



Mercator-Professor 2001 Volker Schlöndorff

Gerhard-Mercator-Universität Duisburg
Mercator-Professur 2001

Volker Schlöndorff

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent

Herausgeber: Der Rektor der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Prof. Dr.-Ing. Ingo Wolff
Redaktion: Presse- und Informationsstelle der Universität
Gestaltung: Wiedemeier & Martin – Agentur für Wissenschafts- und Fachkommunikation GmbH
Umschlag: Prof. Martin Goppelsröder
Druck: blömeke druck SRS GmbH, Herne

Inhalt

Prof. Dr.-Ing. Ingo Wolff:	Vorwort	5
1. Vorlesung, 25. Oktober 2001		
Volker Schlöndorff:	Film und Literatur am Beispiel „Die Blechtrommel“ und „Homo Faber“	11
2. Vorlesung, 15. November 2001		
Volker Schlöndorff:	Kann der deutsche Film besser sein?	41
3. Vorlesung, 13. Dezember 2001		
Volker Schlöndorff:	Ist Kunst (Filmkunst) global oder regional?	61

Prof. Dr.-Ing. Ingo Wolff

Rektor der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg

Vorwort

Die Gerhard-Mercator-Universität Duisburg verleiht die Mercator-Professur jährlich an kompetente und öffentlichkeitswirksame Persönlichkeiten, deren Vorlesungen im Rahmen dieser Gastprofessur ein Forum bieten für die Auseinandersetzung mit Themen des zeitgenössischen kulturellen wie gesellschaftlichen Lebens. Unser Mercator-Professor 2001 Volker Schlöndorff hat diese Auseinandersetzung stets gesucht und filmisch verarbeitet. „Wenn man sich selbst das Denken verbietet, ist das der Anfang vom Ende.“ Mit diesen Worten wurde Volker Schlöndorff erst kurz vor Beginn seiner Vortragsreihe in Duisburg in *Die Welt* (22.10.2001) zitiert. Die Umsetzung des Denkens, des eigenen ebenso wie des gesellschaftlich-politischen Denkens in das Medium Film, die filmische Umsetzung der Gedanken, Erzählungen und Handlungen der Helden, sei es in Form einer Adaption literarischer Vorlagen oder in der Auseinandersetzung mit politisch-gesellschaftlichen Themen bestimmen das filmische Werk Volker Schlöndorffs. Mit der Kombination aus Anspruch, Sachlichkeit und handwerklich-technischer Professionalität versteht er es, Filme für ein großes Publikum zu machen, ohne seine Liebe zur Literatur und sein politisches Bewusstsein aufzugeben. Sein politisches Engagement schlug und schlägt sich immer wieder in seinen Filmen nieder, die sich kritisch mit der Geschichte oder gesellschaftlicher Macht- und Gewaltausübung auseinandersetzen. Und so gilt Volker Schlöndorff ebenso als hochkarätiger international renommierter Filmmacher wie als engagierter Zeitgenosse und Intellektueller, dessen Meinung an höchster politischer Stelle gefragt ist. Denn, wie man den Medien entnehmen konnte, gehörte er zu den zehn prominenten klugen Geistern, die der Bundeskanzler am 10. November zum Abendessen geladen hatte, um mit ihnen über Fragen zu sprechen, die seit dem Anschlag vom 11. September in den USA Politik und Kultur gleichermaßen bewegen.

„Film und Literatur“, das Thema des Auftaktvortrages seiner dreiteiligen Vorlesungsreihe im Rahmen der Mercator-Professur, ist die Domäne Volker Schlöndorffs. Seine Vorliebe gilt der Verfilmung von Literatur, der Verwandlung des gedruckten Wortes in bewegte Bilder auf der Gratwanderung zwischen Objektivität und Subjektivität, zwischen sachlicher, textnaher Umsetzung und persönlicher Interpretation, so dass Buch und Film einander ergänzen, miteinander und gegeneinander gelesen und gesehen werden können. Die Vorliebe des „Meisters der Literaturverfilmungen“, als den man ihn gern bezeichnet, gilt insbesondere den schwierigen literarischen Texten, die für nahezu unverfilmbar gehalten werden.

Als Sohn eines Arztes 1939 in Wiesbaden geboren, ging Volker Schlöndorff schon mit 17 Jahren als Jesuitenschüler in ein bretonisches Internat. Nach dem Baccalauréat studierte er Politische Wissenschaften in Paris und knüpfte alsbald enge Kontakte zu den Regisseuren der „nouvelle vague“, zu Alain Resnais, Jean Pierre Melville und insbesondere zu Louis Malle. Schlöndorffs Regiedebüt nach eigenem Drehbuch Mitte der sechziger Jahre beschäftigt sich neben dem eigenen Internatsleben bereits mit hoher Literatur: „Der junge Törless“ entsteht nach dem Roman von Robert Musil, erhält 1966 den Deutschen Filmpreis, beim Festival von Cannes den Preis der internationalen Filmkritik und wird zum ersten internationalen Triumph des damals sogenannten jungen deutschen Films. Mit „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (1975) nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Böll gelang Schlöndorff auch der Durchbruch an den heimischen Kinokassen. Knapp zwei Jahrzehnte nach der Erstveröffentlichung des Bestsellers „Die Blechtrommel“ (1979) des späteren Nobelpreisträgers Günter Grass hat die Verfilmung von Volker Schlöndorff dem Buch und seinem Autor weitere Popularität in internationalem Rahmen hinzugefügt. Der Film erhielt die Goldene Palme in Cannes und wurde in Hollywood mit einem Oscar prämiert. In Paris realisierte Schlöndorff 1983 als französisch-deutsche Coproduktion „Eine Liebe von Swann“, die sich aus Episoden von Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ speist. In den USA, wo Schlöndorff für mehrere Jahre seinen Wohnsitz genommen hatte, drehte er 1984 mit Dustin Hoffman und John Malkovich eine Filmfassung von Arthur Millers „Tod eines Handlungsreisenden“. Es folgten „Ein Aufstand alter Männer“ (1985) und „Die Geschichte der Dienerin“ (1990) nach einem Drehbuch von Harold Pinter. Dort und an anderen Originalschauplätzen entstand auch das internationale und mehrfach ausgezeichnete Großprojekt „Homo Faber“ (1991) nach Max Frisch. Nach dem Fall der Berliner Mauer beschloss Schlöndorff, von New York nach Deutschland zurückzukehren. In Potsdam widmete sich der Regisseur der Rettung der ehemaligen UFA/DEFA Studios in Babelsberg und der Umwandlung des traditionsreichen Studiogeländes in eine moderne Medienstadt. Die erste große Eigenproduktion von Studio Babelsberg war sodann Schlöndorffs „Der Unhold“ (1996) mit John Malkovich, eine Adaption des Romans „Der Erlkönig“ von Michel Tournier. Der Film war zwar in

Deutschland umstritten, hatte jedoch international und vor allem in den USA hervorragende Kritiken. Zwischen den zahlreichen Literaturverfilmungen widmete Schlöndorff sich wiederholt auch der filmischen Auseinandersetzung mit politisch-gesellschaftlichen Themen. So entstanden Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre drei Produktionen in Gemeinschaft mit Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Heinrich Böll und Stefan Aust: „Deutschland im Herbst“, „Der Kandidat“ sowie „Krieg und Frieden“, die als Kommentare zur aktuellen Situation der Bundesrepublik Deutschland zu verstehen sind. Schließlich wollte der Oscar-Preisträger Schlöndorff nach all den anspruchsvollen gesellschaftskritischen und literarischen Verfilmungen einen Film drehen, so wörtlich, „wie ich ihn selbst am liebsten sehe“. Herausgekommen ist „Palmetto“ (1998), ein Krimi, der die Film-noir-Klassiker der 40er Jahre wieder aufleben lässt. Parallel dazu entwickelte Schlöndorff mit Wolfgang Kohlhaase den Film „Die Stille nach dem Schuss“ (2000), ein Film deutsch-deutscher Geschichte über das Leben einer Terroristin, der im Herbst 2000 den Blauen Engel als bester europäischer Film bei der 50. Berlinale erhielt.

