

## DER AUSBRUCH

ANMERKUNGEN EINES DREHBUCHAUTORS ÜBER SEIN REGIEDEBÜT

VON FRED BREINERSDORFER

Im Altern von 60 Jahren hatte ich etwas mehr als 60 Drehbücher verfasst, die verfilmt wurden, alle im Leitmedium unserer Zeit, dem Fernsehen. Mein Kinodebüt als Autor und Produzent lag gerade zwei Jahre zurück. Ich lebte, wie heute, in Berlin. Aus der von mir mitgetragenen Produktion von „Sophie Scholl – Die letzten Tage“ hatte ich nicht unbedeutende Referenzmittel und Darlehen zur Verfügung. In dieser Situation beschloss ich den Ausbruch aus meiner bisherigen Existenz als Drehbuchautor, genauso wie ich ein gutes Dutzend Jahre zuvor aus meinem Beruf als Rechtsanwalt ausgebrochen war. Weder als Anwalt noch als Drehbuchautor hatte ich mich allerdings wie ein Gefangener auf einer Inselfestung gefühlt, der Tag und Nacht von einer Existenz ohne Gitter und in Freiheit träumt. Wer den Beruf eines Drehbuchautors in Deutschland ausübt, sitzt nicht auf einer Gefängnisinsel, er genießt bemerkenswerte Privilegien, falls er einigermaßen erfolgreich ist und seine Bücher verfilmt werden. Er kann bestimmte künstlerische Spielräume nutzen, wenn er in den üblichen Auseinandersetzungen mit Redaktion, Regie und Produktion die richtigen Argumente hat und es klug anstellt.

Man lebt, diesen gewissen Erfolg vorausgesetzt, nicht ganz unkomfortabel. Und dennoch bin ich ausgebrochen aus einer von mir als Enge empfundenen gestalterischen Beschränktheit, die das Metier des Drehbuchautors - wie ich damals dachte - zwangsläufig mit sich bringt. Aber es war nicht unbedingt Unzufriedenheit sondern viel eher Neugier, die mich antrieb. Die Frage hat mich lange beschäftigt: Was geschieht denn konkret mit meinem Drehbuch, wenn ich die Arbeit daran abgeschlossen habe. Der alte Wunsch, einen Film in größerem Maße und intensiver gestalten zu können, als wenn man nur die Blaupause für ihn in Form des Scripts liefert, das war mein Motiv.

Weder als Drehbuchautor noch als Regisseur habe ich das jeweilige Handwerk gelernt. Ich habe Dramen gelesen und keine Lehrbücher übers Drehbuchschreiben. Mit einem gewissen Stolz weise ich immer wieder gerne darauf hin, dass ich nie eines der zahlreichen Drehbuchseminare besucht habe. Die Frage war: Kann mein „do it yourself-System“ auch bei der Regie klappen?

Wie ich zur Vorbereitung auf das Drehbuchschreiben Dramen gelesene habe, so habe ich mir zur Vorbereitung von "Zwischen Heute und Morgen" Filme angeschaut, solche, die ich liebe und Referenzfilme, die thematisch ähnlich sind wie beispielsweise „Before Sunset“, „Before Sunrise“, „Lost in Translation“, „Brücken am Fluss“. Ich habe sie immer wieder vor und zurück gespult, studiert und analysiert. In dem wichtigen Vorbereitungsprozess des Films, der detaillierten Planung des Drehs und der Postproduktion hatte ich so gut wie keine Erfahrung, sieht man davon ab, dass ich dem einen oder anderen befreundeten Kollegen gelegentlich über die Schulter geschaut habe, und mir, als es mit der eigenen Regie ernst wurde, sowohl allgemein, als auch zu konkreten Fragen Rat geholt habe.

Mein Erfahrungsbericht, im Hochsommer 2008 geschrieben, erhebt nun nicht etwa den Anspruch, eine theoretische Anleitung für das Regieführen zu sein. Er ist nichts weiter als die Aufzeichnung individueller Erfahrungen und Eindrücke, sehr persönlich und vor allem ohne jede Gewährleistung verfasst.

### **Der Einstieg**

Mein Versuch, Regie zu führen, begann streng genommen schon vor Jahren mit drängend vorgebrachten Forderungen des Drehbuchautors Fred B., der von befreundeten Redakteuren verlangte, sich mit ihm dem Experiment einer Erstlingsregie bei einem Tatort zu unterziehen. Die Adressaten dieser Forderung fanden es richtig, mich in die Leere laufen zu lassen. Jetzt am Ende meiner Erstlingsregie für einen kammerpielartigen Kinofilm, weiß ich nicht, ob jene Kollegen mir am Ende nicht doch einen Gefallen getan haben. Denn die künstlerische und reale Logistik eines Tatorts frisst noch mehr Energie und Konzentration als ein Kammerpiel, so dass man fürchten muss, dass die Inszenierung am Ende zu kurz kommen

könnte und sich der Regisseur nur im Strom der Abläufe am Set treiben lässt, in der Hoffnung, das Team und die Schauspieler werden es schon richten. Genau das hatte ich aber mit meinem Regieplan nicht vor. Ich wollte ja gerade einen Film intensiver prägen, ihn genauer gestalten, als es mir als Autor möglich war.

