiben früh Klarheit über das Ende braucht, denn im Ende liegt der Grund, warum man die Sache erzählt: Wir wollen gut sein, aber die Umstände fördern etwas anderes zu Tage. Darin steckt ein Widerspruch, der die Zuschauer packt.

Ist es das, was Sie vorhin den Erzählkern genannt haben?

Ja, das meine ich damit. Man zieht sich im Laufe der Jahre aus den zahllosen Tipps und Ratgebern das heraus, was zum eigenen Werkzeug werden kann. Ich frage mich immer, wo ist das Thema, und damit meine ich nicht das Thema im journalistischen Sinn, sondern: Wo ist der innere Widerspruch.

Unterscheidet sich dieser Erzählkern als Begriff von dem »verborgenen Thema«, dem anderen Begriff, der bei Ihnen häufiger auftaucht?

Das meint schon etwas Ähnliches, weil man dieses Element natürlich nicht nach vorne schiebt wie eine Sonntagspredigt, man möchte vielmehr, dass der Zuschauer es selbst entdeckt; man möchte, dass es im Zuschauer entsteht und dass es nicht in den Dialogen von den Schauspielern ausgesprochen werden muss.

Ich hatte das Gefühl, das verborgene Thema zielt als Begrifflichkeit viel stärker auf den Development-Prozess und auch auf den Prozess, dem der Autor selbst unterliegt in der Konfrontation mit dem Stoff.

Stimmt, es sind im Grunde zwei verschiedene Begriffe. Der eine benennt, was man versucht aus dem eigenen Inneren herauszuholen, um einen Antrieb zum Schreiben zu bekommen. Was interessiert mich ausgerechnet an dieser Geschichte? Der andere Begriff bezeichnet die Verabredung darüber, was der Motor der Hauptfigur ist, also *ihr* Antrieb, er benennt die Umstände, die das Ziel der Hauptfigur so schwer erreichbar machen, und den Wertekonflikt, den die Geschichte aufreißt. Es passiert mir beim Schreiben von Geschichten immer wieder, dass ich erst unterwegs entdecke, worin die innere Handlung besteht und wohin sie führt. Es gibt eine äußere und eine innere Handlung. Die äußere findet in der physischen Welt statt, sie kann mit der Kamera aufgenommen werden. Die innere Handlung ist das, was eine Person (oder mehrere) innerlich bewegt. Diese Person teilt das nicht unbedingt jemand anderem mit. Möglicherweise leugnet ein Mensch seine wahren Beweggründe. Für erfahrene Autoren ist das selbstverständlich, für Schreibanfänger ist es oft ein kniffliges Problem. Sie wissen nicht, wovon ihre Geschichte im Innersten handelt, das Thema ist irgendwo in den Beziehungen der Figuren, in ihren Konflikten verborgen. Ich weiß nicht, wie andere das machen, aber ich finde das heraus, indem ich den Anfang und das Ende vergleiche und mir anschau, welche Behauptungen, Hoffnungen und Bestrebungen einer Figur eingetreten sind und welche nicht.

Sie haben angedeutet, dass Sie in der Zusammenarbeit mit Hans-Christian Schmid anfangs gleichberechtigt waren, und es hat sich dann so entwickelt, dass die Projekte des jeweils anderen unterschiedlich angekommen sind. Wie war das für Sie?

Bei Hans-Christian kommt mit gleichmäßiger Schlagzahl ein Film nach dem anderen, oder sogar mal zwei, wie jetzt STURM und DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT. Mein Lebensentwurf ist ein anderer. Ich möchte auch Regie führen, und vielleicht möchte ich auch mal ein Drehbuch allein schreiben. Ich habe eine Familie mit

STURM (2009; D: Hans-Christian Schmid, Bernd Lange; R: Hans-Christian Schmid)

DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT (2009; D+R: Hans-Christian Schmid)

Anton Tschechow: *Eine langweilige Geschichte*, *Das Duell* (Diogenes 2000)

drei Kindern und dadurch andere Lebenshaltungskosten. Es war für mich von Anfang an nicht möglich, nur an Kinofilmen zu arbeiten, auch wenn ich das liebe und es gerne gewollt hätte. Eine meiner Lieblingsgeschichten von Tschechow hat den etwas abschreckenden Titel *Eine langweilige Geschichte*. In ihr erzählt ein Professor – das bin ich jetzt inzwischen auch – von dieser Schauspielerin Katja, deren Karriere nicht so glücklich verlief. Tschechow schildert das in einer seltsamen Mischung aus Anteilnahme und Distanz, weder schmeißt er sich sentimental an Katja ran, noch macht er sich zynisch über ihr Schicksal lustig. Er hält genau den richtigen Abstand, um zu beschreiben, wie wir Menschen und wie unsere Lebenswege sind. Was geschieht, wenn der Erfolg nicht nahtlos immer von einer Stufe zur anderen führt? Ich bin durch meine Arbeit mehrmals Leuten auf dem Rückweg begegnet. Ich habe gesehen, wie das ist, wenn ein älterer Regisseur am Set einschläft oder ein ehemals gefeierter Schauspieler nicht mehr angerufen wird. Da braucht man eine Strategie für sich selbst.

