



Grenzgänge jenseits der Wegmarken

Ein Werkstattgespräch mit Heide Schwochow

Von Jochen Brunow

Lass uns mit dem Anfang beginnen. Was braucht es für dich, damit du anfangen kannst, damit du das Gefühl hast, das ist eine Geschichte, die sich zu erzählen lohnt? Differiert das in den verschiedenen Medien, in denen du tätig bist?

Beim Film war der Anfang beinah technisch. Es ging damit los, dass mein Sohn Christian an der Filmakademie in Ludwigsburg studiert hat.

Anna Maria Mühe
und Ulrich Matthes in
NOVEMBERKIND

Als ausgesprochen neugieriger Mensch habe ich ihn immer gefragt: »Was machst du denn da? Welchen Unterricht habt ihr? Welche Filme habt ihr gesehen?« Irgendwann im dritten Studienjahr hat er gesagt: »Ich möchte jetzt einen längeren Film machen.« Dann haben wir uns hingesetzt und überlegt, wie könnte man das angehen? Das musste kein bestimmtes Thema sein, es ging einfach darum, einen Einstundenfilm zu machen. Am Anfang stand also die Frage: Könnten wir diesen Film gemeinsam schreiben? Und es war nicht nur Christians Debüt, sondern auch meins. Ansonsten brauche ich das Gefühl, dass es für mich wichtig ist, etwas zu erzählen.

Woran entscheidet sich, was wichtig ist?

Wenn zum Beispiel die Figuren in einer Konstellation sind, in der es nicht nur um Familie und Privates geht, sondern etwas Größeres mit hineinwirkt, eine gesellschaftliche Situation, politische Konflikte. Da spielt mein Marxismus-Studium eine Rolle: Das Sein bestimmt das Bewusstsein. Daran glaube ich noch immer, und das ist auch für die Geschichten, die ich erzählen will, bedeutsam. Nicht weil ich die Welt verbessern will, sondern weil ich Spaß habe, zu bestimmten Dingen vorzudringen. Das ist dann ein fast erotisches Verhältnis zu einem Stoff. Sei es, dass er mit der eigenen Biografie zu tun hat, sei es, dass ich denke, in diese Wunde müsste man mal stoßen; politische Themen, gesellschaftliche Zustände, bei denen ich das Gefühl habe, da hätte ich eine richtig schlitzohrige Lust darauf, mal reinzupieken. Viele der Angebote, die ich jetzt bekomme, sind Romanverfilmungen, und ich merke, ich könnte nie einfach nur eins zu eins einen Roman verfilmen, sondern auch dabei muss ich eine eigene Autorenposition finden. Ich brauche eine Intention, die über den Roman hinausgeht oder aber ihn klar eingrenzt, ich muss für die Adaption ein eigenes Zentrum finden.

In deinen bisherigen Stoffen orientierst du dich sehr stark an autobiografischen Elementen, das Erzählte streift oder berührt sehr direkt den eigenen Lebenslauf. Darauf möchte man natürlich nicht auf Dauer festgelegt werden. Wenn du von diesem autobiografischen Moment abstrahierst, könntest du sagen, was erzählerisches Material braucht, damit es zu einem Projekt wird, das dich als Autorin reizt?

Menschengeschichten mit einem universellen Kern. Da ist es egal, ob die im Mittelalter spielen oder in einer anderen Zeit. Ich denke mir den Stoff sowieso immer für mich auf gewisse Art in die Gegenwart hinein, er muss mit mir im Hier und Jetzt, im Heute zu tun haben. Ich arbeite gerade an einer Adaption von *Landgericht*, einem Roman von



Heide Schwochow

Ursula Krechel: *Landgericht*
(Jung und Jung 2012)



Lisa Fittko

Lisa Fittko (1909–2005) wuchs als Tochter einer jüdischen Intellektuellenfamilie in Wien und Berlin auf. Nach ihrer Flucht vor den Nazis war die Widerstandskämpferin gemeinsam mit ihrem späteren Mann Hans Fittko für das Emergency Rescue Committee in Marseille tätig. Auf der sog. Fittko-Route gelangte auch Walter Benjamin aus dem besetzten Frankreich ins spanische Portbou. Lisa Fittko selbst rettete 1941 eine Passage nach Havanna, wo sie bis zu ihrer Übersiedlung nach Chicago 1948 lebte. In ihrem Buch *Mein Weg über die Pyrenäen* (dtv 2004) hielt sie ihre Erinnerungen als Fluchthelferin fest.

Ursula Krechel, darin geht es einmal um den Nationalsozialismus, aber auch um die junge Bundesrepublik. Das ist weit weg von der eigenen Biografie, und darauf freue ich mich.

Der Roman handelt von einem jüdischen Emigranten, der aus Kuba zurückkehrt und in der BRD Richter wird, der auf der einen Seite wieder integriert werden möchte in die bundesdeutsche Gesellschaft und zugleich so etwas wie Wiedergutmachung einfordert. Ursula Krechel ist eine Kollegin im Verlag der Autoren, und über den Kuba-Teil haben wir gesprochen, weil ich ein Stück über Lisa Fittko geschrieben habe, zusammen mit ihrem Großneffen Loren Marsh. Wir waren auf Kuba und in Havanna für die Recherche. Über das amerikanische Exil ist ja sehr viel geschrieben worden, über das kubanische weiß man dagegen eher wenig.

Wovon ich erzählen möchte, ist der Zerfall dieser Familie. Der Mann ist Jude und emigriert nach Kuba. Die Frau ist Nichtjüdin und bleibt in Deutschland, und die Kinder werden nach England verschickt. Im ersten Teil werden ihre Geschichten quasi parallel erzählt, und im zweiten Teil zeigt Ursula Krechel den Versuch der Familie, wieder zusammenzukommen. Aber eigentlich ist das kaum möglich: Die Kinder sind erwachsen, sind inzwischen Engländer geworden. Der Roman hat eine dokumentarische Kargheit, da muss man viel dazuerfinden.

Benutzt du dafür auch noch einmal eigene Rechercheansätze, oder verlässt du dich auf das Material des Romans und die emotionalen Momente, mit denen du das auffüllst?

Ich möchte nach Kuba; im Gegensatz zu England war ich dort noch nicht. Ich habe viel im Landesarchiv gesessen, weil dort Akten von Juden liegen, nicht nur von denen, die nach Deutschland zurückgekehrt sind, sondern auch von solchen, die in Israel und anderen Ländern weiter im Exil gelebt haben. Die Briefe, die diese Menschen geschrieben haben, handeln sehr oft von »Wiedergutmachung«. Das Wort ist ja nicht unumstritten, aber es geht in diesen Akten darum, dass die Menschen etwas an materiellen Werten zurückbekommen, was ihnen genommen wurde. Und das ist eine interessante Lektüre, um die Hauptfigur in *Landgericht* zu verstehen. Der Roman wird am Schluss fast eine Kohlhaas-Geschichte, weil der Protagonist sich immer mehr versteigt. Dieser Mann ist eine sehr ambivalente Figur. Bei der Feature-Arbeit für den Hörfunk ging es mir immer eher darum, was brennt mir auf der Seele? Wenn ich schreibe, schreibe ich mir auch etwas von der Seele, ich suche etwas, womit ich unter meine eigene Haut komme.

Landschaften und Orte

Du bist in Stralsund geboren, aber auf der Insel Rügen groß geworden. Inwieweit hat dich diese Landschaft beeinflusst, und in welcher Weise spielt Raum eine Rolle für dich beim Erzählen? Denn alle deine Stoffe spielen in gewisser Weise mit Reise, mit dem Durchqueren von Raum, dem Empfinden von Raum.

Ich wollte als Jugendliche immer weg von Rügen, weil es mir zu provinziell, zu klein war, aber ich bin an einem Ort aufgewachsen, der mit Wasser zu tun, mit Land zu tun, mit Erde zu tun hat, sodass die Wurzeln ziemlich fest waren. Das habe ich mir nicht eingestehen können, als ich jung war und mir gesagt habe: »Hallo, ich will in Leipzig studieren«, aber diese Landschaft war schon prägend für mich.

Der sardische Dichter Marcello Fois hat geschrieben: »Orte haben eine Seele. An ihnen erklingen die Stimme des Wassers und das Murmeln der Winde. Der Atem der Erde bringt Nachrichten und Klagen hervor ...« Wenn man also hinschaut, hinhört, dann flüstern die Orte einem Geschichten.

Es spielte für mich auch eine Rolle, dass ich nicht aus einer intellektuellen Familie komme. Mein einer Urgroßvater war Fischer, der andere war Maurer. In meiner Familie wurde also überwiegend aus der Beobachtung heraus geurteilt. Man betrachtete die Welt nicht durch eine Theorie, sondern durch die eigene Wahrnehmung. So kenne ich das von zu Hause. Es wurde bei uns immer viel erzählt, Geschichten, die stark im Aberglauben verwurzelt waren, Legenden und Spökenkiekereien. Rügen war eine kleine Welt, aber im Erzählen eine große.

Diese Landschaftsdinge prägen einen mehr, als man das in jungen Jahren wahrhaben will. Das Land meiner Kindheit war Schleswig-Holstein, das Land zwischen den beiden Meeren. Genau in der Mitte, aber am Nord-Ostsee-Kanal lag meine damalige Heimatstadt Rendsburg. Und das Charakteristische daran war, dass man sich eigentlich mitten in der Einöde befand, aber auf diesem seltsamen Verkehrsweg die ganze Welt vorbeizog; Schiffe, die aus fernen Städten kamen und zu exotischen Ländern unterwegs waren. Da entstand bei mir sehr früh so ein Sehnen und Ziehen in diese fernen Welten. Auch wenn der tatsächliche Aufbruch noch länger auf sich warten ließ.

Da gab es für mich, aufgewachsen in der DDR, dieses eine Bild: Das große, weiße Schiff fährt von Saßnitz über das blaue Meer nach Schweden, Inbegriff für den Westen, es war das Schiff in die Freiheit. Wir sind 1990 sofort mit dieser Fähre nach Schweden gefahren – wo es

Spöken ist der Spuk, und Kieken kommt von Gucken – im Westfälischen und im Niederdeutschen. Dem Spökenkieker wird das zweite Gesicht zugeschrieben: Er kann hellsehen und die Zukunft erkennen. Und er spricht. Das Spintisieren aber, Seemannsgarn und Kaffeesatz, Einbildungskraft und Vorstellungsvermögen liegen dicht dabei.

dann regnete. Bergen, die Kleinstadt, in der ich aufgewachsen bin, liegt nicht direkt am Meer. Ich bin viel am Bodden gewesen. Das ist anderes Wasser. Dieses Binnengewässer riecht auch anders. Bis heute rieche ich den Bodden gerne. Der ist ein bisschen modrig, der hat noch etwas Spezielles.

Mit dem Leben am Wasser, am Meer gehen gewisse Legenden einher. Hast du die erzählt bekommen? Oder selbst gelesen? Und inwieweit haben sie dich beeinflusst in deinem Denken, deinem Werden, deinem in der Kindheit entstandenen Weltbild?

Es herrschte bei uns sehr stark ein gewisses spökenkiekerisches Element vor. Meine Eltern haben mir Märchen, Sagen, Geschichten vorgelesen. Meine Mutter war sehr fantasiebegabt, konnte auch sehr gut singen. Wir haben sehr viel miteinander gesungen. Aber diese Geschichten im Umfeld, die hatten immer etwas Mystisches, waren eng und provinziell, getränkt von tiefem Aberglauben und immer mit merkwürdigen Geheimnissen verbunden.

Der offiziellen Staatsdoktrin – also dem historischen Materialismus – waren diese Art von Phänomenen doch fern und suspekt. Wie ging das zusammen? In dem Moment, in dem man in der Jugend herauswächst aus dem rein Familiären und in offizielle Sozialisierungsmechanismen wie etwa die Schule kommt, wie hat sich das dann bei dir entwickelt? Gab es da Widersprüche, die du erlebt oder empfunden hast?

Das lief nebeneinanderher, und jede Welt war irgendwie für sich. Meine Eltern waren nicht gläubig im christlichen Sinne, sondern ich bin in einem DDR-gläubigen Umfeld aufgewachsen. Gleichzeitig war eben gerade in der Kindheit nicht alles indoktriniert. Mich irgendwann mit Marxismus zu beschäftigen, das war auch eine Abwehr von Aberglauben. Das Esoterische ist mir eher nicht gegeben.

Das erste Studium

Mein älterer Bruder ist dann nach Leipzig gegangen und Staatsbürgerkundelehrer geworden. Er war für mich ein Vorbild. So habe ich auch in meinem ersten Studium Deutsch und Staatsbürgerkunde studiert. Ich hatte mich für Philosophie interessiert, als ich auf der EOS war – Gymnasium hieß bei uns Erweiterte Oberschule. Im Studium habe ich mich dann theoretisch mit dem auseinandergesetzt, was in der Schule eher noch intuitiv stattfand. Durch die Beschäftigung mit dem Marxismus habe ich im Grunde erst angefangen,



die DDR kritisch zu sehen. Es kam also gerade zum Gegenteil des Unterrichtsziels, und ich habe dann auch nie Staatsbürgerkunde unterrichtet. Es ging für mich darum, aus dem Irrationalismus der Jugend zu entkommen in etwas Rationales. Aber die beiden Elemente haben sich später durch das Erzählen wieder intensiv gemischt. Erst spät im Leben konnte ich diese irrationalen, mythischen Momente wieder als etwas Positives empfinden. Aber zuerst musste ich mich wohl stark davon abgrenzen.