Erst nach dem großen Erfolg von „Sophie Scholl – Die letzten Tage“, meiner erstmaligen Einbindung in die Produzentenverantwortung, und den aus Zuschauerzahlen und Preisen generierten Fördergeldern wurde der Plan konkret, nun doch an eine Erstlingsregie zu denken. Ich konnte durch diesen Erfolg das Projekt als Investor in eigener Sache anschieben. Und diesmal haben mich alle, mit denen ich über den Plan gesprochen habe, ermutigt, den Versuch zu wagen. Ich suchte einen geeigneten Stoff. Dabei war mir klar, dass ich ein Kammerspiel inszenieren wollte.

Als die Ermutiger das erfuhren, hörte ich sofort die ersten warnenden Stimmen, ein Kammerspiel sei das Schwierigste, was es im Regiefach gibt. Ich bin überzeugt, dass dies eine im Allgemeinen richtige Behauptung ist. Ich persönlich zog dennoch das mit einem Kammerspiel verbundene Risiko zu großer Eindimensionalität vor, weil ich mir in der Arbeit mit wenigen Schauspielern viel eher zutraute, eine differenzierte Geschichte zu erzählen, als die Inszenierung eines Films mit einem großen Ensemble zu stemmen. Meine Maxime war: Konzentration auf wenige Figuren und klar strukturierte Handlung und Emotionen.

### **Der Stoff**

Neben anderen Ideen stieß ich auf Dagmar Leupolds Text „Eden Plaza“, einen Monologroman, in dem die Ich-Erzählerin Anouk einem namen-, gesichts- und sprachlosen Liebhaber in mehreren Nächten in einem Hotel von der schleichenden emotionalen Krise ihrer Ehe erzählt. In dem Text öffnet sich die Psyche einer Frau, nicht mehr ganz junge Mutter von drei Kindern, die heimlich von einer anderen, neuen und emotionaleren Beziehung träumt, als es ihre inzwischen erkaltete Ehe ist. Indes, Anouks Ehe scheint von außen betrachtet, nahezu perfekt. Sie hat alles, was sie braucht, auch wenn die Liebe nicht mehr so brennt wie am Anfang. Wer kennt diese Erosionsprozesse nicht? So ist das Leben. Eigentlich gibt es da

nicht unbedingt Anlass zu Träumen. Aber hinter der bürgerlichen Kulisse ihres aufgeräumten Lebens fehlen Anouk doch Wärme, Liebe, Zärtlichkeit, von Leidenschaft gar nicht zu reden. Wagt sie um den Preis des erprobten Bestehenden einen das so angenehm Gewohnte zerstörenden Neuanfang mit einem anderen Mann, mit dem sie heimlich das Bett teilt? Und wer weiß was die Zukunft bringt? Ein Hochrisikoprojekt für die Heldin.

Ich hatte Glück, dass mir der Verlag C.H. Beck die Optionsrechte an dem Roman zu Vorzugskonditionen einräumte. Zusammen mit Dagmar Leupold habe ich den Roman für den Film bearbeitet. Wir haben auf meinen Wunsch hin die Handlung auf eine Nacht in einem Hotel konzentriert, dem Gesprächspartner ein Gesicht, ein eigenes Leben, eigene Träume und Wünsche gegeben. Mit dem Architekten Heiner haben wir eine Filmfigur in ähnlicher Situation mit ähnlichen Träumen wie Anouk geschaffen und damit sozusagen das Risikospiel auf zwei Seiten verteilt. Heiner ist ein erfolgreicher Architekt, ein Mann der in Zusammenarbeit mit seiner tüchtigen Frau gestaltet, Räume schafft, und der ebenfalls viel zu verlieren hat. In "Zwischen Heute und Morgen" ringen beide Protagonisten mit der eigenen Vergangenheit und Gegenwart, denn plötzlich scheinen ihre flüchtigen Träume eine konkrete Zukunft zu haben. Aber was geschieht, wenn die Träume wahr werden? Wenn zwei Familien daran zerbrechen?

Ein an subtilen Konflikten reicher Stoff und ein sehr modernes Stück für eine Zeit, in dem das Leben mit 40 noch lange nicht zu Ende ist. Außerdem sind Liebe und Beziehung ein ebenso altes wie universelles Filmthema. Mit diesen Überlegungen konnte ich Sigi Kamml, damals noch Geschäftsführer der Odeon-Töchter Nostro Film und Nova Film von meiner Projektidee überzeugen. Es gab die üblichen konfliktreichen Buchbesprechungen mit Dagmar wie auch mit Sigi. Dann stand der Entschluss fest, wir wagen es. Mein Debüt startete.