Ihre Strategie besteht darin, ganz unterschiedliche Dinge zu tun. Sie unterrichten, schreiben, führen Regie und arbeiten als Dramaturg.

Dramaturgie ist ein Vertrauensverhältnis, wie beim Hausarzt. Wenn jemand gerne kommt, blühe ich auf und kann auch wirklich helfen. Es ist schön, auf diese Art bei guten Kinofilmen dabei zu sein. Mein Beitrag zu Fatih Akins *AUF DER ANDEREN SEITE* ist sehr klein, trotzdem hat er sich dafür ausdrücklich auf der Bühne bedankt. Bei *LOVE COMES LATELY* von Jan Schütte war die gemeinsame Arbeit viel länger und intensiver. Der Film ist mit genauso viel Hingabe gemacht wie der andere, aber ihm war kein Erfolg beschieden.

AUF DER ANDEREN SEITE (2007; D:+R: Fatih Akin)

LOVE COMES LATELY (2007; D: Jan Schütte, nach mehreren Kurzgeschichten von Isaac Bashevis Singer; R: Jan Schütte)

Eigene Regie

*Wir haben bei der Behandlung der Musik schon den Tatort *DER OIDE DEPP* erwähnt, ein in seiner Erzählweise sehr komplexes Projekt. Ich erinnere mich an keinen Tatort, der auf diese Art und Weise mit so langen Rückblenden arbeitet und der eine so zwischen den Zeiten sich hin und her bewegende Geschichte erzählt. Das war keine Story von Ihnen?*

Das ist 100 Prozent Alexander Adolph, und es ist seinem guten Ruf als Autor zu verdanken, dass der Sender sich auf das Wagnis einließ. Eine Geschichte spielt 2008, die andere 1963. Beide verbinden sich immer deutlicher, bis zum Ende, wo sich Vergangenheit und Gegenwart in einer Szene überschneiden. Das ist verblüffend.

Dass der Film trotz seiner Komplexität emotional sehr gut funktioniert und nachvollziehbar bleibt, hat auch mit einer ganz klaren Lichtkonzeption zu tun. Was bedeutet Ihnen bei der Inszenierung das Licht?

Kameramann war Kay Gauditz, mit dem ich jetzt wieder arbeite, nach einem Drehbuch von Ruth Toma: DIE LETZTEN 30 JAHRE. Ich wünsche mir ein Licht, das den Bildern Tiefe gibt und sie zu einem Erlebnis macht. Bei DER OIDE DEPP fällt zum Beispiel auf, dass die farbigen, modernen Büroszenen sehr gerichtetes Licht haben. Die Gesichter sind auf der einen Seite hell, auf der anderen richtig dunkel. Das sieht nicht aus wie in einem normalen Büroraum, der üblicherweise gleichmäßig beleuchtet ist. Uns erschien das richtig für diese Geschichte, wo es stark darum geht, wie Personen mit ihrer Erinnerung umgehen und was sie verdrängen. Das Lichtkonzept bei den Schwarzweiß-Rückblenden orientiert sich an den Serien *Funkstreife Isar 12* und *Der Kommissar* von Herbert Reinecker. Wir haben so weit wie möglich nur mit den technischen Mitteln gearbeitet, die damals in den 1960er Jahren zur Verfügung standen. Make-up, Frisuren und Kostüme stammen ebenfalls aus der Zeit.

Gab es auch Klammerteile?

Ganz zu Beginn sieht man zwei Fahrten durch München mit vielen alten Autos. Das stammt aus der Serie *Funkstreife Isar 12*. Alles andere ist von uns gedreht worden.

Eine Schwierigkeit bei dem Projekt ist, dass eine Person in verschiedenen Entwicklungsstufen ihres Lebens gezeigt wird, die so weit auseinanderliegen, dass sie nicht vom selben Schauspieler dargestellt werden können. Es ist schon ein Problem, wenn das in der Chronologie passiert und man irgendwann den Darsteller wechselt. Hier ist es nun so, dass immer wieder zurückgesprungen wird und ein beständiger Wechsel stattfindet – nicht der Figur, aber der Darsteller. Ich hatte das Gefühl, dass eine ganze Reihe von Methoden benutzt wurden, um die Identität und die Kontinuität der Figur zu halten und zu wahren.

Wir haben versucht, Schauspieler zu finden, bei denen es in der Physiognomie Ähnlichkeiten gibt. Manchmal klappt das, manchmal nicht, dann kommen andere Mittel zum Zug. Jörg Hube isst im Jahr 2008 einen Kuchen, und genau so wie er isst 1963 Nicholas Ofczarek ebenfalls einen Kuchen. Die beiden sehen sich nicht besonders ähnlich, aber der Zuschauer merkt zumindest, dass wir uns Mühe geben. Der Filmschnitt ist hier nicht nur ein Szenenwechsel, sondern ein Gedan-

DIE LETZTEN 30 JAHRE
(2009; D: Ruth Toma;
R: Michael Gutmann)

Funkstreife Isar 12 (Deutschland 1960-1963)

Der Kommissar (Deutschland 1969-1976)

ke: Dieser Roy Esslinger hat damals schon so gefressen und frech gegrinst! Der Schnitt ist wie eine Brücke, über die man die Zuschauer bittet. Und solche Dinge gibt es im Film mehrfach und auf verschiedene Arten, damit es nicht langweilig wird. Vielleicht ist das die einzige Chance: filmische Gestaltungsmittel zu finden, die dem Zuschauer signalisieren, ich nehme dich ernst, ich weiß, du bist skeptisch, und ich versuche, damit zu operieren.