Jördis Triebel in WESTEN

Ich komme noch mal auf den Raum und auf die Grenze zurück, denn Rügen und die Ostseeküste waren natürlich auch Grenzgebiet der DDR. Von der innerdeutschen Grenze habe ich eine Vorstellung, aber wie das auf der zum Meer hin offenen Seite war, davon habe ich kein Bild. In welcher Weise haben Fluchtmöglichkeiten eine Rolle gespielt?

Als Kind haben sie für mich überhaupt keine Rolle gespielt. Da habe ich das Meer auch gar nicht so als Grenze empfunden. Ich habe die Umgebung, in der ich gelebt habe, als die gegebene genommen. Später habe ich dann einen Mann kennengelernt, der schon einen Fluchtversuch

unternommen hatte. Aber in meiner Kindheit, in meiner Jugend hatte das noch keine Bedeutung. Man hat gesehen, da waren Scheinwerfer, das Meer wurde abgeleuchtet. Man hat auch immer mal Fluchtgeschichten gehört. Aber das hat mich, ehrlich gesagt, nicht interessiert. Dass Flucht für mich einmal zum Hauptthema werden würde, war zu der Zeit nicht abzusehen. Auch die ständige Präsenz der Staatssicherheit war mir zu dem Zeitpunkt nicht bewusst.

Inwieweit durchdringt ein Staatssystem ein gewachsenes Biotop, das gesättigt ist von anderen Dingen, von Irrationalität, von Legenden, von Mythen, von Wasserwesen, dem Klabaftermann und sonstigen Fabelwesen, die das Bewusstsein prägen und beleben?

Ich glaube, das kann man nicht totkriegen. Zwar gab es Familienrituale, Familientraditionen, die man brechen konnte; niemand erbt den elterlichen Hof, sondern es gab die LPG. Aber diese Fabelwesen und der Einfluss der Natur, die sind widerstandskräftig und leben in den Köpfen weiter. Meine Mutter hat immer erzählt, wie ihr Großvater das Wetter gedeutet hat. Das schien mir eine Mischung aus Aberglauben und Wissen, war aber auch etwas, wovon ich dachte, da muss was dran sein. Wie sollen die Fischer sonst wissen, wann sie rausfahren können und wann nicht? Aber diese Provinzialität habe ich dann mit 18 oder 19 Jahren meinen Eltern vorgeworfen. Ich war, so denke ich heute, manchmal ungerecht, weil ich meinem Vater gesagt habe: Du hast dein Leben fortgeführt, bist nach der sowjetischen Gefangenschaft in die SED eingetreten und hast nie reflektiert, was vorher war, hast nie über den Krieg gesprochen oder die SED hinterfragt.

Viele Menschen, die im Westen groß geworden sind, glauben, es habe kein 1968 gegeben in der DDR. Es gab nicht diese Auswirkungen auf das System, aber im Kleinen wahrscheinlich ähnliche Erschütterungen wie bei »uns«. Ereignisse wie die Selbstverbrennung von Jan Palach sind ja zu jedem im Osten durchgedrungen, denke ich mir, und dazu wird man sich seine Meinung gebildet haben müssen. Was mich viel mehr interessiert: Wie weit haben die Geschichten, die die Jugend bestimmt haben, Impulse ausgelöst, selbst etwas zu entwerfen?

Ich habe Tagebuch geschrieben, und ich habe für mein Leben gerne Aufsätze geschrieben, auch sehr viele Briefe. Aber geschrieben, um zu veröffentlichen, habe ich erst sehr viel später. In einer Zwischenphase nach meinem ersten Studium habe ich in einer Theatergruppe mit Kindern gearbeitet. Wir haben gemeinsam Geschichten erfunden,

die kamen gar nicht erst aufs Papier, sie wurden spontan mit den Kindern entwickelt. Ich war nie aufs Schreiben fokussiert, sondern immer eher aufs »Spinnen«, auf dieses Sich-etwas-Ausdenken, Spielen, Fabulieren.

Das Regiestudium

Nachdem du schon vier Jahre studiert hattest, konntest du ohne Probleme noch ein zweites Studium beginnen. Wie ging das?

Nun, ich habe mich am Regieinstitut der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Berlin beworben und dort Schauspielregie studiert. Das gab es, glaube ich, nur in der DDR, dass man Theaterregie studieren konnte. Manfred Wekwerth hat damals dieses Institut geleitet. Dort habe ich zweieinhalb Jahre studiert und dann aufgehört, um am Theater Praktika als Regieassistentin zu machen.

So ein Zweitstudium und die Zulassung dazu waren gar kein Problem?

Die Aufnahmeprüfung dauerte drei Tage.

Manfred Wekwerth (1929–2014) machte in der DDR zunächst eine Ausbildung als Junglehrer. Als Leiter einer Laienspielgruppe entdeckte ihn Bert Brecht und holte ihn ans Berliner Ensemble, dessen Chefregisseur er nach Brechts Tod 1960 wurde. Später war er u.a. Direktor des Instituts für Schauspielregie in Berlin, wechselte dann 1977 wieder ans Berliner Ensemble, jetzt als Intendant, der er bis 1991 blieb. Von 1982 bis 1989 war er zudem Präsident der Akademie der Künste.

Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«



Jan Palachs Grabstein

Jan Palach (1948–1969), Student in Prag, erlebte 1968 die Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Warschauer-Pakt-Truppen und protestierte gegen die Rücknahme aller Reformen und die grassierende politische Hoffnungslosigkeit, indem er sich auf dem Wenzelsplatz selbst verbrannte. Seine Tat führte zu Massendemonstrationen und Aufbegehren. Bis heute wird Palach als Märtyrer verehrt.



Ich meine die Tatsache, dass du schon einmal studiert hattest und nun sagst, ich will noch einmal etwas ganz anderes studieren?

Das spielte keine Rolle. Ich war als Pädagogikabsolventin noch nicht an eine Schule vermittelt. In der Zwischenzeit hatte ich ein Kind bekommen, dadurch hatte ich auch in gewisser Weise einen Freibrief. Ich wollte nie festgelegt werden, kein typisches DDR-Leben führen, wo man mit 22 mit dem Studium fertig ist, in den Beruf geht und den dann sein Leben lang macht. Das wäre für mich furchtbar gewesen.

Was war in der »Ernst Busch« Unterrichtsgegenstand? Was habt ihr vermittelt bekommen?

Wir hatten die Grundausbildung gemeinsam mit den Schauspielstudenten, also gruppenspezifische Übungen, Bewegungsstudien, direkte körperliche Übungen. Und dann gab es sehr viel Theorie: Dramenanalyse, Inszenierungsanalyse, Theatergeschichte. Was gefehlt hat, war Psychologie, das habe ich erst begriffen, als ich älter war. Man braucht für die Regiearbeit eine psychologische Ausbildung, um zu lernen, wie man Schauspieler produktiv macht. Jeder Student hatte einen Mentor, jeweils einen Regisseur an einem Berliner Theater; man könnte sagen, wir waren beinahe so etwas wie Elitestudenten. Wenn wir ein Szenenstudium machten, dann mussten wir vorher eine Konzeption schreiben: mindestens 30 Seiten. Wir waren voll von den fertigen Bildern dieser Inszenierung. Aber wie man die Schauspieler produktiv macht, das wurde viel zu wenig gelehrt. Ich habe viel auf der »Ernst Busch« gelernt, aber für mich war es auch wichtig, nach zweieinhalb Jahren rauszugehen.

Ohne Abschluss?

Ohne Abschluss. Ich bin dann ans Deutsche Theater gegangen, habe dort mit einem Praktikum als Regieassistentin angefangen, und dort habe ich gelernt, wie man mit viel Lust am Theater inszenieren kann. Das war für mich eine ganz wichtige Zeit.

Wenn man so ein Studium anfängt und immerhin zweieinhalb Jahre durchhält, bricht man nicht leichtsinnig ab. Gerade in einem System, das in sehr klaren Schritten organisiert ist, heißt es was, wenn man das tut.

Ja. Ich habe auch nicht abgebrochen, ich bin exmatrikuliert worden. Der Konflikt mit meinem Mentor hatte sich zugespitzt. Ich hatte ein Szenenstudium gemacht, das mir missglückt war. Das war der Grund

für die Exmatrikulation. Als ich am Regieinstitut war, habe ich unheimlich abgenommen, weil ich mich immer unter Druck gefühlt habe. Es ist schwierig, wenn der Mentor in der Probe von hinten eingreift, während ich vorn mit den Schauspielern probiere. Wenn Schauspieler das merken, ist das eine äußerst heikle Angelegenheit, denn die wollen Sicherheit haben. Kann aber eine nicht bestandene Prüfung der Grund sein, um gleich exmatrikuliert zu werden? Ich habe versucht, dagegen anzukämpfen, weil ich nicht aufhören wollte, habe es auch mit einem anderen Mentor probiert. Es war nicht üblich, dass man sich einen Anwalt nimmt und sagt: Aber rechtlich geht das nicht. Irgendwann dachte ich dann: Vielleicht ist auch etwas dran, vielleicht bin ich nicht stark genug, mich hier bei der Schauspielregie zu behaupten. Aber eigentlich bin ich eine Kämpfernaut, die nicht so einfach aufgibt. Es hat mir wehgetan, die Schule zu verlassen.

Inwieweit sind die Kenntnisse, die du an der »Ernst Busch« erwerben musstest, heute für dich wichtig beim Drehbuchschreiben?

Sie sind sehr wichtig. Dass es so etwas wie Subtext gibt, spielt für mich heute beim Drehbuchschreiben eine wichtige Rolle. Eine Figur sagt das eine, denkt das Nächste, tut das Dritte. Wenn zwei Personen auf der Bühne sind, muss es einen Konflikt geben, das ist beim Drehbuch nicht anders. Quantitäten sind immer auch Qualitäten. Und Dramaturgie hat mit Dramatik zu tun, selbst wenn der Stoff episch ist. Dramaturgie war an der Schule etwas ganz Wichtiges, und es hätte in der DDR auch beim Film nie ein Redakteur die dramaturgische Betreuung übernommen, es war immer ein ausgebildeter Dramaturg. Ich glaube, das war eine ganz gute Schulung, erst mal zu analysieren und die dramaturgischen Grundbegriffe zu lernen – die ich vom Film nicht gelernt habe, die bei mir eher vom Theater kommen.

Das führt natürlich auch dazu, dass man dann wenigstens eine gemeinsame Sprache spricht. Dass Begrifflichkeiten einvernehmlich interpretiert werden. Was bei uns ja nicht immer der Fall ist bei den vielen Dramaturgien, die herumschwirren, und den vielen Manuals.

Wenn ich selbst ein Drehbuch schreibe, kann ich diese Regelwerke nicht einhalten. Ich kann es versuchen, denn ich möchte ja ein gutes Drehbuch schreiben. Aber es wäre vermessen zu sagen, es würde mir gelingen. Was ich jedoch sehr schätze: Wenn jemand etwas von mir liest und bei ihm eine Analysefähigkeit vorhanden ist. Betreue ich selbst etwas dramaturgisch oder lese ein Drehbuch, suche ich zuerst immer nach dem großen Bogen, um dann zu schauen, wie läuft das im



DIE UNSICHTBARE



Manfred Wekwerth

Einzelnen ab. Insofern bin ich dem Regieinstitut, obwohl ich da auch gelitten habe, sehr dankbar.

Gab es dort auch ideologische Auseinandersetzung?

Das war sicher von Mentor zu Mentor unterschiedlich. Wir hatten zum Beispiel Marxismus-Leninismus bei Wolfgang Engler, einem Dozenten, der heute der Rektor der Schauspielschule ist. Der war ein hochintellektueller Mensch, mit dem wir *Das Kapital* auseinandergenommen haben. Extrem theoretisch, sehr kompliziert für uns Studenten, aber immer sehr kritisch, sehr reflektiert. Engler musste man nicht zeigen, ich bin in der Partei, das spielte keine Rolle, sondern da ging es wirklich um die Sache.

Auf diese Theaterzeit folgte dann ja noch in der DDR ein weiterer Schritt in eine neue Richtung hin zum Radio. Der RBB wirbt mit dem Slogan: »Radio an und Film ab« für seine Features und Hörspiele. Was verbindet für dich das Radio mit dem Filmischen? Was hast du dort für die Filmarbeit mitnehmen können?