### **Die Finanzierung**

Ich muss an dieser Stelle nicht betonen, wie wichtig das Engagement eines Fernsehsenders für ein kleines Kinoprojekt ist. Der Südwestrundfunk, Carl Bergengruen und Uli Herrmann, und Arte mit Andreas Schreitmüller, die ersten die wir angesprochen haben, stiegen ein, beteiligten sich nicht nur

mit Geld, sondern auch mit Anregungen und Kritik von der Stoffentwicklung bis zum Schnitt und der Mischung. Der Grundstein der Finanzierung war dadurch zusammen mit Referenzmitteln, Preisgeldern und Erfolgsdarlehen, über die ich verfügte, schnell gelegt. Alles Weitere wurde schwierig.

Es begann damit, dass Sigi Kamml die Odeon verließ. Aber, Glück um Unglück, Frank Döhmman folgte auf seiner Position, ein alter Fahrersmann in Sachen Kino, der dem Erstlingsregisseur und mit viel Engagement und ebenso viel Kritik und Ironie durch die Produktion half.

Der erste Förderungsantrag beim BKM ging kurz darauf in die Hose. Aus meiner heutigen Sicht geschah dies geradezu zwangsläufig, denn wir hatten nur Besetzungsideen und keine wirkliche Besetzung. Ich würde als Förderer auch wissen wollen, auf welche Schauspieler der Regieanfänger konkret vertraut, bevor ich ihm Geld gebe. Die Ablehnung ging in Ordnung, die Begründung auch.

Nach langer Suche hatten wir eine vorzügliche Besetzung, auf die ich später noch eingehen werde, die FFA wies uns dennoch zweimal ab. Sie trauten dem Film keinen kommerziellen Erfolg zu. Aber wer weiss das schon bei einem kleinen Arthousefilm? Ausgerechnet das Auswahlgremium der FFA? Letztlich werden im kommenden Winter der Zuschauer an der Kinokasse und später die DVD-Käufer ihr Urteil fällen. Diese Ablehnung schmerzte besonders wegen ihrer eindimensionalen Begründung.

Anders als bei Fernseh-Auftragsproduktionen, bei denen die möglichen Gelder bewilligt werden und die Produktion beginnen kann, gerät man beim Kinofilm in so einer Situation in zusätzliche Unsicherheit, die sich von der Produktion auch auf den Regisseur und die Mitwirkenden überträgt. Denn niemand kann sagen, ob das Projekt jemals zustande kommt, während gleichzeitig aber die Vorbereitungen laufen müssen. In dieser Situation wird ein Drehtermin festgelegt, an den dann alle tapfer glauben, auch wenn noch wesentliche Teile des Budgets fehlen. Die zeitlichen und kreativen Investitionen auf ein ungesichertes Projekt belasten erheblich. Wer verschwendet schon gerne viel Arbeit und Ideen auf Potemkinsche Dörfer? Alle Beteiligten wollen nahe liegender Weise Planungssicherheit. Mein damaliges Stoßgebet: Lieber Gott, schmeiß' Geld runter!

Nach den Absagen von BKM und FFA planten wir, den Film nur mit den Fernsehgeldern und den Referenzmitteln zu finanzieren, wir waren entschlossen, einen kleinen Film noch kleiner zu machen, um der Bettelei bei den Gremien ein Ende zu setzen. Dass wir am Ende, teilweise erst sehr kurz vor Drehbeginn, die Förderungen der MFG Baden-Württemberg, des Medienboards Berlin-Brandenburg und des DFFF erhielten, war nicht nur aus finanziellen Gründen wichtig. Alle Beteiligten waren dankbar, dass es offensichtlich außer den Sendern noch andere öffentliche Geldgeber gab, die an unser Projekt glaubten. Und die Produktion und ich waren erleichtert, dem Team wenigstens einigermaßen erträgliche Arbeitsbedingungen und Gagen gewährleisten zu können.

Als Autor denke ich nie in finanziellen Kategorien, ein Luxus, den ich für notwendig erachte, damit ein gutes Script entstehen kann. Für einen Regisseur ist dagegen einer der härtesten seine Arbeit limitierenden Faktoren das Geld. Das ist ebenso banal wie richtig. Du schreibst als Autor in dein Drehbuch „Rom brennt“ und am Ende brennt noch nicht einmal eine Kerze am Set, weil die Produktion die einhundert Euro für den Brandschutz für einen Tag am Set nicht mehr aufbringen kann. Das Geld ist der limitierende Faktor Nummer 1.

Kurioserweise steckt im Zwang sich einzuschränken und zu sparen, ein erheblicher Impuls für Kreativität. Richtig ist, dass die Limits in finanzieller wie auch in sachlicher Hinsicht bei unserem Projekt "Zwischen Heute und Morgen" zu wichtigen Denkanstößen geführt haben, die den Film bereichern haben. Ich verkenne mir an dieser Stelle allerdings die Beispiele, weil ich schon die Produzenten, die Herstellungs- und Produktionsleiter sagen höre, „siehste, knappe Kasse macht erfinderisch“.