Ich habe als Zuschauer diese Skepsis gar nicht gehabt. Dazu hat meiner Ansicht nach auch der Dialog beigetragen, die Art und Weise der Figuren, zu sprechen, hat auch eine Kontinuität erzeugt.

Alexander Adolph ist der beste deutschsprachige Dialogautor, den ich kenne, das gilt unterschiedslos fürs Fernsehen und fürs Kino. Er schreibt Sätze, die sich einprägen. Wenn Roy Esslinger (Jörg Hube) den beiden Kommissaren sagt, dass es überhaupt niemanden auf der Welt gäbe, der ihm irgendwelche Vorschriften machen könne, dann geht das so: »Ich war bis zur Achten auf der Hirschbergschul. Da gab's kein Platon. Da gab's an Klatscher aufs Maul.« Das ist traurig, wahr und zugleich witzig.

Es passt auch zu der Figur Roy Esslinger als junger Mensch, es hat genau diese Haltung von einem »Straßenkötter«, und mit dieser Haltung führt er auch sein Etablisement.

Roy Esslinger hat eine Schwäche zu verdecken, das ist seine Herkunft. Es wird an keiner einzigen Stelle im Drehbuch ein wörtlicher Hinweis auf diese Achillesferse Esslingers gegeben. Es wird einem nur klar, wenn man die Geschichte gründlich liest und darüber nachdenkt. Das finde ich eleganter als diese penetrante Drehbuchprosa, wo einem alles erklärt wird.

Der Film hat ein inszenatorisch nicht ganz einfach zu bewältigendes Ende. Die Hauptfigur – wenn man die Kommissare einmal als Stichwortgeber betrachtet – muss sterben, und es gibt, nachdem man schon diese ganzen Rückblenden gehabt hat, dann noch einmal eine neue, rein fantastische Ebene. Die Figur, um deren Ermordung es sich dreht, ersteht plötzlich auf und führt den oiden Depp, ihren ehemaligen Liebhaber und den späten Rächer ihres Todes, heim in den Himmel. Ein extrem romantisierender Ausgang.

Selbst die humoristischen *Tatorte* sind naturalistisch. Tote sind tot und können nicht als Gespenster herumlaufen. Es ist ein deutlicher Bruch der Verabredung mit dem Zuschauer, wenn Gina Echsner am Schluss

auftaucht und den sterbenden Bernie Sirsch mitnimmt. Ich hatte vor der Szene Angst, und ich wollte sie in den Drehbuchgesprächen loswerden. Für Alexander Adolph war die Szene Kernbestandteil der Geschichte, und es ist seine Geschichte, nicht meine. Der Kameramann, die Schauspieler und ich haben dann versucht, das Ganze in einer Stilisierung zu bewältigen. Die Darstellerin wurde geschminkt wie eine Schauspielerin aus den 1960er Jahren, das Licht ist sehr unrealistisch in dieser Szene, ein recht eigenwilliges Licht. Jana Karen, die Szenenbildnerin, hat den Ort im Studio so gebaut, dass er einen bestimmten magischen Moment ermöglicht. In der Mischung wurde die realistische Tonebene weggenommen. Und wahrscheinlich war genau diese fantastische, romantische Schlusszene einer der Gründe für das etwas ungewöhnliche Musikkonzept des gesamten Filmes. Nur die Musik kann die Zuschauer heimlich und lange vorher auf diese Überraschungsszene vorbereiten. Jetzt gefällt mir das Ergebnis, aber ich habe damals den Atem angehalten, ob das überhaupt funktionieren wird.

Für mich war das ein wunderschönes Ende, und ich halte es für ein Beispiel dafür, wie wenig letztlich Realismus zählt in der Akzeptanz von Fiktion und wie sehr es um den emotional flow geht, der eigentlich das zentrale Moment ist. Die Szene ist auch so gefährlich, weil sie die Grundannahme des ganzen Stoffes und des ganzen Films noch einmal vorführt: Ein Mann verbringt 40 Jahre seines Lebens mit nichts anderem als der Trauer um eine in seiner Jugendzeit erlebte Liebe. Wenn man das nur auf der rein realistischen Ebene betrachtet, kann man ins Zweifeln kommen. Das Unwahrscheinliche der Geschichte wird einem noch einmal direkt vorgeführt, wenn die beiden zusammen ins Bild treten, wir werden auf den riesigen Zeitunterschied förmlich gestoßen. Und doch interessiert es uns in dem Moment gar nicht, weil wir durch die Inszenierung, durch das Licht, durch den romantisierenden und emotionalen Fluss der Musik mitgenommen werden.