Das sind mehrere Sachen. Die Mitarbeit an Kinderhörspielen war wunderbar, denn wir haben Märchen umgesetzt. Im DDR-Rundfunk sind 90 Kinderhörspiele im Jahr entstanden. Das war eine sehr lebendige Zeit. Da habe ich Radio von der Pike auf gelernt. Wir haben viel mit Geräuschen gemacht, haben auch versucht, mit Kunstkopf zu arbeiten. Ich habe gelernt, wie man im Radio Räume baut, wie Perspektive entsteht, wie man dort Geschichten erzählt, wie man dieses Kino im Ohr oder im Kopf erzeugen kann. Ich war nicht im Dramaturgiebereich, sondern als Regieassistentin fest angestellt und habe dann auch meine ersten eigenen Regiearbeiten machen können. Es gab gar keine Freien, alle waren in einem sicheren Hafen und nicht schlecht bezahlt. Ich hätte mir vorstellen können, das weiterzumachen, wenn wir keinen Ausreiseantrag gestellt hätten und darüber sozusagen die Grenze aufgegangen ist.

Grenzübertritt

Euer Ausreiseantrag wurde dann an dem Tag bewilligt, als die Mauer aufging.

Das war wirklich irre. Wir hatten die Zeit der Mahnwachen im Oktober miterlebt. Mein Mann ist christlich erzogen worden und war ständig in der Gethsemanekirche. Das war quasi seine, unsere Gemeinde. Es war

eine unglaublich intensive, politische Zeit. Da spielte der schon gestellte Ausreiseantrag für uns eigentlich gar nicht mehr so eine große Rolle. Auch unser Sohn Christian hat damals als kleiner Bursche Flugblätter verteilt und war immer dabei. Wir waren erfüllt von diesen politischen Veränderungen. Dann geht die Mauer auf, und unser Ausreiseantrag ist tatsächlich am 9. November genehmigt worden. Die Grenze ist auf, ist doch blöd. Damit fällt der Grund auszureisen im Grunde weg. Wir wollten eigentlich nicht mehr gehen und konnten auch nicht bleiben, die Kisten waren schon gepackt.

Die Situation der Heldin in deinem Drehbuch WESTEN blieb euch erspart, ihr musstet nicht ins Auffanglager, sondern fandet gleich Aufnahme bei Verwandten in Hannover.

WESTEN (2013; D: Heide Schwochow, nach dem Roman *Lagerfeuer* von Julia Franck; R: Christian Schwochow)

Hannover war als Zwischenstation gedacht. Wir saßen dann dort und sahen im Fernseher, was in Berlin passierte. Die Umwälzungen. Wir hatten uns nun mal entschieden, aber ich habe es kaum ausgehalten. Ich bin Anfang 1990 alleine nach Berlin zurückgegangen, habe meine Familie in Hannover gelassen und mit ein paar Leuten eine Theaterinszenierung gemacht, einfach um in der Woche in Berlin zu sein. Das passte aber auch nicht mehr richtig, diese Zwischenwelt war ziemlich surreal für mich. Das ist kaum zu beschreiben. Ich fand alles ganz furchtbar, weil ich überhaupt nicht wusste, wie ich mich finden sollte, wie man schreiben sollte.

Du hast dann noch einmal, ein drittes Mal studiert.

Ich habe in Hannover die Zeitung aufgeschlagen, da stand: »Ergänzungsstudiengang Journalistik, ein Studium für Leute, die ein Diplom haben«. Ich dachte: Ehe ich jetzt warte, ob ich einen festen Job kriege, mache ich das. Zurück in den Osten wollten wir nicht, wir wollten schwimmen lernen in der anderen Gesellschaft. Und dann haben die mich tatsächlich angenommen, und das war schön, mit fast 40 noch mal eine kleine Studentin zu sein.

Was hat dir dieses Studium gebracht in einer Lebensphase, in der man bereits einen gewissen Satz an Lebenserfahrung hat, in der du auch bereits sehr viel praktische Arbeit gemacht hast, die Technik des Hörfunks schon beherrscht hast? Was war für dich der Reiz, und was hat es dir zusätzlich zu dem, was du bereits als Lebensschatz hattest, noch geben können?

Erst mal war ich sehr neugierig, denn vieles war doch neu für mich. Die anderen Studenten hatten eben auch alle ein Diplom und kamen

Wolfgang Engler (*1952 in Dresden) promovierte am Philosophischen Institut der Akademie der Wissenschaften der DDR und ist seit 1981 mit Unterbrechungen bis heute an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« tätig, zunächst verantwortlich für Theorie und Gesellschaftswissenschaften, mittlerweile als Rektor. Englers Publikationen thematisieren den Ost-West-Übergang gesellschaftstheoretisch; zuletzt erschien *Lüge als Prinzip. Aufrichtigkeit im Kapitalismus* (Aufbau 2009).

Kunstkopf steht für eine Aufnahmetechnik, die auf zwei Mikrofonen in den »Ohren« eines nachgebildeten menschlichen Kopfes basiert. Diese Anordnung simuliert das räumliche Lokalisieren von Tönen durch das menschliche Ohr, ist im Abspielmodus allerdings nur über Kopfhörer »echt«.



Tristan Göbel, Jördis Triebel in WESTEN

aus den unterschiedlichsten Fachbereichen; Naturwissenschaftler, Kulturwissenschaftler. Ich hatte inzwischen eine andere Souveränität als am Regieinstitut der »Ernst Busch«, ich saugte alles auf, was ich mochte, und was ich nicht brauchte, das konnte ich abstoßen. Ich war in einem Alter, in dem ich die Dinge gut einteilen konnte. Das Radio kannte ich, aber einen Zeitungsartikel zu schreiben, davon hatte ich keine Ahnung. Die reine Medienwissenschaft hat mir nicht so gut gefallen, obwohl sie innerhalb des Journalistikstudiums ziemlich wichtig war. Ich musste noch einmal eine Diplomarbeit schreiben, über das »Porträt«, was mir Spaß machte, obwohl ich die Praxis eigentlich viel schöner fand.

Trotz des geglü ckten Studienauf takts muss der Anfang im Westen schwer gewesen sein.

Unser bisheriges Leben wurde immer in diesen Systemzusammenhang gebracht, als wären wir die ganze Zeit Verfolgte gewesen. Gleichzeitig erlebten wir Menschen, die angepasster wirkten, als wir es jemals waren. Man musste aufpassen, das nicht laut zu sagen, denn das konnten die Leute gar nicht begreifen. Die konnten nicht mal verstehen, wenn man sagte: »Bei uns schmeckten die Brötchen besser.« Ich fing plötzlich an, die DDR zu verteidigen, die ich ja bewusst verlassen hatte. Hinzu kam aber auch, dass die DDR-Bürger gleich die CDU gewählt haben, das hat uns verstört. Auch im Westen war in der Zeit eigentlich eine Wende angesagt. Sie wäre ebenso nötig gewesen wie in der DDR. Und dann ist das gesamte Land zurückgefallen in sehr konservative Auffassungen.

Das war auch für viele im Westen desillusionierend, die sich durch die Vereinigung auch eine Veränderung in der Bundesrepublik erhofft hatten. Dieses totale Überstülpen, das dann stattgefunden hat, ist zum einen eine Erfolgs-story, aber auch eine verpasste historische Chance.

Wahrscheinlich musste es so schnell stattfinden, weil man die Chance ergreifen musste. Und von den DDR-Bürgern gab es möglicherweise zu wenig intellektuelle Konzepte, oder aber sie sind nicht nach draußen gedrungen. Es war für uns schwierig, weil Westdeutschland, die Bundesrepublik eine andere Sprache sprach, eine andere Umgangsart pflegte, es war eine andere Kultur. Man musste erst einmal lernen und konnte mit vielem einfach noch nicht so gut umgehen.

Es gab bei allem Austausch doch ein geringes Wissen vom jeweils anderen.

Die Menschen in der DDR haben sich immer für den Westen interessiert, wir wurden mit den europäischen Filmen groß, kannten Fellini, Bergman oder Godard. Aber umgekehrt wusste kaum jemand etwas über die Kultur und Kunst im Ostblock, man kannte vielleicht gerade noch Tarkowski.

In den 1970er Jahren war ich für die ersten Stadtmagazine Hobo und später Tip in Westberlin journalistisch tätig. Wir hatten damals schon den Blick über die Mauer geworfen. Zusammen mit Andre Simonovicsz bin ich damals jede zweite Woche rüber. Wir hatten einen westdeutschen Pass, waren keine gebürtigen Berliner, hatten die Einreisemöglichkeit für 24 Stunden und sind ins Kino gegangen. Es gab früher im Tip eine feste Rubrik, die das Ost-

Das Stadtmagazin *Hobo* entstand in den 1970er Jahren als Erweiterung der *Kreuzberger Nachtlaterne* und war das erste seiner Art in Deutschland. Kurz danach erschien – ebenfalls in Berlin – die erste Nummer des *Tip*. Beider Vorbild war das Londoner *Time Out*. *Hobo* ging pleite, nachdem die geängelte Belegschaft streikte, entlassen wurde und darauf ihrerseits die *Zitty* gründete.



Tristan Göbel, Jördis Triebel in WESTEN

DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ (1974; D: Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf; R: Konrad Wolf)

GOYA – ODER DER ARGE WEG DER ERKENNTNIS (1971; D: Angel Wagenstein, Konrad Wolf; R: Konrad Wolf)

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (1973; D: Ulrich Plenzdorf, Heiner Carow; R: Heiner Carow)

SOLO SUNNY (1980; D: Wolfgang Kohlhaase; R: Konrad Wolf; Co-Regisseur Wolfgang Kohlhaase)

MARTA UND DER FLIEGENDE GROSSVATER (2006; D: Heide Schwochow, Christian Schwochow; R: Christian Schwochow)

kino behandelt hat. Wir haben DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ oder GOYA gesehen, also nicht nur die Filme, die auch den Westen erreicht haben, wie DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA oder SOLO SUNNY. Wir haben diese DDR-spezifische Produktion verfolgt, darüber geschrieben und versucht, Leute zu animieren, auch über die Grenze zu gucken. Ich glaube, die Aufmerksamkeit für die DDR-Kultur ist in den 1980ern dann versickert. Es gab den Exodus bestimmter auch im Westen prominenter Künstler, und damit wurde die Legitimität derjenigen, die noch in dem System tätig waren, teilweise auch unterminiert.

Vom Theater zum Film

Kommen wir zu deinen Drehbucherfahrungen, die im Grunde damit beginnen, dass dein Sohn auf die Filmschule in Ludwigsburg gegangen ist.

Ja. Christian war in meiner Theatergruppe in Hannover, und sobald er irgendwie in eine künstlerische Richtung gedacht hat, haben wir uns ausgetauscht. Das Schreiben des ersten Drehbuchs MARTA UND DER FLIEGENDE GROSSVATER fand an Wochenenden statt. Wenn Christian zu Hause war, haben wir uns zusammengesetzt und geschrieben und dabei gedacht, so könnte ein Drehbuch aussehen. Er hatte schon ein Drehbuchseminar im ersten Studienjahr, die Folgen fand ich ziemlich anstrengend, und trotzdem hat es Spaß gemacht, miteinander zu spinnen. Dann haben wir uns entschieden, auch den Diplomfilm zusammen zu schreiben.

In meiner Familie gab es keine Künstler. Ich habe daher Schwierigkeiten, mir das vorzustellen, in einer engen familiären Beziehung Kreativität und künstlerische Tätigkeit zu entfalten. Dem muss ein sehr spezielles Mutter-Sohn- und Sohn-Mutter-Verhältnis zugrunde liegen, um so zusammen zu »spinnen«, um überhaupt als Sohn auf die Idee zu kommen, ich möchte mit meiner Mutter zusammen ein Drehbuch schreiben. Das bedingt ein bestimmtes Verhältnis miteinander, ein sehr spezifisches familiäres Konstrukt, oder?

Ja, ich glaube, das hat auch mit dem Osten zu tun. Christian hat Eltern erlebt, die nicht stromlinienförmig waren in der DDR und auch im Westen nicht. Er hatte nicht unbedingt dieses Bedürfnis, sich von den Eltern abzugrenzen, weil die etwa zu spießig wären. Er hat einmal in einem gemeinsamen Interview erzählt: »Bei euch wurde immer analysiert. Ob das die Politik war oder der Film, den man gerade angeguckt hat, alles wurde kritisch auseinandergenommen.« Er hat schon als Kind oft einfach zugehört und ist in dieses künstlerische Milieu reingewachsen.

Als er dann an der Filmhochschule war, wollten die Dozenten gerne, dass die Regiestudenten ihre Drehbuchautoren an der Schule finden, aber er fand dort niemanden.

Vielleicht hat er auch gedacht: Wenn ich mit meiner Mutter zusammensitze, kriegt das eine andere Qualität?