In seinem ersten Vortrag der dreiteiligen Vorlesungsreihe im Rahmen der Mercator-Professur 2001 führt Volker Schlöndorff uns hinter die Kulissen seiner eigenen filmischen Arbeit. Am Beispiel seiner preisgekrönten Filme *Die Blechtrommel* und *Homo Faber* – liefert er uns eine höchst kurzweilige und interessante Darstellung vom behutsamen Herantasten an den literarischen Stoff über die Drehbuchentwicklung bis hin zu den aufwändigen Dreharbeiten mitsamt der filmischen Tricks. Der Regisseur und Oscar-Preisträger „gab einen unterhaltsamen und informativen Einblick in seine Arbeit“ hieß es in der *WAZ* am 27.10.2001. „Witzig, wortgewandt und selbstironisch stellte er zweier seiner Filme vor“ schrieb am selben Tag die *NRZ*, und die *Rheinische Post* lobte die Anschaulichkeit des Vortrags, in dem der Mercator-Professor von der Entstehung seiner Filme „*Die Blechtrommel*“ und „*Homo Faber*“ berichtete, und von dem man „keine Minute missen mochte“ (*Rheinische Post*, 27.10.2001). Laut Untersuchungen der Berliner Filmförderungsgesellschaft scheint die Lust der Deutschen auf Kino ungebrochen. Mit 127,3 Millionen Kinobesuchern in den ersten neun Monaten dieses Jahres und einem deutlichen Anstieg von 15 Prozent im Vergleich zum Vorjahreszeitraum werde für 2001 ein Rekord-Jahr erwartet. Doch welche Rolle spielt dabei der deutsche Film? Betrachtet man die Lage nüchtern, muss man zugeben, dass deutsche Filme nur selten im Programm der Multiplex-Kinos zu finden sind. Abgesehen von seltenen Kassennüllern wie zum Beispiel „*Der Schuh des Manitu*“ dominieren ohne Zweifel die häufig nicht zu übersetzenden und höchst rätselhaft anmutenden Titel amerikanischer Filme, die in so manchem von uns vermutlich eher Befremden als Interesse wecken. Ist der deutsche Film zu schlecht oder zu gut, zu banal oder zu anspruchsvoll, zu teuer? Was macht den deutschen Film aus? Oder gibt es ihn nicht mehr? Sollten wir lieber vom europäischen Film sprechen? Wenn Volker Schlöndorff in seiner zweiten Vorlesung durchaus provokant fragt „Kann

der deutsche Film besser sein?“ und sich abschließend mit der Frage „Kann der deutsche Film besser sein?“ beschäftigt, so tut er dies zum einen aus der Sicht des höchst erfolgreichen Regisseurs, Drehbuchautors und Produzenten, zum anderen aber auch aus der Sicht eines in der deutschen und europäischen Filmindustrie wichtigen Geschäftsmannes, war er doch viele Jahre Leiter der Babelsberger Filmstudios und ist seit dem 1. September 2001 Geschäftsführer des Europäischen Filmzentrums Babelsberg. Vor dem Hintergrund seines facettenreichen Schaffens im Bereich der Filmkunst und seiner langjährigen Erfahrung als Manager im nationalen wie internationalen Filmgeschäft gewinnen die Vorträge unseres diesjährigen Mercator-Professors Volker Schlöndorff ihren besonderen Reiz durch seine persönlichen Wertungen, wenn er uns einen Einblick in sein eigenes filmisches Schaffen gewährt, einen durchaus kritischen Blick auf den deutschen Film als Ganzes richtet und uns schließlich auf eine Reise in die Geschichte des Films führt.

Volker Schlöndorff

Film und Literatur am Beispiel „Die Blechtrommel“ und „Homo Faber“

Ich bedanke mich sehr für die Einladung. Die Mercatorprofessur habe ich sehr gern angenommen, obwohl sie auf das Jahr 2001 begrenzt ist. So werde ich dann insgesamt drei Monate Professor sein, um dann wieder ganz ich selbst zu sein. Zwei meiner Brüder sind Professoren der Medizin, deshalb habe ich alles mir mögliche getan, um nicht in die Nähe einer Professur oder einer Uni zu kommen. Zumindest seit dem Staatsexamen bis heute.

Am liebsten würde ich jetzt einfach den Saal verdunkeln lassen, „Film ab“ sagen und mich zu ihnen setzen. Denn dafür mache ich ja schließlich Filme, dass ich eigentlich nicht sprechen muss. Nachdem ich aber jetzt den Hut des Professors für eine Zeit lang auf habe, bin ich der Uni wohl schuldig, etwas zu theoretisieren. Sobald ich aber die ersten Anzeichen von Müdigkeit bei Ihnen entdecke, verspreche ich Ihnen, das Ganze dann als Lichtbildervortrag fortzuführen!

Ich habe mir das Thema des heutigen Vortrags nicht ausgesucht, wie das meiste im Leben. Das Thema hat mich gefunden, schon als ganz junger Mann. Mit 25 habe ich meinen ersten Film gemacht. Schließlich hieß es in den 60er Jahren, dass man keinem über 30 trauen sollte. So musste man spätestens mit 25 ein Werk in die Welt setzen, dann hatte man noch fünf Jahre gut, und danach war sowieso alles aus! Nur – ich hatte überhaupt nichts erlebt, wovon ich erzählen konnte!

Ich hatte nur den Willen, einen Film zu machen, und glaube auch das nötige Handwerkszeug. Ich habe deshalb ins Regal gegriffen und die „Die Verwirrung des Zöglings Törleß“ genommen. Zum einen weil ich damals an einer sehr schweren „Robert-Musil-Vergiftung“ litt und ein Jahr lang, wo ich ging und

stand, den „Mann ohne Eigenschaften“ las. Zum anderen hatte ich ein paar Jahre auf Internaten in Frankreich verbracht, kannte diese Welt gut, und dachte deshalb, davon kann ich sprechen.

Und außerdem war es eine wunderbare Parabel über die Machtstruktur in so einem Mikrokosmos wie einer Schulklasse, wie ich ihn sowohl in Frankreich als auch auf einem Gymnasium in Wiesbaden erlebt hatte. Sie zeigt, wie sich auch in so einer kleinen Gesellschaft von 40 Leuten eben doch zwei, drei so genannte Rädelsführer, die von den Lehrern immer gesucht werden, herauskristallisieren. Sie erzählt davon, wie es einen Außenseiter gibt, der auf einmal „der Andere“ ist und an dem man sich abreagiert. Und dann gibt es die vielen klugen Beobachter, feinsinnige Leute, die nicht eingreifen – wie eben der junge Törleß. Und interessant war auch daran, dass das Ganze auch ein bisschen mit der deutschen Geschichte zu tun hatte.

Danach habe ich mir geschworen: „Nie wieder fasse ich Literatur an!“ Aber wie das im Leben so ist: Ich habe Original-Drehbücher geschrieben – die Filme waren nicht schlecht, waren aber auch nicht richtig gut. So kommt man in Bedrängnis und greift also wieder nach einem Buch. Und so weiter und so weiter. Irgendwann ist man dann Ende 30, Anfang 40, und es heißt: ‚Erkenne dich selbst!‘. Dann muss man sich eingestehen: „Das eine kannst du, und das andere möchtest du.“ Und bei den wirtschaftlichen Zwängen, denen man ausgesetzt ist, macht man dann doch lieber das, was man kann.

Und so steht meine Arbeit unter dem Zeichen der Literatur. Aber das ist sehr oberflächlich gesagt. In Wirklichkeit bin ich ein großer Leser. Und natürlich habe ich Geschichten und Erlebnisse zu erzählen – aber das sind oft Leseerlebnisse. Ich gebe zu, bis zu einem gewissen Punkt hat mich bedrucktes Papier mehr erschüttert als das, was mir im Leben zugestoßen ist. Und genau deshalb habe ich davon sprechen wollen. Dies ist vor allen Dingen ein Bekenntnis zur Literatur.

Ich habe oft mit den Schriftstellern, mit denen ich zu tun hatte, diskutiert und ihnen zu verstehen gegeben, dass meine eigentliche Liebe und Hochschätzung der Literatur gilt. Und wenn man Film und Literatur vergleicht, wird Film immer den Kürzeren ziehen.

Max Frisch hat dem heftig widersprochen und gesagt: „Ja, aber du verfügst ja über ganz andere Mittel als wir! Nimm mal eine Großaufnahme von Fräulein Wirtkopf-Sabeth (im Film gespielt von Julie Delpy) und überleg dir: Wie viele Seiten müsste ich schreiben, um nur das mitzuteilen, was diese eine Großaufnahme ausdrückt!“

Ich bleibe trotzdem dabei: Das Lesen erscheint mir immer noch die noblere und die aktivere Art Erlebnisse zu erzählen, als einen Film anzuschauen. Es lädt

auch mehr zum Träumen ein. Wenn ich auf eine einsame Insel ginge, würde ich eben keine Video-Kassetten mitnehmen, sondern ein paar Bücher! Und insofern ist das wunderbar: Film ist mein Beruf, Literatur ist meine Liebe, und ich kann beides miteinander verbinden, um Geschichten zu erzählen.

Was der Unterschied ist: Ich erzähle eine Geschichte, die ein anderer schon mal besser erzählt hat. Ich erzähle sie noch mal nach. Ich lese viel hinein, ich lese auch etwas heraus. Und Sie machen sich dann noch Ihren eigenen Reim drauf. Denn jeder Zuschauer sieht den Film anders, und letztendlich entsteht der Film auch im Kopf des Zuschauers, wie Alexander Kluge sagt. Also auch das Zuschauen oder das nachträgliche Verarbeiten ist im Grunde eine aktive Handlung.

Nur hinken diese ganzen Vergleiche zwischen Buch und Film natürlich. Ich kann zwar den „Othello“ von Shakespeare mit seinem „King Lear“ vergleichen oder auch mit Dramen von Schiller und Goethe. Was aber nicht geht, ist der Vergleich mit dem „Othello“ von Verdi! Der wiederum kann mit seinem „Falstaff“ oder „La Traviata“ verglichen werden. Was ich damit sagen will: Zwei völlig verschiedene Gattungen, nämlich Drama und Oper oder Literatur und Film, lassen sich prinzipiell nicht miteinander vergleichen.