Für Alexander Adolph war die Szene auch deshalb nicht verhandelbar, weil sie das Gina-Problem zum Schlusspunkt führt. Wir Zuschauer sind uns ja nie ganz sicher, was Gina Echsner wirklich will. Sie geht mit dem Roy Esslinger, ihrem Chef, ins Bett, wenn es der guten Sache dient. Sie sagt, während sie neben Roy im Bett liegt: »Vielleicht heirate ich den Bernie«. An anderer Stelle sagt sie, dass der Bernie eigentlich nicht ihr Typ sei. Das sind eher schlechte Voraussetzungen für eine große Liebesgeschichte. In der Schlusszene hebt sich das auf. Da ist sie dann die Ideal-Gina, wie Bernie sie sich vorstellt.

Ein aktuelles Fernsehprojekt, das Sie geschrieben und nicht inszeniert haben, war MEIN LEBEN nach der Autobiografie von Marcel Reich-Ranicki. Wie sind Sie an das Projekt gekommen, wie ist es Ihnen in einer frühen Phase dann damit gegangen?

Es gab bei MEIN LEBEN schon andere Autoren, die sind, vermute ich, an Reich-Ranicki gescheitert. Ich mochte ihn und seine Frau vom ersten Moment an. Obwohl er natürlich erst mal misstrauisch war und mich testete. Ich bin bei den Klassikern nicht so sicher, das ist ihm völlig klar gewesen, und dann hörte das auch sehr schnell auf mit dem Testen. Er wollte wissen, was ein Drehbuchautor ist und wie lange ich für das Buch brauche. Er wollte schnelle Ergebnisse, denn er hatte das Gefühl, die Uhr läuft gegen ihn. Ich habe keinen Hehl daraus gemacht, dass sein Buch als Ganzes nicht verfilmbar ist und ich mich auf einen bestimmten Abschnitt beschränken will. Mein Interesse galt der Phase im Warschauer Ghetto und der Zeit bis etwa 1958.

Es hat über die Figur Marcel Reich-Ranicki viele filmische Porträts gegeben. Das Bild dieser Person im öffentlichen Leben der Bundesrepublik hat sich

extrem gewandelt. Von einer durchaus nicht unhinterfragten Person, an deren Rolle in der Literaturszene auch massiv Kritik geübt worden ist, die mit ihrer Sprechweise zeitweise Gegenstand von Hämne war, wurde plötzlich durch diesen Ausbruch bei der Fernsehpreisverleihung der Hüter des Grals, der sozusagen dem Betrieb die eigene Niveaulosigkeit vorhalten muss oder vorhält. Wie findet man in diesem langen, vielgestaltigen Leben einen erzählerischen Fokus?

Wenn ein biografischer Film überhaupt einen Reiz haben soll, muss man sich fragen, wo ist der Widerspruch? Zum Beispiel RAGING BULL: Da hat jemand alle Fähigkeiten, ganz nach oben zu kommen, aber er zerstört sich alles. Schon der Titel verrät, woran das liegt. Bei Marcel Reich-Ranicki sind die Widersprüche etwas komplizierter, zumindest einer aber ist sehr augenfällig: Er kehrte nach dem Zweiten Weltkrieg sehr früh nach Deutschland zurück, damals wurde noch sehr vieles verdrängt und verschwiegen. Die Auschwitz-Prozesse in Frankfurt fanden erst Jahre später statt. Und er geht in die BRD, nicht in die DDR, wo Schriftsteller lebten, die er bewunderte. Das ist eigenwillig, um es vorsichtig auszudrücken. Für seine Frau war das zunächst undenkbar. Es hat in den Gesprächen mit ihm lange gebraucht, bis ich das verstehen konnte. Dass er nicht in Polen bleiben konnte, habe ich sehr bald verstanden, nachdem ich die Situation der Juden in Polen recherchiert hatte. Es gibt bei ihm eine Leitmelodie, das ist das unbedingte Festhalten an deutscher Kultur, an Musik und Literatur, an Sprache. Was kann es Schöneres geben für einen Drehbuchautor als eine Figur, die überhaupt nur durch Sprechen lebt?

Das hilft einem aber noch nicht zu einer erzählerischen Struktur?

Da für den WDR feststand, dass es ein Einteiler werden sollte, musste ich mich für einen Hauptbogen entscheiden. Schwierig. Irgendwann kam der Gedanke, dass es ein Verhör sein muss, es gibt keine andere Lösung für dieses Drehbuch. Dann habe ich in alten Filmen und Drehbüchern nach solchen Verhörsituationen gesucht. Es gibt einen Michael-Curtiz-Film mit Joan Crawford, er heißt MILDRED PIERCE. Ich glaube, das ist der erste Film, der mit einer solchen Rahmenhandlung strukturiert ist. William Faulkner hat am Drehbuch mitgearbeitet.

Ganz aktuell kommt diese Struktur auch im Oscar-Gewinner dieses Jahres zur Anwendung, in SLUMDOG MILLIONAIRE.

Seit ich MEIN LEBEN geschrieben habe, fällt mir auf, wie oft es das schon gibt. Ich bin sozusagen der Allerletzte, der es dann auch noch macht.