Weil ich auch mit meinem Mann Rainer viel zusammenarbeite, haben wir eine gute Streitkultur, wir kämpfen Dinge aus. Es ist nicht alles immer Harmonie und nett und freundlich, sondern wir sagen uns Dinge, und danach ist es auch wieder gut. Vielleicht ist es diese Streitkultur, die diese Mutter-Sohn-Zusammenarbeit überhaupt erst möglich macht. Inzwischen empfinde ich es als Luxus, wenn ich mit Christian arbeite, weil er als Regisseur schnell sagt: »Das kann man doch so nicht machen.« Wir beide reden bereits miteinander, bevor der Text überhaupt an irgendjemand anderen geht, und ich habe Vertrauen zu ihm als Regisseur und denke: »Wie gut geht es mir denn?« In der Deutschen Filmakademie habe ich von anderen Autoren gehört, was für ein Leidensprozess es sein kann, wenn die Regie ihre Texte kaputtmacht.

Die Filmakademie und die DDR-Vergangenheit

In der Filmakademie wurde vor etwa anderthalb Jahren zum Thema, dass einige der Mitglieder zu DDR-Zeiten inoffizielle Mitarbeiter der Stasi waren. Einige Kollegen hatten damit ein grundsätzliches Problem, und die Frage tauchte auf: Soll man diese Mitglieder ausschließen? Einige als Opfer Betroffene stellten diese Forderung. Andere formulierten eher die Frage: Wie gehen wir damit um, ohne gleich diesen radikalen Schritt zu machen? Wir haben uns dann in einer Mitgliederversammlung entschlossen, eine Kommission zu gründen, die mit beiden Seiten sprechen und einen Dialog führen soll, um zu einer Lösung zu kommen, wie damit umzugehen ist. Du warst eine der Ersten, die dazu bereit war, in dieser Kommission zu arbeiten – einige der Gründe dafür haben wir in unserem Gespräch wohl schon gestreift. Kannst du darüber berichten?

Bisher haben wir es immer so gehalten, dass diese Gespräche und die Ergebnisse intern in der Akademie bleiben. Aber einiges kann ich dazu an dieser Stelle sagen. Ich bin in die Kommission gegangen, weil ich nicht wollte, dass man Tribunale errichtet und über Menschen Urteile fällt, nur aufgrund der nackten Information: Der- oder diejenige war IM. Ich finde es notwendig, von Fall zu Fall genau hinzuschauen und zu fragen, was hat jemand genau gemacht, in welcher Konstellation hat er gelebt? In der ersten Zusammenkunft waren 17 Leute aus der



MARTA UND DER FLIEGENDE GROSSVATER



Heide und Christian Schwochow

Arbeitsgruppe am Tisch, da flogen die Fetzen. Die Emotionen schwappten extrem hoch, weil es sehr, sehr unterschiedliche Auffassungen gab. Es gab keine Verständigung, keinen Dialog, es prallten nur die verschiedenen Meinungen aufeinander. Es waren Leute aus Ost und West, Menschen, die schlimme Erfahrungen hatten, Opfer mit großen Verletzungen, tiefen Wunden, Menschen auch mit völlig unterschiedlichen Weltansichten. Bis wir uns darauf wirklich einlassen konnten, brauchte es einige Zeit. Wir haben dann überlegt, ob wir uns vorher die Akten kommen lassen. Man hätte das mithilfe eines Forschungsauftrags erreichen können. Aber diejenigen, über die Täterakten vorliegen, bekommen diese selbst nicht. Es hätten also keine Augenhöhe gegeben, sondern wir hätten Machtwissen besessen. Außerdem muss man lernen, diese Akten zu lesen, die Stasisprache zu entschlüsseln. Wir haben uns also entschieden, diese Akten nicht anzufordern, sondern uns mit den Menschen zu beschäftigen. Und das war genau der richtige Weg. Es ist ein ganz großer Erfolg, dass wir eine Atmosphäre schaffen konnten, in der die Betroffenen, teilweise viele Stunden, über sich erzählt haben. Wir konnten uns so ein Bild machen und auch sehen, wie unterschiedlich die Fälle gelagert sind. IM ist nicht gleich IM. Wir haben Hannah Arendt gelesen, wir haben uns der Sache philosophisch-theoretisch genähert, darüber nachgedacht, wie man in Südafrika in den Wahrheits- und Versöhnungskommissionen mit der Aufarbeitung der Apartheid umgegangen ist. Wir haben uns der Frage gestellt, was ist eigentlich Vergeben? Wir möchten den Prozess der Aufarbeitung würdevoller gestalten, als es bei uns in der Gesellschaft oft der Fall war. Damit möchten wir zu einer Haltung beitragen, die vergeben kann, ohne zu vergessen. Ein Ergebnis haben wir noch nicht, wir sind noch mittendrin in einem sehr dynamischen Prozess. Die Grundidee ist: Wir möchten ein Archiv in der Filmakademie einrichten und dort Filme, Dokumentarfilme, Spielfilme sammeln, also alles öffentliches Material, aber möglicherweise auch die Interviews, die wir aufgezeichnet haben. Unsere Gesprächspartner haben sich auf das Aufzeichnen eingelassen, was ungeheuer großzügig ist. Wir wollen auch noch Leute mit einer Opfergeschichte befragen und würden so gerne für nachfolgende Generationen und für Recherchezwecke den Grundstein legen für ein großes DDR-Filmarchiv. Aber da sind noch sehr viele Fragen ungelöst. Etwas in diese Richtung werden wir der Mitgliederversammlung vorschlagen und zur Diskussion stellen. Ich könnte mir allerdings vorstellen, dass dort wieder die Emotionen genauso hochgehen wie bei unserem ersten Treffen.

Steht die Vorstellung dahinter, ein Projekt zu haben, das man später auch der Öffentlichkeit als ein geschlossenes Werk vorstellt?

Nein. Wir wollen das für die Filmakademie ganz intern für Recherchezwecke erarbeiten, für den Zugang sollte man auch einen Antrag stellen müssen. Sonst bekommt man DAS LEBEN DER ANDEREN.

Wie siehst du in diesem Kontext den Film von Florian Henkel von Donnersmarck?

Für mich ist das ein gut gebauter Film, ein Film, der gut gemacht ist, den ich aber nicht unbedingt als einen Film über die DDR ansehe.

Dann kann er kaum gut gemacht sein, denn das Leben in der DDR ist sein ausgesprochenes Thema. Dazu gibt es eine Geschichte vom anderen Ende der Welt: Ich war zum IndoGerman Screenwriting Workshop in Mumbai eingeladen, wo indische Filmemacher etwas über westliche Narrationen erfahren wollten. Es gab dort auch jemanden, der Drehbuchaufstellungen machte. Das kennst du wahrscheinlich?

Nach Hellinger?

Genau. Mir scheint das eine etwas suspektere Methode für das Drehbuchschreiben, und ich hatte mich schon gewundert, dass der Veranstaltungsleiter so etwas den Indern vorstellen wollte. Aber in dem Moment, in dem du die Methode praktizierst, hat das natürlich einen Übertragungseffekt, dem sich kaum ein unmittelbar Teilnehmender entziehen kann. Es lag mir sehr daran, das ein bisschen zu konterkarieren. Die Frau, die das gemacht hat, hat dann die Steilvorlage geliefert, indem sie sagte, unter anderem habe sie eben diesen äußerst erfolgreichen Film DAS LEBEN DER ANDEREN betreut, und man habe die Situation aufgestellt mit Martina Gedeck und dem Darsteller des Ministers und dabei gemerkt, dass etwas in der ursprünglichen Drehbuchfassung »nicht stimmt«. Man habe daraufhin aus diesem erpresserischen Politiker eine sehr viel mehr »väterliche« Figur gemacht, und eine andere Form der Beziehung zwischen den beiden. Wenn man diesem Vorschlag folgt, begibt man sich seiner Position als Autor, begibt man sich seiner Herrschaft über die Tendenz des Materials, begibt man sich seiner politischen Haltung vollkommen und vollständig. Insofern war das für mich ein schlagendes Beispiel dafür, was passiert, wenn man sich dieser Methode ausliefert und seine Rolle als Autor nicht mehr wahrnimmt.

Mit »gut gemacht« meinte ich, dass der Film ja emotional für viele Menschen funktioniert hat. Die Frage, ob es tatsächlich so war in der DDR, geht daran vorbei. Es war natürlich überhaupt nicht so, das ist alles viel subtiler abgelaufen. Hier wird sehr stark mit Gut und Böse gearbeitet, schlimmer Stasimensch wird zum guten Menschen ...

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

Als »Familienaufstellung« wird ein Verfahren bezeichnet, bei dem Personen stellvertretend für Familienmitglieder eines Klienten im Raum angeordnet werden, um gewisse Muster innerhalb jenes Familiensystems erkennen zu können. Hinter der von Bert Hellinger entwickelten Methode – von der neuere systemische Ansätze zu unterscheiden sind – steckt eine ausgearbeitete Weltanschauung, die vielfach als autoritär und esoterisch kritisiert wird. Drehbuchaufstellungen übertragen diese Methode auf die Figurenkonstellationen einer fiktiven Geschichte.

... diese ja nur scheinbare Wandlung ist für mich gerade das Infame dieses Films ...

... das verharmlost auf der einen Seite, auf der anderen Seite macht es das dramatisch stärker, weil es für den Film eben funktioniert. Aber wenn ich es an der Realität messe, kann ich da nicht mitgehen, so perfide, wie der Mensch am Anfang war.

Er ist auch am Schluss perfide. Er dekonspiriert ja nicht unter dem Eindruck der schönen Musik, er macht seinen Job weiter, indem er weiter konspirativ eingreift in das Leben. Er ändert sich, meiner Ansicht nach, eben gerade nicht. Er ist durch diese weitere Manipulation auch für alle Verwicklungen und den Tod der Schauspielerin verantwortlich. Es wird so getan, als sei er der »gute Stasimensch«. Das ist das äußerst Infame des Films.

Aber es ist ein Film, der immerhin dazu geführt hat, dass das Thema viel diskutiert wurde. Gerade in internen Zirkeln haben wie zu DDR-Zeiten zwischen Freunden wieder Nächte lange Debatten stattgefunden, auch da flogen die Fetzen. Es gab später auch große Diskussionen über BARBARA.

Weil der kommerzielle Erfolg des Films nicht so groß war, hatte es aber bei BARBARA nicht dieses Ausmaß. Das steht wohl in einem proportionalen Verhältnis. Für mich besteht der große Unterschied zwischen den beiden Filmen darin – und das ist etwas in meinen Augen extrem Wichtiges –, dass BARBARA nie den Eindruck erwecken will, »so war es«, sondern sich immer als ein fiktives Werk präsentiert, dessen Konstruktion ich als Zuschauer auch erkennen kann, an der ich teilnehme. DAS LEBEN DER ANDEREN ist ein Film, der so tut, als sei es so gewesen.

Aber jetzt wird es Zeit, dass wir zu deinen eigenen Filmen kommen, zunächst zu NOVEMBERKIND.

Das erste Drehbuch

Wir wollten einen deutsch-deutschen Film machen, wollten Figuren haben, die sowohl aus dem Osten als auch aus dem Westen kommen, weil das für uns metaphorisch für Deutschland stand, eine ältere Figur, die aus dem Westen kommt, und eine junge, beinahe jungfräuliche Figur, eine Frau, die irgendwo in Mecklenburg lebt. Ein See sollte eine Rolle spielen und eine Landschaft. In der Geschichte wollte jemand seinen ersten Roman schreiben, und der schöpft ein junges Mädchen ab, von dem er eine Hintergrundgeschichte kannte. Das Buch wurde immer größer und dicker und immer komplexer. Wir haben gemerkt, das ist ja

eigentlich ein Roman. Aber wir konnten nicht mehr zurück. Das Schöne war, dass wir dann eine Redakteurin hatten, die das auch zugelassen hat, und ein Umfeld, das diese Form akzeptiert hat. Es gab auf dieses Treatment positive Rückmeldungen – was für mich wie ein Wunder war, eine schöne Grunderfahrung, dass wir uns nicht verbiegen mussten.



Thorsten Merten und Anna Maria Mühe bei den Dreharbeiten zu NOVEMBERKIND

In dem Moment, in dem man sich als Autor auf der Ebene vom Treatment bewegt, befindet man sich ja mehr oder weniger noch in normaler erzählender Prosa. Der wirklich technische Schritt ist dann der nächste ins Drehbuch, wenn man wirklich Szenen auflösen und in Situationen erzählen muss. Wie war dieses Prozess?

Ich hatte überhaupt keine Erfahrung, ich löse nicht erst ein Drehbuch in Szenen auf, ich mache das schon beim Treatment. Da sind also bei mir schon Dialoge drin. Wenn ich die Figuren dann habe und die Situation, dann fangen die Figuren an zu sprechen. Und ich muss das dann auch zulassen, sonst ist das wieder weg. Das bedeutet, das Treatment ist bei mir immer schon sehr genau die Geschichte, bis hin in die Auflösung der Szenen. Christian hat gesagt: »Du musst einfach nur die Strukturen machen und sehr viel knapper schreiben.« Ich konnte es nicht. Ich musste immer irgendwie Prosa schreiben und in die Prosa bereits alle Grundkonflikte reinbringen. Das mache ich bis heute so. Wenn ich es richtig gut hinkriege, dann ist die erste Drehbuchfassung ganz leicht. Die eigentliche Arbeit steckt bei mir im Treatment.