Das muss man sich als Filmemacher immer wieder klarmachen. Denn schließlich vergleicht der Zuschauer nicht unbedingt meinen Film mit dem Buch, das er einmal gelesen hat, sondern er vergleicht ihn vielleicht eher mit dem Film, den er letzte Woche gesehen hat oder den er demnächst sehen wird. Auf diese Weise habe ich mich jedenfalls vom Minderwertigkeitskomplex gegenüber der Literatur gelöst.

Die Grundfrage, die sich mir stattdessen immer wieder stellt, ist, welche Bücher verfilme ich? Und häufig passiert es mir – wahrscheinlich auch heute Abend –, dass jemand zu mir kommt und sagt: „Ich habe da ein Buch gelesen, das Sie unbedingt verfilmen müssen! Wenn man das liest, sieht man den Film schon geradezu vor sich!“ Meine Antwort darauf ist: Genau das Gegenteil ist wahr. Die Bücher, die sich wie ein Drehbuch lesen, lassen sich nicht verfilmen. Man kann sie zwar illustrieren, aber das erscheint mir schlicht überflüssig. Denn diese Illustration enthält ja bereits das Buch.

Wirklich spannend ist es dagegen, die Bücher zu verfilmen, die als unverfilmbar gelten. Das ist auch der einzige Grund, warum ich eben nicht gängige Unterhaltungsliteratur, die man nur bebildern müsste, verfilmt habe. Das ist zwar ein Genre, das ich keineswegs missachte. Aber ich sage dazu nur, dass es sich nicht für mich eignet. Dafür bin ich einfach zu faul. Nur wenn ich etwas ganz Schwieriges habe, werde ich wach und reibe mich daran. Dann sage ich mir: „Das wollen wir doch mal sehen, ob das wirklich unverfilmbar ist!“

Manchmal stellt sich dann heraus, dass es wirklich unverfilmbar ist, siehe Proust. Und manchmal passiert ein Wunder; siehe „Blechtrommel“. Sechs Monate lang habe ich dem Produzenten erklärt, dass und warum der Stoff unverfilmbar ist. Er ließ aber nicht locker und wollte unbedingt, dass ich das mache! Aus einem gewissen Widerspruch heraus habe ich mich dann darauf eingelassen.

Mein Freund Billy Wilder, mit dem ich seit mehr als 25 Jahren über Filmfragen diskutiere – jetzt ist er ja schon 95 und wir telefonieren nur noch –, hat mir immer gesagt – und zwar schon vor der „Blechtrommel“: „Ich verstehe nicht, warum du immer Romane statt Theaterstücke verfilmst! Denn ein Theaterstück fängt an, hat einen Höhepunkt – hoffentlich beim Vorhang des zweiten Aktes, damit der dritte Akt mit neuer Schubkraft noch bis zum Ende geht. Dann ist der Abend um und das Ganze hat maximal zwei Stunden gedauert. Alle meine Filme“, sagt er, „haben praktisch Theaterstücke als Grundlage gehabt.“

Sogar die wunderbare Berlin-Persiflage „Eins, Zwei, Drei“ in der ein James Cagney nach Berlin kommt, um Coca Cola in den Ostblock zu exportieren, beruht, wie die meisten anderen seiner Filme, auf einem österreich-ungarischen Boulevardstück. Darin kommt ein Schweizer Bankier nach Wien, oder nach Budapest, um seine Tochter zu verheiraten. Kurz und gut, das war sein Rezept. Das Gespräch führten wir, nachdem wir uns gerade den Film „Der Fangschuss“ nach einem Roman von Marguerite Yourcenar angesehen hatten, den ich sehr liebe, und der in Frankreich sehr hoch geschätzt wird. Auch da hatten wir wieder verschiedene Einschätzungen. Billy Wilder fand, an diesem Film stimme etwas nicht. Er wird schon recht gehabt haben.

Zum „Fangschuss“ sagte Wilder: „Lass uns mal überlegen: Das spielt also wo genau? Im Baltikum. Also, das Baltikum, das ist nicht der Balkan. Das liegt zwischen Polen und Russland, das sind die Länder Kurland, Estland, Lettland.“ Das Gespräch fand übrigens in Los Angeles statt. Sie können sich also vorstellen, dass das Baltikum sehr weit weg lag. Aber es ist doch 1919, der Weltkrieg war doch, glaube ich, 1918 zu Ende, am 11. November. Wilder dann: „Ach so, das sind noch Freischärler!“ Also ein sehr komplizierter Hintergrund. Wilder weiter: „Was ist die Geschichte, die du erzählst?“

Die Geschichte ist die Geschichte von einer jungen Frau, die in einem Hofgut zwischen den Fronten lebt. Ihr Bruder kommt zurück, um das Schloss zu verteidigen, und bringt einen Freund mit. Sie verliebt sich in den Freund des Bruders, nicht wissend, dass der aber den Bruder liebt. Also eine ziemlich komplizierte Geschichte! Wilder dazu: „Schau, ich geb, dir einen Rat. Entweder du erzählst eine einfache Geschichte vor einem komplizierten Hintergrund oder eine komplizierte Geschichte vor einem einfachen Hintergrund. Das Beste ist natürlich, du erzählst eine einfache Geschichte vor einem einfachen Hintergrund!“

Und da habe ich gesagt: „Billy, du hast vollkommen Recht. Genau das werde ich machen! Pass auf, die Geschichte spielt in Danzig. Und das war damals, 1930, weder Polen noch Deutschland, sondern ein Freistaat. Danzig liegt an der Ostsee und ist eingekreist. Verwaltungsmäßig gehört es halb zu Deutschland, halb zu Polen“, und dabei merke ich, wie sein Gesicht immer länger wird! „Also gut, der Hintergrund ist nicht ganz einfach.“, sagt er.

Im Vordergrund ist ein Junge, der mit drei Jahren beschließt, nicht mehr zu wachsen, und sich die Treppe herunterstürzt, dadurch tatsächlich sein Wachstum aufhält – jedenfalls einen Grund dafür liefert. Gleichzeitig entwickelt sich dadurch aber eine besondere Fähigkeit: Wenn er schreit, zerspringt Glas.“ „Aha! Eine ziemlich komplizierte Geschichte vor einem komplizierten Hintergrund.“ Also, soviel zu den Regeln. Ich habe begriffen, dass beim Film jedenfalls – ich weiß nicht, wie das bei anderen Künsten ist – Regeln nicht gelten!

Und warum ich lieber Literatur und Romane verfilme als Theaterstücke, rechtfertige ich mit Stendhal, der – das geht nun mal auf meine französische Erziehung zurück – den schönen Satz geprägt hat: „Der Roman ist ein Spiegel, der über eine Landstraße geht“, „Un miroir qui se promène au bord de la route“, glaube ich. Und irgendwie denken wir ja nicht an Theater, wenn wir einen Film sehen. Jahrelang konnte ich überhaupt nicht ins Theater gehen, weil ich immer das Gefühl hatte, da sind nur lauter Leute, die reden, also so, wie ich jetzt! Das heißt, der Inbegriff von Langeweile.

Wenn ich ins Kino gehe, egal wie schlecht der Film ist, mache ich immer irgendwie eine Reise. Ich gehe mit Leuten irgendwo hin; ich komme an Orte, wo ich nie gewesen bin; und ich erlebe Geschichten, die ich nie erleben werde. Und insofern ist dann eben doch, finde ich, die Verbindung von Roman zu Film stärker als von Theater zu Film. Ich bin bereit, diese These beim nächsten Mal mit Billy Wilder weiter auszufeuchten.

Wenn man nun, wie schon gesagt, den geeigneten Roman aufgespürt hat, dann fängt die eigentliche Arbeit an. Am Anfang steht die Analyse, man versucht etwas ganz Spezielles aufzufinden. Ich betrachte nämlich jeden Film als ein kleines Werk im Sinne eines Motors, der sich dreht und in dem die Zahnräder ineinander greifen. Die Frage ist: „Wo kommt die Energie her?“ und „Läuft der Motor rund?“. Und ein Film, der Ihnen gefällt – das heißt, er kommt an und fesselt das Publikum von Anfang an – das ist eben einer, in dem alle Räder so ineinander greifen, dass der Motor rund läuft.

Bevor man nun diesen Filmmotor baut, gibt es ja schon den Roman. Und dieser Roman hat etwas, aus dem geht eine eigenartige Energie hervor. Sie bewegt Sie und mich dazu umzublättern, schließlich wollen wir wissen, wie es weiter

geht. Und ich meine jetzt nicht im Sinne von ‚Wer war der Mörder?‘. Also Agatha Christie ist auch ein ‚Page Turner‘. Aber wie kommt es, dass man bei so einem dicken Wälzer wie „Die Blechtrommel“ oder „Krieg und Frieden“ die Seiten umblättert? Da ist etwas ganz Besonderes, sogar bei „Der Mann ohne Eigenschaften“. Es muss da eine geheime Energie sein, die dazu führt, dass man umblättert.