MILDRED PIERCE (Solange ein Herz schlägt; 1945; D: Randal MacDougall, nach dem Roman von James M. Cain; R: Michael Curtiz)

SLUMDOG MILLIONAIRE (2008; D: Simon Beaufoy, nach dem Roman von Vikas Swarup; R: Danny Boyle)

Aber so ist das beim Drehbuchschreiben. Es gibt ein paar Formen, sie haben nicht so schöne Namen wie in der Musik die Sonate oder die Rhapsodie, sie haben eigentlich überhaupt keine Namen, aber Autoren wissen von diesen Formen, und sie suchen sich eine aus. Das ist kein Epigonentum.

Es gibt im filmischen Erzählen im Moment so etwas wie ein Schwächeln der Fiktion, ein Zurückgreifen auf Dokumentarisches, auf Biografisches, eine Art Rückversicherung der Fiktion im Geschichtlichen. Das vorbestehende Material ist in diesem Fall kein Roman, sondern eine Lebensbeschreibung, es ist eine subjektive Wiedergabe einer historischen Situation. Im Film MEIN LEBEN wird dann die subjektive Erzählung unterfüttert mit Dokumentari-

schem, Bildern aus dem historischen Warschauer Ghetto. Das kann meiner Ansicht nach nicht ohne Rückwirkung auf die Fiktion bleiben. Das sind Filmteile, die sogar noch mal mit Untertiteln versehen wurden, obwohl wir die längst als ikonografische Signale für den Einmarsch in Polen oder die Bücherverbrennungen kennen. Dieser dokumentarische Virus dringt in den Film ein, es wird dadurch im Grunde behauptet, alles, was wir sehen, sei dokumentarisch.

Wir reden hier über mehrere verschiedene Dinge. Wenn man die bekannten Bilder der Bücherverbrennung in Berlin sieht und darunter steht *Bücherverbrennung Mai 1933*, dann ist das simple Didaktik, vielleicht für Zuschauer, die überhaupt nichts wissen über diese Zeit.

Andererseits war in der Stoffentwicklung früh klar, dass man nach dokumentarischem Material sucht für den Einmarsch der Wehrmacht in Warschau, weil das sehr schwer nachzuinszenieren ist, vor allem wegen der vielen zerstörten Gebäude. Man hätte sagen können, dann inszeniere ich es eben nicht nach, sondern finde ein entsprechendes Bild, ein Detail, das für das Ganze steht. Das ist dann ein anderer Weg. Ein viel wichtigeres Thema sind für mich die Dokumentaraufnahmen im Ghetto, die eine große, erschütternde Kraft haben. Sie wurden von Nazis gefilmt, von Kameraleuten der SS oder der Wehrmacht. Die gefilmten Opfer hatten keine Rechte mehr, geschweige denn ein Recht auf ihr Bild. Das macht diese Filmausschnitte für mich problematisch. Man kann sagen: »Ich befreie dieses Material und bringe es dahin, wo es hingehört«, also weg von der NS-Propaganda und auf die moralisch richtige Seite. Es gibt aber noch ein anderes Problem. Matthias Schweighöfer und Katharina Schüttler mit ihren darstellerischen Fähigkeiten spielen den Hunger und die Angst. Die Leute in dem dokumentarischen Material sind wirklich am Verhungern und vielleicht kurz nach den Filmaufnahmen gestorben. Ich kann dazu nichts Abschließendes sagen, nur dass der Regisseur Dror Zahavi durch seine eigene Herkunft ein feines Gespür für das Thema und solche Fragen besitzt. Von Anfang an hat er sich sorgfältig um den Stoff gekümmert, als er in das Projekt kam.

Diese dokumentarischen Passagen sind nicht im Buch festgelegt gewesen?

Wir reden jetzt nicht über den Einmarsch in Warschau, sondern über Aufnahmen, die möglicherweise SS-Leute gemacht haben und wo Tote im Bild sind. Wenn Dror Zahavi das angesichts seiner eigenen Biografie, seiner eigenen Herkunft vertreten kann, dann glaube ich, ist es richtig. Er weiß es besser.

Diese Vermischung von Dokumentarischem und Fiktionalem hat angefangen mit dem Nachstellen historischer Szenen in den Dokumentationen im ZDF, was sich auch mit dem Namen Guido Knopp verbindet, und hat sich mit den Dokumentarspielen von Breloer immer mehr ausgeweitet. Meiner Ansicht nach nimmt der Zuschauer sowohl im Medium Fernsehen als auch zunehmend in bestimmten Kinofilmen den Unterschied zwischen Dokumentarischem, Fiktionalem und der realen Geschichte gar nicht mehr wahr. Das betrifft auch Filme, die keine Dokumentaraufnahmen enthalten, wie den UNTERGANG, wie DAS LEBEN DER ANDEREN oder ANONYMA, die in Schulklassen gezeigt werden nach dem Motto: »So war es damals«. Diese Filme werden auch in manchem Feuilleton nicht mehr als ästhetische Produkte wahrgenommen, sondern nur als historische Erscheinungen.