Kommen wir mal zu den handelnden und agierenden Figuren in dieser Ost-West-Flucht-und-Wiedervereinigungsgeschichte, die ja sehr viele Handlungs-

»Dekonstruktion: Offenbarung bzw. Enttarnung politisch-operativer Arbeitsprinzipien, Ziele und Absichten, Maßnahmen, Kräfte, Mittel und Einrichtungen, die in der Regel zu erheblicher Gefährdung der Realisierung operativer Aufgaben, wachsendem politischen Schaden, zum Verlust operativer Potenzen bzw. zur erheblichen Einschränkung ihrer Wirksamkeit führt.« In: Siegfried Suckut (Hg.): *Das Wörterbuch der Staatssicherheit*. Berlin 2001, S. 86.

BARBARA (2012; D+R: Christian Petzold)

NOVEMBERKIND (2007; D: Heide Schwochow, Christian Schwochow; R: Christian Schwochow)

und Zeitebenen miteinander verknüpft. Da ist Robert, in der Ausgangssituation fast so etwas wie der Protagonist, der die ganze Sache ins Laufen bringt, indem er sich ein fremdes Leben aneignet, um darüber zu schreiben. Er ist oder versteht sich als Künstler. Du hast dafür einen Begriff der Staatssicherheit benutzt, du hast gesagt: Er schöpft dieses Mädchen ab. Was ist das für eine Figur für dich, dieser Robert? Und was erzählt es uns über den Prozess des Erzählens oder des Romanschreibens, des Kunstproduzierens?

»Abschöpfen« ist wohl eine Freud'sche Fehlleistung, er saugt das junge Blut aus. Er weiß, da lauert eine Geschichte, mit der könnte ich einen erfolgreichen Roman schreiben. Er lernt diese junge Frau kennen und bekommt noch einmal neue Informationen, die das Geschehen noch spektakulärer machen. Er gerät in einen Zwiespalt zwischen dem, was er eigentlich erzählen möchte, und seinen Gefühlen für diese junge Frau, denn er weiß, dass er sie eigentlich »abschöpft«, nicht im Sinne der Staatssicherheit, aber es ist kein offener Prozess, er spielt nicht mit offenen Karten. Auch als der Film fertig war, hat diese Figur das Publikum immer gespalten, auch dadurch, dass Ulrich Matthes die Rolle spielt, der ja etwas Diabolisches haben kann. Ich mag diese Figur, und ich verstehe sie auch. Ich habe als Journalistin dokumentarisch gearbeitet, und auch mir ging es ganz oft so, wenn mir Leute Geschichten erzählt haben, dass ich immer bereits eine Metaebene im Kopf hatte und dachte: »Wunderbar, jetzt müsstest du eigentlich das Mikrofon dabei haben.« Insofern ist diese Figur gar nicht aus einer Distanz geboren, sondern aus einer großen Nähe, sie steht dafür, dass man einen Erzählstoff findet und dabei auch über Leichen gehen kann. Damit habe ich mich selbst auch immer auseinandergesetzt.

Der Ausgangspunkt, der Robert in Bewegung setzt, sind fremde Tagebücher, die er gelesen hat.

Ja, er hat die Frau in seinem Schreibkurs kennengelernt, sie hat ihm ihre Geschichte erzählt. Dann hat er sich um sie gekümmert, und nach ihrem Selbstmord hat er ihre Tagebücher gelesen. Er wittert eine Geschichte, die das Potenzial für einen Roman hat. Die Tochter weiß von all dem nichts, und er versucht auf Schleichwegen mehr von ihr zu erfahren, den Teil der Geschichte, den er wiederum nicht kennt.

Nun ist er Dozent für Creative Writing. Im Allgemeinen wird man das, wenn man selbst bereits schreibt. Seine Freundin sagt aber ganz eindeutig, als er von seinem Vorhaben spricht: »Du bist kein Schriftsteller.« Dadurch liegt für mich auf dieser Figur eine seltsame Form von Impotenz, er ist nicht kreativ, was von Anfang an ein Widerspruch zu seiner behaupteten Tätigkeit

steht. Wir sehen ihn in dieser Tätigkeit nicht. Dadurch liegt für mich auf diesem Charakter ein Schatten, den er auch nie wieder loswerden kann im Laufe der Geschichte.

Verstehe ich, vielleicht spürt man einfach die Konstruktion. Sowohl in der Hochschule für Journalistik als auch an der Schauspielschule hatte ich Lehrer, die jahrzehntelang Dozenten waren, selbst aber gar nicht mehr Regie geführt haben, eigentlich vom Theater gar nicht mehr viel wissen. So eine Figur hatten wir im Kopf, und insofern stimmt dieses Gefühl.

Am Schluss löst ihn als Schöpferin – als diejenige, die die Geschichte tatsächlich schreibt, die wir als Film gesehen haben – Inga ab, die Tochter der Tagebuchschreiberin, dargestellt von Anna Mühe in einer Doppelrolle. Es gibt sehr, sehr viele Zeitebenen innerhalb des Films und einen permanenten Wechsel zwischen ihnen. Gerade für einen Debütfilm eine ungewöhnliche, extrem komplexe Konstruktionsweise. Alle Ereignisse sind auf der sehr diffizilen historischen Zeitlinie der zwei getrennt existierenden Staaten aufgereiht. In den Kritiken wurde der Film oft als Melodram bezeichnet, um einen bestimmten Umgang mit den Emotionen zu kennzeichnen. Ich finde,

Ulrich Matthes in
NOVEMBERKIND



er hat in dieser Gesamtkonstruktion eher etwas von einer Fabel, die uns möglicherweise etwas erzählen will über diese beiden Länder, mehr als über die Figuren, die – so wie du es auch selbst geschildert hast – in gewisser Weise für Teile von Deutschland stehen.

Das ist schön beschrieben. Dieses Verwischen der Zeitebenen, diese nicht klare Trennung zwischen Ost und West, auch auf die Gefahr hin,



Anna Maria Mühe in
NOVEMBERKIND

dass man durcheinanderkommt, war auch gewollt. Egal, in welchem System die Leute sich jeweils befinden, jede Figur hat ihre Entscheidungsmöglichkeiten, keine Figur ist einfach nur Opfer, sondern gleichzeitig auch Täter. Das ist insofern eine Art Fabel. Dass Anne ihr Kind bei der Flucht in der DDR zurücklässt, hat mit ihrer Überforderung in dieser Situation zu tun und ist eigentlich etwas Universelles. Auch der russische Deserteur Juri ist kein Opfer, denn er bestärkt Anne darin, mitzukommen, und behauptet, sie könne das Kind später nachholen. Später belügt Anne ihren Freund in Prag, weil sie unterschiedliche Ziele haben. Sie alle sind insofern nicht anders als Robert, der eine Geschichte schreiben will. Jeder steckt in einem System und hat die Entscheidung zwischen Gut und Böse. Das gilt auch für die Großeltern, die auf der einen Seite liebevoll sind, aber auf der anderen Seite Inga nicht von ihrer Mutter erzählt haben, denn sie wollten dieses Kind für sich behalten. Dramaturgisch wollten wir die Vielschichtigkeit im Sinne einer Spurensuche organisieren.

Wenn es auf dieser Fabelebene angelegt ist, dann stehen natürlich die Haltungen der Figuren auch für Einschätzungen der Systeme. Die Lebensge-

schichte der Mutter hat die größten Wendungen; sie trennt sich von dem Geliebten, dem russischen Deserteur Juri, mit dem sie geflohen ist, wendet sich wieder ihrer Jugendliebe zu, die den Grenzübertritt als Fluchthelfer ermöglicht hat, und heiratet ihn, um versorgt zu sein, wird in dieser Beziehung aber nicht glücklich, sondern verzweifelt so sehr am eigenen Schicksal, dass sie psychisch kollabiert und in der Psychiatrie dahingeht, woraufhin alle anderen den Kontakt zu ihr verlieren, bringt dann aber noch einmal die Kraft auf – was niemand erwartet hat –, sich selbst umzubringen. Das sind wahnsinnige Entwicklungen in dieser Figur, die zu größten Teil nur von anderen erzählt werden.

Ja, man merkt natürlich gerade bei diesem ersten Drehbuch, dass ich vom Hörspiel komme. Ich würde das wahrscheinlich heute anders machen. Wir waren damals beim Schreiben voll mit Geschichten, die man selbst erlebt oder erzählt bekommen hatte. Wir platzen förmlich davon. Es war uns wichtig, viele unterschiedliche Geschichten aus beiden deutschen Teilen anzustoßen, sie aber bewusst nicht ganz bis zu Ende zu erzählen. Wir wollten, dass Fragen offen bleiben, über diese wollten wir nach dem Film diskutieren, sonst hätten wir nicht den Mut haben können, es so komplex zu machen.

Bei aller Komplexität und Vielschichtigkeit steht auch eine Haltung, eine konkrete Auffassung von der deutsch-deutschen Geschichte hinter dieser ganzen Konstruktion, oder?

Es ist einfach zu sagen, hier war die Demokratie, und dort war das totalitäre System. Es geht eher darum zu vermitteln, dass es in beiden Teilen Liebe und Hass gab und dass es Zivilcourage gab. Man muss die starren Systemgrenzen öffnen, die Wände nach allen Seiten aufmachen und zeigen, es gibt Ähnlichkeiten in deutsch-deutschen Geschichten. Den Gegensatz von Gut und Böse würde ich grundsätzlich immer aufbrechen wollen, ich versuche immer, eher das Ambivalente zu erzählen.

Theater im Film

DIE UNSICHTBARE, dein zweites Drehbuch, ist insofern auch ein autobiografischer Stoff, als er an einer Schauspielschule spielt, einem Institut, an dem du selbst auch studiert hast. Die Geschichte eines Missbrauchs, des Brechens einer Figur im Zuge einer scheinbaren Ausbildung. Es hat mich sehr an den Dokumentarfilm von Andres Veiel erinnert, DIE SPIELWÜTIGEN, der auch an der »Ernst Busch« spielt ...

DIE UNSICHTBARE (2011;
D: Heide Schwochow, Christian Schwochow; R: Christian Schwochow)

DIE SPIELWÜTIGEN (2004;
D+R: Andres Veiel)

... für den ich auch ein Drehbuch schreiben werde, das ist in der Planung.

DIE UNSICHTBARE handelt davon, wie Ausbildung und das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Lehrer und Schüler benutzt werden, nicht um den Schüler oder die Schülerin emotional aufzubauen und zu stärken, sondern um ihn zu brechen und in eine Verfügbarkeit zu überführen.

Der Grund, dieses Manuskript zu schreiben, hat mit einer Erfahrung meines Sohnes zu tun. Christian hatte davon gesprochen, dass in seiner Generation unheimlich viele junge Menschen psychisch angeknackst sind, Psychopharmaka nehmen. Der Druck gerade an den Kunsthochschulen sei so groß, dass viele daran zerbrechen. Ein Dozent in Baden-Württemberg an der Filmhochschule hatte zu den Studenten gesagt: »Film ist so teuer, da könnt ihr euch kein Scheitern erlauben.« Dieser Druck kann so groß werden, dass man als kreativer Mensch seine Flügel verliert. Die Arbeit an DIE UNSICHTBARE war die schwerste meines Lebens, insofern ist das für mich auch ein besonders wichtiger Film. Auf eine Schauspielstudentin als Protagonistin sind wir gekommen, weil das ein Beruf ist, in dem man seine Seele geben muss, seinen Körper, alles, was man hat. Kritik bezieht sich dann nicht darauf, was du gemacht hast, sondern wer du bist. Wenn man etwas ausprobieren will, dann ist das Scheitern natürlich auch immer möglich. Es kann nicht sein, dass man nicht scheitern darf. Daraus hat sich das Buch Stück für Stück entwickelt.

Diese psychische Instabilität erlebe ich durchaus auch bei unseren Studierenden an der dffb, aber sie machen sich diesen Druck auch selbst. Du kannst hundertmal sagen: »Das ist eine Übung«, sie verstehen die Arbeit als ein Werk, es entsteht ja ein Film. Es sind nur wenige, die sich so frei bewegen, dass sie etwas mit wirklich offenem Ausgang ausprobieren und sagen: »Ich weiß nicht, wo das hinführt, aber das werde ich dann herausfinden.« Dieses Gefühl, jede Äußerung ist sofort auf einem Tablett und muss bereits eine Ganzheit, eine Gestalt, eine Aussage haben, denn sie wird mit ihnen identifiziert, das ist den Studenten schwer zu nehmen, selbst wenn man das will.

Ja, es hat wohl auch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen zu tun, mit dem, wie sie bisher ihr Leben erlebt haben.

Wie waren die ersten Reaktionen auf dieses Sujet, das ihr gewählt habt?