### **Gesichter**

Als Autor hat man eine abstrakte Vorstellung von seinen Figuren. Meine haben fast immer kein Gesicht, aber einen Charakter, in den ich mich einarbeite. Ihn zu entwickeln, plausibel und zugleich ambivalent, also vielschichtig zu machen, ihm eine Entwicklung im Film zu geben, das ist

eine der größten Herausforderungen des Drehbuchschreibers. Er formt, er gestaltet – und er kann auch ohne großen Aufwand völlig umgestalten. Die Leser der verschiedenen Fassungen folgen ihm, mit Interesse und Engagement, wenn er seine Sache gut macht. Ihre Phantasie passt sich den Vorgaben der jeweiligen neuen Fassung an.

Mit der Besetzung konkretisiert sich das Ganze, es manifestiert sich physisch. Das beginnt mit dem nicht mehr veränderbaren Äußeren der Filmfigur. Maske und Kostüm können zwar Akzente verschieben, aber nichts wirklich Grundlegendes mehr verändern. Mit der Entscheidung für eine bestimmte Besetzung legt man sich als Regisseur also extrem fest. Die Spielräume für das Casting wie für die Inszenierung sind gering, verglichen mit den Freiheiten, die der Drehbuchautor besitzt. Das Spannende dabei ist, dass durch die Auswahl der Schauspielern neue Nuancen, Farben und im Extremfall Varianten entstehen, an die man als Autor nie dachte. Das war ein sehr aufregender, auch den Drehbuchautor in mir bereichernder Prozess, und ich kann momentan nicht sagen, was mich künstlerisch mehr beim Ausformen von Filmcharakteren reizt, die Freiheit des Autors oder die Arbeit mit den Darstellern.

Aber es war noch lange nicht so weit, dass ich mit der Schauspielerarbeit hätte beginnen können. Ich hatte den Cast ja noch nicht. Einerseits hatte ich klare Vorstellungen von der Qualifikation meiner Schauspieler: nur erste Klasse! Sie mussten zudem und allem voran in der Lage sein, zu zweit den ganzen Film zu tragen. Aus Sicht des späteren Vertriebs sollten sie zudem über einen guten und möglichst bekannten Namen verfügen. "Zwischen Heute und Morgen" soll ja auch an der Kinokasse Geld verdienen. Eine Geschichte, die in der Intimität einer Nacht in einem Hotelzimmer spielt, verlangt außerdem nicht nur mutige seelische und charakterliche Öffnung von den Darstellern, sie fordert auch Körperlichkeit und Freizügigkeit. Ich wollte unter keinen Umständen mit Doubles arbeiten. Es erwies sich als gar nicht so einfach, zwei Schauspieler mit prominentem Namen finden, die ohne Vorbehalte und Vorgaben an die Sache herangehen.

Mein eigenes Drehbuch für "Zwischen Heute und Morgen" stand mir im Wege. Es las sich – wie der Roman – viel „nackter“ als ich mir als Autor und Regisseur den Film vorstellte. Schauspielerinnen jenseits der Fünfzig, eine

Altersgruppe, die mir zunächst vorschwebte, winken ausnahmslos ab oder verlangten Kompromisse, auf die ich mich nicht einlassen wollte. Bei den Gesprächen meinte ich in dem einen oder anderen Fall feststellen zu können, dass jenseits der körperlichen Entblößung die extreme emotionale Exposition in meinem Kammerspiel die eigentliche schauspielerische Problemzone für die Kolleginnen und Kollegen zu sein schien.

Im Frühjahr 2007 war es dann endlich so weit, wir hatten fünf Schauspieler gefunden, auf die sämtliche Kriterien zutrafen und die bereit waren, das Experiment mit mir, dem Regiedebütanten, zu wagen. In einem zweitägigen Casting bildete ich aus den fünf Darstellerinnen und Darstellern Paare in unterschiedlichen Konstellationen. Wir haben das Casting mit drei Kameras aufgezeichnet uns die Bänder mehrfach angesehen und uns am Ende für Gesine Cukrowski und Peter Lohmeyer entschieden. Diese Besetzung garantierte für mich eine spannende Mischung aus Charme, einer gewissen Sprödigkeit, gepaart mit intellektueller, emotionaler und körperlicher Attraktivität. Menschen, denen ich Erfolg im Alltag ebenso abnehme wie heimliche Träumerei. Gesine und Peter waren Schauspieler, die es schaffen würden, den Konflikt zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Sicherheit und Traum in allen Nuancen darstellen und auszubalancieren. Sie haben das bravourös geschafft, und ich habe die Entscheidung für die beiden nicht eine Sekunde bereut.

### **Die Proben**

Ein Kammerspiel hat in meinen Augen zwei Vorteile: Erstens kann man vernünftig proben und zweitens chronologisch drehen. Ich habe beide Vorteile intensiv genutzt. Vor allem die Proben waren für mich – und ich denke auch für die Schauspieler und meinen Kameramann - enorm wichtig. Ich musste ja zudem erst ins Inszenieren hineinfinden. Wenn ich noch dran denke, wie ich bei den Castings geschwommen habe! Noch am Abend des Vortages habe ich mit zwei Schauspielschülern, die mir Katinka Feistl vermittelt hatte, heimlich die Probe geprobt.