DER UNTERGANG (2004;
D: Bernd Eichinger;
R: Oliver Hirschbiegel)

DAS LEBEN DER ANDEREN
(2006; D+R: Florian Henckel von Donnersmarck)

ANONYMA – EINE FRAU
IN BERLIN (2008; D: Max
Färberböck, Catharina
Schuchmann, nach dem
Buch von Anonyma; R: Max
Färberböck)

Ich finde es schwierig, darüber zu sprechen, wenn man nicht medien-theoretisch geschult ist. Ich komme eher aus der Praxis, nicht von der Analyse. Aber ganz eindeutig hat sich die Rezeption verändert. Die Western waren extrem stilisierte Filme, und die meisten Zuschauer waren sich darüber klar, dass sie Fiktionen sind. Die darin erzählten Geschichten waren in der Mythologie der Menschen verankert und hatten ihre Wahrheit, zum Beispiel die Suche nach der Schwester, die in Feindeshand bei Indianern ist, wie bei John Ford. Das Foto auf dem *Spiegel*-Cover mit Bruno Ganz als Hitler war etwas Neues, denn noch nie hatte der *Spiegel* etwas Vergleichbares getan. Wird das nun das Hitler-Bild für die Heranwachsenden sein? Diese Verwechslung, von der Sie gesprochen haben, geht andererseits mit einer unglaublichen medialen Geschultheit einher. Innerhalb weniger Sekunden können Studenten oder sogar meine Kinder unterscheiden, ob es ein amerikanischer Spielfilm ist, den sie sehen, oder ein französischer, ob es ProSieben ist oder ARD oder ZDF. Wir haben da förmlich ein Sinnesorgan entwickelt, um die Bilder sofort zu dechiffrieren. Andererseits können wir aber gar nicht mehr richtig unterscheiden, wie Bilder entstanden sind, was ein sogenannter echter Moment ist und was ein falscher. Welchen Preis zahlen wir dafür, dass die Bilder immer perfekter werden? Wenn zum Beispiel in *GODZILLA* von Roland Emmerich das Ungeheuer seinen Schweif so ausbreitet, dass er ein Hochhaus streift, sieht das vollkommen echt aus, wie die Scherben aus den Fenstern fliegen. Gerade weil es so echt aussieht, taucht die Frage auf, wie ist das gemacht, und man fällt aus der Handlung raus. Sehe ich dagegen mit meinem Sohn den alten *KING KONG*-Film von Cooper und Schoedsack, ist die Handlung märchenhaft. Jeder Take ist, so gut es geht, komponiert, und wir wissen, es besteht eine Vereinbarung. Mein Sohn stellt die Frage, wie das gemacht ist, gar nicht, sondern ist stärker in der Geschichte drin. Das sind seltsame Widersprüche, die ich nicht weiter erklären kann.

GODZILLA (1998; D: Dean Devlin, Roland Emmerich; R: Roland Emmerich)

KING KONG (King Kong und die weiße Frau; 1933; D: James Ashmore Creelman, Ruth Rose; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack)

Die Veränderung, die zwischen diesen Filmen historisch stattgefunden hat, besteht darin, dass das filmische Erzählen ursprünglich mit einem analogen Bild erfolgte und dass inzwischen das digitale Bild regiert, ein Bild, das generiert ist, das nicht mehr wie früher ein Abbild des analogen Sonnenlichts ist. Trotzdem glauben wir immer noch, da, wo ein Bild ist, muss einmal Realität gewesen sein. Was heißt das für das Erzählen? Ich habe bei der Durchsicht Ihrer Werke, bei denen Sie selber Regie geführt haben, einen sehr sorgfältigen Umgang mit dem Bild bemerkt. Bei Ihnen gibt es nicht die unruhige Handkamera, die eine Authentizität suggeriert, die gar nicht vorhanden ist. Die Bilder erscheinen bei Ihnen als etwas komponiertes und zu Lesendes.

KRABAT (2008; D: Michael Gutmann, Marco Kreuzpaintner, nach dem Roman von Otfried Preußler; R: Marco Kreuzpaintner)

Ich versuche so zu arbeiten, dass die Einstellung gilt, dass sie nicht nur einen flüchtigen Moment zeigt, sondern die persönliche Einstellung des Regisseurs oder des Kameramanns. Ich möchte, dass die Geschichte verstanden und vertieft wird. Die Handkamera ist noch immer das wirkungsvollste Instrument, um Darstellern zu folgen und ihnen Freiraum zu geben. Bei der hektisch bewegten Kamera bin ich mir nicht sicher, ob es eine vorläufige Mode ist oder ob ein grundsätzliches Umdenken dahintersteht. Könnte sein, dass junge Zuschauer schnell ungeduldig werden, wenn sich nichts bewegt. Ein Film wird durch eine bewegte Handkamera jedenfalls nicht wahrer. Es ist ein Stilmittel, das inzwischen zum Klischee geworden ist. Bei der Verfilmung von *DIE LETZTEN 30 JAHRE* haben Kay Gauditz und ich uns entschlossen, Handkamera, Stativ, Schienen, feste und bewegte Einstellungen zu verwenden, weil wir fanden, dass es der Geschichte entspricht. Wir wollten diesen Kontrast, weil wir das Gefühl bestimmter LPs mochten, zum Beispiel von Neil Youngs Album *Harvest* (1972), wo einfache Songs neben aufwändig produzierten Songs stehen.