Es war ein sehr langer, sehr schwieriger Weg, weil wir viel Gegenwind bekommen haben: »Ach, so ein Film über Theater und über eine Schau-

spielstudentin, das kriegt ihr sowieso nicht finanziert.« Ich war irgendwann schon kurz vor dem Nervenzusammenbruch und habe gedacht, das kriegen wir nie hin. Christian hat gesagt: »Wir haben das angefangen, und wir werden dieses Manuskript weitermachen.« Wenn konkrete Kritik kam, haben wir immer neu konzipiert und weitergearbeitet. Ich bin stolz, dass wir durchgehalten haben. Es war neu und es war schwer für mich, harte Kritik zu kriegen, weil einzelne Fassungen des Manuskripts noch nicht stimmten. Uns passierte im Grunde genau das, was der Figur Fine im Film zustößt. Man hat uns vorgehalten, das ist aber nicht NOVEMBERKIND. Wir wollten gar kein NOVEMBERKIND machen, wir wollten zeigen, dass wir einen anderen Film machen können. Wir wollten eben nicht gleich wieder in die DDR-Geschichte zurück. Das war eine harte Arbeit bis zum Schluss.

Fine findet dann im Film in gewisser Hinsicht einen Absprung.

Sie lernt, durch das, was Friedmann mit ihr macht, eigene Grenzen zu setzen. Ich fand es wichtig, dass sie irgendwann sagt: »Wenn du in den Abgrund gehen willst, dann geh, aber nicht mit mir. Ich mache mein Ding nur so weit, wie ich das möchte, weiter geht es nicht.« Auch der Filmbetrieb ist eine unglaublich vampirartige Branche, die saugt und saugt und saugt. Wenn du etwas schreibst, ist immer Druck da, weil die Produktion das einreichen will. Dann ist da eine Finanzierung fällig, dann ist dort eine Förderung. Man muss aufpassen, dass man nicht immer nur funktioniert, man braucht auch Muße zum Schreiben. Ich bin eine Langsamarbeiterin, das wissen inzwischen auch die meisten. Aber auch in der Kunst herrscht immer die Gefahr: Geht dein Film gut, dann bist du gut. Dein Film ist vielleicht schlecht, und schon wirst du niedergemacht. Diese Gleichsetzung darf man nicht annehmen, aber es ist nicht immer leicht, das zu trennen.

Du bist nicht nur als Schauspielerin, sondern auch als Autorin dein eigenes Werkzeug.

Das ist genau das Gefährliche, das man sich immer wieder bewusst machen sollte. Genauso wie du deine eigene Mitte finden musst. Du bist umgeben von einem Stamm von Leuten, die alle unterschiedliche Auffassungen haben. Jeder erwartet, dass du seine Meinung annimmst. Die Situation kannst du nur bewältigen, wenn du ein eigenes Gleichgewicht hast und dir immer bewusst machst, was willst du eigentlich erzählen.

Darin besteht das eigentliche Thema des Films DIE UNSICHTBARE. Es wird in der Geschichte allerdings sehr stark überlagert durch Fines familiäre Si-

tuation. Sie hat eine schwerstbehinderte Schwester, mit der sie um die Liebe der alleinerziehenden, völlig überforderten Mutter konkurriert und für die sie auch gleichzeitig selbst Verantwortung übernehmen muss. Sehr starke emotionale Szenen mit dieser Schwester überlagern das eigentliche Thema. Ich habe nichts gefunden, wo sich das Hauptthema spiegelt in dieser familiären Situation, ich habe das vielmehr als einen zusätzlichen Druck auf Fine empfunden.



Ulrich Noethen, Stine Fischer
Christensen in *DIE UNSICHT-
BARE*

Es war für uns wichtig, dass es eine Wunde gibt bei Fine. Wir wollten eine starken Familienbackground haben, um die Geschichte nicht zu sehr nur auf der Schauspielerbene handeln zu lassen, sondern auch im Alltag. Ich finde schon, dass sich ihre Aggressivität aus der persönlichen Sphäre überträgt auf die Proben im Theater. Wir wollten etwas, was wirklich unter die Haut geht. Vielleicht hat es aber auch eine Rolle gespielt, dass von außen immer wieder die Meinung vertreten wurde: »Nur an der Schauspielschule, das ist zu speziell, findet einen Alltag, bei dem man sagen kann, das könnte auch ein Mädchen von nebenan sein, und es geht nicht nur um die Faxenmacher, die Schauspieler, diese Künstler.«

Fine lebt in einer Situation der permanenten Überforderung, nicht nur privat. Es ist genauso eine Überforderung von Friedmann, zu sagen: »Ihr seid Schauspielschüler, aber das interessiert mich jetzt nicht, ich inszeniere mit euch und mache das Stück, es geht nur um das Stück.«

Es geht um diese Grundauffassung eines Regisseurs: Man muss sich entfleischen. Es gibt auch Filmregisseure, bei denen dieses Entfleischen

zum Prinzip gehört. Man soll alles geben. Man muss sich quasi selbst in die Haut ritzen, um Qualität zu bringen, um es psychisch bluten zu lassen. Ich hatte meine Erfahrungen aus der »Ernst Busch«, Christian ist dafür extra zum Lee-Strasberg-Institut nach New York gefahren und hat dort einen Kurs belegt.

Stanislawski hat seine Methode ja seinerzeit in Russland zusammen mit Moreno entwickelt, und der eine, Moreno, hat daraus eine Therapie entwickelt, das Psychodrama. Bei ihm wird das psychische Geschehen aufgefangen in der therapeutischen Situation. Stanislawski hat es auch in seinen Ideen immer nur unter dem Gesichtspunkt einer authentischen Darstellung instrumentalisiert.

Christian brachte aus New York auch Übungen mit, die wir am Anfang im Manuskript hatten, dann aber wieder rausnahmen. Das Schreiben war bei diesem zweiten Film ein langer Prozess, in dessen Verlauf wir immer neu überlegt und gearbeitet haben. Bei NOVEMBERKIND hatten wir eine konkrete Geschichte als Ausgangspunkt. Hier hatten wir ein Thema, und von einem Thema aus ein Drehbuch zu schreiben ist viel schwerer. Ich glaube nicht, dass ich noch mal etwas Schwierigeres als *DIE UNSICHTBARE* schreiben werde.

Adaption

Dein in der Chronologie nächster Film WESTEN beschäftigt sich wieder mit dem Verhältnis Ost-West.

Das entstand nicht planmäßig, aber Christian hatte schon im ersten Studienjahr an der Filmakademie *Lagerfeuer* von Julia Franck gelesen und gesagt: »Diesen Film möchte ich mal machen.« Ich fand das ein bisschen anmaßend, er war damals noch ganz jung. Er hatte sich erkundigt, und die Rechte waren längst weg, es wurde bereits an dem Drehbuch gearbeitet. Dann war NOVEMBERKIND fertig, und es waren inzwischen bestimmt vier Jahre vergangen. Christian hat sich wieder mit Julia Franck in Verbindung gesetzt. Das Projekt stagnierte. Sie selbst hatte, glaube ich, vier Fassungen geschrieben. Dann saßen noch andere Autoren daran. Christian ist mit NOVEMBERKIND zu Julia Franck gegangen, und sie hat sich den Film angeguckt. Danach hat er mich noch einmal gefragt, ob ich Lust hätte, die Adaption zu schreiben, und wir haben quasi wieder bei null angefangen.

Habt ihr die anderen Fassungen überhaupt gelesen?

Jacob Levy Moreno (1889–1974) wuchs als ältester Sohn einer jüdischen Familie in Bukarest, Wien und Berlin auf, fand früh Gefallen an den Wiener Stegreiftheatern und schloss sich expressionistischen Künstlerkreisen an. Aus seiner Arbeit als Arzt mit gesellschaftlichen Randgruppen, gepaart mit seiner Vorliebe für kreative Ausdrucksformen, entstanden erste Ansätze zur Soziometrie, Aktionsforschung und zum Psychodrama – der Psychotherapie mittels Stegreifspiel. 1925 emigrierte er in die USA, wo er das Psychodrama zur anerkannten Methode ausbaute.

Julia Franck: *Lagerfeuer*
(Köln 2003)

Ich hatte die erste und die letzte Fassung von Julia Franck gelesen und dann noch eine von einer anderen Autorin. Die Drehbücher haben alle die Struktur des Romans übernommen. Das war problematisch, denn *Lagerfeuer* ist ein Roman, in dem unterschiedliche Figuren aus ihrer Perspektive Erlebnisse in dem Notaufnahmelager erzählen, dabei sehr viel reflektieren und sehr viel Innerliches erzählen. Es gibt keinen klaren Handlungsverlauf. Im Gespräch sind Christian und ich darauf gekommen, die Perspektive nur einer Figur einzunehmen. Wir entschieden uns für Nelly, sie wurde die Hauptfigur, und dann hat sich der Film Stück für Stück entwickelt.

Wie lange hat der Prozess gedauert?

Dreieinhalb Jahre. Es gab sehr viele Fassungen. Man möchte ja gerne den Reichtum des Romans erhalten. Dann trifft man Grundsatzentscheidungen, und es beginnt eine Art Trauerarbeit, weil man so viel wegnehmen muss, was für ein Drehbuch nicht funktioniert. Ich habe sehr viele Dinge ausprobiert, die wir diskutiert, verändert und verworfen haben. Es ist im Grunde keine Verfilmung, sondern eine sehr freie Adaption geworden. Aber mir war wichtig, trotzdem die Intentionen des Buches zu erhalten.

Es gibt in dem Roman sehr viel Reflexion. Man ist in einem literarischen Text leicht in den Köpfen der Personen. Im Film passiert das nur indirekt, wir interpolieren als Zuschauer ihre innere Verfassung aus ihren äußeren Handlungen. Wie seid ihr vorgegangen, um Handlungsabläufe zu finden, die signifikant sind, die die Geschichte tragen und voranbringen und auch eine äußere Spannung erzeugen?

Zuerst ging es darum, das vorhandene Drehbuch zu analysieren und herauszufinden, was funktioniert nicht. Es ist problematisch für einen Film, wenn alle Figuren in einem Lager in einem gewissen Zustand verharren und kaum noch etwas tun, um aus diesem herauszukommen. Es gibt keinen inneren Sog, der nach vorne zieht. Es war wichtig, etwas zu finden, das diesen Sog erzeugt. Also zum Beispiel die Perspektive einer Hauptfigur einzunehmen, mit der man emotional mitgeht. Das Zweite war, den Wassilij-Strang mit den Geheimdiensten – also die Figur, die zwischen den Geheimdiensten fast zerrieben wird – stärker zu machen. Und dann kam es uns darauf an, diesen Zwischenraum zwischen Ost und West, dieses Lager zu erzählen. Und natürlich war da die zentrale Frage, wie schafft man es, in den Alltag des Westens zu kommen, wie wird man aufgenommen in diesem neuen System?



Wenn sich Nelly bei der Ankunft im Westen im Lager zur Untersuchung genauso nackt ausziehen muss wie bei der Kontrolle am Grenzübergang bei den DDR-Grenzern, wirkt das wie eine Gleichsetzung der Systeme.

Jördis Triebel in WESTEN

Es war nie beabsichtigt, die DDR mit der Bundesrepublik gleichzusetzen und zu behaupten: »Das eine System ist wie das andere.« Sondern man muss einfach sehen, dass Nelly einen Ausreiseantrag in der DDR hinter sich hat, was direkt im Film nicht erzählt wird. Jeder, der einen solchen Antrag stellte, hatte eine sehr schwierige Zeit hinter sich, man verlor die Arbeit, die Staatssicherheit wurde aktiv und hat sehr gerne in die letzten Schlupflöcher geguckt. Nelly empfindet, was ihr widerfährt, subjektiv wie eine Gleichbehandlung.

Man unterschätzt als Drehbuchautor oft die Wirkung des Bildes. Wenn man etwas geschrieben hat, ist es etwas anderes, als wenn man es tatsächlich in der Realität der Szene mit allen Implikationen sieht. Für mich liegt die Erklärung in der ikonografischen Ähnlichkeit, die einfach da ist: Nelly wieder nackt. Der szenische Inhalt besteht in der Parallelität der Machtausübung, die stattfindet. Also die Dinge, die aus der



WESTEN

Unmittelbarkeit des faktischen Erzählens kommen, diese visuellen und dramatischen Parallelen, begründen die geschilderte Gleichsetzung in mir als Zuschauer.

Historisch wurde man mit einem genehmigten Ausreiseantrag an der Grenze nicht noch einmal so schikaniert. Aber ich habe mich klar dafür entschieden, denn für mich ist das wie eine Vergewaltigung. Es ist die Metapher für das, was Nelly in der DDR passiert ist. Dagegen ist das, was im Lager geschieht, objektiv harmlos. Aber nicht subjektiv aus Nellys Position. Sie muss sich nackt ausziehen an der Grenze, und sie muss es im Lager. Sie kommt aus der DDR in den Westen und könnte jetzt Privatperson sein. Es beginnt eine Freiheit, die nicht mit einer parlamentarischen Ordnung zusammenhängt, sondern mit einem ganz subjektiven Empfinden: »Ich kann mich jetzt freier bewegen, ich bin jetzt dort, wo ich anders behandelt werde als vorher.« Tatsächlich aber kommt sie in diesen Zwischenraum, in dieses Lager, wo ähnliche Fragen gestellt werden und wo subjektiv für sie etwas sehr, sehr Ähnliches geschieht. Nelly begegnet nun einer Art von Verrat, der Misstrauen auch gegenüber Hans schürt. Das ist eine ganz traumatische Geschichte.

