



Sprechende Bilder, sichtbare Worte

Ein Werkstattgespräch mit Jochen Brunow

Von Christoph Callenberg und Andreas Resch

Andreas Resch: In den Werkstattgesprächen, die du mit Autorenkollegen über ihren Werdegang geführt hast, spracht ihr zum Auftakt immer über ihre Kindheit, über die Umgebung, in der sie aufwuchsen, über die Landschaft, in der sie groß geworden sind. Alle waren sich darüber im Klaren, dass diese Herkunft ihr Erzählen geprägt hat. Was ist dein erstes Kindheitserlebnis, an das du dich erinnern kannst?

*Hanns Zischler
und Sabine Bach in
BERLIN CHAMISSOPLATZ*

Oft sieht man sich selbst als Kind auf Fotos, aber man hat keine eigene Erinnerung an das abgebildete Ereignis. Ich erinnere mich an eine ur-

alte Aufnahme – schwarz-weiß und der Rand mit Wellenschnitt – von mir am Nord-Ostsee-Kanal, der mitten durch Rendsburg geht. Ich sitze da auf einem hohen, hölzernen Gatter, das eine Weide begrenzt, meine Großmutter hält mich fest, und ich schaue auf diesen Kanal.

Resch: Wie alt warst du da ungefähr?

Zwei Jahre vielleicht. Wertvoll ist mir dieses Bild, weil meine Großmutter väterlicherseits eine sehr wichtige Person für mich war. Da meine Mutter gearbeitet hat, war ich ein Schlüsselkind und meine Großmutter für mich eine emotionale Bezugsperson. Die Wiese hinter dem Tor, auf dem sie mich hält, steht für das zurückgebliebene, bäuerlich geprägte Schleswig-Holstein, während ich von dem hohen Gatter aus auf den Kanal schaue, einen Sehnsuchtsort, der in meiner Kindheit und Jugend immer eine Rolle spielte. Er verbindet Ostsee und Nordsee, und große Schiffe kamen vorbei, mit verheißungsvollen, exotisch klingenden Namen ihrer Heimathäfen auf dem Heck, auf dem Weg in die große, weite Welt, ins unbekannte Fremde und Freie.

Christoph Callenberg: Hattest du den konkreten Wunsch, auf so einem Schiff mitzufahren, oder war eher dieses Sehnsuchtsmoment für dich wichtig?

Die Familie meiner Mutter bestand seit Generationen aus Bootsbauern und besaß eine Werft. Insofern bin ich mit Schiffen aufgewachsen. Nicht mit diesen großen Handelsschiffen auf dem Kanal, aber mit Holzbooten. Mein Großvater baute Fischkutter für die Krabbenfischer in Büsum, Segelboote, Motorboote und diese großen alten Holzrettungsboote, die man heute nur noch aus dem Film TITANIC kennt, Boote, in die dreißig, vierzig Leute reingehen. Solche Schiffe haben mein Großvater und auch mein Vater noch gebaut. Ich hatte später nie das Bedürfnis, auf einem Schiff zu sein, denn als Kind musste ich oft das Wochenende mit Erwachsenen auf einem kleinen Boot verbringen und konnte nicht runter. Ich habe das meist als beengend empfunden, als Trennung von den Gleichaltrigen, von meiner Peergroup.

Callenberg: Da du der einzige Sohn warst, wurde erwartet, dass du die Werft übernimmst? War das für dich einmal ein ernsthaftes berufliches Ziel?

Wenn es eine normale Generationenfolge gegeben hätte, wäre ich heute möglicherweise Bootsbauer. Aber die Werft ist nicht in Familienbesitz geblieben. Es gab zwei Generationen hintereinander in diesem Teil der Familie nur Töchter und keine männlichen Erben. Da war der Übergang eines solchen Unternehmens immer schwierig. In einer



Jochen Brunow

TITANIC (1997; D+R: James Cameron)

Generation hat es geklappt, aber in der nächsten Generation wurden die Schwiegersöhne selbstbewusster, als mein Großvater es war, und haben sich dem starren matriarchalen Regiment meiner Großmutter nicht unterordnen wollen. Daraufhin wurde die Werft auf Leibrente veräußert und war nicht mehr im Besitz der Familie. Das geschah, bevor der Bootsbau für mich als Berufsperspektive hätte konkret werden können. Ich verstehe es heute als Glück, dass ich einen anderen Weg einschlagen konnte, aber die rein handwerkliche Seite des Bootsbaus, die Holzbearbeitung und das Entwerfen und Zeichnen von Schiffskörpern, hat mich sicher auch in meiner Auffassung vom Beruf des Drehbuchautors beeinflusst.

Resch: Wie haben das Wasser und die besondere Lage von Schleswig-Holstein dich und dein Erzählen weiter geprägt?

Dieser Herkunftsort ist auf fast allen Seiten von Wasser umgeben. Auf der einen Seite die Ostsee, ein träges Binnenmeer, wo die Quallen am Strand in der Sonne verdunsten, wie Thomas Mann schrieb. Auf der anderen Seite die Nordsee mit ihren starken Gezeiten und ihrer Brandung, mit Sturmfluten und mit den vielen Mythen und Geschichten um den Klabaوترmann, um Theodor Storms *Schimmelreiter* oder Klaus Störtebeker. Diese Legenden habe ich als Kind viel gehört und sehr gemocht.

Callenberg: Es gibt jede Menge Witze darüber, wie schwer von Begriff Friesen sind, aber inzwischen auch darüber, dass sie mit ihrer Langsamkeit gerade besonders cool sind.

Ein Begriff, der aus dem Niederdeutschen in die Umgangssprache übergegangen ist, erscheint mir typisch für den dortigen Menschenschlag: *Tünen* heißt auf Platt, die Realität zu übertreiben oder zu verdrehen, erfundene Geschichten zu erzählen. Und ein *Tünbüdel* ist jemand, der immer flunkert – nicht lügt, sondern nur die Unwahrheit auf sehr unterhaltsame Weise erzählt. Ich war immer gut im Erfinden von Ausreden und galt deshalb schon als Kind als *Tünbüdel*. Trotzdem könnt ihr mir absolut vertrauen und alles glauben, was ich erzähle.

Callenberg: Wie ein roter Faden ziehen sich Ortswechsel durch deine Werke und auch in gewisser Weise durch dein Leben. In deinen Radiofeatures und Filmen suchst du ferne Kulturen. In Sardinien hast du mitten in der Macchia ein Haus gebaut. Die Bedeutung von Orten behandelst du auch in Szenario 5 in deinem Essay Vom Raum, in dem wir leben. Mir kommt es vor, als spielten Orte für dich selbst, aber auch im übertragenen Sinne als

erzählerischer Raum bei dir eine besonders große Rolle. Rührt das auch von dieser landschaftlichen, landsmannschaftlichen Herkunft?

Meerumschlungen

Vielleicht ist es tatsächlich die halbinselartige Lage von Schleswig-Holstein zwischen den Meeren – »meerumschlungen«, wie es in der Landeshymne heißt. Inseln haben mich immer wieder angezogen, zuerst vor allem als Reiseziele, bis ich merkte, dass mehr dahintersteckt. »Insel« ist ja mehr als nur eine topografische Bezeichnung. Es ist auch eine Denkfigur, die in der Literatur eine lange Tradition hat. Los geht es mit *Robinson Crusoe*, im Theater ist wahrscheinlich Shakespeares *Der Sturm* das bekannteste Beispiel. Inseln haben auch die Wissenschaft beeinflusst. Darwin ist auf den Galapagos-Inseln aufgrund der dort herrschenden Flora und Fauna auf seine Abstammungslehre gekommen.

Resch: Siehst du da auch einen Bezug zum Kino?

Diese Denkbewegung reicht durchaus hinein bis ins Kino; gerade spielt in der dritten Wiederauflage von JURASSIC PARK erneut eine Insel fernab der Welt eine tragende Rolle. Die exponierte Lage ist nötig, um

JURASSIC PARK (1993;
D: Michael Crichton, David
Koepp; R: Steven Spielberg)

**Keine Abbildungsrechte für
Internetveröffentlichung**

diese Geschichte überhaupt glaubhaft machen zu können, eine Story, die auch erzählerisch auf die Evolution Bezug nimmt. Es sind oft Ungeheuer, die auf Inseln gezeugt werden. King Kong kommt von einer Insel, ebenso sein japanischer Konterpart Godzilla. Und auf der ande-

MOONRISE KINGDOM (2012; D: Wes Anderson, Roman Coppola; R: Wes Anderson)

THE GRAND BUDAPEST HOTEL (2014; D: Wes Anderson, Hugo Guinness; R: Wes Anderson)

THE SHINING (1980; D: Stanley Kubrick, Diane Johnson, nach dem Roman von Stephen King; R: Stanley Kubrick)

SOUTHERN COMFORT (Die letzten Amerikaner; 1981; D: Michael Kane, Walter Hill, David Giler; R: Walter Hill)

BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (2012; D: Lucy Alibar, Benh Zeitlin; R: Benh Zeitlin)

TRUE DETECTIVE (USA 2014 ff.; Creator: Nic Pizzolatto)

24 (USA 2001–10; Creators: Joel Surnow, Robert Cochran)

48 HRS. (Nur 48 Stunden; 1982; D: Larry Gross, Walter Hill, Steven E. de Souza, Roger Spottiswoode; R: Walter Hill)

ren Seite gelten Inseln auch als Hort von Glück, als letzte Paradiese. Hawaii, Tahiti, Bora Bora. ECHOES OF PARADISE habe ich daher mein Filmprojekt über den Vater der Hawaiimusik und langjährigen Leiter der Royal Hawaiian Band genannt.

Resch: Was steht für dich hinter diesem Begriff der Insel als Denkfigur?

Wenn man »Insel« als eine Denkfigur versteht, sind Inselfilme nicht nur solche, die auf tatsächlichen Inseln stattfinden, sondern alle, die sich eine gewisse räumliche Beschränkung zur Grundlage nehmen. MOONRISE KINGDOM, GRAND BUDAPEST HOTEL, die Filme von Wes Anderson generell sind sehr stark auf einen ganz bestimmten räumlichen Bereich mit nur ihm eigenen Regeln und Gesetzen fokussiert. Auch andere Hotelfilme wie etwa THE SHINING sind Inselfilme, weil es in ihnen diese räumliche Konzentration und Fokussierung gibt.

Ein beliebter Insel-Schauplatz sind die Sümpfe von Louisiana, wo etwa SOUTHERN COMFORT von Walter Hill spielt oder, aktuellere Beispiele, BEASTS OF THE SOUTHERN WILD und die Fernsehserie TRUE DETECTIVE. Diese Geschichten können nur in dieser einen Gegend, in dieser südlichen Sumpflandschaft spielen, einer Insel im modernen Amerika, resistent gegenüber modernen Einflüssen. Es ist eine Stärke gerade des amerikanischen Kinos, aus einer solchen räumlichen Begrenzung narrative Funken zu schlagen. Es ließe sich daraus so etwas ableiten wie eine dramaturgische Methode. Wir kennen den *time lock* als Begriff in der Dramaturgie.

Callenberg: Eine enge zeitliche Begrenzung der Handlung, wie in 24 im Fernsehen oder 48 HRS., ebenfalls von Walter Hill. Ein bestimmtes dramatisches Ziel muss erreicht werden, während die Zeit runtertickt.

Genau, und ebenso könnte man bei den Inselfilmen von einem *space lock* sprechen. Es wäre lohnend zu schauen, wie diese Filme mit der räumlichen Begrenztheit umgehen, und das auf die Entwicklung von neuen Stoffen zu übertragen.

Callenberg: Findest du es wichtig, als Autor den Ort zu kennen, über den man schreibt? Muss man ihn erlebt haben? Deine Stoffe spielen auffällig oft an Orten, die du genau kennst und oft ausgiebig bereist hast. Als Autoren imaginieren wir aber auch Orte, ohne sie persönlich zu kennen. Geht dabei etwas verloren?

Mir persönlich hilft es extrem, die Orte zu kennen. Ich habe auch ein Bedürfnis, eine Lust, sie zu erleben und zu durchdringen. Zwingend

als Voraussetzung, um überhaupt über einen Ort schreiben zu können, glaube ich, braucht man das aber nicht. Hier fällt immer das Beispiel Karl Mays mit seinen Romanen über Nordamerika oder übers wilde Kurdistan, Schauplätze, die er niemals bereist hat. Das Entscheidende scheint mir, dass die Beschreibung dieser Orte eine innere Kohärenz hat, dass man die Gesetzmäßigkeiten, die an ihnen herrschen, beschreibt und für den Zuschauer nachvollziehbar gestaltet und somit erfahrbar macht. Dann funktionieren auch diese fiktiven Orte. Mich hat stark das alte Wort von Kracauer beeinflusst, das Kino sei die Rettung der äußeren Realität. Eine gewisse Form von Realismus auf der Leinwand hat mich aber als Zuschauer immer interessiert und dann später auch mein eigenes Schaffen bestimmt.

Das Abenteuer Lektüre

Resch: Noch einmal einen Schritt zurück. Erste Leseerlebnisse, erste Fernseherlebnisse als Kind, was kommt dir da in den Sinn?

Dreharbeiten zu HAUS IM PARK: Regisseur Aribert Weis und die Autoren Regine Heuser und Jochen Brunow



Ich habe alles verschlungen, was man als Jugendlicher eben liest. Meine Eltern waren im Bertelsmann-Buchclub, also kam regelmäßig Literatur ins Haus, die ich dann zum Teil auch lesen durfte. Es gab aber weder Klassiker noch einen Kanon. Meine Eltern waren beide keine Akademiker, und so war es in meinen jungen Jahren ein vollkommen naives Herangehen an Literatur. Das Reich der Bücher lag wie ein unbekanntes, fremdes Land vor mir ausgebreitet und war zu entdecken. Meine Erkundungen waren wild gestreut. Das viele Lesen war in der Jugend auch so etwas wie ein Zufluchtsort, ist aber auch unter den veränderten Bedingungen des Studiums und des Berufs immer extrem wichtig für mich geblieben.

Resch: Und wie war es mit Kino und Fernsehen?