Und um einen guten Film zu machen, muss man genau diese Energie finden und dann auch benutzen, damit sich im Film die Räder bewegen. Manchmal meint man, die Energie gefunden zu haben; und dann stellt sich hinterher aber doch raus, dass man sich geirrt hat. Oder man merkt erst, nachdem die Arbeit schon abgeschlossen ist, was die wirkliche Energie hinter der Geschichte ist. Auf jeden Fall ist es gut, danach zu suchen.

Am besten gelingt dies zusammen mit dem Romanautor. Das ist das große Privileg, wenn man Filme nach Literatur macht, dass man die Schriftsteller aufsuchen und mit ihnen reden kann. Vorausgesetzt, sie sind noch am Leben. Mit lebenden Autoren habe ich übrigens viel bessere Erfahrungen gemacht als mit toten. Das heißt, an Kleist bin ich genauso gescheitert wie an Proust. Nun gut, an Musil nicht, vielleicht haben wir da eine telepathische Beziehung aufgebaut. Aber drei so verschiedene Autoren wie Böll, Grass und Frisch – fast peinlich, das so dahinzusagen, dass ich schon alle drei verfilmt habe. Fast kommt man sich vor wie ein Kopfgänger, der gerade die Trophäen begutachtet, um zu sehen, wer noch in meiner Sammlung fehlt. Vermutlich Siegfried Lenz, der ja, glaube ich, hier auch bereits in der Reihe der Mercatorprofessoren gelesen hat. Mit Dürrenmatt befasse ich mich auch im Augenblick. Aber ich dachte, ein Schweizer reicht vielleicht.

Was kann man aus dem Gespräch mit dem Autor lernen? Vielleicht nichts, denn er hat ja alles in sein Buch geschrieben. Und was er dazu erzählt, muss einen eher misstrauisch stimmen – zumal, wenn das Buch berühmt ist und vor längerer Zeit erschienen ist. Dann erzählt er einem zunächst einmal die Klappentexte des Verlages. Eine der ersten Fragen im Gespräch ist natürlich: „Wie sind Sie dazu gekommen, dieses Buch zu schreiben?“ Also genau so zu fragen, wie der erstbeste Journalist, der ein Interview macht.

Und der Autor gibt dann auch immer sehr gute Gründe an, meistens äußere, etwa so: „Ja, ich wollte das Faszinierende der Vielvölkerstadt Danzig vermitteln. Wie die Kaschuben, die Polen, die Deutschen und die Juden zusammenlebten in der Zeit meiner Kindheit.“ Dann der Anfang des Zweiten Weltkrieges, dessen erste Schüsse am 1. September 1939 in Danzig gefallen sind. So kommt also auch noch die deutsche Kriegsschuld dazu und was sonst noch alles abgearbeitet werden muss. Also, viele gute – äußere – Gründe, um dieses Buch zu schreiben.

Oder wie Frisch sagte: „Eigentlich wollte ich einen Roman über Südamerika schreiben.“ Immerhin sagt er schon: „Eigentlich wollte ich.“ Ja, was denn genau? „Ja, der Urwald, die Verwesung, die Fäulnis, diese existenzielle Angst. Ich hatte zum ersten Mal“, sagte er, „eine große Reise nach Südamerika gemacht, und ich kam zurück in die Schweiz und wollte erzählen, was ich gesehen hab‘. Und dann passierte mir...“, und dann kam er zu dem eigentlichen Grund. Dass nämlich auf der Rückfahrt auf dem Schiff Fräulein Wirrkopf-Sabeth auftaucht und „ich schrieb weiter und merkte, das läuft auf eine Inzest-Geschichte hinaus. Ich glaube, ich breche besser ab.“

Davon verstehe ich nichts. Das ist nicht das Buch, das ich schreiben wollte. Und dann hat sich das in dem Buch weiter geschrieben“, so Frisch im Nachhinein. Natürlich hatte ich mich mit seiner Biografie befasst und gemeinsame Bekannte in Zürich erzählten mir vorher auch, dass es da zu seiner Studentenzeit eine Geschichte mit einer Jüdin gegeben hat. Hannah Landsberg heißt sie im Buch. Das heißt, im Roman war nicht alles ausgedacht.

Im Laufe der monatelangen Gespräche, die wir vor dem Film miteinander führten, hat sich dann eine Freundschaft entwickelt. Und allmählich kam Frisch dabei immer mehr an das innere Erlebnis heran, das ihn im Grunde zu dem Buch getrieben hat. Es war der Satz: Wir können uns nicht nochmal mit unseren Kindern verheiraten. Das ist die Energie, die seine Feder geführt hat und die wir wieder spüren, wenn wir die Seiten blättern. Und das ist schon sehr bewegend, wenn man gemeinsam mit dem Autor auf das ursprüngliche Kraftzentrum der Geschichte stößt.

Deshalb glaube ich, dass mich diese Arbeitsgespräche mit den Autoren zumindest vor groben Fehlinterpretationen ihrer Werke bewahrt haben. Diesen inneren Grund, dieses Trauma, hat es zum Beispiel bei Musil ganz deutlich gegeben: Dies geht aus seinen Tagebüchern und aus seiner Korrespondenz hervor. Musil war Mathematiker, wie auch Faber Ingenieur-Mathematiker war. Also bin ich hier bei Gerhard Mercator genau richtig, denn es geht nicht nur um Literatur.

Musil studierte also an einer dieser üblichen Kadettenanstalten, da passierte diese Geschichte. Ein Junge, in den er sich, vielleicht platonisch, verliebt hat, ohne diese Inklination bei sich überhaupt zu kennen, wurde von der Klasse gebannt, weil er anders als die anderen war. Und das ging ihm so nach, dass er jedem während seiner ersten Tätigkeit an der Universität oder einem Technik-Institut in Stuttgart, der schreiben konnte, sagte: „Das müssen Sie aufgreifen. Ich erzähle Ihnen mal eine Geschichte, das wär ein guter Romanstoff!“ Bis er gemerkt hat, das kann gar kein anderer aufschreiben; das kann nur er selbst. Und er hat sich hingesetzt und hat dieses Buch geschrieben. Und er, der eigentlich Mathematiker werden wollte, hat auf diesem Umweg entdeckt, dass er ein

Schriftsteller ist. Das Erstaunliche bei den vielen Verfilmungen, die ich gemacht habe, ist also, dass besonders die gelungen sind, die auf Büchern beruhen, in denen viel Selbsterlebtes und oft traumatisch Erlebtes enthalten war.

Nachdem man mit dem Drehbuchautor fertig ist, ist man dann irgendwann mit den Schauspielern zusammen, fängt an, an der Szene zu arbeiten, sie zu proben, und dann passiert oft etwas ganz Merkwürdiges. Auf einmal ist da mehr, als nur der Austausch festgelegter Dialoge. Ein Drama steht urplötzlich im Raum und überträgt sich, ein geradezu magischer Moment. Man kann das nicht anders nennen.

An genau einer solchen Schnittstelle, kommt man dem Schlüsselerlebnis des Autors ganz nahe. Man kann plötzlich nachempfinden, was ihn einst dazu brachte, das Buch überhaupt zu schreiben. Und wenn man dem nachspüren kann und auch das Glück hat, die richtigen Schauspieler zu haben, die in der richtigen Atmosphäre diesen Moment noch mal einfangen, dann ist er wieder da und überträgt sich unmittelbar auf den Zuschauer. Ganz egal, ob das eine riesige epische Freske ist wie „Blechtrommel“ oder eine ganz intime Geschichte wie „Homo Faber“.

Das Verfilmen eines Buches ist also eigentlich eine Analyse des Buches. Es ist auch ein Härtetest: Sind das alles nur Worthülsen, oder ist da wirklich etwas dran? Man kann es nicht immer vorhersehen. Manchmal stellt sich auch heraus: „Ja, ich habe zum Schluss nicht das gefunden, was ich ausdrücken wollte. Ich habe vielleicht doch nicht die innere Beziehung zu dem Buch gehabt, von der ich immer überzeugt war.“

Man geht also ein Risiko ein – ich ein künstlerisches, der Produzent ein finanzielles. Ohne Risiko geht es also nicht; das weiß man aber erst nachher. Und vielleicht hat es gar nicht daran gelegen, dass Kleist schon tot war und ich ihn nicht treffen konnte, sondern es gab eigentlich wahrscheinlich keine Wahlverwandtschaft zwischen mir und diesem Michael Kohlhaas, da ich ein Kompromissler bin und der ein Rechthaber. Das mit Proust, hätte ich vielleicht besser meiner damaligen Frau, Margarethe von Trotta, überlassen sollen, denn die verstand etwas von Eifersucht, ich dagegen nicht.

Bei dem Filmprojekt „Homo Faber“ war das Bewegendste die Begegnung mit Max Frisch, die letzten drei Jahre vor seinem Tod. Als wir mit der Arbeit anfangen, war er gut beisammen und hatte keine Ahnung, dass er eine Krankheit hatte. Als wir zum Drehen aufbrachen und schon sein Ticket für Mexiko gebucht hatten – es sollte seine dritte Mexikoreise werden –, schrieb er mir, dass etwas Unglaubliches, womit niemand rechnen kann, aber doch jeder rechnen müsste, eingetreten ist. Er war beim Arzt; hora incerta est, aber es steht fest, es wird nicht mehr lange dauern.