Nachdem die Entscheidung für Gesine und Peter gefallen war, trafen wir uns einen Tag für eine Sprechprobe. Und vierzehn Tage vor Drehbeginn



nahmen wir uns eine ganze Woche Zeit, das gesamte Buch durchzuprobieren. Ich hatte meine Wohnung umgeräumt und in etwa der Möblierung und den Maßen der Kulisse angepasst, die in Stuttgart schon gebaut wurde. Szene um Szene haben wir durchgestellt, diskutiert, geschliffen und wiederholt. Dass wir durch den Dreh mit wenigen Überstunden und einem günstigen Drehverhältnis gekommen sind, lag sicher auch daran, dass wir in dieser Probenwoche viele Debatten vorweggenommen haben und zahlreiche Fragen und Probleme klären konnten, die sonst die Arbeit am Set zeitlich wie auch atmosphärisch belastet hätten.

Rudolf Blahacek, mein Kameramann, drehte bei den Proben mit einer kleinen Digitalkamera die Szene, wenn wir sie durchgestellt hatten und mit dem Ergebnis zufrieden waren. So entstand eine art filmisches Storyboard. Beim Dreh habe ich dann jeden Abend das Pensum des nächsten Tages noch einmal in diesem Storyboard durchgesehen. Für mich als Anfänger war das eine wichtige Stütze.

### **Autor vs. Regisseur**

Die Erfahrungen, die ich bei meinem Regiedebüt gemacht habe, sind erwartungsgemäß ambivalent, der Prozess war keinesfalls konfliktarm. Ich brach auf in ein nicht ganz unbekanntes Land, doch der Boden der gestalterischen und filmischen Realitäten im Regiefach erwies sich als härter, felsiger und anders beschaffen, als ich annahm.

Ich habe seit der Regie von "Zwischen Heute und Morgen" einerseits ein noch respektvolleres Verhältnis zum Drehbuch und dessen Schöpfer – andererseits war ich von allen Leuten in meinem Team nur auf einen gelegentlich richtig wütend, den Drehbuchautor Fred Breinersdorfer. Dagmar Leupold, die die Romanvorlage „Eden Plaza“ geschrieben hat und die Story und einen Teil der Dialoge für das Drehbuch lieferte, will ich ausdrücklich von meiner Kritik ausnehmen. Sehr viel Zeit ging in der Vorbereitung des Films mit der Weiterentwicklung und der Anpassung des Drehbuchs drauf. Damit hatte ich nicht gerechnet, aber anscheinend ist das ganz normal. Als Autor macht man sich davon meist kein richtiges Bild.

Als Regisseur musst du ständig Entscheidungen treffen, praktisch immer in einem knappen Zeitlimit. Die meisten Entscheidungen sind definitiv und unumkehrbar. Als Autor kannst du dich vor Entscheidungen lange drücken, dein Laptop zuklappen und einen Kaffee trinken gehen – oder du kannst dich mit elegant-schwammigen Formulierungen oder Auslassungen vor Entscheidungen drücken – um sie bewusst dem Regisseur zu überlassen.

Für mich als Drehbuchautor war der Text des Scripts nach zehn Fassungen rund und in sich schlüssig. Als Regisseur dagegen merkte ich schon bei der ersten Probe, wie viel darin nicht funktionierte, wenn die Schauspieler den Text sprachen. Ich hatte beispielsweise meine liebe Not mit den oft nicht richtig durchdachten emotionalen Auf- und Abschwüngen. Die Dialogcodes, die ich als Autor liebe (in Klammern gesetzte Anmerkungen etwa wie „schreit wütend“ oder „leise, fast zärtlich“) entpuppten sich als expressionistische Phantasiestützen des Autors Fred B., die dem Regisseur Fred B. bei der Inszenierung fast ausnahmslos im Wege standen. Ich tilgte alle in der nächsten Fassung des Buchs und staunte über das Vakuum, das diese Streichungen bei mir aus Autorensicht hinterließen. Ich musste ab diesem Punkt als Regisseur konkrete Verantwortung für die Emotionen übernehmen, sie zusammen mit meinen Schauspielern erarbeiten.

Die aus Sicht des Regisseurs offensichtliche Sorglosigkeit meines Autors auch bei den Regieanweisungen, und die teilweise erschreckend wenig oder schlecht durchdachten inneren und äußeren Abläufen innerhalb der Szenen, waren für kurze Anfallsdepressionen verantwortlich, einem psychologischen Erscheinungsbild, zu dem ich normalerweise nicht neige. Die mangelnde Vorstellungskraft des Drehbuchautors Fred B., was die realen Voraussetzungen des Filmmachens am Set und in der Postproduktion anbetrifft, machte mich sprachlos. Ich hatte, wie gesagt, schon öfter zugeschaut, aber es bedurfte der eigenen Praxis, um die Dimension des real Notwendigen und deswegen vorher im Buch Festzuschreibenden richtig zu erfassen.