Wir hatten zu Hause erst sehr spät einen Fernseher, und ich durfte bis zu einem gewissen Alter auch nicht ins Kino gehen. Paul Schrader, der aus religiösen Gründen lange Zeit ohne den Zugang zu bewegten Bildern erzogen wurde, hat beschrieben, wie dadurch ein besonderer Sog entsteht, wie Sehnsüchte geschürt werden. Ich war dann sehr oft bei Spielkameraden zum Fernsehen. Ins Kino kam ich in der frühen Kindheit gar nicht.

Callenberg: Aber du hast doch einen Filmclub gegründet?

Ulrich Gregor / Enno Patalas: *Geschichte des Films* (Sigbert Mohn 1962)

HIGH NOON (Zwölf Uhr mittags; 1952; D: Carl Foreman; R: Fred Zinnemann)

Das war erst später, in den letzten Jahren auf dem Gymnasium. Auch das war zu Beginn noch eine sehr unschuldige Annäherung an das Kino. Wir haben diesen Club gegründet, um an die Filme zu kommen, die in den kommerziellen Kinos der Kleinstadt nicht liefen. In der Zeit gab es den Atlas-Schmalfilm-Verleih, der große Produktionen des Kunstkinos auch auf 16 mm auslieferte. Diese Filme konnten wir bestellen. Unsere Abspieldstätte war ein Gemeindehaus, das früher einmal eine Kirche gewesen war. Wo früher das Kreuz hing, haben wir die Leinwand aufgehängt.

Um uns intensiver mit den Filmen zu beschäftigen, haben wir dann angefangen, aus der *Geschichte des Films* von Gregor/Patalas oder überregionalen Zeitungen Analysen und Kritiken auf Wachsmatrizen abzuschreiben, zu vervielfältigen und an unser Publikum zu verteilen.

Resch: Wie habt ihr eure Filmauswahl getroffen?

Das Programm des Atlas-Schmalfilm-Verleihs war unser Repertoire. Bergman-Filme, Antonioni, Polanski, aber auch Western wie ZWÖLF UHR MITTAGS. Ein Kino, das eben nicht das deutsche Unterhaltungskino der 1960er Jahre war.

Callenberg: Du sagst, es war eine naive Herangehensweise an das Kino. Habt ihr diese Kunstfilme auch gemocht?

Ja, die Filme bekamen dann für uns auch bald eine zunehmend ernsthaftere Bedeutung. Das Kino wurde generell zu einem Ort der gesellschaftlichen Auseinandersetzung und der Auseinandersetzung mit Kunst. Dieser Filmclub, der neben dem kommerziellen Kinobetrieb stattfand, bot dann für die kurze Zeit seiner Existenz auch einen Raum für Diskussionen.

Callenberg: Trotz dieser ersten intensiven Berührung mit dem Kino und der Organisation dieses Filmclubs hast du dann eine eher bodenständige Ausbildung als Pharmazeut begonnen.

Unter anderem deswegen, weil man als Student der Medizin oder der Pharmazie nicht zur Bundeswehr musste. Ich war tauglich gemustert und wollte auf keinen Fall da hin.

Resch: Warum nicht?

Aus einem tief empfundenen Antimilitarismus. Waffen und Gewalt waren und sind für mich kein Lösungsmittel für zwischenstaatliche Probleme. Es waren inzwischen ja auch die 1968er-Zeiten. Wir waren generell auf Kritik an den bestehenden Verhältnissen eingestellt, haben zum Beispiel einen Schulstreik organisiert, als unsere Schule in andere Räume verlegt werden sollte, die uns als Schülern nicht angemessen erschienen. Das heißt, man war eigentlich in einer ständigen Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen, auch mit der militaristischen und faschistischen Vergangenheit Deutschlands. Die drohende Einberufung war auch der Grund, warum ich nach zwei Jahren Pharmaziestudium, wie viele junge Männer in dieser Zeit, nach West-Berlin gegangen bin, wo die Wehrpflicht aufgrund des Viermächte-Status ausgesetzt war.

Die Insel West-Berlin

Resch: Zu der Zeit, umgeben von der Mauer und der DDR, war West-Berlin auch eine Insel. Wie war es für den jungen Mann aus der tiefen norddeutschen Provinz, in die Frontstadt Berlin zu kommen?

Es öffnete sich etwas. Obwohl ich am Anfang hier in der Apotheke gearbeitet habe, hat mich natürlich das Kinoangebot total gefesselt mit den vielen Off-Kudamm-Kinos. Die hatten kein wöchentliches, sondern

Der Kurfürstendamm in Berlin besaß bis in die 1990er Jahre die größte Kinodichte der Stadt und beherbergte einige der ältesten und größten Lichtspielhäuser Deutschlands. In den 1970er Jahren entstanden im Umkreis des Kudamms zahlreiche sogenannte Off-Kinos, die Filme jenseits des Mainstreams zeigten oder Retrospektiven veranstalteten. Ihre Programme erschienen in der Gratiszeitschrift *Filmszene*. Im Laufe der letzten 20 Jahre mussten die Off-Kinos fast ausnahmslos schließen.

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, weil der Verleger sich mit dem Kauf einer Druckerei verspekuliert hatte. Die um ihre Honorare gebrachte Belegschaft streikte, und ein Teil gründete daraufhin die *Zitty*, während andere Mitarbeiter zum *Tip* abwanderten.

VERTIGO (1958; D: Alec Coppel, Samuel A. Taylor, nach dem Roman von Pierre Boileau und Thomas Narcejac; R: Alfred Hitchcock)

ANDREJ RUBLJOW (D: Andrej Kotschalowski, Andrei Tarkowski; R: Andrei Tarkowski)

SOLARIS (1972; D: Andrei Tarkowski, Friedrich Gorenstein, nach dem Roman von Stanislaw Lem; R: Andrei Tarkowski)

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)

ein täglich wechselndes Programm und zeigten die Filmgeschichte rauf und runter. *Filmkunst 66*, *Notausgang*, *Schlüterkino*, *Lupe 1* und *2* und natürlich das *Arsenal* wurden meine Ausbildungsstätten. Es war dann mehr oder weniger ein Zufall, dass ich die Möglichkeit bekam, den Filmteil der ersten Stadtteilzeitung *Hobo* zu machen. Dort habe ich meine ersten Kritiken geschrieben.

Callenberg: Dann hast du ziemlich schnell ein Studium der Germanistik und Publizistik begonnen. Gab es da für dich schon die Überlegung, das in irgendeiner Form mit dem Filmemachen zu verbinden?

Das entwickelte sich parallel. Ich hatte zwar Germanistik als Hauptfach belegt und Publizistik nur als Zweitfach, aber mein Hauptinteresse war journalistisch und durch den Film geprägt. Ich war ständig im Kino, habe ständig über Film geschrieben und auch angefangen, mich da weitergehend zu orientieren. Ich war auch gelegentlich auf Veranstaltungen der dffb, wo ich gar nicht eingeschrieben war.

Callenberg: Du hast dich da eingeschlichen? Was waren das für Veranstaltungen?

Ich erinnere mich an ein Seminar bei Hartmut Bitomsky. Hitchcock hatte damals einen Teil seiner Filme für die öffentliche Vorführung gesperrt. Aber es gab zum Beispiel eine Kopie von *VERTIGO* in der Kinemathek, die wir am Schneidetisch analysiert haben. Das waren natürlich spannende Situationen, die so speziell auch nur hier in Berlin und in dieser Konstellation möglich waren. Es gab, wie gesagt, das kommunale Kino *Arsenal*, die Freunde der Kinemathek und Ulrich und Erika Gregor mit ihren Verbindungen zu den östlichen Kinematografien.

Resch: Haben dich diese östlichen Kinematografien besonders interessiert?

Eisenstein und Vertov zu sehen war filmgeschichtlich relevant, unmittelbar beeindruckend war Tarkowski mit *ANDREJ RUBLJOW* oder *SOLARIS*. Als ich später für das Stadtmagazin *tip* geschrieben habe, bin ich zusammen mit André Simonovic regelmäßig in den Ostteil der Stadt gefahren, um auch das Programm in der Hauptstadt der DDR wahrzunehmen und für die Zeitschrift zu rezensieren. Da gab es morgendliche Vorführungen für Schichtarbeiter, in denen wir *DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ* von Konrad Wolf oder Großproduktionen wie *GOYA*, ebenfalls von Wolf, gesehen haben.

Resch: Hast du mit dieser Kritikertätigkeit Geld verdient?

Natürlich. Ich habe auch für den *Abend* eine Fernsehkolumne geschrieben. Mit Lothar Lambert, dem späteren Undergroundfilmer, habe ich abwechselnd über das Programm im Ost- und im Westfernsehen geschrieben.

Peter Nau: Zur Kritik des Politischen Films. 6 analysierende Beschreibungen und ein Vorwort »Über Filmkritik« (DuMont 1978)

Callenberg: Als du angefangen hast, über Film zu schreiben, hast du dich da an Vorbildern orientiert? Oder hast du gedacht: Ich schreibe einfach mal los?

Die Freiheit war verhältnismäßig groß, aber natürlich brauchte man Orientierung. Die kam zuerst aus dem Band von Gregor/Patalas, dann gab es die Zeitschrift *Filmkritik*, es gab die Autoren in den großen Feuilletons wie Hans-Christoph Blumenberg in der *Zeit* oder Helmut Färber, es gab etwas ältere Kollegen wie den leider früh verstorbenen Karsten Witte. Die Autoren der Nouvelle Vague, die Filmkritiker waren, bevor sie selber Filme machten, spielten eine Rolle und André Bazin. Heute hat die Filmkritik kulturpolitisch viel von ihrer Bedeutung verloren, aber damals war sie auch selbst Gegenstand von Auseinandersetzungen, und es gab die Kontroverse zwischen der Politischen und der Ästhetischen Linken, in der man sich positionieren musste.

Callenberg: Und wie hast du dich in diesem Umfeld eingeordnet?

Mich hat die soziologische, ideologiekritische, an der Frankfurter Schule orientierte Herangehensweise an den Film nicht so begeistert. Für mich war das unmittelbare Erlebnis des Filmbesuchs Ausgangspunkt, und es ging mir darum, diese ästhetische Erfahrung schreibend wiederzugeben, sie erzählend nachzugestalten. Im Grunde waren meine Kritiken analytische Nacherzählungen der Filme. Hier muss ich unbedingt Peter Nau erwähnen, der mich mit seinen Texten, aber auch in der unmittelbaren persönlichen Begegnung in Seminaren oder Diskussionsrunden mit seiner Haltung beeinflusst hat.

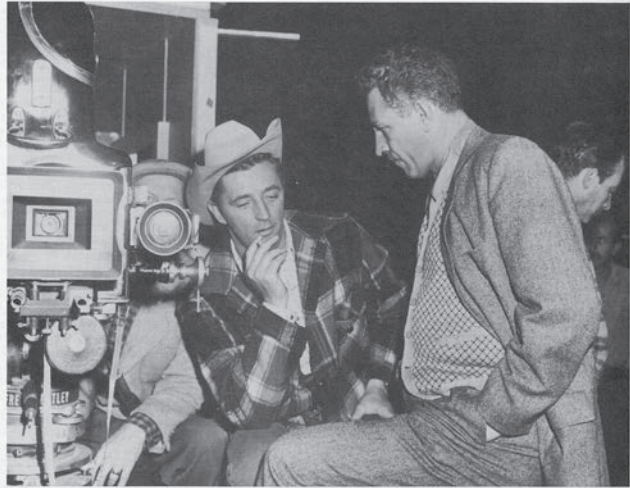
Resch: Was waren deine Lieblingsfilme zu der Zeit? Was hast du damals gesehen, was dich nachhaltig beeindruckt hat?

Ozu und später in einer *Arsenal-Retro* sein japanischer Landsmann Naruse haben mich sehr beeindruckt. Ich mochte aber auch immer die Amerikaner wie Hawks und Ford, auch Hitchcock. Den arroganten Zugang, den ein Teil der deutschen Kritik zum Mainstream-Hollywood hatte, habe ich nie geteilt. Das war auch die Haltung in einem Kreis gleichgesinnter Freunde, mit denen ich 1980 die Zeitschrift *Filme* gegründet und herausgegeben habe. Dort habe ich

Mikio Naruse (1905–1969) gehört neben Ozu, Mizoguchi und Kurosawa zu den wichtigsten Regisseuren Japans. In Tokio geboren, arbeitete er ab 1920 zunächst als Ausstatter, später als Regieassistent bei den Shochiku-Filmstudios. Zwischen 1930 und 1967 entstanden an die 90 eigene Filme. Sein dramaturgisch und formsprachlich minimalistisches Kino ist erfüllt von *mono no aware* – jener typisch japanischen Traurigkeit, die der Vergänglichkeit der Dinge nachhängt. Immer wieder porträtierte Naruse, der als überaus menschenscheu galt, Frauen in ihren sozialen Milieus.

Rhythmen der Stadt

Improvisation über Nicholas Ray/Von Jochen Brunow



THE LUSTY MEN: Nicholas Ray und Robert Mitchum

Mein erster jugendlicher kreativer Drang war es, Musiker, Dirigent zu werden.

Ein Film über das Leben in einer Stadt. Die Kaffeebars, der Central Park, die Musikseller, der Skulpturengarten des Museum of Modern Art. Ben Cartwrights bewegt sich durch diese urbane Landschaft, staksig, scheu und neugierig, unsicher und fordernd. Das Herumlungern, die Suche nach einem Job, nach Frauenbekanntschaften. Und immer wieder – wie ein Chorus: die Straße. SHADOWS, der erste Film von John Cassavetes, ist Jazz. Nicht weil die Protagonisten der improvisierten Handlung schwarze Musiker sind. Nicht weil Charly Mingus die Musik zu dem Film machte. SHADOWS ist Jazz, wie der Blues mehr als Musik ist, der Beat mehr als nur Rhythmus. Das Durchleben des Films, die ausgelösten Gefühle ragen hinein in den eigenen Alltag, durchdringen andere Erfahrungen und Geschichten und lösen eine Stimmung aus, wie ich sie kenne von „Down in Hollywood“. Ein Stück der letzten LP von Ry Coo-

der, in dem Hollywood längst nicht mehr als Synonym für die Filmindustrie funktioniert, sondern einfach einen verkommenen Stadtteil von Los Angeles bezeichnet.