Das hat unsere Beziehung noch intensiviert, denn er hoffte, dass er den fertigen Film noch sehen würde, nachdem wir eineinhalb Jahre an den verschiedenen Drehbuchfassungen gearbeitet hatten. Wie gesagt, als wir anfangen, hat er mir gesagt: „Ich bin jetzt genauso hoffnungsvoll, wie zu der Zeit, als ich mit dem Buch anfang. Da habe ich mich auch hingesetzt und mir gesagt: Hoffen wir, dass es eine Geschichte, ein Buch, mit einem guten Ausgang wird! Wir wollen ja nicht das Elend der Welt vermehren.“

Später sagte ich dann: „Aber Sie wussten doch, dass diese Sache tragisch enden wird?!“ Darauf er: „Zu Anfang nicht. Später ist mir das klar geworden. Das ist ja der Sinn der Elegie, dass wir etwas Tragisches aufschreiben und berichten. Zunächst mal hat es eine gute Wirkung beim Zuschauer, denn er sieht, anderen geht es noch schlechter als ihm selbst. Die Katharsis ist aber auch, dass das, was da passiert, sich nur im Buch oder auf der Leinwand abspielt und insofern nicht die Wirklichkeit ist.“

Und ich habe Frisch auch gefragt: „Was macht denn dieser Schweizer Ingenieur da im Urwald? Warum muss das Südamerika sein?“ Die Antwort war: „Weil ich die Reise selbst so gemacht habe.“ Darauf ich: „Warum ist der Dschungel so wichtig?“ Antwort: „Das faulige Gedärm, die Würmer, das...“ usw. Und dann eben schließlich das Eingeständnis mit Sabeth. Daraus hat sich natürlich für den Film ergeben, dass wir gesagt haben: „Gut, wenn Sie schon“, – da haben wir uns noch gesiezt – „ursprünglich ein Buch über Südamerika machen wollten, dann erklärt das die Ausführlichkeit dieses Südamerikateils. Der Film muss hier aber ökonomischer arbeiten.“

Das hat er sofort eingesehen, weil er auch Theaterautor ist. Es ging darum, eine Struktur zu finden und nicht ausufern zu lassen, also viel mehr auf die Tragödie zuzusteuern. Und da habe ich gesagt: „Wenn das aber von Anfang an feststeht, warum muss dann der Homo Faber ein Moribunder sein?“ Im Roman ist es ja so, dass der Homo Faber weiß, wie Max Frisch es 40 Jahre später wusste, dass er krank ist und sterben muss. Er befindet sich praktisch auf dem Weg in den Operationssaal mit ganz geringen Überlebenschancen.

Und ich habe gesagt: „Ist es denn nicht so, dass er aufgrund der Schuld, die er auf sich geladen hat, nun auch gleich krank wird? Und ist dieses Somatisieren der Schuld nicht eigentlich zu melodramatisch? Im Roman geht das. Im Film erinnert mich das gleich an Melodramen, die ich nicht so mag. Und wäre es eigentlich nicht noch stärker, wenn diese Tragödie einem Kerngesunden zustößt und ein ansonsten Gesunder diese Geschichte erzählt?“ Diese Art von Auseinandersetzungen haben wir gehabt. Und Frisch antwortete: „Ja, dann ist das Thema des Films ein etwas anderes. Dann ist es eigentlich das, was seine frühere Freundin Hannah Landsberg, die Studienfreundin, die die Mutter der Sabeth ist, ihm einmal sagt: Du bist zu sehr Ingenieur. Du

siehst das Leben so, als ob es ein Vektor wäre – womöglich noch ein ansteigender Pfeil, der immer weiter geht, wenn es doch in Wirklichkeit eine Kurve ist, und wir irgendwann den Höhepunkt überschritten haben.“ Der Film endet auf dem Höhepunkt; von da an kann es nur noch abwärts gehen, als diese Tragödie dem Homo Faber zustößt.

Wir haben auch darüber diskutiert: Soll man die Geschichte vielleicht aktualisieren? Denn er hat gesagt: „Als ich es 1956/57 geschrieben habe, war es ja ein zeitgenössischer Stoff.“ Und gleichzeitig sagte er mir aber: „Es ist eigenartig: Ich sehe das Buch jetzt auch, als ob es in der Vergangenheit spielt. Und es ist eigenartig, dass die Tragödie eigentlich stärker wird, je mehr sie in der Vergangenheit ist.“ Als ob eine Tragödie, die wir in der Zeitung lesen, die gestern passiert ist, nicht wirklich tragisch wäre. Erst wenn sie ein paar Jahrzehnte oder womöglich Jahrhunderte zurückliegt, ist sie wirklich eine Tragödie.

Es gab aber auch ganz handfeste Gründe, warum das Ganze nicht 1989 spielen konnte. Nur aus historischer Perspektive konnte man sich erklären, wie er diese Tochter haben konnte, von deren Existenz er selbst nichts wusste, weil er sich von der Studienfreundin getrennt hat und sie durch den Zweiten Weltkrieg, die Judenverfolgung und den Holocaust nicht mehr wiedergesehen hat.

Und dann sagte er: „Außerdem, einen so humanistischen Ingenieur wie den Homo Faber gibt es 1989 nicht mehr! Das sind inzwischen eiskalte Technokraten!“ und das Ganze muss man sich noch mit seiner alemannisch-schweizerischen Sprache vorstellen! Andere, sagen wir mal, poetischere Gründe, warum das Aktualisieren nicht angesagt war, waren natürlich die Schiffsreise und vor allen Dingen auch der Flug und der Absturz der Super Constellation. Man kann sich zwar mit viel Fantasie noch vorstellen, dass eine Super Constellation in der Wüste landet und alle Passagiere überleben. Aber eine Boeing 747 – not a chance!

Das Bild dieses Flugzeuges, das wie ein lahmer Vogel im Sand liegt, das ist das Bild, das die Geschichte des Homo Faber im Grunde auf den Punkt bringt. Diese Hybris der Gestrandeten genau in der Zeit, in der man noch ungebrochen an den Fortschritt glauben konnte. Es war die Zeit, in der man die Cadillacs oder Chevrolets mit tollen Haifischflossen ausstattete und die Super Constellation mit ihren Flügeln wie einen Kunstgegenstand entworfen hat. Es war die Zeit, wo man Dämme baute am Assuan und anderswo.

Nur in einem solchen Umfeld des ungetrübten Fortschrittsglaubens, meinte auch Frisch, kann diese Tragödie wie etwas Archaisches erzählt werden. Denn bei dem Absturz von Homo Faber geht es nicht nur um den Absturz eines einzelnen Mannes, der glaubt, alles rational berechnend erkennen zu können. Er wird mit einer Serie von Zufällen konfrontiert, die er auch noch

in den Rahmen der Wahrscheinlichkeitsrechnung unterzubringen versucht. Er verweigert sich aber der Erkenntnis, dass da eigentlich etwas Irrationales am Werk ist, das heißt, seine eigene Natur. Er hat sich nicht erkannt und deshalb muss es eben dieses Ende sein. Um damit meine damalige Frage an Frisch schon vorweg zu nehmen: „Muss denn die Sabeth am Ende sterben?“ Frisch darauf: „Ja, nur ein hartes Ende hat Würde.“ Das muss man an dieser Stelle sagen, die Frage hinter einem solchen Buch ist doch: „Wieso versäumen wir soviel Leben?“

Das müssen wir immer wieder beklagen. Das ist unsere Kunst, das ist die eingangs schon erwähnte Elegie. Und solange noch Klage erhoben wird, gibt es Grund zur Hoffnung. Man kann aber nur klagen, wenn es ein wirklich tragisches Ende gibt. Soviel zu meinen Gesprächen mit den Autoren, die meist außerordentlich anregend sind. Ein Unternehmer würde sagen: „Das motiviert dann auch den Regisseur, anständig zu arbeiten!“

Ich habe mich mit Max Frisch auch viel darüber unterhalten, wie wir überraschende Wendungen in seinem Buch im Film handwerklich umsetzen können. In ‚Homo Faber‘ haben wir zum Beispiel die Geschichte eines Ingenieurs, der aus Südamerika zurückkommt, und glaubt, sein Leben immer rational zu entscheiden, obwohl er dauernd irrationale Entscheidungen trifft. Er sagt also, dass er jetzt nach New York fährt, folgt aber stattdessen seinem Freund in die Wüste. In New York angekommen, sagt er: „Ich bleibe jetzt hier, verreise nie wieder.“

Am selben Abend noch besteigt er ein Schiff nach Frankreich, auf dem er dann Sabeth trifft. In Cherbourg angekommen sagt er: „Ich verabschiede mich jetzt von diesem jungen Mädchen, ich werde sie nie wiedersehen.“ Kaum in Paris angekommen, sucht er sie überall und findet sie auch im Louvre, wie er es angenommen hat. Er isst mit ihr zu Mittag und sagt: „Gut, ich wollte dich nur dieses eine Mal noch sehen, dann nie wieder“, verabschiedet sich, geht, geht um eine Hausecke, kommt zurück und sagt: „Wie wär's denn, wenn wir zusammen nach Griechenland fahren?“ Homo Faber führt also permanent vor, wie wenig er sich selbst kennt: Immer wenn er willentlich Entscheidungen fällt, kann er sich nicht daran halten.