Das Lager als Metapher

Diese Figur Hans ist eine aus dem Ensemble der vielen Menschen im Aufanglager. Den hast du für die Adaption aus der Romanvorlage genommen und unterfüttert mit eigenen Erfahrungen oder Erfindungen.

Die Figur war mir wichtig, weil dieser Verdacht, unter dem Hans leidet, noch nicht erzählt wurde: Er ist aus dem Gefängnis in das Lager gekommen, und es gibt an diesen Orten ähnliche Strukturen. Nicht nur die Bettwäsche, die er erwähnt, gleicht sich, auch im Knast kriegt man alles zugeteilt, alles wird für einen geregelt. Er hat sich so daran gewöhnt, dass er den Schritt aus dem Lager hinaus nicht schafft. Er bleibt in diesem Zwischenraum hängen, und das macht ihn für die anderen verdächtig. Nelly muss lernen, selbst zu entscheiden, ob sie diesem Menschen vertrauen will oder nicht, je nachdem, wie er sich zu ihr und zu ihrem Sohn verhält. Sie geht Irrwege, aber am Schluss ist zumindest eine Möglichkeit offen.

Was Nelly im Lager widerfährt, sticht noch einmal in die alte Verletzung, und die fängt wieder an zu bluten. Sie reagiert über, weil sie auch den alten Schmerz hat, aber ihr Gegenüber denkt: Warum reagiert sie so? Da habe ich Dinge verarbeitet, die mit der Übergangsphase zu tun haben, die ich selbst und die meine Familie erlebt hat. Man ist noch nicht im Westen angekommen ist, sondern steckt in diesem Raum oder in dieser Zeit zwischen Weggehen und Ankommen. Es gibt Menschen aus der DDR, die bleiben ewig in diesem Zwischenraum, die werden sterben, und sie sterben dann sozusagen ...

... in einer Tarkowski'schen Zone? Ich glaube, dieses Leben im Ungewissen ist etwas, das wir in unserer BRD-Lebensweise, in unserem westlichen Erfahrungsschatz nicht bewusst erfahren haben. Wir akzeptieren vielleicht unbewusst gewisse Unklarheiten, weil wir denken, das ist nicht so wichtig. Aber gerade an entscheidenden Stellen würden wir immer sagen: »Das ist eindeutig, das ist ein Verrat. Ich kenne eine Form von Wahrheit über meinen eigenen Lebensweg.« Die Schwierigkeit unter solchen Verhältnissen der Beobachtung, der Zersetzung, denn es wurde ja auch in Lebensläufe durch Manipulation eingegriffen, dieses Moment ist schwer nachzuvollziehen. Da liegt möglicherweise die Quelle für sehr viele Missverständnisse und Schwierigkeiten einer Annäherung zwischen Ost und West.

Insofern war es mir wichtig, in diesem Film zu erzählen, dass Nelly kein Opfer ist, sondern dass sie selbst Entscheidungen trifft. Sie kann äußere Freiheit erst finden, wenn sie ihr inneres Misstrauen überwindet.

Wenn man bereits in einem Lager ist, hat man sowieso eine begrenzte Intimsphäre, und wenn in die dann auch noch eingedrungen wird, ist die Verletzung besonders groß. Daher ist es für mich ein sehr starker Moment, wenn der Sohn Nelly Blumen kauft, weil er der Mutter etwas Gutes tun und ihr zeigen will, dass doch nicht alles nur schlecht ist. Sie kommt, wenn sie die Blumen sieht, überhaupt nicht auf die Idee, dass er Urheber dieses Geschenks sein könnte. Sie denkt, nur jemand anders, nämlich der verhörende schwarze CIA-Beamte, mit dem sie anfang zu flirten, könne in ihre persönliche Sphäre eingedrungen sein. Das scheint mir ein sehr starkes Bild für dieses innere Misstrauen. Aber in der Grundkonstruktion dieser Parallelität Auffanglager und DDR liegt natürlich die Gefahr, die Systeme gleichzusetzen. Das ist auch ein Vorwurf, den die Kritik dem Film zum Teil gemacht hat.

Es findet keine einfache Gleichsetzung zwischen Ost und West statt, der Film behauptet nicht, der Westen sei genauso schlimm wie der Osten, sondern er zeigt Nellys individuelle Entscheidung, wie sie mit den Dingen umgeht, sie bewertet. Zum Beispiel die im Film erwähnten zwölf Stempel gab es tatsächlich. Da saß sie dann kurz vor der Einbürgerung in einer sogenannten Notaufnahmekommission, da saßen vor ihr ein Genosse von der CDU, einer von der FDP und einer von der SPD. Das habe ich gar nicht erzählt, weil ich dachte, dann trage ich zu dick auf.

Nun nennen sich SPD-Mitglieder untereinander auch Genossen, aber wenn du CDU, FDP und SPD alle so bezeichnest, dann könnte man denken, du setzt Mitglieder demokratisch legitimierter Parteien gleich mit Parteimitgliedern der SED.



Tristan Göbel, Alexander Scheer, Jödis Triebel in WESTEN

Das war nicht meine Absicht. Ich fand es nur kurios, dass jeder Mensch in diesem Notaufnahmeverfahren eine sogenannte Vorprüfung A und eine Vorprüfung B machen musste (in der er Formulare ausfüllen musste mit sehr persönlichen Angaben). Das eine war für den BND, das andere für den Verfassungsschutz. Das wussten die



Jacky Ido (links), Jödis Triebel in WESTEN

Betroffenen aber nicht. Nelly wehrt sich dagegen, aber sie braucht eben die Kreuzchen auf dem Laufzettel. Und wieder wird dadurch Misstrauen gesät. Das Lager war für mich, und auch für Christian, einerseits ein realer, aber auf der anderen Seite auch ein metaphorischer Ort. Der Film hat nicht nur mit Deutschland zu tun, sondern auch mit Migration generell und hat insofern eine Universalität und Aktualität.

Was die Migration angeht, so war dieses Lager nicht nur gedacht für Flüchtlinge aus der DDR, sondern auch aus anderen östlichen Ländern, wie zum Beispiel für Russlanddeutsche, die auch zu dem Zeitpunkt bereits Möglichkeiten hatten auszuwandern. Die kommen nur äußerst am Rande vor.

Das hätte den Film gesprengt. Wenn man die Dramaturgie des Romans übernommen hätte, wäre es vielleicht möglich gewesen, so einen Film wie LICHTER zu erzählen. Ein wunderbarer Film, in dem die Grenze der Ort ist, an dem verschiedene Episoden und Geschichten über Menschen, die diese Grenze passieren wollen, erzählt werden. Das war uns eben nicht möglich, weil die Figuren alle irgendwie im Lager hängenbleiben.

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

Montage

Wie geht es dir mit diesem Moment, wenn der Film zum dritten Mal entsteht, nämlich am Schneidetisch? Erzählerische und inszenatorische Entscheidungen, die man im Vorfeld getroffen hat, um zum Material zu kommen, werden dann noch einmal gewogen und akzeptiert oder für zu leicht befunden. Wie hast du diesen Prozess erlebt, gerade durch die persönliche Nähe zum Regisseur?

Ich habe das große Glück, dass Christian und ich schon über die Besetzung miteinander reden und ich in den ganzen Prozess der Filmherstellung sehr einbezogen werde. Mir tun die Drehbuchautoren leid, die sagen: »Oh Gott, da ist ein Film entstanden, der hat mit meinem Drehbuch gar nichts mehr zu tun.« Es ist purer Luxus, dass ich diesen Leidensprozess glücklicherweise nie erleben musste. Ich sehe auch Muster und bekomme den Prozess des Schneidens mit. Die Rohschnittfassung sehe ich meistens, und später in Etappen auch andere Fassungen, die wir immer wieder gemeinsam besprechen. Bei NOVEMBERKIND dauerte der Schnitt bestimmt ein halbes Jahr, und da ist der Film völlig neu entstanden. Das Drehbuch war sehr viel epischer, und durch die Montage ist ein Zug hineingekommen, der mir beim Schreiben nicht gegeben war. Insofern habe ich eher gute Erfahrungen gemacht, auch weil ich nicht so eitel bin zu sagen: »Ich habe das Drehbuch geschrieben, und jetzt muss das genauso verfilmt werden.«

Betrifft diese positive Erfahrung auch Redaktionen und Produzenten?

Ja, auch da habe ich Glück gehabt. Die ersten beiden Filme wurden von einer Redakteurin betreut, die sehr offen ist, die vor allem im Debütbereich arbeitet, Stefanie Groß vom Südwestrundfunk. Und dann gab es einen weiteren Luxus bei den beiden ersten Filmen, denn die hat ein ganz junger Produzent gemacht, Jochen Laube, der eine unglaubliche Begabung für diesen Beruf hat. Er hat Christian und mich immer geschützt. Die UNSICHTBARE war wahrlich nicht sein Stoff, weil er gar nicht so ein Theatergänger ist. Aber ein kluger Mensch, der dem Buch nicht seine eigene Meinung überstülpt, sondern eher Fragen stellt. Es wäre für mich schwierig gewesen, wenn ich da wie ein kleines Mädchen hätte sitzen müssen. Die Diskussionen fanden immer auf Augenhöhe statt. Beim dritten Film WESTEN war es deshalb ein bisschen anders, weil das eine größere Runde war. Da gab es drei Produzenten und vier Redakteure. Jeder dieser Redakteure sah einen etwas anderen Film. Damals bin ich aus einer Runde rausgegangen und wusste gar nichts mehr. Ich war total blockiert. Dann habe ich zwei Tage gewartet,

über diese unterschiedlichen Sichtweisen nachgedacht und dann eine Rund-Mail geschrieben und noch einmal unsere ursprünglichen Intentionen erklärt. Das ist mit Respekt aufgenommen worden, es hätte auch anders laufen können. Aber ich musste irgendetwas finden, wie ich damit umgehe. Wir sind zu zehnt am Tisch, wenn das wieder so geht, und ich laufe raus und bin rammdösig und der Kopf ist zu, dann kann daraus nichts Gutes werden.

Alleine durch die Anzahl der Personen entsteht meistens eine Kakophonie. Solange es darum geht zu analysieren, was möglicherweise nicht funktioniert, lässt sich immer noch – wenn alle Beteiligten einigermaßen professionell sind – eine große Übereinstimmung herstellen. Aber in dem Moment, wo man fragt: »Wie lösen wir das? Was machen wir, um diese Dinge zu beheben?«, dann geht es sofort in die unterschiedlichsten Richtungen. Und da muss man aufpassen, sich nicht von seinem Weg abbringen zu lassen.

Wenn in einem Drehbuchgespräch viele Kritikpunkte auftauchen, und ich merke, die sind völlig richtig, dann fange ich an, das zu verändern, und merke, das ganze Manuskript muss sich verändern, und zwar nicht nur, indem ich Pflaster klebe, sondern es wird eine völlig neue Idee notwendig. Dann wiederum heißt es: »So viel wollten wir doch eigentlich gar nicht verändert haben.« Aber nur so geht es.

Noch einmal Ost-West

Die BORNHOLMER STRASSE über den Tag der Maueröffnung hebt an als eine Komödie, fast als Schwank mit sehr deftigen Elementen, der sich vor Innereien und Gedärmen nicht fürchtet. Es geht dann aber über in einen sehr emotionalen, fast pathetischen Moment, als die Konfrontation zunimmt und jegliche Form von Comic Relief – also eine Befreiung durch Komik – nicht mehr zugelassen wird, sondern extrem dramatisch zugespitzt wird. Wie habt ihr diese Melange, diese Mischung von Genres konzipiert?

BORNHOLMER STRASSE
(2014; D: Heide Schwochow,
Rainer Schwochow;
R: Christian Schwochow)

Für mich ist das zugrunde liegende Ereignis ein hochemotionales. Immer wenn ich daran denke, immer wenn ich Bilder davon sehe, fange ich nach wie vor an zu heulen. Ich bin ja auch über die Grenze in jener Nacht ...

Ich habe die Anfrage für diesen Stoff bekommen, bevor mein Mann als Co-Autor eingestiegen ist und bevor Christian als Regisseur zur Debatte stand. Dann habe ich mich damit beschäftigt und gemerkt: Das ist so absurd, was in dieser Nacht passiert. Da ist eine Komik drin, die ist so was von unfreiwillig. Da sind Männer, die ihr Leben lang nur auf Befehle warten und nur auf Befehle reagieren mussten. Und dann

kommt in dieser welthistorischen Nacht kein Befehl. Das Politbüro schläft. Und diese Männer, die immer mächtig waren, werden zu vollkommen hilflosen Männlein.

Der Auftakt ist schon von einer ziemlich derben Form der Komik.