Well, did you hear the good news?
There's gonna be some bad blues
somebody said, they are playing all night long.
So go and fill your brown bag
and put on your green rag
let's go down town and see what's going on.
It take me down to Bankstreet
stop wehn you hear the back beat
and I see passer Benson passing at the door.
Now I know that he ain't lookin'
not when the band ist cookin'
'cause he is whatching the ladies dancing on and on
they're going: Down in Hollywood ...
Die Straße, die Kneipe, die Frauen, und die Ballade endet mit
Mord und Totschlag. Keep moving and whatch your ass. →

*Die Auftaktseite eines Essays
von Jochen Brunow über
Nicholas Ray in Filme
Nr. 2/1980*

Renato Berta (*1945 in der Schweiz) absolvierte zunächst eine Ausbildung zum Mechaniker, bevor er 1966 in die Kameraklasse des renommierten *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom aufgenommen

zum Beispiel über Walter Hill geschrieben, dessen sehr stilisierte Art des Filmemachens mir gefallen hat, aber auch über Alain Tanner, einen Schweizer Filmemacher, und seinen Kameramann Renato Berta oder über Godard. Die ersten direkten Kontakte, die ich dann zum Filmemachen hatte, waren auch in der Schweiz. Ich war bei mehreren Drehen von Thomas Körfer als Gast dabei, hatte dort auch Renato Berta kennengelernt und ihn dann als Kameramann für den ersten Film nach Berlin geholt, den ich mitgeschrieben habe, DAS HAUS IM PARK.

Callenberg: Zu der Zeit bestimmte der Autorenfilm die Auffassung vom Filmmachen. Wie hast du da für dich das Drehbuchschreiben entdeckt? Gab es auch mal die Überlegung, selbst Regisseur zu werden?

Mich haben Dramaturgie und Drehbuch schon sehr früh interessiert. Meine persönliche Art, mich mit Filmen schreibend auseinanderzusetzen, hatte durch die analytische Nachgestaltung bereits eine gewisse Nähe zum Drehbuchschreiben. Ich fand es spannend, mich mit dramaturgischen Modellen auseinanderzusetzen. Der Sprung vom Schreiben über Filme zum Schreiben von Filmen war dadurch leicht, wenn nicht gar vorgegeben.

Callenberg: Nach diesem ersten Film hast du dann BERLIN CHAMISSOPLATZ geschrieben. Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Rudolf Thome?

Ich habe ihn kennengelernt, als er aus München nach Berlin kam, weil er durch seine frühen Filme in Schulden geraten war und hier in Berlin beim Arsenal anfang, Kopien auszufahren. Er hatte für die *Süddeutsche Zeitung* Kritiken geschrieben und klopfte auch beim *tip* an, wo ich inzwischen als Filmkritiker tätig war. Von der SZ brachte er die Idee mit, Ranking-Tabellen zu drucken, wie man sie heute überall in den Zeitschriften findet. Das haben wir dann zusammen gemacht und uns dadurch intensiver kennengelernt und schließlich angefreundet.

Resch: Deine Definition eines Inselfilms passt auch durchaus gut zu CHAMISSOPLATZ. Die Handlung konzentriert sich bis auf einen Ausflug ans Mittelmeer sehr auf diesen Platz in Kreuzberg.

Thome wohnte damals in Kreuzberg in der Fidicinstraße. Zu dem Zeitpunkt drehte Fassbinder die Serie BERLIN ALEXANDERPLATZ in dieser Gegend um den Chamissoplatz, weil dort die Bausubstanz seit dem Ende des 19. Jahrhunderts noch sehr intakt war. Aber es mussten alle Autos entfernt werden, alle Fernsehantennen abmontiert, und lange wurden in diesem Wohngebiet Straßen abgesperrt. Was die Bewohner sehr aufbrachte und auch uns bei unserer Zusammenarbeit geärgert und gestört hat. Wir haben diskutiert, eigentlich müsste man Döblin anders adaptieren, also nicht wie Fassbinder in einer historischen Art und Weise verfilmen, sondern ins Heute transponieren. Der Roman ist einer der ersten literarischen Entwürfe der Moderne, die andere Medien miteinbeziehen, Zeitungen und das Kino, also mit den medialen Mitteln der Zeit spielen. Ein ähnliches Spiel mit den modernen Medien schwebte uns vor.

wurde. Nach einer kurzen Zeit beim Fernsehen arbeitete er als freier Kameramann, unter anderem für Éric Rohmer, Jacques Rivette, Louis Malle und Alain Resnais. 2014 wurde er für sein Lebenswerk mit dem Ehrenpreis des Deutschen Kamerapreises ausgezeichnet.

DAS HAUS IM PARK (1981; D: Jochen Brunow, Regine Heuser, Aribert Weis; R: Aribert Weis)

BERLIN CHAMISSOPLATZ (1980; D: Jochen Brunow, Rudolf Thome; R: Rudolf Thome)

BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980; D: Rainer Werner Fassbinder, nach dem Roman von Alfred Döblin, R: Rainer Werner Fassbinder)

Callenberg: War das der Auslöser dafür, Sabine Bach als Studentin Anna ein Video über die Sanierungsmaßnahmen drehen zu lassen?

Mein eigenes Studium hatte ich nicht mit einer schriftlichen Magisterarbeit beendet, sondern gemeinsam mit meinem Kommilitonen und Freund Christian Scholz durchgesetzt, dass wir ein selbstproduziertes Video als Abschlussarbeit einreichen durften – RECHT HAT DER BRECHT!? über die Filmerfahrungen Brechts und seinen Versuch, seine Theaterdramaturgie in KUHLE WAMPE zusammen mit Slatan Dudow auf den Film zu übertragen. Über die Uni hatten wir Zugang zur damals ersten Generation von Videogeräten mit Open-Reel-Halbzollbändern. Genau die sieht man, wenn Sabine Bach am Anfang von CHAMISSOPLATZ auf Hanns Zischler als Architekten stößt und ihn interviewt.

Resch: Welche Expertise in Sachen Drehbuch konntest du damals einbringen? Wie hat man sich deine Zusammenarbeit mit dem Regisseur vorzustellen?

CHAMISSOPLATZ war im Grunde genommen meine erste intensive Auseinandersetzung mit dem konkreten Filmemachen, denn ich war nicht nur Co-Autor, sondern zugleich Regieassistent, war also die gesamten

KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT? (1932; D: Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt, Slatan Dudow; R: Slatan Dudow)

Hanns Zischler, Sabine Bach in BERLIN CHAMISSOPLATZ





Dreharbeiten am Set präsent und konnte auch für bestimmte Sachen kämpfen. Im Buch gab es zum Beispiel die Eingangseinstellung, die über den Dächern von Berlin anfangen und sich in einem 360-Grad-Schwenk bis auf den Platz hinuntersenken sollte, wo gerade ein Fest stattfindet, um die Sanierungsarbeiten zu promoten. Als es ans Drehen ging, war Rudolf Thome das viel zu aufwändig. Der Kameramann Martin Schäfer hat die schöne kinematografische Annäherung, dieses Hineinschrauben in das Biotop aber gemocht. Mit seiner Unterstützung konnte ich erreichen, dass die Einstellung so gedreht wurde, wie sie im Buch stand. Martin hat sie dann mit einem großen Hubkran einer Baufirma gefilmt; die heutigen technischen Voraussetzungen gab es damals noch nicht.

*Dreharbeiten BERLIN
CHAMISSOPLATZ*

Callenberg: Hattet ihr ein ganz klassisches Drehbuch auf Papier, so wie man sich das vorstellt?

Ja.

Resch: Der Film ist ruhig, es wird gar nicht so viel gesprochen, und in zahlreichen Szenen kommt kein oder nur wenig Dialog vor. Zum Beispiel die Szene

mit Hanns Zischler, in der er Klavier spielt und singt, und die Studentin Anna beobachtet ihn. Das ist eine sehr schöne, starke Liebesszene. Wie beschreibt man so einen Moment, in dem die Handlung fast stehen bleibt?

Die Wortschöpfung *screenwriting-instruction industrial complex* verweist auf den *military-industrial complex* als ein soziologisch-politisches Phänomen in den USA. Vgl. <http://briankoppelman.com/2013/12/31/con-men-gurus-and-the-screenwriting-instruction-industrial-complex/>.

Gustav Freytag (1816–1895), Schriftsteller, Journalist und Kulturhistoriker. Seine *Technik des Dramas* erschien 1863. Die fünf Akte waren für ihn eine »natürliche Gesetzmäßigkeit«. Entsprechend wurde auch der Aufbau des Dramas als Regelwerk kanonisiert.

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

Das ist eine Szene, die beim Drehen entstanden ist. Hanns Zischler hatte damals angefangen zu komponieren und sein Klavierspiel zu erweitern. Er machte den Vorschlag, wenn es zum Besuch von Anna in seiner Villa kommt, würde er gerne für sie Klavier spielen. Geschrieben ist die vorangehende Szene in der Küche mit dem Wein, und dass sie ihren Besuch benutzt, um duschen zu gehen. Sie hört sein Klavierspiel dann zuerst im Bad. Die Musikszene war ein Angebot von Hanns Zischler an die Regie und wurde von Martin Schäfer in genialer Art und Weise in Bilder umgesetzt. Es war durchaus aufwändig, gegen diese große Fensterfront zu drehen und Innen und Außen zusammenzukriegen.

Drehbuchratgeber/Manuals

Callenberg: Du sagst, du hast dich auch damals schon für Dramaturgie interessiert, aber das war, glaube ich, doch zu einer Zeit, als es diese ganzen Manuals noch nicht gab. Wie hat man sich damals der Drehbuchdramaturgie angenähert?

Erst in den 1980ern entstand, was ein amerikanischer Kollege später einmal den *screenwriting-instruction industrial complex* genannt hat. Aber es gab natürlich vorher andere Quellen, auf die man sich stützen konnte: Gustav Freytag und andere Theaterdramaturgen, natürlich Aristoteles. Lajos Egri war einer der frühen Autoren, die bereits in den 1950er Jahren Dramaturgieanleitungen nicht nur fürs Theater, sondern auch für den Film geschrieben haben. Als wir uns damit intensiver beschäftigten, haben wir bald gemerkt, dass es in den 1920er, 30er Jahren schon Manuals gab, die für den Stummfilm verfasst wurden.

Zu meinem eigentlichen Lehrer fürs Drehbuchschreiben und auch fürs Drehbuchunterrichten wurde dann Frank Daniel. Frank war Leiter der FAMU gewesen, der tschechischen Filmschule in Prag, und war 1968 beim Einmarsch der Sowjets in die Tschechoslowakei gemeinsam mit Milos Forman in die USA ausgewandert, wo er für Robert Redford Sundance gründete. Sundance war damals noch ausschließlich ein Ausbildungsmodell, eine Art Summer School für Filmstudenten. Zum ersten Mal wieder nach Europa zurückgeholt hat ihn dann das damalige Flemish European Media Institute in Belgien. Ich habe ihn in Engelberg kennengelernt, in der Schweiz, wo das Seminar wie in Sundance im Hochsommer in einem Skigebiet stattfand. Inmitten

Keine Abbildungsrechte für Internetveröffentlichung

grüner saftiger Wiesen mit wiederkäuenden Kühen und stillstehenden Skiliften wurde der Kongress von Donat Keusch in einem gespenstisch leeren Skihotel organisiert. Dort kam Frank mit ein paar Associates, Don Bollinger, David Howard und seinem Sohn Martin, an und unterrichtete. Er war für mich der Mentor, den es brauchte, um in dem vielfältigen Geflecht von Einflüssen beim Schreiben und beim Unterrichten festen Grund zu finden.

Resch: Aber kennengelernt hast du Daniel erst nach BERLIN CHAMISSO-PLATZ?

Es war auch nach SYSTEM OHNE SCHATTEN, ich hatte also schon drei Drehbücher für Kinofilme geschrieben. Frank vereinte in seiner Person eine profunde Kenntnis der europäischen Kultur-, Literatur- und Theatergeschichte mit dem amerikanischen Pragmatismus des Filmmachens. Ich habe ihn dann 1989 nach Berlin eingeladen zu einer von mir organisierten Veranstaltung, die Detlev Buck und viele später namhafte Regisseure besucht haben.

Später bin ich mit eigenen Stoffen bei Frank in Kursen gewesen und habe ihn auch in L.A. besucht. Er hat mir bei AFRICAN PRINCESS geholfen, weil er den Stoff sehr mochte, und mich in L.A. mit Nina Foch bekanntgemacht, die mir wiederum vermittelt hat, wie Schauspieler oder ihre Agenten auf ein Drehbuch blicken. Wir schreiben als Autoren von Drehbüchern nicht nur Figures, sondern *parts*, Rollen und Auftritte. Wir sollten also im Kopf behalten, dass es jemanden gibt, der diese von uns entworfenen Charaktere spielen muss. Agenten und Schauspieler fragen: »Where is the staircase?« Was bedeutet: Wie ist der erste Auftritt meiner Figur? Wie kommt sie in einen Film hinein, sodass sie sofort einen bleibenden Eindruck hinterlässt?

David Howard begann seine Autorenkarriere beim Theater, bevor das filmische Erzählen sein Interesse weckte. Nach dem Studium in New York bei Frank Daniel baute er ein eigenes Drehbuch-Programm an der University of South California auf. 1995 veröffentlichte er das einflussreiche Buch *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay* (Griffin 1995), das in mehrere Sprachen übersetzt wurde und noch heute weltweit an vielen Drehbuchschulen benutzt wird.

SYSTEM OHNE SCHATTEN (1983; D: Jochen Brunow; R: Rudolf Thome)

Nina Foch (1924–2008) wurde im Alter von 19 Jahren von Columbia Pictures unter Vertrag genommen und spielte zunächst kleinere Rollen in Horrorfilmen und Noirs. Ab den 1950er Jahren konnte sich die aus

den Niederlanden stammende Schauspielerin auch als Hauptdarstellerin etablieren. Ihre Paraderolle war die unnahbare Frau von Welt. Sie drehte mit Vincente Minnelli, Cecil B. DeMille und Stanley Kubrick. Für ihre Nebenrolle in Robert Wises EXECUTIVE SUITE (Die Intriganten; 1954) wurde sie für den Oscar nominiert.

Ausbildung

Resch: Welchen Einfluss hatte Frank Daniel auf dein eigenes Lehren, deinen Unterricht zum Beispiel an der Hochschule für Gestaltung in Zürich oder später an der dffb?