Das muss man, ohne dass es mechanisch wirkt, im Film umsetzen. Dann stellt sich bei allen Werken, besonders aber bei der „Blechtrommel“ und bei „Homo Faber“, die Frage: „Wer erzählt die Geschichte?“ Das ist eine Frage, die wir Filmemacher uns im Allgemeinen nicht stellen. Aber die Erzählperspektive ist für den Schriftsteller das Wichtigste. Das haben mir alle Autoren bestätigt, mit denen ich bisher gearbeitet habe. Danach war es für sie immer ganz wichtig, den zu finden, der mir als Leser die Geschichte erzählt, und den Grund dafür zu finden, warum er sie mir erzählt. Ein weiterer zentraler Ausgangspunkt ist, wo sich der Erzähler befindet, als er mir die Geschichte erzählt. Oskar

Matzerat befindet sich, wie Sie wissen, in einer Heil- und Pflegeanstalt. Ganz klar, warum Oskar Matzerat die Geschichte erzählt: Jeder, der in einer Heil- und Pflegeanstalt ist, erzählt sie, um zu beweisen, dass er dort nicht hingehört, dass ihm großes Unrecht widerfahren ist.

Das eine ist also der Locus, die Anstalt, die Zelle; das andere ist der Focus, warum er es erzählt. Bei „Homo Faber“ wiederum war das schwer zu finden. Der Erzähler bei Max Frisch ist Ingenieur und er verfasst, wie es einem Ingenieur ansteht, einen Bericht, er verfasst sogar zwei Berichte. So etwas wirkt im Film natürlich schnell trocken und langweilig. Die eigentliche Erzählperspektive haben wir überraschenderweise eigentlich erst im Schneiderraum gefunden.

Der Ingenieur befindet sich auf dem Flughafen in Athen und will nirgendwo mehr hinreisen. Dann fängt er an, eine Geschichte zu erzählen, weil er sich rechtfertigen will, um sich zu entschuldigen für die Tragödie. Er beginnt mit der Feststellung: „Ich wollte, ich hätte nie existiert! Denn im Moment, wo ich geboren bin, bin ich der Auslöser folgender Tragödie gewesen.“ Und das Ganze geschieht, weil er nicht akzeptieren wollte, dass er bei allen Berechnungen eine Sache außer Acht gelassen hat, nämlich die Möglichkeit des Todes und die Tatsache, dass wir sterblich sind.

In der Diskussion und sogar nach einem Rohschnitt zusammen mit Max Frisch sind wir darauf gekommen, dass dies die eigentlich richtige Erzählperspektive ist. Und so haben wir das, was eigentlich das Ende des Films sein sollte, nach vorne gezogen. Der Filmzuschauer bekam so das Ganze als eine große Rückblende zu sehen.

Wenn man einmal diese Erzählperspektive hat, dann weiß man auch ganz genau, welche Szenen man erzählen kann und welche nicht. Die, in denen der Erzähler nicht dabei gewesen sein konnte, fallen sowieso weg. Überflüssig sind auch Szenen, die seiner Argumentation, seiner Rechtfertigung nicht dienlich sind, denn man will ja schließlich auf den Punkt kommen. Das Ganze ist ein Plädoyer und schon entsteht die für einen Film nötige Spannung. Wir wollen natürlich mit ihm verfolgen, ob wir zum Schluss sagen: ‚Schuldig‘ oder ‚Unschuldig‘.

Eine ganz wichtige Frage ist auch die: wie, wann kann ich eine Erzählung unterbrechen? Als Filmemacher habe ich natürlich schon oft mit Rückblenden gearbeitet, ohne mir groß zu überlegen, wann eine Rückblende geht oder nicht. Erst Max Frisch hat mir erklärt: „Nimm dir die Situation in der Wüste: Das Flugzeug ist abgestürzt, die sitzen in der Wüste. Das ist der erste Moment und der einzige in der ganzen Erzählung, wo du eine Rückblende unterbringen kannst. Denn es wird jetzt keine laufende Handlung unterbrochen. Die sitzen ja in der Wüste fest und warten auf Rettung. Das ist doch oft so lästig an Rück-

blenden: Gerade wenn man eine Handlung angekurbelt hat, dann gibt es einen Schnitt und landet irgendwo in der Vergangenheit, in der wieder etwas ganz anderes passiert. Eine Rückblende geht also nur, wenn die Handlung natürlicherweise zu einem Stop gekommen ist und man andererseits aber noch gespannt genug ist, um den Saal nicht zu verlassen. Man will nämlich wissen, ob die jemals wieder aus der Wüste rauskommen.“ Daran sieht man, dass Frisch ein guter Dramatiker war.

An dieser Stelle verlasse ich meine Rolle als Professor und erzähle mehr aus der Perspektive des Regisseurs. Lassen sie uns die „Blechtrommel“ als Beispiel nehmen, denn ich nehme an, dass die meisten unter ihnen, diesen meiner Filme am besten kennen werden. Lassen sie uns noch mal die Entwicklung eines solchen „Riesenschinkens“ nachverfolgen.

Der Produzent Franz Seitz hatte schon den „Jungen Törleß“ produziert, was ich ihm nie genug danken kann! Denn da kam ein unbekannter Mann auf ihn zu, der behauptete, er wäre Regieassistent in Frankreich gewesen. Nun möchte er aber gerne Musil verfilmen und mit der Übernahme der Produktion könne er, Seitz, ganz viel Geld verdienen. Und er hat mir tatsächlich geglaubt und hat es produziert. Franz Seitz war also ein Mann, dem ich vertrauen konnte, und der kam zu mir mit der „Blechtrommel“, deren Rechte er seit vielen Jahren erworben hatte. Ich hatte das Buch nicht richtig gelesen, als es rausgekommen ist.

Ich habe es noch mal neu gelesen und bin zu dem Schluss gekommen: Dieses Buch ist unverfilmbar. Jedenfalls kann ich es nicht verfilmen. Vielleicht ein Roman Polanski oder jemand anderes, mir liegt der Stoff aber überhaupt nicht. Denn ich bin eher feinsinnig und dieses Buch hat etwas zutiefst Barbarisches. Mit so großen Fresken kann ich gar nicht umgehen. So zählte ich Franz Seitz viele Gründe auf.

Er hat aber nicht locker gelassen, bis ich angefangen habe, mich mehr und mehr mit dem Buch zu befassen, um immer bessere Argumente zu finden, warum man es nicht machen kann. Und dann ist mir irgendwie klar geworden: So was gibt es eigentlich nicht im deutschen Film und auch in der deutschen Literatur ist es ziemlich einmalig. Es geht gar nicht so sehr um die Erscheinung des Gnoms, des Zwergen, sondern es ist eine Freske, die, wie im Expressionismus, wie bei Georg Grosz, die Weltgeschichte von unten zeigt, wie zu Zeiten des Simplizissimus mit wahnsinnigen Übertreibungen, mit Grottesken, mit Irrationalem, mit Spektakulärem.

Das war es, wovor ich gerade Angst hatte und weshalb ich den Film nicht machen wollte. Es waren genau die guten Gründe, warum man eigentlich so etwas mal machen müsste, damit das nicht auch noch von Steven Spielberg

gemacht wird. Und uns damit vielleicht das Stück deutscher Geschichte zur eigenen Interpretation retten, diese „Ausgeburt des 20. Jahrhunderts“, wie man den Oskar genannt hat. Also auch alles, was in dem Oskar an Unbequemem ist, diese Rachsucht im Grunde des Kleinbürgers und diesen Größenwahn.

Denn in Amerika ist der Film, finde ich, etwas vereinfacht aufgefasst worden, indem man dort sagt: „Das ist die Geschichte von einem kleinen Jungen, der wird geboren, und sieht um sich herum lauter Nazis, die da heranwachsen, inklusive seiner Eltern. Er sagt sich, er will kein Teil davon sein und stürzt sich die Treppe runter, wächst nicht mehr. Er leistet Widerstand gegen die Nazis, indem er mit seiner Trommel die Aufmärsche durcheinanderbringt und mit seiner Stimme Glas zersingt. Und als dann '45 der Krieg aus ist, schmeißt er die Trommel weg und sagt sich konsequenterweise, jetzt kann ich auch wieder wachsen.“ So kann man es natürlich auch sehen. Aber diese grobe Vereinfachung wird der Geschichte einfach nicht gerecht.

Grass hat gesagt: „Ich würde anders an das Ganze rangehen. Ich würde bei diesem Buch nicht nach einer Theaterstruktur suchen, wo etwas anfängt und aufhört. Das Buch geht eigentlich von Gegenständen aus. Man kann sagen, jedes Kapitel kristallisiert sich um ein Objekt herum.“ Das erste Objekt ist natürlich die Trommel. Aber da sind auch die Standuhr, der Kronleuchter, die Skatkarten, das Halsband, das Bonbon, das Parteiabzeichen, die Sardinenbüchse, die Tüte mit Brausepulver, der Pferdekopf, die Briefmarken – jedes Kapital baut sich um ein Objekt herum.