Nun muss ich an dieser Stelle ausdrücklich den Drehbuchautor Fred B. in Schutz nehmen. Er hat in nicht weniger als zehn Fassungen mit derselben Phantasie, Energie und derselben Sorgfalt erarbeitet, die er stets für sich

reklamiert. Aber die Gestaltungskraft des Autors Breinersdorfer blieb trotzdem inszenierungsfern und damit weit von der Realität des Filmmachens selbst entfernt. Diese von mir schmerzlich empfundene Lücke zwischen Schreiben und Inszenieren wird genau die Ursache für das Gerücht sein, es gäbe eigentlich nur schlechte Drehbücher, wobei sich der Vorwurf immer nur an die Drehbuchautoren und nie gegen Regisseure richtet, die eigene Skripte verfilmen. Allerdings müssten dann folgerichtig die Regisseure die viel besseren Drehbuchautoren sein, was offensichtlich nicht stimmt.

Nach meiner Erfahrung ist eine gewisse Inszenierungsferne des Drehbuchs eine geradezu notwendige Voraussetzung für die Regiearbeit. Die Inszenierung kann nicht „vom Blatt“ erfolgen, sie ist ein eigenständiger, wichtiger künstlerischer Schritt. Der Konkretisierungsprozess verlangt Veränderungen des für vollendet gehaltenen Buchs.

### **Die trügerische Freiheit des Autors**

Wer ein Script verfasst ist frei. Er kann sich Sätze für die erste Szene erlauben wie den schon zitierten: „Rom brennt“. Zwei Worte, und vor den Augen und Ohren eines jeden Lesers entstehen ganz unterschiedliche Bilder und Töne vom sterbenden Rom in Flammen und Rauch und deswegen ist alles in diesem Stadium noch inszenatorisch möglich. Eine Feuerwalze, über die sieben Hügel rasend in weiter Totale mit ungeheurer Bilderwucht? Oder Nahaufnahmen eines verzweifelten Menschen mitten in einem kleinteilig und sorgfältig arrangierten Inferno?

Das Geschriebene wird bei der ersten Lektüre im Kopf des Lesers zur konkreten Vorstellung. Und es bleibt dennoch nur ein erstes Stadium der Visualisierung, noch meilenweit entfernt von jeder konkreten Darstellung im Film. Für die ist der Regisseur verantwortlich. Der Autor dagegen hat seine Arbeit getan, er lehnt sich zurück und sagt zum Regisseur „Mach mal“. Und der muss machen, ob er will oder nicht. Er muss alle notwendigen Entscheidungen treffen und aus dem phantasiegeborenen Script einen konkreten Film herstellen. Damit haben die meisten Drehbuchautoren ihre Probleme. Anfangs habe ich mich regelmäßig darüber gewundert, und oft genug auch geärgert, was aus meinen in aller selbstverständlichen Autorenfreiheit

hingeschriebenen und von allen Beteiligten akzeptierten Sätzen gemacht wurde. Natürlich fand ich meine hinter dem Skript stehende Vorstellung fast immer besser, stimmiger, filmischer. Ich brauchte ja auch nicht die lange Kette von Entscheidungen zu treffen, die zur Transformation von Buch zum Film führten. Und nicht selten bekam der Film später von Zuschauern oder der Kritik gerade dort Lob gezollt, wo ich als Autor ihn für „abweichlerisch“ und schon aus diesem Grund schlechter fand.

Ich habe am eigenen Beispiel gelernt, dass ab einem bestimmten Punkt die Gestaltungskraft des Autors erschöpft ist, er hat seine Bilder gefunden, sein Werk ist vollendet. Nun beginnt die Phase, in der der Regisseur die Bucharbeit übernehmen muss, um zu seiner Regiefassung zu finden. Denn während der Vorbereitung des Drehs hat sich das Projekt automatisch weiter konkretisiert, es sind die ersten Anregungen und Kritikpunkte von Seiten der Kollegen gekommen, die sich das Buch vorgenommen haben. Die Motivwahl erfordert Eingriffe, ebenso wie die Proben mit den Schauspielern. Dem muss der Regisseur Rechnung tragen, nicht der Autor. Gerade deswegen bin ich der Auffassung, dass der Regisseur, weil er in dieser Projektphase die Bucharbeit übernimmt, keinesfalls automatisch Co-Autor des Drehbuchs ist. Es wäre vollkommen falsch dies anzunehmen.

Das Drehbuch ist Anregung, Animation, Gestaltung und Ausformung der Filmidee, sozusagen zweidimensional schwarz auf weiß, gedruckt auf dem Papier. Das Drehbuch ist enorm wichtig in dieser Form. Es muss gut lesbar sein, spannend, neugierig machen, anmachen. Darüber hinaus darf man nicht vergessen, das Drehbuch ist das Wirtschaftsgut, in das von Seiten der Produktion, der Sender, der Förderer und der Finanziere ökonomisch investiert wird. Auf der Basis des Drehbuchs fallen die künstlerischen Entscheidungen der Schauspieler und der Heads of Department.