Beratung im Developmentprozess eines Drehbuchs war für Frank immer eine One-to-One-Situation, Eye to Eye. Er hat sich auch zeitlebens geweigert, über seine Methode ein Buch zu schreiben. Es gab nur Papiere, Mitschriften von den Lektionen, die er gehalten hat, die dann unter den Teilnehmern kursierten. Später hat David Howard zusammen mit Edward Mabley das Buch *The Tools of Screenwriting* geschrieben, das die Methode von Frank darstellt.

Callenberg: Was ist für dich ein guter Drehbuchlehrer? Was bedeutet gute Lehre? Was versuchst du zu vermitteln?

In der Stoffentwicklung gibt es eine ganz klare Grenze: Man schreibt als Mentor nicht dieses Buch, das entsteht. Es geht nicht darum, bestimmte Dinge zu forcieren oder eine bestimmte Richtung vorzugeben, in die ein Stoff entwickelt wird. Das tut der Autor. Man muss als Mentor die Potenziale erkennen, die in einer Geschichte stecken. Man sollte durch die Auseinandersetzung auch den Autor als Menschen erkennen und was dessen Intentionen sind. Ansonsten geht es darum, Handwerkszeug zur Verfügung zu stellen, das angemessen ist für dieses bestimmte Projekt. Handwerkszeug gibt es sehr viel, und manche Handwerkszeuge bedingen auch bestimmte Filme. Nicht jedes Tool, jede Dramaturgie ist für jeden Film geeignet. Da sollte man eine kompetente Auswahl treffen können.

Callenberg: Vom Drehbuchschreiben leben zu können ist nicht einfach. Du hast mich damals als Mentor an der dffb ermutigt, für meinen Abschluss ein Drehbuch zu schreiben, das überhaupt nicht marktorientiert war. Ich habe mich später oft gefragt, ob das gut war. Doch je länger diese Erfahrung zurückliegt, desto mehr empfinde ich es als gut und richtig, weil ich merke, das Erzählen und die Freude am Erzählen sind der Grund, warum ich trotz Marktfrust überhaupt noch schreibe. Sind der immer enger werdende Markt und die größer werdende Zahl von Abgängern der Drehbuchausbildungen ein Konflikt für dich?

Meine Verantwortung sehe ich darin, selbstständig denkende, künstlerisch begabte Menschen zu ertüchtigen, sich selbst zu verwirklichen, indem sie Filme schreiben. Dazu gehört, ihnen Werkzeuge an die Hand

zu geben, damit sie das können. Dazu gehört in gewisser Weise auch, ihre Persönlichkeitsentwicklung zu begleiten. Wie sie sich den Anforderungen des Marktes gegenüber verhalten, ist ihre Entscheidung. Dass sie durch die Ausbildung die Möglichkeit bekommen müssen, sich auf dem Markt auch zu bewähren, ist eine Selbstverständlichkeit.

Resch: Mich hat der krasse Gegensatz zerrissen zwischen den unangenehmen Erfahrungen, von denen mir die Praktiker mit ihrer Anbindung an die reale Filmwelt im Unterricht erzählt haben, und diesem Idealismus an der dffb, wo erwartet wird, dass du alles mal ausprobierst.

Die Frage ist, was wollen wir ausbilden? Für mich war zu Beginn immer klar, Drehbuchautoren sind Autoren, bei denen das Schreiben im Mittelpunkt steht – ein »Schreiben für den Film«, wie auch meine erste Publikation hieß. Wenn das Abschlussbuch als Drehbuch nicht erfolgreich ist, verdient der Autor nicht mit subalternen Tätigkeiten wie Kabeltragen am Set sein Geld, sondern setzt sich hin und schreibt diesen Stoff als Roman. Lara Schützsack ist ein Beispiel dafür, ihr Abschlussprojekt *Lucinda Lucinda* wurde im Frühjahr 2014 unter dem Titel *Und auch so bitterkalt* ein großer Erfolg als Jugendbuch. Über diesen Umweg wird es möglicherweise dann doch noch ein Film. Der normale Weg wäre, ein Drehbuch zu schreiben, das andere so anzündet und begeistert, dass sie daraus einen Film machen. Wenn das auf Dauer nicht gelingt und keine Aussicht auf Erfolg besteht, wird jemand, der sich als Erzähler versteht, einen anderen Weg für seine Geschichte suchen.

Callenberg: Immer öfter schreiben Drehbuchautoren Romane, vielleicht weil auf dem Film- und Fernsehmarkt die Umsetzung der eigenen Ideen so schwierig ist. Auf der anderen Seite – und vielleicht ist auch das ein Ausweg aus der schwierigen Marktlage – ist es heute einfacher geworden, einen Film zu machen. Es ist doch ermutigend, dass beim vorletzten Max Ophüls Preis die Gewinnerfilme fast alle ohne Fördergelder entstanden sind.

Da kann ich euch nur mit Pippi Langstrumpf empfehlen: Bildet Banden.

System ohne Schatten

Resch: Beim Schreiben von SYSTEM OHNE SCHATTEN hattest du die Drehbuchlehre und Frank Daniel noch nicht im Kopf?

Nein, das Buch war in vielerlei Hinsicht die Umsetzung meiner Erfahrung mit CHAMISSOPLATZ. Es war der Versuch, durch *learning by*



Lara Schützsack: *Und auch so bitterkalt* (Fischer KJB 2014)

doing auszuberechnen aus gewissen narrativen Strukturen, die ich als eindimensional empfand. Es gibt da Live-Musikeinlagen, die völlig aus der Handlung herausfallen. Ursprünglich wollte ich, dass es nur diese »Livemusik« gibt und keine Off-Screen-Musik. Das hat Rudolf Thome dann in der Realisierung aber nicht durchgehalten.

Resch: Hast du den Film für ihn geschrieben? War von vornherein klar, dass er Regie führen würde?

Ich habe das Drehbuch ohne ihn geschrieben, mit der Vorstellung im Kopf, den Film auch selbst zu realisieren. Ich wollte in einer radikalen Weise so erzählen, wie ich mir ein modernes Stück Kino vorstellte. Als Rudolf das dann gelesen hat, wollte er es sofort machen. Das war natürlich verführerisch. Ich habe ihm den Stoff überlassen und wollte eigentlich Co-Regie führen. Darüber haben wir verhandelt, aber er hatte sehr schlechte Erfahrungen gemacht bei BESCHREIBUNG EINER INSEL, den er mit seiner damaligen Lebensgefährtin Cynthia Beatt als Co-Regisseurin gemacht hatte. Er wollte auf keinen Fall in eine ähnliche Situation geraten und hat mir dann die Produktionsleitung angeboten. Das war für mich ein weiterer Schritt, um zu sehen, was passiert mit meinem Buch am Set während der Realisierung. Als Produzent, als Produktionsleiter muss man aus ökonomischen Gründen, aus Zeitgründen, aufgrund all der Einflüsse, die man während des Drehens handhaben muss, sein ursprüngliches Werk verändern, anpassen. Das war lehrreich.

BESCHREIBUNG EINER INSEL
(1979; D+R: Cynthia Beatt,
Rudolf Thome)

Resch: Was wurde denn verändert, außer dem Musikkonzept?

Es gibt schöne Dinge, die die Schauspieler eingebracht haben. Die Geschichte vom Ritt über den Bodensee, die Hanns Zischler auf dem Berg erzählt, ist ein Text von ihm. Bruno Ganz' langer Gang, der dann mit der Musik von Dollar Brand unterlegt ist, war seine eigene Anregung. Es haben viele Veränderungen stattgefunden, sodass das radikale Konzept, das mir ursprünglich vorgeschwebt hat, doch eingegangen ist in einen Thome-Film. Wobei, wenn man den Film sieht, merkt man doch deutlich, er fällt aus dem Werkkorpus von Thome heraus.

Callenberg: Bereust du es, das Projekt nicht als dein Regiedebüt durchgezogen zu haben?

Das lässt sich im Nachhinein schwer bewerten. Wäre es mir geglückt, das Projekt zu finanzieren? In der Hinsicht war ich ein gebranntes



Kind, denn ich hatte einen Kurzfilm in 35 mm mit eigenem Geld selbst produziert, bei dem ich auch Regie geführt habe: AMERICAN POSTCARD. Martin Schäfer machte die Kamera, Kiev Stingl, ein Sänger und Underground-Poet, spielte die Hauptrolle. Ich war mit dem Film sehr zufrieden und hatte ihn auch an die Concorde verkauft, die ihn als Vorfilm zu Volker Schlöndorffs EINE LIEBE VON SWANN zeigen wollte. Aber ich bekam kein Prädikat bei der FBW für den Film, das der Kaufvertrag voraussetzte, denn nur dann bekäme der Verleih eine Steuererleichterung auf seine Gesamteinnahmen. Auch ein positives Gutachten von Enno Patalas konnte dem Widerspruch nicht zum Erfolg verhelfen, und ich blieb auf den gesamten Herstellungskosten sitzen. Das hat mich finanziell ziemlich gebeutelt und dazu geführt, dass ich mit dem Selbermachen vorsichtiger geworden bin.

Callenberg: Dann kam, glaube ich, noch ein Essayfilm?

Es gab zu der Zeit eine wunderbare Filmredaktion im WDR, die Großes für das deutsche Kino geleistet hat, wo Bitomsky und Farocki Fil-

Dreharbeiten SYSTEM OHNE SCHATTEN: Laurie Anderson, Jochen Brunow

Kiev Stingl (*1943 in Aussig, Sudetenland) machte sich in den späten 1970er Jahren als Musiker einen Namen und veröffentlichte später mehrere Gedichtbände. 1979 riss er im Hessischen Rundfunk eine eigentlich als Diskussionsrunde konzipierte Sendung an sich, verlangte von den anwesenden Frauen, die »Titten auf den Tisch« zu packen, und schmiss am Ende eine Bierflasche durchs Studio. Nach der Veröffentlichung seines

letzten Buchs *Skin Skin* (Druckhaus Galrev 1995) trat Stingl immer seltener öffentlich in Erscheinung. Zuletzt schrieb er zwei Songtexte für das neue Album von Achim Reichel.

UN AMOUR DE SWANN (Eine Liebe von Swann; 1984; D: Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Peter Brook, Marie Hélène Estienne, nach Marcel Proust; R: Volker Schlöndorff)

Dreharbeiten SYSTEM OHNE SCHATTEN in Luzern: Jochen Brunow (l.), Bruno Ganz (r.)



Die WDR-Filmredaktion bot europäischem Kunst- kino ebenso Platz wie US-Independent-Filmen und Hollywood-Klassikern, forderte und co-produzierte Dokumentarfilme von Claude Lanzmann bis James Benning und machte als eine der Ersten hierzulande auch Kino aus Ostasien und Hongkong bekannt. »Wer das anspruchsvolle Kino liebte und im Fernsehen suchte oder wer das Kino im Fernsehen lieben lernen wollte oder wer danach fragte, ob das Fernsehen das Kino lieben kann, für den gab es jahrzehntelang vor allem eine deutsche Adresse: die WDR-Filmredaktion.« (Ekkehard Knörer)

MENE TEKEL UPHARSIN (1985; D+R: Jochen Brunow; Kameramann: Martin Gressmann)

me gemacht haben, wo es Essayfilme gab. Wilfried Reichart, Werner Dütsch und Helmut Merker waren dort Redakteure. Für die habe ich einen Essayfilm gemacht: MENE TEKEL UPHARSIN. Die Bedingungen der Bilderproduktion und deren Geschichte haben mich schon immer interessiert. Ich hatte mich auch in einer Reihe von Radioessays für Radio Bremen bereits mit dem Thema *Die Entfesselung der Bilder* beschäftigt.

Resch: Wie kam es dazu, dass du mit Rudolf Thome nicht direkt weiter Film auf Film gemacht hast? Gab es einen Bruch zwischen euch?

Es gab Dinge, die mich bei der Umsetzung von SYSTEM OHNE SCHATTEN gestört haben, die ich aber auch als Produktionsleiter nicht verhindern konnte. Das führte hinterher zu einer heftigen Diskussion zwischen uns, aber nicht zum Arbeitsabbruch. Wir sind auch heute noch befreundet. Wir haben danach noch mehrere Versuche unternommen, gemeinsam Drehbücher zu schreiben. Zum Beispiel eines über die Deutsche Bank, frei nach Brechts Motto: Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Es ging in dem Stück um einen Theaterautor, der ein Stück über die Deutsche Bank und ihre Machenschaften auf die Bühne bringen will, dabei aber an den Interventionen der Bank scheitert. Das war der Versuch, Brecht'sche Dramaturgie filmisch umzusetzen. Jean-Marie Straub sollte diesen Theaterregisseur spielen, aber das Projekt ist nie finanziert worden.

Radio

Callenberg: Du hast auch viele Radio-Essays gemacht. War das eine Art von Ausweichbewegung? Gibt es einen Zusammenhang zwischen deinen Filmfahrten und den Radio-Features?

Schon, aber nicht in der von deiner Frage insinuierten Weise. Ich habe das Radio immer sehr gemocht. Mit einem Freund habe ich bereits unmittelbar nach dem Studium gemeinsam Radiosendungen gemacht. Für mich ist das eine wichtige Form des Erzählens. Der RBB hat mal seine Hörspiele oder seine Features mit dem Slogan »Augen zu, Film ab« beworben. Dieser innere Film, der beim konzentrierten Hören entsteht, den fand ich immer sehr spannend. Mit einem Drehbuch will ich auch im Schreiben ein Bild evozieren im Kopf des Lesers, das noch nicht da ist, weil es den Film noch nicht gibt. Etwas Ähnliches hat mir immer vorgeschwebt in der Art, wie ich die Radiosendungen konzipiert und realisiert habe: Man folgt als Hörer einem inneren Film, es werden Räume erkennbar, ein Ambiente entsteht.

Callenberg: Bei den Radiosendungen warst du meist auch dein eigener Regisseur und hattest viel mehr Kontrolle über das Werk.

Natürlich war es hier einfacher, auf der Regie zu bestehen. Für mich war auch wichtig: Die Redaktionen konnten Reisekosten zahlen. Kein Filmproduzent, der mich mit einem Drehbuch beauftragt hat, wäre dazu im Vorfeld groß in der Lage gewesen. Die Stoffe, bei denen ich aufwändige Recherchen betrieben habe, habe ich daher erst einmal fürs Radio geschrieben.

Resch: Du hast eine mehrteilige Featureserie über Musik und Mythen der Maori gemacht: VON DER SEELE DES WALDES. Wie hängt das mit dem neuseeländischen Film TE RUA zusammen, an dem du mitgeschrieben hast?