Inwieweit beschäftigt Sie die Bilderproduktion in dem Moment, in dem Sie als Autor tätig sind und gar nicht in die technische Bildherstellung verwickelt sind, sondern Bilder sprachlich schaffen müssen?

Mein Wunsch beim Drehbuchs schreiben ist es – und das entwickelt sich manchmal zu einer regelrechten Sucht –, jeden Satz in Bildern zu erzählen oder, klarer formuliert, mit jedem Satz Bilder im Leser entstehen zu lassen. Wenn man einmal von diesem Nachtschiff gekostet hat, möchte man das immer wieder, weil man die Kraft spürt, die es entwickelt, wenn man so schreibt. Ob im Leser genau die Vorstellung entsteht, die ich als Autor habe, oder er eigene Vorstellungen entwickelt, das sei dahingestellt, aber es entsteht ein Bild. Wenn das funktioniert, gibt es keinen Moment, der nur Sprache ist, sondern es entsteht ein visueller Strom, der möglichst emotional auch noch ein Wechselbad an Gefühlen auslöst.

Krabat

Ein Projekt, das Sie ursprünglich auch gemeinsam mit Hans-Christian Schmid begonnen haben, ist KRABAT. Das war für Sie ganz offensichtlich keine besonders tolle Erfahrung. Kam die Idee für diese Adaption von Schmid?

Die erste Treatmentfassung ist von ihm, sie ist noch sehr nah am Roman. Hans-Christian hat sich bemüht, eine filmische Wahrhaftigkeit zu schaffen und den Stoff nicht zu einem künstlichen Mummenschanz

Otfried Preußler: *Krabat* (dtv
2008)

werden zu lassen. Ich habe auf Grundlage dieses Treatments weitergemacht. Neben Abbildungen und historischen Texten war meine wichtigste Quelle Otfried Preußler. Ich habe viel von ihm gelesen und ihn später auch getroffen. Er hat lange an dem Roman geschrieben, ihn auch mehrmals beiseite gelegt. *Krabat* kommt aus der sorbischen Sagenwelt und aus Otfried Preußlers Erinnerungen an die Nazizeit und an die russische Kriegsgefangenschaft. Er hat mir einen Nachmittag lang davon erzählt. Ich habe zugehört und dabei an meinen Vater gedacht, mit dem ich auch gerne so geredet hätte. Die Arbeit an KRABAT war für mich zweierlei: Der Versuch, eine märchenhafte Sage möglichst realistisch zu erzählen, sodass die Zuschauer die damaligen Lebensumstände hautnah miterleben. Und es sollte im Kern eine düstere Vater-Sohn-Geschichte werden. Ich habe den Meister als einen Ersatzvater für den Waisenjungen Krabat gesehen. Er zieht den Jungen Schritt für Schritt in seine Welt hinein, bis die ganze bittere Wahrheit auf dem Tisch liegt. Nach der vierten oder fünften Drehbuchfassung hat Hans-Christian Schmid sich aus dem Projekt zurückgezogen, und das, obwohl das Drehbuch gut durch die wichtigen Fördergremien gegangen war. Für diesen überraschenden Schritt hatte es Vorzeichen gegeben. Zum Beispiel liefen die Drehbuchgespräche mit den Finanzierungspartnern, die vom Fernsehen kamen, sehr schlecht. Das hätte man nicht nur sehen, sondern auch so aussprechen müssen, aber das Wunschenken hat das nicht zugelassen. Ein Problem war die Positionierung des Filmes gegenüber der HARRY POTTER-Reihe, ein anderes Problem war,

wie man den Begriff »Family Entertainment« mit den filmischen und erzählerischen Ansprüchen von Hans-Christian verbindet. Je öfter dieser Begriff fiel, desto schweigsamer wurde er. Marco Kreuzpaintner ging anders an das Projekt heran, als ich es bisher gewohnt war. Wir hatten zwei freundliche Drehbuchbesprechungen, ein Mal waren es zwei, das andere Mal knapp vier Stunden. Das war's. Die weitere Entwicklung fand ohne mich statt. Zum Glück hatte ich von Lisa Blumenberg das Angebot, bei einem *Tatort* des NDR Regie zu führen. Diese Arbeit war befreiend für mich.

Wenn es so lief, wie Sie es beschrieben haben, wird Ihr KRABAT-Vertrag auch die Möglichkeit vorgesehen haben, Ihren Namen zurückzuziehen.

Darüber habe ich tatsächlich nachgedacht, aber diesen Gedanken schnell verworfen. Einige Schauspieler haben aufgrund meiner Drehbuchfassung zugestimmt. Hohe Fördersummen sind bewilligt worden.

Ich möchte den Konflikt auch gar nicht näher konkretisieren. Aber können Sie beschreiben, wo zwischen der Intention, mit der Sie aufgebrochen sind, und dem, was jetzt auf der Leinwand gelandet ist, die Veränderung liegt? Gab es da eine grundsätzliche Haltungsänderung?