Grass ist nicht Dramatiker wie Frisch. Er ist auch Maler, Zeichner, verfügt über ein großes grafisches Werk. Auch das ist etwas, was mich sehr ermutigt hat, weil ich so etwas im Film noch nicht gesehen habe. Dabei ist es geradezu das Filmischste, was es gibt: Die Großaufnahme, der Insert auf etwas, und drumherum die Geschichte zu entwickeln! Beim Drehbuchschreiben arbeite ich immer mit einem Profi zusammen, denn ich bin kein einsamer Schreiber. Beim Filmemachen ist man überhaupt immer von hunderten von Leuten umgeben.

Bei der Phase des Drehbuchschreibens arbeite ich also am liebsten mit einem Drehbuchautor zusammen. Dabei kann man sich die Bälle zuspieren: „Was sagt der?“, man probiert die Dialoge aus, man versucht zu verdichten. Und so hatte ich die absurde Idee, zu meinem alten Freund Jean Claude Carrière nach Paris zu fahren. Er ist hauptsächlich als Drehbuchautor von Luis Buñuel bekannt. Ich kannte ihn aus der Zeit, als er mit Louis Malle geschrieben hat. Ich hatte ihn gebeten, doch mal die „Blechtrommel“ zu lesen und mir zu sagen, ob er meint, dass man daraus einen Film machen kann und ob er mit mir daran arbeiten will.

Weil er so ein kluger Kopf ist und ich ihm sehr vertraue, stellte sich bald heraus, dass es eine große Hilfe war, dass wir gemeinsam Französisch sprachen und auch schrieben. Das heißt, auf einmal waren wir befreit von den Wortkaskaden,

von der Macht der Sprache des Günter Grass, die so einschüchternd ist, dass man sich bei jedem Satz doch wieder sagt: „Nein, das kann man doch gar nicht verfilmen! Das ist einfach zu wichtig; das ist zu gut; das geht nicht ohne diese Sprache.“ Weil wir aber auf Französisch arbeiteten, konnten wir das Geschehen ganz schnell auf ein Handlungsskelett reduzieren. Plötzlich waren alle Lähmungserscheinungen und Inhibitionen vor der Sprache weg, und wir konnten das Projekt befreit angehen.

Es gab nur ein Problem: Parallel mit dem Beginn des Schreibens habe ich mir natürlich Gedanken gemacht, wie ich diesen Gnom besetzen kann. Es sitzt also ein Zwerg in einer Anstalt und erzählt diese Geschichte. Wie wahrscheinlich alle Leser des Romans, habe ich immer von einem Zwerg gesprochen. Ich habe mir auch immer so ein buckliges Männlein vorgestellt – nicht unbedingt mit Wasserkopf, aber jedenfalls mit Buckel.

Während wir so diskutierten und Jean Claude zu schreiben anfang, bereiste ich fast jeden Zirkus in Europa – Sarasani, Krone, Hagenbeck, in Frankreich und Italien; wunderbare Reisen waren das, alle von der Produktion bezahlt, und Zirkus liebe ich sowieso! Überall traf ich diese hinreißenden Zwerge, die man alle auf den Arm und mit nach Hause nehmen möchte. Und trotzdem konnte ich mir nicht vorstellen, dass einer von denen dieser Oskar wäre!

Wir sind sogar zusammen mit dem Produzenten zur Jahrestagung kleinwüchsiger Menschen nach Goslar gefahren. Sie haben ja auch ihre Probleme, aber eben andere als die von Oskar Matzerat. Zum Beispiel, wo man die passenden Konfektionsgrößen herbekommt oder welche Krankenkassen gut sind. Aber unter ihnen war jedenfalls auch keiner, von dem ich mir vorstellen konnte, dass er diesen Oskar spielen sollte!

So ging ich wieder zurück nach Paris, arbeitete weiter mit Jean Claude am Drehbuch, als ich meinem alten Freund Bertrand Tavernier, mit dem ich schon auf dem Lycée Henry IV zusammen war, von meinem neuen Filmstoff erzählte. Der kannte den Roman nicht. Ich erzähle ihm also mit ziemlicher Überzeugung, dass er von einem Zwerg handelt. Und Tavernier sagte: „Aber ein Zwerg – ich meine, wie groß ist die Zielgruppe? Wer wird sich das ansehen?“ Ich sage darauf: „Komm, Bertrand, hör auf mit deinem mauvaise esprit! Es ist doch kein Zwerg, das ist doch der Zwerg, der in jedem von uns steckt. Das ist ein Kind, was nicht mehr wachsen will, das sich weigert zu wachsen!“ Und während ich den Satz aussprach, sagte ich: „Bist du blöd! Ein Kind! Ich brauche gar keinen Zwerg, wir brauchen ein Kind!“ Das war es doch! Wir brauchten nur ein begabtes Kind, und zwar möglichst eins, was dazu noch ziemlich klein ist! Schon zuvor hatte ich noch eine Verabredung vereinbart mit Professor Butenandt in München, dem Sohn des Nobelpreisträgers. Von ihm hatte ich gehört, dass er auf Kleinwüchsig spezialisiert ist. Nun wusste ich ja mittlerweile, dass ich ein

Kind suche, und habe ihn gefragt: „Können Sie sich vorstellen, dass jemand die Treppe runterfällt und nicht mehr wächst?“ Da sagt er: „Nein, das glaube ich nicht unbedingt. Ich weiß, was Sie meinen, an welchem Projekt Sie arbeiten.“ „Ja aber, gibt es also Kinder, die plötzlich nicht mehr wachsen?“ Und da sagte er: „Ja, das gibt es schon. Nur Sie wissen, ich bin Arzt, und meistens legen die Familien keinen Wert auf Öffentlichkeit, auch wenn man diese Kinder heute nicht mehr wie früher versteckt. Ich kann Ihnen aber eine betroffene Familie benennen: die Bennents.“

Darauf ich: „Etwa Heinz Bennent, der den Rechtsanwalt gespielt hat in meiner Böllverfilmung ‚Katharina Blum‘?“ „Ja, genau der! Dessen Sohn ist jetzt zehn Jahre alt und ungefähr halb so groß, wie er sein müsste.“ Und so hatten wir denn auch David Bennent sozusagen „gefunden“. Kurz darauf habe ich ihn angerufen und getroffen. Sofort war mir ganz klar, die Rolle konnte nur er spielen! David Bennent war wie dazu geboren und hatte genau das richtige Alter in dem Moment, als wir anfangen, das Projekt zu realisieren.

Das war geradezu Schicksalsfügung, höhere Gewalt. Man brauchte keine Probeaufnahmen oder so was zu machen. Ich habe ihn mit zum Oktoberfest genommen und einen Film verschossen, wie ich das oft mache, statt Castingaufnahmen. Und dann musste man sich nur den Kontaktbogen anschauen mit diesen 36 kleinen Fotos darauf. Und wenn von diesen Aufnahmen mindestens 15 einen verschiedenen Gesichtsausdruck zeigen, dann weiß man, da ist ein Tier für die Kamera geboren!

Bei David Bennent war das Ergebnis unglaublich! Mal wirkte er ganz, ganz kindlich; und mal zeigte er die Züge eines Greisen. Dies geht auf diese Wachstumsveränderungen zurück. Wenn man beispielsweise überzeugt ist, dass man einen uralten ‚Liliputaner‘ vor sich hat, dann kann es gut sein, dass er erst 27 Jahre alt ist. Also, was man sieht, ist eine ganz eigenartige Verschiebung, gleichzeitig eine Weisheit, eng verbunden mit einer Bosheit, die sehr viel größer ist als die, die wir üblicherweise zu kennen glauben. Im Film wirkt dadurch alles noch wesentlich kompakter und konzentrierter.

Wir schrieben nun weiter am Drehbuch, während David uns ab und zu besuchte. Wir wussten schon, was er kann und was nicht. Das war eine maßgeschneiderte Angelegenheit. Dann schickten wir die erste Buchfassung an Günter Grass und waren eigentlich ganz guter Dinge, als wir zur Besprechung zu ihm kamen. Er hatte das Buch gelesen, war sehr nett, wie immer, und hatte Linseneintopf oder so etwas mit Speck gekocht, und sagte dann: „Ja, das Drehbuch: zu kartesianisch, zu rational und nicht katholisch genug!“

Es umfasste sozusagen alles. Für ihn ist eben katholisch im Gegensatz zu protestantisch nicht kartesianisch und nicht rational! Ein paar mehr Punkte hatte er

schon aufgezählt; aber im Grunde waren es diese drei Schlagworte, mit denen wir wieder zurückgefahren sind. Aber es gab auch noch etwas anderes, was uns zu schaffen machte. Unser erstes Drehbuch ging, wie der Roman, bis 1956, der Nachkriegszeit zu Zeiten des Wirtschaftswunders. Und damit war es schlicht zu lang! Wir wollten gerne mit der Flucht aus Danzig im Jahre 1945 aufhören.