TE RUA (1991; D+R: Barry Barclay)

Bei TE RUA war der Prozess umgekehrt. Erst nachdem der Film fertig war und ich die Mitarbeiter, den Music Director Dalvanus und den Hauptdarsteller Wi Kuki Kaa, hier in Berlin beim Drehen kennengelernt hatte, in ihre Musik und auch in die Weltanschauung der Maori eingetaucht war, habe ich Neuseeland für drei Monate bereist. Das mehrteilige Originaltonfeature über Musik und Mythen der Maori entstand nach dieser Recherche und der Begegnung mit Wi Kuki Kaa, der zu einer Art Mentor in der Auseinandersetzung mit der Kultur der Maori wurde.

Dalvanus Prime (1948–2002) war ein neuseeländischer Entertainer und Songwriter und gilt als einer der wichtigsten Vertreter zeitgenössischer Maorimusik. Sein Leben lang trat er als Verfechter der Kultur der Maori auf: zunächst als Musiker, ab den 1980er Jahren

auch als Produzent für sein eigenes Label Maui Records und schließlich als politischer Aktivist. Durch sein vielfältiges Engagement wurde er zur Mentorenfigur für viele nachfolgende Maori-Künstler.

Wi Kuki Kaa (1938–2006) war einer der renommiertesten neuseeländischen Bühnen- und Filmschauspieler seiner Zeit. Er spielte die Hauptrolle in Tama Poatas und Barry Barclays *NGATI* (1987) – dem ersten Film, der ausschließlich von und mit Maori gedreht wurde. Vier Jahre zuvor war er bereits Hauptdarsteller in Geoff Murphys Maori-Epos *UTU* (1983). Daneben war Wi Kuki Kaa in Wellington auch als Bühnenregisseur tätig.

Ein Marae ist in den polynesischen Kulturen ein fest abgegrenztes sakrales Areal, in dem alle wichtigen Rituale und Zeremonien stattfinden.

Resch: Als Autor und Regisseur in deinen Features hast du möglicherweise größere erzählerische Freiheit, bist nicht so abhängig von einer sehr kostenaufwändigen Produktion. Trotzdem bezeichnest du sie als Vorstufen zu deinen Filmarbeiten. Ist das bei Stoffen wie zum Beispiel FOREVER YOUNG, der auf Sardinien spielt, oder bei dem Hawaii-Projekt ECHOES OF PARADISE so etwas wie eine Weiterverwertung gemachter Erfahrungen?

Mich bewegt da nicht ein Verwertungsantrieb, sondern es geht darum: Was treibt einen als Autor um? Ich habe das Schreiben fürs Kino auch immer als einen Versuch verstanden, einen bestimmten Aspekt der Welt zu verstehen, so wie ich im Kino als Zuschauer auch das Leben und die Welt verstehen lernte. Es ist für mich wichtig, mich der Welt forschend, neugierig auszusetzen. Gerade bei diesen Originalton-Features setzt das ja eine Reisetätigkeit voraus, die Begegnung mit fremden Kulturen und Menschen, von denen Unschätzbares zu lernen ist.

Callenberg: Unschätzbar? Könntest du ein Beispiel nennen?

Ich war noch keine 24 Stunden in Neuseeland, da sagte Wi Kuki Kaa: »Wir müssen zu einer Beerdigung« – jemand aus seinem Stamm war gestorben –, »und du musst mit.« Ich erwiderte: »Warum? Ich kann nicht.« Aber Wi Kuki war unnachgiebig. Dann sind wir aufs Marae gegangen, ins Versammlungshaus, auf diesen den Maori heiligen Boden. An der Seite des Saales waren geschnitzte Stelen, in denen die Ahnen inkarniert sind, und an der Stirnseite des Marae stand halb aufrecht der offene Sarg mit dem Toten. Abwechselnd kamen Angehörige, Freunde und Bekannte nach vorne, nahmen den Leichnam in den Arm und erzählten etwas über ihn. Es wurde Rotz und Wasser geheult, es war eine wahnsinnig emotional und spirituell aufgeladene Atmosphäre. Ich war wie paralysiert und habe mir gesagt, ich bin hier inmitten der vielen dunklen Gesichter nur Beobachter, mich betrifft es nicht, ich kenne den Toten ja nicht. Und dann stand Wi Kuki Kaa auf und sagte: »Wir haben heute einen Gast aus Deutschland hier, und dieser Mann« – er zeigte auf den Toten – »hat im Zweiten Weltkrieg in einem Maori-Bataillon gegen den Faschismus gekämpft und sein Leben riskiert. Er hat dazu beigetragen, dass unser Gast heute in einer Demokratie leben kann.« So musste ich nach vorne gehen und dem Ritual folgen und meine Beziehung zu dieser Person schildern und irgendetwas zu dieser Situation sagen. Ich weiß heute nicht mehr genau, was ich erzählt habe, aber auch ich habe dann natürlich geheult wie ein Schlosshund. Das war die erste Lehre, die mir in diesem Kontext erteilt wurde: Wir sind alle als Menschen miteinander verbunden.

Callenberg: Bei dir fällt auf, dass du dich sehr mit fremden Ethnien und Kulturen auseinandersetzt. Zum Beispiel in AFRICAN PRINCESS, dem noch unrealisierten Drehbuch über eine Sängerin mit deutschen und afrikanischen Wurzeln, die ihre Stimme verliert und sich in Afrika auf die Suche nach ihrem Vater macht.

Die Beschäftigung mit fremden Kulturen bringt einem auch die eigene Heimat auf neue Weise nah, sie verändert den Blick auf Deutschland. Der ethnologische Filmemacher Stéphane Breton meinte einmal

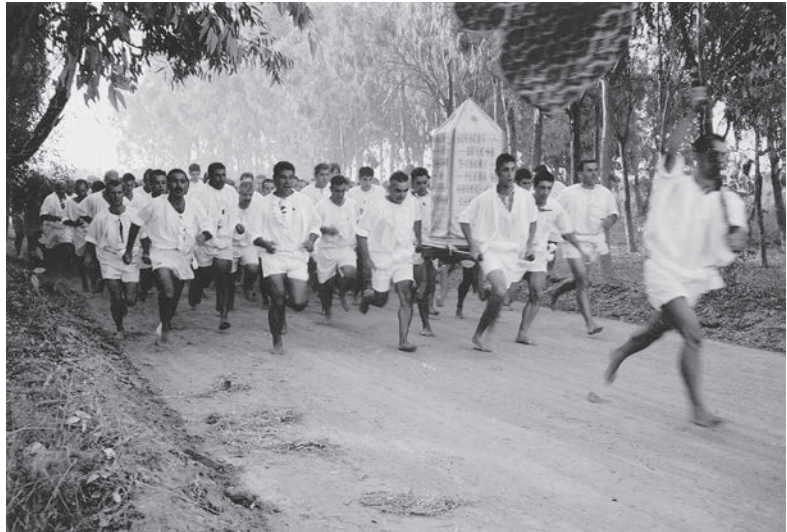


sinngemäß, erst seine Leidenschaft für ferne Länder hat ihn das Land wiederfinden lassen, in dem er geboren wurde; und er habe erst begonnen, es zu lieben, als er durch den Kontakt mit dem Anderen verstand, wie sehr er nach seinem Bilde gemacht ist. Das bringt sehr schön zum Ausdruck, was ich ganz ähnlich empfinde.

Ein Marea

Resch: Bei deiner Begeisterung für fremde Kulturen fällt auch ein besonderes Faible für die USA auf. Viele der Features haben Locations dort, in GLOBAL JUKEBOX geht es um ethnische Musik in New York, CITY LIGHTS ist über San Francisco, THE SPIRIT OF GRINNELL über das Liberal Arts College mitten in Iowa, wo du Writer in Residence warst. Woher kommt diese Affinität zu den USA?

Das hat möglicherweise mit der Musik zu tun, mit der ich als Jugendlicher aufgewachsen bin. Das war Rockmusik und vor allem der Blues. Die Americana ist mir durch einen Kommilitonen, mit dem ich während des Studiums die USA bereist habe, nahegekommen. Er war selbst Musiker und kannte sich in dem Feld besonders gut aus.



Der Lauf der Barfüßer

Callenberg: Mir gingen beim Hören deiner Features sofort Bilder durch den Kopf. Vor allen Dingen bei diesem Feature über den Lauf der Barfüßer, die sich bei der Prozession in Sardinien die Füße blutig treten. Ich wüsste gerne, inwiefern die Musik und die Töne für dich beim Schreiben von Drehbüchern eine Rolle spielen?

Vom Rhythmus

Früher habe ich beim Schreiben viel Musik gehört. Diese Musik hatte aber nicht unmittelbar mit dem Geschriebenen zu tun. Ich würde nie ein konkretes Musikstück in einem Drehbuch angeben, wenn es nicht unmittelbarer Gegenstand der Szene ist, also intraszenisch entsteht. Das hätte in meinen Augen keinen Sinn, weil ich um die Probleme mit Musikrechten, aber auch um die schwierige Verbindung mit dem später entstehenden Schnittrythmus weiß. Der Ton generell ist eine ganz unabhängige Gestaltungsebene. Er reicht über den Rand des Bildes hinaus, er kann erzählen, was jenseits der Kadrierung passiert, das wird im Drehbuch meist viel zu wenig benutzt.

Resch: Auch wenn man sie nicht direkt ins Script schreibt, kann die Musik einem beim Schreiben doch einen gewissen Rhythmus vorgeben.

Unbedingt. Im Zuge der Dreharbeiten von *TE RUA* kam auch der Music Director des Films Dalvanus mit an den Set. Wir Berliner waren sehr verwundert, dass der Musiker, der vorgesehen war, später die Filmmusik zu machen, zum Drehen erschien. Dalvanus Prime, ein zwei Zentner schwerer Maori, der zwei Plätze im Flugzeug brauchte, saß dann mit einer winzigen Ukulele auf seinem Riesentorso am Set, und immer wenn kein Ton aufgenommen wurde, klimperte er auf dem Instrument, sang ein bisschen oder brummte und stellte eine ganz bestimmte, wunderbar entspannte Atmosphäre her. Später fand ich heraus, dass das zu Zeiten des Stummfilms ein gar nicht ungewöhnliches Verfahren war. In den Studios wurde während der Abläufe, die gedreht wurden, auch Musik gemacht, um bestimmte rhythmische und atmosphärische Vorgaben zu machen.

Resch: Wie war das bei deinen Kinofilmen? Es gibt sowohl in CHAMISSO-PLATZ als auch in SYSTEM OHNE SCHATTEN Szenen, die sehr lang sind, ohne besonders viel Dialog zu haben. Haben deine Drehbücher auch den Rhythmus dieser Bilder, die Länge dieser Szenen antizipiert?

Ich denke, dieser Rhythmus ist eher eine Frage der Auflösung, also der Inszenierungsweise des Regisseurs und der Möglichkeiten, die dadurch für die völlige Neukonstruktion des Films im Schneiderraum entstehen. Aber auch im Drehbuch montiert man auf der Ebene von Szenen, und ich versuche, in der Szenenbeschreibung eine gewisse Gangart nahezulegen. Wenn man einen fertigen Film mit seiner eigenen Arbeit als Autor vergleicht, sind es allerdings eher die größeren Strukturen, die sich im Ersteren wiederfinden und durchsetzen. Wenn man die Form wirklich durchgearbeitet hat und die Erzählstruktur steht, dann kann dies meist nicht mehr angetastet werden, ohne den Film als Ganzen zu gefährden.

Callenberg: Ich finde es bis heute schwierig, den fertigen, nach meinem Buch entstandenen Film anzuschauen. Zu oft frage ich mich, was habe ich und was hat mein Drehbuch noch mit diesem Produkt zu tun? Ist das noch mein Werk? Kennst du diese Frustration?

Es ist immer ein seltsames Gefühl, wenn man in der Abnahme sitzt oder sogar erst später das fertige Werk sieht, weil man als Autor nicht zur Abnahme eingeladen war. Das Eigene kommt mir da als Fremdes wieder zurück. Diese Erfahrung kann sehr beglückend, aber auch ex-

trem frustrierend sein. Beglückend ist sie, wenn etwas aufgeht, wenn das, was man geschrieben hat, plötzlich groß wird, wenn es durch die Arbeit anderer aufblüht zu einer Dimension, die man vielleicht selbst gar nicht erahnt hat. Wenn dann das Publikum das auch mitbekommt und reagiert, kriegt man Gänsehaut und denkt: Das hast du geschrieben? Aber es kann natürlich auch sein, dass man sich fragt, was haben sich Regie und Redaktion oder Produktion bei diesen vielen Änderungen nur gedacht?

Callenberg: Die beglückenden Momente sind wahrscheinlich doch eher selten. Wann hast du sie erlebt?

Christian Brückner (*1943) ist einer der arriviertesten Hörspiel- und Synchronsprecher Deutschlands. Er ist die deutsche Stimme von Robert De Niro, Peter Fonda und Harvey Keitel, spricht regelmäßig für TV-Dokumentationen und betreibt seit 2000 mit seiner Ehefrau Waltraut den Hörbuchverlag Parlando. Brückner, in der deutschen Presse oft schlicht »The Voice« genannt, wurde für seine Sprecherleistungen vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Adolf-Grimme-Preis (1990) und dem Deutschen Hörbuchpreis für sein Lebenswerk (2012).

Ich muss zugeben, am schönsten war es für mich, wenn Christian »The Voice« Brückner Featuretexte von mir im Hörfunkstudio gelesen hat. Er kann durch Interpunktion, Pausen, Betonungen und die Tonlage seiner markanten Stimme einem Text ein Leben einhauchen, das einen unmittelbar berührt. Das kann natürlich auch im Film passieren. Mir persönlich ist es dort aber eher seltener widerfahren.

Schriftbild/Bilderschrift

Callenberg: Für mich sind die Bilder im Kopf vorhanden, wenn ich schreibe, und ich versuche schreibend die Worte für die Bilder zu finden, die ich sehe. Der Romancier Maxim Biller dagegen sagte mir in einem Gespräch, er sehe keine Bilder. Er habe nur die Sprache, und gerade das reize ihn am Schreiben.