Da hat sich doch schon strukturell einiges verändert. In den Drehbuchfassungen, die ich geschrieben habe, gab es immer einen bedeutenden physischen Kampf unter dem Einsatz von Naturkräften. Das ist jetzt eine Szene, die ist nur Dialog, der zwar eine starke Ähnlichkeit mit dem hat, was ich geschrieben habe, aber es ist eben nicht wirklich physisch. Die Auffassung von Natur und was die Natur für Menschen bedeutet, also das Fällen von Bäumen, Säcke schleppen oder Getreidefelder abernten, schwitzen, frieren im Winter, das alles hatte im Drehbuch eine größere Bedeutung. Mir fehlt das Magische auf einer Naturerlebnisebene, das Beobachten von Tieren oder von Pflanzen.

Es gibt einen realistischen Blick auf die physische Realität der Dinge. Das ist die Rettung der äußeren Realität, von der Krakauer sprach. KRABAT ist natürlich genau das Gegenteil. In diesem Film sind die Dinge immer nur als Metapher und als Motive gesehen, die für irgendetwas anderes stehen, aber nicht für sich selbst.

Ein typisches Kennzeichen für Märchen. Aber der Roman ist nicht nur ein Märchen, er schildert, auf welchem Nährboden eine Diktatur entsteht und wie eine Gruppe sich terrorisieren lässt. Otfried Preußler nannte es »die Geschichte meiner Generation«. Die Menschen in

Krabat sind Analphabeten, die nicht in Bücher schauen können, um etwas über ihre Seele zu erfahren. Für sie war die Beobachtung der Natur das Wichtigste, um sich selbst zu verstehen. Sie haben in einem Baum oder in einem Bach oder auch in einem Vogel, der vorbeiflog, sich selbst erkannt oder ihr Innerstes. Wir machen das heute über Filme, oder über Bücher. Erzählerisch ist es sehr schwer, diesen Vorgang in den Griff zu bekommen.

Sie unterrichten Drehbuch, Sie führen Regie, und Sie arbeiten als Autor. Wie sehen Sie in Ihrer jetzigen Lage das Verhältnis zwischen Regie und Autorenschaft? Sehen Sie sich eher als Autor oder als Regisseur?

Ich sehe mich als Teil eines Teams, in welcher Rolle auch immer. Hans-Christian Schmid hat einmal gesagt, das Schreiben sei für ihn der schwerste Teil des Ganzen, und so sehe ich das auch. Schöpfer des Filmstoffes ist zunächst einmal der Autor oder die Autorin, vergleichbar mit einem Komponisten. Die Rolle des Regisseurs entspricht der des Dirigenten, er interpretiert, streicht und ergänzt, aber er ist nicht der Komponist. Dieser Unterschied wird bei uns häufig nicht genügend respektiert. Nach meiner unangenehmen Erfahrung mit KRABAT habe ich mir gesagt: Wenn dich etwas am System stört, dann ändere es. Fang in deinem eigenen Bereich damit an. Genau das tue ich. Zum dritten Mal arbeite ich jetzt als Regisseur mit Drehbüchern anderer Autoren. Ich helfe bei den letzten Fassungen mit, aber ich lasse die Autoren schreiben. Ich gebe viele Ideen dazu, manchmal ganze Szenen. Aber ich tauche in den Credits nicht als Co-Autor auf.

Gibt es in Ihrer Tätigkeit als Drehbuchlehrer Haltungen, Regeln, die für Sie wichtig sind in der Ausbildung von Menschen, die schreiben wollen, die Autoren werden wollen? Was war für Sie in Ihrer Entwicklung das zentrale Moment, das Sie in diese Fähigkeit versetzt hat?

Als Drehbuchlehrer habe ich die Möglichkeit, künftigen Regisseuren, Kameraleuten und Produzenten die Bedeutung des Drehbuches und des Autors klarzumachen. Tatsache ist, dass es uns an originellen Stoffen mangelt, obwohl die Autoren sie liebend gerne schreiben würden. Die Verantwortlichen neigen dazu, Autoren zu gängeln. Fast jeder Autor kennt diese Situation: Man sitzt jemandem gegenüber, der selbst nicht schreibt, aber genau zu wissen glaubt, wie man es besser macht. Als Drehbuchlehrer muss man unbedingt vermeiden, die unerzählten Filme, die man selber in sich hat, dem Gegenüber aufzudrücken. Die größte Gefahr besteht darin, die Studentin oder den Studenten zur Projektionsfläche zu machen, gerade bei den Stoffen, die einem besonders

gut gefallen. Es ist wichtig, unbedingt den eigenen Erzählwunsch der Person zu stärken, die einem gegenüber sitzt, und man sollte niemals aufhören, über Kontrast, Bewegung, Drama und Inhalt zu sprechen. Klar machen, dass das Tragische und das Scheitern einer Figur hohe Werte in einer Geschichte sind, die wir nicht verwässern sollten. Das erfordert aber, dass man ein Bild davon hat, wie man sich die Gesellschaft wünscht und unser Miteinander. Wenn man keine Vorstellung von einer besseren Welt hat, dann kann man nicht tragisch erzählen.