Die Regiefassung dagegen ist nach meiner Beobachtung zum einen ein eher privates Papier des Regisseurs, Raum für Gedankenexperimente, Ausgangspunkt für kreative Spielereien. Die Regiefassung ist zum anderen etwas eher Dreidimensionales. Die dritte Dimension besteht, wenn man so will, in der Konfrontation der Phantasie mit der Aufnahmerealität, die man am Set erwartet. Diesem Verständnis kommt der französische Begriff des „Realisateurs“ am ehesten entgegen. Die Idee muss geerdet werden, muss

umsetzbar werden. Ich habe mich bei meinem Film eher wie der Realisateur und weniger als der „Director“, der Taktstockschiwinge Generalintendant eines Films geföhlt. Und ich glaube, das ist auch richtig so.

Man kann mit drei verschiedenen Kameramännern nach demselben Drehbuch niemals einen identischen Film drehen. Es werden drei unterschiedliche Filme entstehen. Ähnlich ist es mit Ausstattung, Szenenbild, Kostüm - ich habe als Autor nie intensiver über diese Gewerke nachgedacht, geschweige denn über den Schnitt. Der Regisseur muss auch hier konkret werden, sonst geht es nicht weiter. Wer sich für eine Person entscheidet, entscheidet sich auch für ein künstlerisches Individuum und einen bestimmten Stil. Ich habe mir deswegen sehr genau die Vitae meiner künftigen Partner und ihre Werke angesehen, bevor wir Anfragen hinausgeschickt haben.

Noch bevor die Förderungsanträge Erfolg hatten, mussten wir die Crew weiter arrondieren, ohne zu wissen, ob wir sie würden bezahlen können. Rudolf Blahacek sagte für die Kamera zu. Bettina Rickleffs vom Bayerischen Rundfunk hatte ihn mir als „Meister des Lichts“ an Herz gelegt. Und wo sie Recht hat, hat sie Recht – und darüber hinaus steht Rudolf in diesem Film für meisterhafte 35mm-Bilder von großer künstlerischer und handwerklicher Perfektion. Weil wir – trotz am Ende doch bewilligter Förderungen - immer knapp bei Kasse waren, was für kleine Kinofilme nicht untypisch ist, waren wir bei der Besetzung der Heads of Department stark vom Entgegenkommen der Kolleginnen und Kollegen abhängig.

Als Regieassistent hatte sich Moritz Sachs beworben, der damals 29jährige Altstar der „Lindenstraße“, wo er seit 27 Jahren den Klaus Beimer gibt. Ich dachte, dass einem, der so lange am Set quasi wohnt, keiner mehr was vormachen kann. Dem war so. Dass ich am Ende doch eine hoch qualifizierte und hoch motivierte Mann- und Frauschaft an meiner Seite hatte, verdanke ich nicht zu geringen Teilen unserem Drehbuch (und eben nicht der Regiefassung), das die Kreativen aller Bereiche spontan zu überzeugen schien.

Als Drehbuchautor war ich, nach den schon beschriebenen anfänglichen Irritationen, schon immer überzeugt, dass ich nicht erwarten darf, meine Drehbuchfantasie im Film so umgesetzt zu sehen, wie ich sie mir in meinem Kopf zurecht spinne. Ich war im Gegenteil darauf gespannt, was dabei herauskommt, wenn andere Kreative sich mein Skript vornehmen. Ich wünsche mir als Drehbuchautor nicht den besten Regisseur, die qualifiziertesten Schauspieler, den kreativsten Kameramann, Koryphäen im Schnitt, Ausstattung, Szenenbild, Kostüm, Komposition der Filmmusik und Mischung, nur um ihnen dann kreative Schranken zu setzen (mal ganz abgesehen davon, ob solche Leute es zulassen würden). Wer sich die guten Leute, sogar die Besten für einen Film wünscht, muss für sie die Räume öffnen, nicht erst als Regisseur, sondern schon als Drehbuchautor.

Ich habe diese Überlegung als Konzept für meine Regiearbeit genutzt und meinen Kollegen immer wieder gesagt, ich fühle mich wie ein Mittelfeldspieler beim Fußball. Er muss für seine Mitspieler Räume öffnen, darf sie nicht zustellen, muss ermöglichen, dass sie die Tore schießen oder den Ball hinten raus bringen. Ein Mittelfeldregisseur in einem echten Team muss bereit und fähig sein, Verantwortung abzugeben und die Neugier besitzen für das, was aus seinen Anregungen entsteht. Er braucht die kreative Toleranz, sehr genau hinzuschauen, bevor er korrigierend eingreift. Die Motivation der Mitspieler zur eigenen Kreativität ist der Motor, genauer eine konkrete Ursache für eine gute Teamleistung. Ich kann es selbst nicht beurteilen, aber ich hoffe, dass ich ein guter Mittelfeldspieler war.