Ich glaube, dass es keine Sprache gibt ohne zumindest eine gewisse räumliche Vorstellung, die man mit der Organisation der sprachlichen Dinge verbindet. Die Relation zwischen Sprache und Bild beschäftigt die Menschheit ja schon ewig. Es gab in der Kirchengeschichte den byzantinischen Bilderstreit, dabei ging es darum: Haben die Propheten zuerst geschrieben und die Dinge niedergelegt, oder haben sie diese zuerst in Visionen gesehen und dann beschrieben? Also, was war zuerst da, das Bild oder die Sprache? Wenn Sprache klar und einfach und in ihrer Bedeutung durchsichtig ist, bringt sie meiner Ansicht nach immer auch eine räumliche Vorstellung im Denken mit sich. John Berger – der englischsprachige Romancier und Essayist, der die Drehbücher für Alain Tanner geschrieben und sich mit Malerei und Bildproduktion intensiv auseinandergesetzt hat – schrieb mal, der Schal einer Frau und eine Wolke können sprachlich in eine Beziehung gesetzt werden, obwohl sie größtmäßig natürlich überhaupt nicht zusammenpassen. Aber trotzdem ist es eine räumliche Beziehung, die man da sprachlich herstellt.

Callenberg: Robert Towne hat in einem Interview gesagt, das Drehbuchautorendasein sei absurd, weil man Bilder, die man zeigen will, schreiben muss. Tatsächlich steckt man als Drehbuchautor in einem Dilemma: Das Script ist zum einen nur eine Arbeitsanleitung und soll zum anderen bereits ein präzises Bild entwerfen. Ich frage mich, ist es besser, dafür detailliert Bilder zu beschreiben oder so reduziert wie möglich zu bleiben?

Details können die Entstehung eines Bildes durchaus behindern. Klarheit ist keine Frage des Umfangs. Es gibt diesen wunderbaren Satz, der verschiedenen Geistesgrößen zugeschrieben wird: Entschuldigen Sie die Länge meines Briefes, ich hatte nicht die Zeit für einen kürzeren. Ich denke, dass ein gutes Drehbuch auch einen literarischen Wert hat. Trotzdem, für mich ist das zentrale Moment: Ich schreibe Drehbücher, weil ich mit Sprache Bilder evozieren will.

Resch: Die der Regisseur dann umsetzen kann.

Beim Lesen meines Textes entsteht ein Bild im Kopf des Lesers. Wie dann diejenigen Leser, die den Film realisieren, mit diesem Bild umgehen, ist nicht mehr in meiner Verfügung.

Callenberg: Es stellt sich mir immer wieder die Frage, ob man schon ins Drehbuch Kameraeinstellungen reinschreiben sollte oder nicht?

Da war gleich zu Beginn meiner Autorentätigkeit bei BERLIN CHAMISSOPLATZ der Kameramann Martin Schäfer ein Lehrer für mich. Er mochte es überhaupt nicht, wenn in einem Buch zu detailliert vorgeschrieben ist, wie ein Bild technisch entstehen soll, wenn konkrete Kamerabewegungen, wenn dezidiert Einstellungsgrößen benannt werden. Die Kunst besteht darin, eine Vorstellung von diesen Operationen zu evozieren, ohne sie zu benennen, durch Absätze, durch eine bestimmte Wortwahl, durch das Durchbrechen von Grammatik. Bei der Umfrage, die Christoph in *Scenario 7* unter Schauspielern gemacht hat, wurde ja sehr deutlich, dass auch Schauspieler keine Anweisungen oder Gesten vorgeschrieben bekommen wollen.

Themen

Resch: Denkt man an Probleme der Gegenwart wie Gentrifizierung und Mieterverdrängung oder Cyberkriminalität, dann wirken die Themen von CHAMISSOPLATZ und SYSTEM OHNE SCHATTEN auch nach mehr als dreißig Jahren noch sehr aktuell. Waren die gesellschaftlichen Hinter-



BERLIN CHAMISSOPLATZ

gründe beim Schreiben für dich präsent, waren sie Ausgangspunkt der Stoffentwicklung?

Bei CHAMISSOPLATZ waren es klar der soziale Ort und die aktuelle politische Situation, in die diese Liebesgeschichte eines ungleichen Paares von uns hineinprojiziert wurde. Sobald wir dann Figuren hatten, wurde die Beziehung zwischen ihnen dagegen wichtiger, wir sind dann mit den Charakteren gegangen. Ihre Liebe zueinander steckte jedoch weiterhin in diesen sozialen Bedingungen, Prägungen und Bindungen ihrer unterschiedlichen Herkunfts- und Lebenswelten. SYSTEM OHNE SCHATTEN entstand zu Beginn der Digitalisierung. Was diese für die Menschen bedeutet, das war für mich bei diesem Stoff ein viel umfassenderes Gestaltungsmittel. Das drückt sich schon im Titel aus und geht bis hin zu der Vocoder-verzerrten Gesangsstimme von Laurie Anderson oder ihrer elektrisierten Geige in dem Song *Closed Circuits*. Der live aufgeführte Song ist auch für sich ein Kommentar zu dem Thema. Konkreter Auslöser für den Stoff war ein Kriminalfall, den es so wie im Film beschrieben tatsächlich gegeben hat.

Den sogenannten Viophonographen hat die berühmte New Yorker Musikerin und Performancekünstlerin Laurie Anderson 1976 selbst entwickelt. Es handelt sich um eine Violine, auf deren Korpus eine 7"-Schallplatte montiert ist. Die Sounds auf dieser Platte werden von einer Nadel auf dem Violinbogen abgetastet und elektrisch verstärkt.

Zu dem Zeitpunkt wurden alle Berechnungen in Banken, die Computer durchführten, auf zwei oder drei Stellen hinter dem Komma gerechnet. Wenn man jetzt anfängt, eine Stelle mehr hinter dem Komma zu rechnen und, statt ab fünf aufzurunden, immer abzurunden, entsteht ein sehr, sehr geringes Plus. Wenn man das aber auf alle Rechengvorgänge, die gemacht werden, überträgt, addiert sich das nach einer gewissen Zeit zu sehr großen Summen. Mir ging es darum zu zeigen: Man kann dieses *White Collar Crime* nicht begehen, ohne sich auf die andere Seite zu begeben, ohne eben kriminell zu werden.

Callenberg: Als wir den Film gesehen haben, haben wir uns beide gefragt: Wieso lächelt Faber in der letzten Einstellung des Films? Er steht da oben auf dem Dach des Parkhauses, nachdem er am Flughafen geschnappt wurde, er schaut über die Stadt und fängt an zu lächeln. Dann setzt auch noch der Trommelrhythmus dieser maskierten Trommelgeister wieder ein. Er hat in diesem Moment alles verloren, das Geld und die Liebe. Wie ist dieses Lächeln zu verstehen? Stand das so im Drehbuch?

Diese Szene steht genau so im Buch. Was ist denn eure Vermutung, warum er lächelt?

Resch: Der Coup ist zwar gescheitert, gleichzeitig ist aber eine seltsame Dynamik, ein archaisches Moment in Fabers Leben gekommen. Mir schien er zu denken: Dieses neue Moment in meinem Leben kann mir keiner nehmen, unabhängig vom Ausgang der Geschichte.

Callenberg: Er ist dem Teufel von der Schippe gesprungen, denn der Plan hat zwar im Endeffekt nicht geklappt, aber es hätte auch noch schlimmer ausgehen können. Er ist am Ende in gewisser Weise frei.

Er versteht vielleicht in dem Moment auch einige der Aussagen seines Verführers Melo, die ihm retrospektiv wieder in den Sinn kommen, und er versteht den Prozess, den er durchlaufen hat und den ihm keiner nehmen kann.

Resch: Die Trommelszene war auch so geschrieben? Als ein kompletter langer Take?

Im Drehbuch wurden die Musik und die Masken beschrieben. Die Länge der Szene vorzugeben ging gar nicht, da man in einer eher dokumentarischen Situation war, mitten in Luzern zwischen diesen vielen verschiedenen Guggenmusikzügen. Es war im Drehbuch nicht vorgesehen, dass die Schauspieler Teil der Aktion werden. Die Trommeln und die Masken brechen eigentlich unvermittelt in den Film. So wie die Auftritte von Laurie Anderson und Mikro Rilling, die sehr starke Brüche sind.

*Dominique Laffin,
Hanns Zischler, Bruno Ganz
in SYSTEM OHNE SCHATTEN*



Alle drei Elemente haben ursprünglich keine direkte Verbindung zur Handlung. In der konkreten Drehsituation waren die Schauspieler mit dem Team zusammen in diesem Ambiente und wollten auch »vorkommen«. So kam es dann dazu, dass Dominique Laffin Bruno Ganz mit ihrem Lippenstift anmalt. Als Autor hätte ich das nicht gebraucht. Ob es dem fertigen Film hilft? Es ist eines der vielen Momente, in denen dem ursprünglichen Konzept seine Strenge genommen wurde.

Schauspieler

Callenberg: Wie konkret sind beim Schreiben deine Vorstellungen von Schauspielern? Wir selbst haben festgestellt, dass wir in unserer Arbeit oft genaue Vorstellungen vom einem Typus haben.

Die Spielerfigur Melo in SYSTEM OHNE SCHATTEN hatte viel von Hanns Zischler, wie ich ihn kennen und lieben gelernt habe bei CHAMISSO-PLATZ. Hanns war eine Inspiration für diesen schillernden Charakter, weil auch er alles Mögliche zugleich betreibt, Verleger mit einem eigenen Verlag ist, zugleich ein Filmenthusiast, der mit Godard gemeinsam gearbeitet hat, der sich auch als Ethnologe betätigt und Projekte mit dem Museum für Naturkunde macht oder ein Buch produziert über Schmetterlingsdarstellungen und gleichzeitig als Autor über Kafka forscht und ob er ins Kino gegangen ist. Diese Äquilibrium hat mich zu der Figur Melo inspiriert. Bruno Ganz war als Besetzung ein Wunsch, und es war ein großes Glück, dass er das gelesen und sofort gesagt hat: »Ja, das mache ich.« Frank Daniel meinte, wenn man einen Schauspieler im Kopf hat, ist die Gefahr groß, die Rolle, den Part nicht auszuschreiben, nicht in allen Facetten zu entwickeln, weil man darauf vertraut, dass der Schauspieler viel mitbringt, seine Persona dem fiktiven Charakter leiht. Auf der anderen Seite habe ich im allerersten *Scenario*-Werkstattgespräch auch mit Wolfgang Kohlhaase darüber gesprochen, der sinngemäß sagte: »Ich stelle mir da schon jemanden vor, aber ich muss es dann auch beschreiben.«

Resch: Was bringt mir eine unfassbare Backstory zu einer Figur, wenn die Backstory für die Erzählung keine Relevanz hat? Was bedeutet es für dich, eine Figur oder einen Charakter in allen Aspekten zu entwickeln? Schon in der Filmschule bekommt man unterschiedliche Ansätze vermittelt. Das eine Extrem ist, zu einer Figur alles zu wissen, was ihr je geschehen ist. So gehen Schauspieler oft vor, habe ich festgestellt. Gleichzeitig ist mir auch der Gegenentwurf begegnet: Ich muss nur das relevante Dilemma kennen, in dem diese Figur steckt. Wie entscheidet man, was man über eine Figur wissen muss?



Ich glaube, dass das individuell sehr unterschiedlich ist. Ich habe Autorenkollegen kennengelernt, die vorgehen wie ein Geheimdienstmitarbeiter, der einen Spion in ein unbekanntes Land schickt. Dann muss man diesem Helden alles mitgeben, der braucht also nicht nur einen falschen Ausweis und eine falsche Sozialversicherungsnummer und einen Führerschein, sondern der muss über alle Dinge Bescheid wissen, die ihm in diesem fremden Land – in der Geschichte, die entstehen soll – begegnen könnten. Das heißt, man wird ihn fragen: Wer ist dein Vater, wer ist deine Mutter? Man wird schauen, wie ist seine Schulausbildung? Er muss entsprechend dieser sprechen und reagieren. Er hat eine bestimmte sexuelle Entwicklung, eine sexuelle Präferenz, die deutlich wird. Er ist in irgendeiner Weise spirituell oder nicht, hat eine Religion, eine Überzeugung. Wie denkt er politisch? Mit all diesen Dingen – man nennt das eine Legende – muss man einen Spion ausstatten, damit er nicht in die Falle tappt im fremden Land. Das ist die eine Methode, zu der das Konzept der *backstory wound* passt. Da geht es um die Traumata, die diese Person früher möglicherweise erlebt hat. Das Gegenmodell, das genauso gut funktionieren kann, ist vielleicht nicht ganz so reduziert, wie du es beschrieben hast. Meiner

Bruno Ganz, Dominique Laffin, Hanns Zischler in
SYSTEM OHNE SCHATTEN

Ansicht nach muss der Autor wissen, was ist die größte Stärke einer Figur und was ist – daraus resultierend – auch ihre größte Schwäche. Wenn man das weiß, hat man die generelle Linie, auf der sich diese Figur bewegen wird. Wenn sie abenteuerlustig ist und leicht Grenzen überschreitet, wird sie Schwierigkeiten haben, Nähe auszuhalten. Das



Hanns Zischler, Dominique
Laffin in SYSTEM OHNE
SCHATTEN

sind Dinge, die einander bedingen und die wir aus unserem Leben als Dynamik kennen und bewusst oder unbewusst wahrnehmen.

Resch: Muss in jedem kleinen Korn bereits alles drinstecken, kann man auf diese Weise einen plausiblen Charakter formen? Oder muss es nicht immer auch eine Abweichung geben, einen Rest Nicht-Erklärbares, braucht eine Figur ein Geheimnis?

Wenn alles nicht nur erklärbar, sondern auch offensichtlich ist, dann wird sich unweigerlich das Gefühl von Mechanik einstellen. Wir sind keine *one string characters*. Das ist ein Begriff, den die Amerikaner für kurzzeitig auftauchende Personen haben, die eben nur ein Charakteristikum vorweisen. Jeder Mensch ist vielschichtig und ist auch in sich

widersprüchlich. Möglicherweise sind es gerade die Situationen, bei denen sich jemand in Widersprüche verstrickt, in denen man Empathie entwickelt, weil wir wissen, dass wir auch nicht immer nur einer Sache konsequent folgen und unsere Werte manchmal verraten um unserer Ambitionen willen.

Resch: Wie mit Figuren und Charakteren umgegangen wird, scheint mir von entscheidender Bedeutung, um einen Drehbuch Leben einzuhauchen. Es gibt Autoren – auch in den vorherigen Werkstattgesprächen –, die so weit gehen zu sagen: Die Figuren sprechen mit mir.