Der komödiantische Anfang, also die Darmgeschichte, und der grenzverletzende Hund sind nach Erzählungen von Harald Jäger entstanden. Als die Entscheidung gefallen war, aus dem Stoff eine Tragikomödie zu machen, haben mein Mann und ich diese Dinge gerne angenommen und sie für die Geschichte benutzt. Dass es am Schluss immer emotionaler werden würde bis hin zum Pathos, das das Ereignis auch hatte, das war klar. Anders hätte ich mir das gar nicht vorstellen können. Das Lachen muss einem auch irgendwann im Halse steckenbleiben, denn es war tatsächlich möglich, dass die Männer hätten schießen können. Wenn jemand anderes Dienst gehabt hätte, hätte sich diese Nacht völlig anders gestalten können. Es war eine Herausforderung, denn für mich war es ja die erste Komödie. Und dann hat Christian ästhetisch das Seine dazu getan, auch in der Arbeit mit den Schauspielern. Ich hätte es mir am Anfang noch etwas ernsthafter vorstellen können, finde es jetzt aber im Nachhinein, wo es fertig ist, für mich sehr gut.

Es sind starke inszenatorische Mittel, die da aufgeföhren werden, mit der starren Zentralperspektive, mit den verzerrenden Linsen in der Nahaufnahme. Das finde ich beinahe grenzwertig. Weil in der Art der Inszenierung etwas bewusst Verzerrendes liegt, habe ich eingangs nicht »Komödie« gesagt, sondern ganz bewusst »Schwank«.

Es ist eine andere Kameraarbeit als sonst, eine meist stehende Kamera. Der Inszenierung liegt etwas Grafisches zugrunde, so etwas Ehernes. Aber als ich die Muster gesehen habe, hatte ich mir das meiste auch irgendwie so vorgestellt. Der Anfang ist etwas anders, die Szene mit der Toilette ist so nicht geschrieben. Aber ich finde es richtig, diese Figuren zu Männlein zu machen. Das kann man anders sehen und sie die ganze Zeit als Bluthunde betrachten. Aber ihre Hilflosigkeit in der Situation, die finde ich schreiend komisch.

Diese Figuren werden aber ja auch zu Helden. Also zumindest der Protagonist wird zum Helden dieses Tages, denn wenn er nicht bereit gewesen wäre, diese Schritte zu gehen, dann hätte das Ganze auch extrem blutig ausgehen können.

Ja.



BORNHOLMER STRASSE

Die Maueröffnung ist als Ereignis verbunden mit einem Moment der Kollektivität: »Wir sind das Volk!«, mit einem eben nicht westernmäßigen einzelnen Helden, der – auch wenn er seine Schwächen hat – im Alleingang den Gang der Weltgeschichte ändert.

Ich fand es gerade reizvoll, sich mal einen Antihelden zu nehmen, den es ja wirklich gab, der in so einer historischen Nacht zum Helden wird. Eigentlich ist der Ablauf unglaublich, aber zugleich historisch verbürgt. Die Geschichte dieser Männer in dieser eingeschlossenen Situation an der Grenze hat beinahe etwas von Sartre. Draußen werden es immer mehr. Das Volk ist eine Figur. Die Wärter sind plötzlich die Eingeschlossenen und müssen sich irgendwie verhalten, obwohl sie sich nicht verhalten können. Wenn man es genau nimmt, können sie immer nur etwas falsch machen. Und dieser Mensch schafft es, in dieser absurden Situation das Richtige zu tun. Das ist es wert, erzählt zu werden. Ich gehörte auch zu dieser großen Figur »das Volk«.

Ich glaubte, Rainer und dich in dem Ehepaar erkannt zu haben, das nur nach Westberlin will und dessen Kind zu Hause schläft.

Wir hätten es sein können. Wir waren nicht die Ersten, die rüber sind, sondern kamen erst später. Aber auch unser Kind hat im Bett gelegen. Wir kamen morgens nach Hause und haben unseren Sohn geweckt und gesagt: »Christian, die Mauer ist gefallen. Wir waren in Westberlin.« »Was? Und ihr habt mich schlafen lassen?« Insofern sind wir nicht direkt dieses Ehepaar, aber wir haben diesen großen Moment erleben dürfen, zur Mauer zu kommen, und die war offen. Sie war einfach offen.



Born Rainer Schwochow,
Christian Schwochow, Heide
Schwochow bei den Dreh-
arbeiten zu BORNHOLMER
STRASSE

Gerhard Haase-Hindenberg:
*Der Mann, der die Mauer öff-
nete* (Heyne 2007)

Es gibt bei diesem Film einen Unterschied zu allen anderen vorherigen Drehbüchern, die sich auch mit der Ost-West-Problematik befassen, aber einen klaren fiktiven Background haben. Hier wird ein historischer Moment, den wir auch schon in vielen dokumentarischen Bildern gesehen haben, rekonstruiert, und beim Zuschauer könnte der Eindruck entstehen: »Ja, so war es.« Bei den Anfangsgeschichten, die komödiantisch überhöht sind, hat man diesen Eindruck nicht, denn da wohnt man einem ästhetischen Vorgang der ironischen Distanz bei. Dann verändert sich die Erzählhaltung, es werden immer mehr Abläufe scheinbar direkt aus der historischen Realität geholt, und man kommt mehr und mehr in eine Situation zu denken: »Aha, so ist es also gewesen.« Und in zehn Jahren gibt es die Dokumentarfilme nicht mehr, sondern die Kids in der Schule sehen diesen Film als historischen Beleg.

Es gibt ein Sachbuch, das heißt *Der Mann, der die Mauer öffnete* von Herrn Haase-Hindenberg. Das war eine gute Recherchegrundlage. Das ist eigentlich ein Porträt Harald Jägers, der über seine Kindheit erzählt, aber auch über den Ablauf der Nacht. Danach kam Jäger zu uns nach Hause und hat erzählt und erzählt. Der Plot des Films entspricht dem Ablauf der Nacht, die Handlung folgt einfach der Dramaturgie dieser besonderen Stunden. Alles, was dort passiert bis hin zu den Wendepunkten, ist historisch. Was aber nicht der Realität entspricht, sind die Figuren. Harald Jäger hat viel über die Menschen erzählt, mit denen er gearbeitet hat. Daraus haben wir eindeutig Kunstfiguren geformt, weil wir bestimmte Typologien haben wollten, einer sollte also der Nachdenkliche sein, der andere den scharfen Hund geben. Das Figurenensemble ist Fiktion und komplett ausgedacht, aber die Dramaturgie ist so absurd gewesen, wie wir sie darstellen.

Weil jeder Zuschauer weiß, wie es ausgegangen ist, könnten für die Spannung Schwierigkeiten entstehen, aber ich habe das gar nicht empfunden.

Auch diese Handlung hat etwas Metaphorisches, denn in dieser Nacht ist ja alles zerbrochen, was schon halb kaputt war. Eigentlich war das ganze Haus nur noch ein Kartenhaus und schon am Schwanen. Es ist dann in dieser Nacht zusammengefallen. Die Polizei, die Staatssicherheit, die bewaffneten Organe, die mussten agieren, als wäre alles noch in Ordnung. Dabei war der Zug mit den Ausreisewilligen aus der Prager Botschaft doch längst mitten durchs Land gefahren. Das muss für die Leute, die die Grenze schützen sollten, eine Absurdität gewesen sein. Harald Jäger hat erzählt, darüber wurde in Kreisen der Grenzer nie gesprochen, ganz so, als wäre die alte Realität noch da.

Wenn man bei dieser Metapher bleibt, dann war das Haus bereits entkernt, und das Fundament war auch schon vollkommen ausgehöhlt.

Die Menschen, die so ein Haus mit eigenen Händen halten müssen, sind überfordert, denn eigentlich ist es eine Aufgabe, die unlösbar ist. Dadurch entsteht Komik, und man kommt als Autorin darauf, daraus eine Komödie zu machen. Wir wollen wegen des Genres auch auf keinen Fall mit Schabowski und der Pressekonferenz beginnen, sondern einfach mit einem normalen Tagesablauf an der Grenze. Da kommt dann der Hund ins Spiel, bevor die ganze Maschinerie in Gang gerät.

Auch der Hund ist sehr komödiantisch gecastet. Es wäre sicher ein ganz anderer Auftakt, wenn das ein deutscher Schäferhund gewesen wäre. Die Grenzüber tretung hätte ein anderes Gewicht bekommen. Schauspieler haben angeblich Tiere, denn die spielen nicht, die sind einfach in der Szene da, die sind immer besser als sie.

Die Schauspieler haben mit einer ungeheuren Inbrunst gespielt. Bei den Dreharbeiten in der Nähe von Magdeburg sah ich die Komparsen und habe gedacht, die DDR steht noch mal auf. Und Milan Peschel sagte nach der Einstellung, in der die Leute riefen: »Macht das Tor auf! Macht das Tor auf!«, zu mir: »Ich habe mich so geschämt, dass ich auf der anderen Seite stand.« Auch ich hatte das Gefühl, wieder mittendrin zu sein. Es war irre.

Es gibt innerhalb des Volks nicht nur Komparsen, sondern ausgewiesene, starke, große Schauspieler. Ursula Werner zum Beispiel in sehr einer kleinen Sprechrolle.



Charly Hübner in
BORNHOLMER STRASSE



Ursula Werner in
BORNHOLMER STRASSE

Ursula Werner (*1943 in Eberswalde) ist seit 1979 im Ensemble des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, war aber auch immer für Film und Fernsehen tätig, u.a. in *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* (Silberner Bär 1982) oder für den *POLIZEIRUF 110*. In den 1990er Jahren fand man sie eher auf der Theaterbühne, seit den 2000ern auch wieder im Kino – etwa in *DIE POLIZISTIN* (2000) oder in *WILLENBROCK* (2005) von Andreas Dresen. 2009 erhielt sie den Deutschen Filmpreis für die Hauptrolle in *WOLKE 9* (2008).

Von der Szene mit Ursula Werner habe ich mir auch die Muster angeguckt. Ich weiß gar nicht, wie oft sie die Szene gedreht haben. Ich habe immer wieder geheult, wenn ich sie gesehen habe. Ich verstand, ich empfand wieder, was die Situation damals bedeutet hat. Auch bei dem Schauspieler Thorsten Merten, der irgendwann sagt: »40 Jahre, und jetzt ist irgendwie genug, und ich kann nicht mehr«, merkte man, dass die Sätze ganz von innen kommen.

Ausblick

Dann wollen wir es vielleicht mit Ost-West und Historie bewenden lassen. Dein Sohn hat ja selbst darüber schon gewitzelt, dass er nicht zum Dokumentaristen der DDR werden möchte nach all den Filmen, die er darüber gemacht hat. Wie sieht für dich die Perspektive nach diesen Bewältigungen der Vergangenheit aus? Kannst du das abhaken? Wo führt dein Weg erzählerisch hin?

Ich möchte jetzt erst mal andere Wege gehen. Aber wenn du so eingeführt bist, kommt vieles auf dich zu. Zum Beispiel hatte ich gerade ein Gespräch, in dem es um Christa Wolfs *Kindheitsmuster* geht. Das

ist für mich ein Schlüsselroman, diese Frauenfigur war für meine persönliche Entwicklung wichtig. Das Projekt einer Adaption dieses Romans schubse ich daher jetzt nicht von der Bettkante, nur weil es mit der DDR zu tun hat. Aber grundsätzlich möchte ich ganz verschiedene Stoffe machen.

Ich war irgendwann zum Filmfestival in Chile und habe mir das Stadion angeguckt, in dem damals die Menschen beim Putsch interniert waren. Mir ist sofort eine Geschichte eingefallen, das ist ein Stoff, der bei mir auf dem Tisch liegt und den ich gerne machen würde, der dann mit Fußball zu tun hätte und mit dieser fernen Geschichte damals. Es freut mich, für die *Landgericht*-Adaption mich mal um die junge Bundesrepublik kümmern zu können. Ich würde auch gerne einfach mal eine Liebesgeschichte machen, die in der Provence spielt, weil ich die französischen Filme mit ihrer Leichtigkeit so mag. Ich bin spät zum Film gekommen, und ich muss immer andere, neue Sachen ausprobieren.

Aber du willst schon beim Filmschreiben bleiben?

Ich bleibe beim Film. Dazu habe ich mich allerdings erst vor Kurzem entschieden, weil ich immer wieder die Sehnsucht nach dem Feature hatte. Featurearbeit bietet eine größere Lebensqualität. Aber jetzt hat der Film mich gepackt.

Thorsten Merten (*1963 in Ruhla, Thüringen) wollte Journalist werden, musste wegen seiner kritischen Haltung aber umsatteln und beendete 1990 seine Ausbildung an der Berliner Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«. Seitdem ist er auf Theaterbühnen im In- und Ausland unterwegs. Nach seiner Hauptrolle in dem preisgekrönten Film *HALBE TREPPE* (2001/02) ist er auch immer wieder in deutschen Film und Fernsehproduktionen zu sehen.

Christa Wolf: *Kindheitsmuster* (Aufbau 1975)