### **Schwankender Boden**

Der Zwang zur Konkretisierung der abstrakten, fantastischen Vorstellung des Schreibers der Szenen und der Dialoge erzeugte bei mir, dem ursprünglich so unbefangen-freien Drehbuchautor, schon sehr früh Unsicherheit. Diese Unsicherheit vor dem Inszenieren schlich sich schon lange ein, bevor am Set die erste Klappe geschlagen wurde. Ich war nicht gewohnt, die unzähligen kleinen und großen Entscheidungen zeitgerecht vorzubereiten, zu treffen und sie durchzuhalten. Nicht nur finanzielle Limits und andere Sachzwänge fördern diese Unsicherheit zumindest bei einem Anfängerregisseur. Ich muss zugeben, dass ich bei vielen konkret anstehenden Entscheidungen überfordert war, deren Konsequenzen im Detail zu

beurteilen und richtig einzuschätzen. Das geht bei der Auswahl der Heads of Departement los, Menschen aus Berufen, mit denen man als Drehbuchautor bisher allenfalls auf Filmpartys Kontakt hatte und endet noch lange nicht bei der Festlegung der Kameraposition am Drehort, nachdem man die Auflösung einer Szene mit sich selbst ein dutzend Mal und mit dem Kameramann drei Mal besprochen und verändert hat. Auch wenn man durch das Okular schaut, man weiß letztendlich nicht, wie die Einstellung in den Mustern aussieht.

Tückisch kann auch die trügerische Sicherheit des Anfängers sein. Ein Beispiel betraf die Farbe der Kostüme und der Dekoration, die ich zunächst einmal rein optisch mit Bettina Marx und Anette Kuhn zusammengestellt hatte. Die Ergebnisse schienen mir völlig überzeugend. Keine Spur von Skepsis beim Regisseur. Nur weil der Kameramann auf Probeaufnahmen mit unserem 35mm-Material von Kodak beharrte, fanden wir heraus, dass einiges farblich nicht harmonierte. Ganz besonders krass war die Auswahl der Wandfarben für die Innendekoration im Studio, die in natura warm und ocker, in den Probeaufnahmen dagegen grünstichig und kalt wirken. Zum Glück konnten wir rechtzeitig reagieren.

Ich habe ziemlich schnell meine Unsicherheit im Team thematisiert und um Hilfe und Beratung gebeten. Ich habe diese Appelle nie bereut, gestehe aber ein, dass mir der offene Umgang mit persönlicher Unsicherheit nicht immer leicht gefallen ist. Ich habe am Ende aber das Gefühl, dass ich mir mit diesem Schritt die Arbeit erleichtert habe.

Besonders eindrucksvoll waren für den inszenierenden Autor, die künstlerischen Erfahrungen in der Postproduktion, einem Abschnitt der Filmherstellung, die zeitlich im Herstellungsablauf extrem weit von der Drehbucharbeit entfernt zu sein scheinen. Ich habe festgestellt, dass man gerade beim Schnitt und bei der Musik erneut auf das Buch schaut, anknüpft an die dort deutlich werdenden künstlerischen und abstrakt-gestalterischen Intensionen. – Doch das ist eine andere Geschichte.

**Ein Film von**

Ich habe als Drehbuchautor immer gegen den possessiven Credit „ein Film von (Regisseur)“ gekämpft. Ein Film ist nicht die schöpferische Leistung eines Einzelnen wie eine Fotografie, ein Gemälde oder eine Skulptur. Ich habe dem Rechnung getragen, in dem ich am Ende von "Zwischen Heute und Morgen", unmittelbar vor dem Abspann zwar auch „ein Film von“ eingesetzt habe. Aber dann unser ganzes Team, Schauspieler, Produzenten, Heads of Departement, Komponist, Drehbuchautoren und Regisseur genannt habe. Wir waren ein echtes Team, alle die an "Zwischen Heute und Morgen" mitgewirkt haben, Gesine Cukrowski und Peter Lohmeyer, Rudolph Blahacek, unser Kameramann, Frank Döhmann, meine Heads. Danke auch den Gästen, allen voran Alexander Held, meiner Schnittmeisterin Hedy Altschiller. Till Brönner möchte ich hochleben lassen, er hat eine wunderbare Großstadtmusik mit vier emotionalen Songs für "Zwischen Heute und Morgen" komponiert, arrangiert und gespielt.

Wenn ich früher der Meinung war, es sei jedes Autorenkollegen eigenes Plaisier, ob er Regieerfahrungen sammeln möchte oder nicht, so sage ich gut zwei Wochen, nachdem unser Film technisch fertig gestellt und abgenommen ist und einige Wochen vor dessen Start im Kino: Es müsste jeder von uns Drehbuchautoren mindestens einmal in seinem Leben Regie führen. Und allen Regisseuren wünsche ich, dass sie einmal ein Skript verfassen, das ein Regiekollege von ihnen verfilmt.

Ich machte mir zu Beginn meines Ausbruchs und ich mache mir jetzt keine Illusionen: Ich habe nur zwei Chancen. Die erste und die letzte. Wenn ich mit dem Regiedebüt "Zwischen Heute und Morgen" k.o. gehe, stehe ich nicht mehr auf. Ich weiß, dass es in unserer Branche Menschen gibt, die sich die Hände reiben, wenn einer eine Bauchlandung macht. Aber das alles hat mich aber eher angespornt als entmutigt. Und nun schau'n wir mal. Buchstäblich.