Ab einem bestimmten Punkt in der Geschichte sind diese Autoren so eng mit den Figuren verbunden, dass diese ein Eigenleben entfalten, dass sie anfangen, sich zu wehren, wenn von ihnen schreibend etwas verlangt wird – möglicherweise weil es für den Plot notwendig oder wichtig erscheint –, und sie sagen dann: »Nein, das mache ich nicht, das bin ich doch nicht, so verhalte ich mich in dieser Situation nicht.« So weit geht es bei mir nicht. Aber ich habe ein Empfinden dafür, wenn eine Figur bricht. Wenn man das, was man der Figur mitgegeben hat, verrät, um eine bestimmte Wendung in der Handlung zu erreichen. Man denkt, das ist jetzt wichtig, dass sich die Aktionen in diese Richtung bewegen, und die Figur verweigert sich dem, was man ihr da zugedacht hat. Bei Autoren, die mit den Figuren reden, ist der Ausgangspunkt der generellen Stoffentwicklung auch oft die Vorstellung von einer Figur. Bei mir ist es oft eher ein gesellschaftliches Thema, ein Problem, das mich selbst beschäftigt und umtreibt und das ich dann mit einer Figur konfrontiere.

Callenberg: Ich finde es schwierig, von einem Thema auszugehen und die Figuren trotzdem ein Leben entwickeln zu lassen. In guten Filmen habe ich das Gefühl, auch wenn eine Szene zu Ende ist, findet jenseits von ihr noch weiter ein Leben statt.

Wenn Figuren in Literatur oder Film sehr stark sind, existieren sie außerhalb des Werkes, in dem sie vorkommen. Jeder weiß, wer Don Quijote ist oder Dirty Harry, Hamlet oder James Bond. Von Don Quijote hat man sogar eine visuelle Vorstellung, wenn man das Original nicht gelesen hat, denn er ist aufgrund der sehr anschaulichen bildlichen Beschreibung seiner Person gemalt worden, von Picasso und anderen großen Künstlern. Andere, auch sehr viel trivialere Figuren wie James Bond treten aus der Enge des einzelnen Werks heraus und werden zu einem Allgemeingut. Das gelingt nur, wenn sie neben ihrer persönlichen Formung eine Sache berühren, die universell ist. Jemand liest

Material aus einer anderen Zeit und versetzt sich in diese so intensiv, dass er aus der Gegenwart, in der er lebt, herausfällt. Ersteres ist bei Cervantes die Zeit der Ritterromane, Letzteres die Zeit, in der Don Quijote tatsächlich lebt. Und dieses Phänomen, aufgrund von Lektüre, aufgrund von rückwärtsgewandten Werten, die man gegen alle Widerstände der Gegenwart hochhält, aus seiner eigenen Zeit zu fallen, das ist ein menschliches Verhalten, das es zu allen geschichtlichen Perioden gab und auch in Zukunft geben wird. Deshalb wird diese Figur ewig weiterleben. Dazu kommt bei Don Quijote eine Bilderfindung wie der Kampf mit den Windmühlen, der sprichwörtlich geworden ist. Bei einer moderneren Figur wie Oskar Matzerath ist es sein Schrei und seine Trommel, die ihn unsterblich machen.

Was wir sehen

Callenberg: Früher bin ich immer gern ins Kino gegangen, dieses Sich-überwältigen-Lassen von Bildern, diese Bildergewalt, der man sich zum Teil aussetzte, war attraktiv für mich. Aber das reizt mich nicht mehr so. Ich empfinde die Bilder nicht mehr als spektakulär. Heute gucke ich Trailer und sehe immer wieder die gleichen Bilder. Je mehr ich davon abgestumpft werde, desto mehr reizt mich eine einfache Geschichte, die gut erzählt ist. Ich bin aber nicht sicher, ob das allen Menschen so geht.

Ich schaue auch nicht mehr so viel Mainstreamkino wie früher. Generell ist die Situation der Medien heute eine vollkommen andere als vor dreißig Jahren, wo das Kino ein Leitmedium war, in vielerlei Hinsicht den öffentlichen Diskurs bestimmt hat, auf die Mode eingewirkt hat, auf vielfältige Weise in die Gesellschaft hineingewirkt hat. Bei der aktuellen Diversifizierung und Zersplitterung des Mediums in sehr viele Plattformen, auf denen Bewegtbilder verbreitet werden, kann das Kino diese Form von Leitmedium nicht mehr sein. Das Kino als eine Kunst, die sich ernsthaft mit dem Leben auseinandersetzt, ist selten geworden. Wird es diese Rolle noch einmal übernehmen können? Das hängt auch sehr viel mit der Veränderung des Raums zusammen, in dem wir das Kino wahrnehmen. Die Verteilung der Bilder bis auf die kleinsten Bildschirme und in die kleinsten sozialen Einheiten zerstreut das Bild und verhindert eine soziale Bündelung.

Resch: Bei den längeren, horizontal erzählten Fernsehserien ist es aber mittlerweile so, dass man nach einer gewissen Zeit über sie in großen Gruppen spricht, weil man sie gesehen haben muss. Man muss sie nicht am Tag ihrer Ausstrahlung gesehen haben, aber eine Weile nach ihrer DVD-Veröffentlichung gehören sie durchaus zum öffentlichen Diskurs.

Callenberg: Wenn eine Figur zehn oder fünfzehn Stunden Erzählzeit für ihre Entwicklung hat, steht das Kino vor einem Problem. Diese neuen Formate für das Fernsehen geben den Charakteren viel mehr Raum, sich zu entwickeln. Aber das wird leider noch nicht erkannt in Deutschland oder jedenfalls nicht praktiziert.

Eine Serie kann sich bei dem Zwang, unbedingt diese Entwicklung der Charaktere zu liefern, auch vergaloppieren. Gerade bei einer Laufzeit über mehrere Staffeln braucht es ein Moment, wo noch einmal etwas Neues anfängt. *THE WIRE* hat es vorgemacht, für mich eine der besten Serien überhaupt. Wir werden Zeuge, wie das Verbrechen – vor allem der Drogenhandel – eine Stadt gestaltet, verunstaltet, als soziale und kulturelle Einheit zersetzt und zerstört. Die verschiedenen Staffeln auf verschiedene Bereiche der Stadt zu verlegen und mit jeder Staffel auch neue zentrale Figuren einzuführen, das hat gut funktioniert.

THE WIRE (USA 2002–08;
Creator: David Simon)

Aber der Erfolg einer Serie kann auch dazu führen, dass man, wie bei *BREAKING BAD*, Staffel auf Staffel produziert und die tolle Prämisse schließlich verrät, mit der man einmal angetreten ist. Wer einmal die Grenze zwischen Recht und Unrecht übertritt und nicht bereit ist, sich dies einzugestehen, wird immer tiefer in den Sumpf der Kriminalität gezogen und zu immer schlimmeren Taten getrieben. Diese Prämisse ist wunderbar, und die ersten Staffeln von *BREAKING BAD* folgen ihr auch. Aber Vince Gilligan, der Creator und Showrunner, und seine Co-Autoren haben sich so in ihre Hauptfigur Walter White alias Heisenberg verliebt, dass sie die Prämisse irgendwann ins Gegenteil verkehrt haben und zeigen: Nur wer Schlechtes tut, hat Spaß am Leben und lebt wirklich. Man muss auch schauen, wohin einen die Länge der Erzählung trägt.

BREAKING BAD (USA
2008–13; Creator: Vince
Gilligan)

TÖDLICHES NETZ (1994;
D: Jochen Brunow;
R: Vivian Naefe)

Deutsches Fernsehen

Resch: Nach der Zusammenarbeit mit Rudolf Thome für das Kino dauerte es eine Weile, dann hast du deinen ersten Fernsehfilm geschrieben.

TÖDLICHES NETZ war ursprünglich kein Fernsehfilm. Als ich das Drehbuch schrieb, hatte ich ein B-Movie im Kopf, einen kleinen, schmutzigen Krimi mit zwei sehr gebrochenen Kommissar-Figuren. Der eine war schwerer Alkoholiker, und der andere war schwul, was zu dem Zeitpunkt noch nicht üblich war im Fernsehen. Regina Ziegler hatte den Stoff angenommen. Irgendwann sagte sie dann zu mir: »Herr Brunow, das mit dem Kino kriege ich nicht hin, aber wir können daraus einen Fernsehfilm fürs ZDF machen.« Daraufhin habe ich gesagt: »Okay, dann machen wir das.« Vivian Naefe kam als Regisseurin an

Bord, und dann wurde der Stoff als Primetime-Fernsehfilm gemacht, was glücklicherweise ohne große Änderungen abging.

BECKMANN UND MARKOWSKI – IM ZWIESPALT DER GEFÜHLE (1996; D: Jochen Brunow; R: Kai Wessel)

Resch: Daraus wurde dann die Reihe BECKMANN UND MARKOWSKI. Wie kam es dazu, und was hast du mit der Reihe verbunden?

Es war mir wichtig, das Ermittlerpaar persönlich tief in den jeweiligen Fall zu verwickeln. Das hat als Fernsehfilm erstaunlich gut funktioniert, und der damalige Leiter der Fernsehspielabteilung Hans Janke hat das gemocht und daraufhin weitere Aufträge erteilt. Die Namen der beiden Kommissare, Beckmann und Markowski, wurden zum Label einer ZDF-Reihe. Ich habe dann einen zweiten Neunzigminüter für diese Reihe geschrieben.

Callenberg: Die Reihe hatte eine nicht gerade lange Lebensdauer.

Leider. Da ursprünglich gar keine Reihe geplant war, gab es keine langlaufenden Verträge mit den Schauspielern.

Resch: Den zweiten Film der Reihe, IM ZWIESPALT DER GEFÜHLE, fand ich ziemlich düster und weit entfernt von dem heutigen »Crime and Smile«. Es geht darin um Geschlechtsumwandlung, um Identitätsprobleme, und das Thema wird auf drastische Weise hart behandelt.

Ich nehme das Thema und seine Folgen für die mit ihm konfrontierten Figuren ernst. Die Verbindung zwischen Ursache und Wirkung halte ich für das realistische Erzählen für ungemein wichtig. Es geht mir um die Konfrontation der Figuren mit den Konsequenzen ihrer Handlungen. Der Vorwurf, düster zu sein, ist mir später auch bei der Reihe BELLA BLOCK gemacht worden. Ich hatte bereits zwei Stoffe für Hannelore Hoger geschrieben und bot dann dem Redakteur Pit Rampelt einen weiteren an, über einen Virusausbruch. Zu der Zeit grassierte zum ersten Mal die Vogelgrippe auch in Europa, und Ebola wurde zu einer Bedrohung. Die Virenproblematik war sehr virulent, und da hieß es dann: »Nein, das ist uns doch ein bisschen zu dunkel.« Eigentlich ist das Tolle an den Reihen, gerade auch im ZDF, dass sie es im Rahmen des Krimis ermöglichen, gesellschaftliche Themen zu verhandeln, die in Einzelstücken sonst überhaupt nicht unterzubringen wären.

BELLA BLOCK (D 1994 ff.; Idee: Doris Gercke); IM NAMEN DER EHRE (2002; D: Jochen Brunow; R: Andreas Gruber); KURSCHAT-TEN (2003; D: Jochen Brunow; R: Thorsten Näter)

Callenberg: Wenn man sich deine Filmografie ansieht, springt einem ins Auge, dass zwischen 1985, da hast du den Essayfilm MENE TEKEL UPHARSIN entwickelt, und 1994, als der erste Teil von BECKMANN UND MARKOWSKI entstand, eine große Lücke klafft. Was ist in dieser Zeit passiert?

Da habe ich unter anderem versucht, AFRICAN PRINCESS zu machen, einen aufwändigen Kinofilm, über den wir schon sprachen. Den Film, der auch überwiegend in Afrika spielt, hatte ich, auch zusammen mit Frank Daniel, schon weit entwickelt. Es gab Versuche, ihn in den USA beginnen zu lassen, und ich habe auch mit einem amerikanischen Schauspielcoach an dem Stoff gearbeitet. Er ist aber bisher nicht realisiert worden. Ich habe dann auch an einem anderen großen Kinostoff gearbeitet, zu Beginn gemeinsam mit einer Produzentin, Susanne Porsche, die das teure Projekt dann irgendwann freigegeben hat, weil sie es nicht stemmen konnte. DER HEILER ist die Lebensgeschichte von Samuel Hahnemann, dem Erfinder der Homöopathie. Um das Projekt kämpfe ich noch immer, denn dieser tolle historische Stoff veraltet nicht.

Resch: Hast du in dieser Zeit Mitte, Ende der 1980er Jahre gedacht, jetzt kann ich größere Projekte machen, jetzt riskiere ich ein bisschen was? Und dann kamen Phasen sehr langer Stoffentwicklung und plötzlich die Problematik, wie kann ich davon meinen Lebensunterhalt bestreiten?

Ausschließlich vom Schreiben für das Kino zu leben ist so gut wie unmöglich in der deutschen Branche und in deutschen Produktionsverhältnissen. Ich habe in der von euch angesprochenen Zeit auch mit Thome noch Stoffe entwickelt. Ich war auch bei Filmen von ihm, die ich nicht geschrieben habe, Produktionsleiter. In der Zeit war ich also nicht untätig, habe unterrichtet, den VDD mitbegründet und mich in der Verbandsarbeit engagiert, *Schreiben für den Film* herausgegeben.

Resch: Worin besteht für dich der Unterschied zwischen Kino und Fernsehen?

Das fängt schon mit den Bildern an und geht mit der Erzählweise weiter. Im Kino kann ich eine echte Exposition schreiben, die Zuschauer verlassen nicht sofort den Saal. Im Fernsehen brauche ich schnell einen »Aufhänger« und muss sicherstellen, dass nicht umgeschaltet wird. Als Primetime-Produkt muss der Fernsehfilm die FSK-Freigabe für Kinder bekommen. Das betrifft die Darstellung von Sexualität, Gewalt und – was auch nicht unerheblich ist – die Darstellung von staatlicher Gewalt und Regulierung. Das staatliche Gewaltmonopol, die staatliche Regulierungsfähigkeit von Konflikten darf nicht infrage gestellt werden. Auch das ist ein Teil dieser FSK-Vorgaben. Morde gehören aufgeklärt, Täter ihrer gerechten Strafe zugeführt. Inzwischen wird das, wie ich gehört habe, den Autoren bereits in die Verträge geschrieben: Ihr müsst so schreiben, dass es FSK-12-fähig ist, das liegt in eurer Verantwortung.

Callenberg: Später hast du nach BECKMANN UND MARKOWSKI und zwei Folgen für BELLA BLOCK auch zwei TV-Movies für SAT.1 geschrieben. Konntest du Unterschiede feststellen in der Stoffentwicklung und der Realisierung der Drehbücher?

Der erste Stoff war schon ziemlich weit entwickelt, als SAT.1 eingestiegen ist. Der Film spielt in meiner Heimatstadt Rendsburg. Es war der Versuch, etwas zu erzählen über die Enge der Kleinstadt, in der jeder mit jedem ein Geheimnis teilt oder eben auch gerade nicht teilt. Problematisch wurde die Zusammenarbeit mit dem Regisseur, während die reine Stoffentwicklung mit dem Sender unkompliziert war. Es wurde ziemlich lange um die Erzählweise gerungen. Da die erste Fassung des Drehbuchs bereits vorlag, als der Sender eingestiegen ist, und die Redaktion den Stoff unbedingt machen wollte, ließ man mich auch die durchführende Produktion bestimmen. Dagmar Jacobsen von alias film hat mir sehr den Rücken freigehalten und sich in die Auseinandersetzung eingebracht, und so konnten wir die Änderungswünsche abwehren. Als der Stoff einmal abgenommen war, hat sich der Sender sehr viel weniger in die Realisierung eingemischt, als es bei den Öffentlich-Rechtlichen üblich ist.

Callenberg: Trotz der anscheinend doch massiven Probleme hast du mit dem Regisseur auch beim nächsten SAT.1-Projekt wieder zusammengearbeitet.

Aufgrund des Bestseller-Paragrafen und drohender Prozesse hat der Sender Nachzahlungen zu den Buy-out-Verträgen mit den Urheberverbänden VDD und BVR verhandelt.

Beim zweiten Film hatte ich auch den Stoff entwickelt und bereits eine Produktionsfirma gefunden, mit der ich mich gut verstand. Das war Andreas Richter von Roxy Film in München. Der erste Film war für SAT.1 extrem erfolgreich gewesen, der Film ist auch in das gerade vom Sender aufgestellte Bestseller-Programm gekommen, weil er überproportional häufig wiederholt wurde.

Im Sender hat man vielleicht gedacht: *Never change a winning team*. Daher wollten sie wieder diesen Regisseur. Das war nicht in meinem Sinne, und die Roxy-Mitarbeiter haben zuerst verhindert, dass er im Development-Prozess bereits dabei war. Aber danach stand er mit Unterstützung des Senders wieder auf der Matte, und Roxy konnte ihn nicht verhindern. Wie nicht anders zu erwarten, gingen die Änderungskämpfe wieder los, bis die Produktion, die das Projekt nicht verlieren wollte, entschied: Dann muss das möglicherweise jemand anderes zu Ende schreiben.

Unter diesem Runterbrechen auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner leide ich aber ja nicht allein. Was die Regisseure oft wollen, ist, eine Neufassung zu schreiben, weil sie dafür noch einmal bezahlt werden und sie möglicherweise sogar noch VG-Wort-Rechte anmel-

den können. Das ist eine schleichende Enteignung der Autoren, eine fatale Entwicklung. Die Macher erfolgreicher Serien zum Beispiel aus Dänemark predigen auf jeder Medienveranstaltung landauf, landab: Man muss den Autoren freie Hand geben, sie sind die Erzähler der Geschichte. Wenn man eine Kohärenz der Erzählung haben will, dann garantiert diese der Autor. Das ist aber bei vielen Fernsehprojekten nicht der Fall. Dabei ist es ganz unerheblich, ob das Verändern andere Autoren besorgen oder ob die ursprünglichen Autoren möglicherweise durch Einrede und sanften Druck sich selbst wie Dienstleister verhalten und Dinge ändern und einarbeiten, die nicht ihrem ursprünglichen Konzept entsprechen.

Digitalisierung

Callenberg: Ich würde gerne auf die Digitalisierung kommen. Wenn man bei der Schaffung von Bilderwelten gar nicht mehr gezwungen ist, sich mit der physischen Realität auseinanderzusetzen, dann entsteht die Gefahr, dass die geistige Durchdringung des Raums verloren geht. Es ist ja schon etwas anderes, wenn man einen Set einrichtet und diesen Ort wirklich erschaffen muss, als wenn er nur noch virtuell auf dem Computer existiert, oder?

Den Raum, der filmisch gezeigt wird, nennt man im Englischen auch Stage, also Bühne, was auf ein künstliches Gebautsein hinweist. Etwas Künstliches hat er also immer gehabt, aber er war per se durch die physische Präsenz ein kohärenter Raum, auch wenn bei einem Film wie *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* das Sofa, auf dem der Schauspieler nur so groß wie ein Däumling gesessen hat, gebaut wurde. Es war zehn Meter breit, und er hat sich darauf bewegt. So musste er sich mit einer physischen Realität auseinandersetzen. Wenn ich heute als Schauspieler in einem CGI-Studio stehe und mit einer Figur interagieren muss, die gar nicht da ist, weil ich nur vor einer Greenscreen stehe, auf der später Landschaft, Menschen oder andere Dinge projiziert werden, dann ist das eine andere Form des Spielens, des Interagierens. Aufgrund der Tatsache, dass wir uns auch in unserem Alltag immer mehr in virtuellen Welten bewegen, erscheint uns das vielleicht weniger seltsam. Aber ich glaube schon, dass es einen Unterschied macht.

Resch: Auch im Bereich der Tonwiedergabe hat es große technologische Fortschritte gegeben mit immer neuen Surround-Verfahren.

Das Entscheidende für das Kohärenzempfinden der filmischen Darstellung ist immer mehr der Ton. Das Hören ist ein *unifying sense*, ein vereinigender, zusammenführender Sinn, schreibt Sarah Kozloff in *In-*

THE INCREDIBLE SHRINKING
MAN (Die unglaubliche
Geschichte des Mr. C; 1957;
D: Richard Matheson;
R: Jack Arnold)

Sarah Kozloff: *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (University of California Press 1989)

visible Storytellers. Wenn man moderne Filme – und wir haben das als Experiment schon sehr früh gemacht mit dem ersten JURASSIC PARK-Film – ohne Ton zeigt, dann sind die oft nur lächerlich. Die Kämpfe, die da gefochten werden, die Bedrohungen, die behauptet werden: Schaut man sich die ohne Ton an, lacht man sich kaputt, weil von diesen Sauriern keine Bedrohung ausgeht, sondern man sieht, wie sie am Computer generiert sind. Über den Ton werden die Bilder in einem Raum vereinheitlicht, den sie selber gar nicht mehr darstellen. Deshalb war es so wichtig, die Sound-Wiedergabesysteme in der letzten Zeit technologisch zu perfektionieren, und deshalb funktioniert ein Raumton, der auf sehr vielen Lautsprecherquellen im Raum verteilt basiert, ganz anders als zum Beispiel ein 3-D-Bild, das künstlich diese dritte Dimension herstellen muss. Der Hörsinn generiert die Kohärenz, man kann im Kino vor etwas Furchterregendem die Augen schließen, aber die Ohren nicht. Der Hörsinn ist der Sinn, der uns wahrscheinlich am meisten in die Welt bindet, mehr noch als das Sehen. Er ist der erste Sinn, der in einem Ungeborenen erwacht, schon im Mutterleib nimmt der Embryo akustische Dinge wahr, und Wissenschaftler behaupten, es sei beim Sterben der letzte Sinn, der erlischt.

Callenberg: Immer wenn ich im Kino mit bildgewaltigen visuellen Welten konfrontiert bin, brauche ich eine Orientierung, wo befinde ich mich innerhalb dieses Raums. Diese Orientierung geht mir im aktuellen Mainstreamkino zunehmend verloren. Wenn man sich mal die Sequenz in Christopher Nolans THE DARK KNIGHT anschaut, in der Batman den Joker durch einen Tunnel verfolgt, dann stimmen im Schnitt die Anschlüsse überhaupt nicht. Aber für manche Fans ist es eine der größten Verfolgungsszenen der Filmgeschichte. Empfindest du es auch als einen Verlust von filmischer Qualität, dass Schnitte wild und unkoordiniert gesetzt werden?

THE DARK KNIGHT (2008);
D: Christopher Nolan, David
S. Goyer, Jonathan Nolan;
R: Christopher Nolan)

Das führt eigentlich zu den zwei Polen, die das Kino haben kann und die es von Beginn an, von seiner Existenz an hat. Einmal Méliès und einmal die Brüder Lumière. Méliès, der ein Zirkus- und Jahrmarktsmensch war, der Tricks vorgeführt hat, der Stop-Motion erfunden hat, der fantastische Filme gedreht hat, in denen Menschen mit einer Kanone auf den Mond geschossen werden. Daraus folgt ein Kino der Montage der Attraktionen. Der andere Pol sind die Brüder Lumière, die die Kamera aufstellen und festhalten, was sich ereignet. Auf der Méliès-Seite geht das dann hin zum Rollercoaster-Kino, das auch in der Dramaturgie eigentlich nur eine Steigerung der Attraktionen und der Situationen vom Auf und Ab einer Achterbahn hat. Und auf der anderen Seite gibt es das Kino, das sich bemüht, in irgendeiner Weise zu reflektieren über die Welt. Wenn man den Raum auflöst in der Art und Weise, wie du es

geschildert hast, ist es vielleicht nicht mehr möglich, auf diese Art und Weise wirklich über die Welt nachzudenken, oder?

Callenberg: Mich berührt Kino nur, wenn ich das Gefühl habe, derjenige, der diese Szene geschrieben und umgesetzt hat, hat selbst eine klare Orientierung, und die Figuren können sich auch so tatsächlich im Raum bewegen. Ich habe das zuerst unbewusst als Unbehagen empfunden und irgendwann verstanden, woher es rührt.

Ich empfinde das wie einen Augenkitzel. Vor Kurzem habe ich den Essayfilm *DAS GELÄNDE* gesehen, einen Film des Kameramanns Martin Gressmann, über den Ort in Berlin, der als *Topographie des Terrors* bekannt geworden ist. Er hat an diesem Ort über mehr als zwanzig Jahre zu allen Jahreszeiten Aufnahmen gemacht, zum Teil mit einer alten Kamera, einer Bolex, die noch ein mechanisches Federwerk hat. Nachdem ich diesen wunderbaren Essayfilm gesehen habe, hatte ich das Gefühl, als wären mir die Augen geputzt, gewaschen von diesem vollkommen losgelösten Geflitter, mit dem man sonst konfrontiert wird.

Callenberg: Wenn etwas mit der Erzählperspektive nicht stimmt, bin ich auch nicht mehr bereit, mich von Bildern überwältigen zu lassen, oder ich bin eben nicht überwältigt. Jean-Luc Godard hat mal gesagt, »was nützt ein scharfes Bild, wenn man keinen scharfen Gedanken hat?«

DAS GELÄNDE (2014;
D+R: Martin Gressmann)

Scenario

Resch: Mit dieser Ausgabe wird der Film- und Drehbuchalmanach zweistellig. Wie war das vor zehn Jahren? Wie kam es zu der Idee für diese Publikation?

Je mehr Manuals und Anleitungen zum Drehbuchschreiben erschienen, desto häufiger hatte ich den Impuls, dieser How-to-do-Literatur eine eigene Veröffentlichung entgegenzusetzen. Wie ein solches Buch konkret aussehen könnte, blieb lange diffus und vage, bis mir irgendwann klar geworden ist: Ich möchte über das Erzählen, das filmische Erzählen selbst, erzählen und ein Forum schaffen für Essays von Autoren für Autoren und am Film Interessierte. Es sollten keine normativen Ästhetiken oder Doktrinen verkündet werden, so wie sie alle paar Jahre erneut durchs Dorf getrieben werden, sondern die bestehenden sollten untersucht und durchleuchtet werden.

Resch: Wie kam es zu der Unterteilung des Jahrbuches in Kategorien wie zum Beispiel Backstory, in der über die Geschichte des Drehbuchs nachgedacht wird?





Viele Entwicklungen der Vergangenheit sind aus dem kollektiven Gedächtnis der Autoren verschwunden und wiederholen sich daher auf unheilvolle Weise. Ich denke, wir können aus der Vergangenheit und der Geschichte des Drehbuchs noch immer viel lernen. Aber im Mittelpunkt stand für mich der Wunsch, Autoren sich selber äußern zu lassen über ihre speziellen Arbeitsweisen. Die Rubriken wie *Essays*, *Lesezeichen*, *Backstory* entstanden aus der Notwendigkeit, in der Vorbereitung und Planung des Buches eine gewisse Struktur zu finden. Sie sind natürlich dann auch im fertigen Produkt Orientierungspunkte für den Leser und haben sich über die Jahre bewährt. Ich bin schon ein bisschen stolz, die Nummer 10 erreicht zu haben.

Callenberg: Wenn ich im Almanach blättere, sind es oft die Werkstattgespräche, bei denen ich hängen bleibe und in die ich immer wieder gerne lese. Es ist hilfreich fürs eigene Schreiben, wenn man erfährt, wie jemand anderes arbeitet und was ihn dazu bewegt hat, Autor zu werden.

Da kommt langjährige Erfahrung zur Sprache. Auf der anderen Seite habe ich es immer sehr gemocht, mit jungen Autoren, Absolventen der verschiedenen Filmhochschulen ein paar Jahre nach ihrem Abgang von den Drehbuchakademien zu arbeiten und zu hören, wie sie zu diesem Beruf gekommen sind, wie sie zu den Arbeitsbedingungen stehen und als Newcomer damit umgehen. Viele dieser Texte zeugen von der Sprachbeherrschung und literarischen Begabung dieser Autoren. Sie sind auch oft sehr amüsant zu lesen. Wenn Iris Berben bei der Präsentation der neuesten Ausgabe anlässlich der Berlinale aus dem druckfrischen Buch vorliest, dann wählt sie meist auch einen dieser Texte. Auf diese Weise seid ihr ja auch zu Autoren von *Scenario* geworden. Und daher hatte ich euch beide als Partner für dieses Gespräch ausgesucht.