Und da hat Grass gesagt: „Das kommt überhaupt nicht in Frage! Was meinen Sie, warum ich den Roman geschrieben habe, warum ist der wohl so, wie er ist?! Es lag mir vor allem daran, den Mythos der Stunde Null zu zerstören. Die Welt hat nicht im Mai 1945 aufgehört zu existieren und dann hat Deutschland nach einer Stunde Null mit vollkommen neuen Menschen in einer neuen Gesellschaft neu angefangen. Es waren dieselben Menschen in derselben Gesellschaft, die weitergemacht haben.

Aus der Geschichte kann man nichts heraustrennen!“ Ich versuchte ihm aber klarzumachen, dass mir aus einem einfachen Grund nichts anderes übrig blieb. Wenn nämlich die Geschichte nach 1945 weitergehen würde, konnte auch David Bennent, unser Kind, nicht mehr die Rolle spielen. Denn dann fängt der Protagonist ja an zu wachsen und zu verwachsen, da wird er zu dem buckligen Männlein. Und Grass sagt darauf: „Naja, dann nehmen Sie dann halt ein buckliges Männlein für den zweiten Teil!“ Ich erwiderte: „Das geht in der Literatur. Im Film funktioniert das nicht!“ Der Zuschauer ist emotional nur an den Darsteller gebunden, nicht an die Rolle! Jeder Film ist im Grunde ein Dokumentarfilm über die Schauspieler. Man macht einen Film nicht mit Schauspielern, sondern über Schauspieler. Und wenn da diese ganze Zeit dieser Junge war, dann kann man nicht auf einmal sagen: So, und jetzt spielt der hier die Rolle weiter.“

Wenn Sie den Film gesehen haben, wissen Sie, dass ich mich dank meiner Beredsamkeit schlussendlich habe durchsetzen können. Allerdings musste ich versprechen, dass wir den zweiten Teil dann irgendwann später machen. Wir arbeiteten bis letztes Jahr noch daran. Vielleicht gelingt es irgendwann mal, dann können wir den Mythos von der Stunde Null zerstören.

Wonach Grass aber auch fragte, war, wie denn nun die Erzählposition angelegt werden sollte. Er verwies zu Recht darauf: „Wenn du jetzt nicht dein buckliges Männlein in der Zelle hast, wer erzählt mir denn die Geschichte – und warum?“ Da haben wir angefangen zu knobeln, haben hin und her überlegt und schließlich eine zweite Drehbuchfassung **Anmerkungen** entworfen, die nun nicht mehr ganz so kartesisch und etwas katholischer ausgefallen ist.

Dabei muss man wissen, dass das Irrationale, Überbordende und Anarchische sowieso nicht im Drehbuch stehen kann; das passiert beim Drehen nachher

schon von selbst. Ich hörte also diese Kritik und wusste gleichzeitig auch, das inszeniert sich nachher allein hinein. Der Text muss deshalb an dieser Stelle nicht ausdrücklich irrational formuliert sein. Das kriegen wir später noch. Aber schwierig war es, die richtige Erzählperspektive und den Ton zu finden, in dem die Geschichte erzählt wird, vor allem wenn man auf die Rahmenhandlung des Mannes in seiner Zelle in der Heil- und Pflegeanstalt verzichtet. Wahrscheinlich war dies nur mit Hilfe von Jean Claude Carrière zu schaffen, der das Ganze als eine böse Geschichte erzählte. Er machte daraus ein böses Märchen von jenseits des Rheins, etwas sehr Germanisch-Barbarisches. Jedenfalls ist im Gespräch immer öfter das Wort ‚Märchen‘ gefallen, und zwar in dem positiven Sinne, in dem Franzosen das auch seit Victor Hugo oder Céline so sehen.

Und schließlich haben wir uns gesagt: Dann lass uns doch diese Geschichte wie ein Märchen erzählen: „Es war einmal irgendwo im fernen Osteuropa eine Frau, die saß in ihren vier Röcken auf einem Kartoffelacker...“ Und so sind wir zu dem Ton gekommen. Das war unsere Erzählperspektive. Wir haben nicht wirklich einen Locus. Wir erzählen es im Grunde wie ein Märchen. Es hat nicht diese klare Erzählperspektive, die der „Homo Faber“ hat, und auch nicht die, die der Roman hat.

Irgendwie sind wir Gott sei Dank damit davongekommen. Außer bei Reich-Ranicki. Das Buch konnte er nicht verreißen, denn das liebt er ja. Aber den Film hat er natürlich verrissen, weil er natürlich nicht so gut war wie das Buch. Und in den weiteren Gesprächen mit Grass kam dann allmählich etwas heraus, was ich den ‚inneren Grund‘ bezeichne. Der innere Grund war nicht, dass er ein Zwerg war oder darunter litt, und es war auch nicht der Vielvölkerstaat Danzig. Also ganz deutlich hat er es mir eigentlich erst in Stockholm bei der Nobelpreisverleihung gesagt oder in dieser Zeit herum.

Grass sagte: „Ich wollte eigentlich gar keinen Roman schreiben. Ich wollte Maler werden, zeichnen, höchstens noch Lyrik. Aber es gab da diese Geschichte von unserem Onkel. Und immer wieder kam mir dieser Onkel in den Sinn, in schlaflosen Nächten oder in halbawachen Zuständen. Dieser Onkel war Kaschube und kam immer zu uns nach Hause. Er hatte kein Verhältnis mit meiner Mutter, das gleich vorweggesagt; ist also auch nicht mein mutmaßlicher Vater! Aber diesen Onkel, den liebten wir alle. Das war ein wunderbar versponnener Pole. Er spielte sehr gut Skat, kam immer zum Kartenspielen zu uns und verschwand am 1. September, nach dem Angriff auf die polnische Post.

Er war einer von diesen Postangestellten, wurde nicht unter den Toten im Haus gefunden, nachdem der Sturm vorbei war. Er muss also zu denen gehört haben, die abtransportiert wurden und nie wiedergesehen wurden, nie wieder irgendwo aufgetaucht sind. Und irgendwie wollte ich diese Geschichte erzählen. Damit hat es angefangen. Ich bin nach Warschau gefahren, um zu recherchie-

ren.“ In den Archiven dort gibt es irgendwas, was mit diesen Leuten passiert ist.

Bei der Gelegenheit ist Grass übrigens zum ersten Mal Reich-Ranicki begegnet, der damals noch in Warschau lebte und gleich Meldung gemacht hat, dass dieser junge Mann, der behauptet, er wolle einen Roman schreiben, wahrscheinlich ein bulgarischer Spion sei. Sie sehen also, dass jede Geschichte eine Vorgeschichte hat, und so auch dieses anhaltende Schauduell.

Grass hat jedenfalls in den Akten des Archivs einiges herausgefunden über das Schicksal dieser Angestellten der polnischen Post. Inzwischen hat auch ein Kriminalkommissar ein dickes Buch darüber verfasst. Sie sind von den Deutschen abtransportiert worden und ein Richter beurteilte das Ganze so: „Es waren Postbeamte, die mit dem Gewehr in der Hand die polnische Post verteidigt haben – keine Soldaten. Sie gehörten nicht zur regulären polnischen Armee, waren also Freischärler und werden deshalb auch nicht wie Kriegsgefangene behandelt, sondern erschossen.“ So geschehen auf dem Friedhof Saspe, wo man sie dann später ausgebuddelt hat. Was den Mann nicht gehindert hat, nach der ‚Stunde Null‘ eine brillante Karriere zu machen.

Das war also irgendwie der Ausgangspunkt. Er hatte mit seiner Mutter zu tun, mit seinem Onkel; und es hatte damit zu tun – damals war er zwölf Jahre alt – was er als Kind erlebt hat und was ihm unverständlich geblieben war, worüber nicht mehr gesprochen wurde. Diese Geschichte wollte erzählt werden. Nachdem wir uns nun entschieden hatten, die Geschichte wie ein Märchen zu erzählen, hatte ich auf einmal eine Vorstellung von einem Märchenschauplatz mit lauter Märchenfiguren. Ich sagte mir: „Jetzt muss ich mir doch mal diesen Schauplatz Danzig ansehen. Wie mag diese fabelhafte Welt wohl aussehen, die man sich als Spielzeugstadt mit Giebelhäusern vorstellt.“ Na ja, und was habe ich angetroffen? Natürlich eine vom Krieg zerstörte und vom Sozialismus wieder aufgebaute Stadt, die absolut nichts mit dieser Stadt, die Günter Grass beschreibt, mit dieser Spielzeugstadt und ihren Giebelhäusern zu tun hatte.

Und dann fuhr ich in den Vorort, in dem Günter Grass aufgewachsen ist, und zum Haus, in dem dieser Kolonialwarenladen beschrieben ist, dieses unglaublich farbenprächtige, groteske Universum. Und dann hat es dort so ausgesehen: Das ist der Flur, hinten ist die Toilette, in der Agnes Matzerat stirbt, während der kleine Oskar an die Tür trommelt. So eng und so klein ist das Treppenhaus. Und Sie können sich vorstellen, wie die Straße, die dazugehört, aussah.

Das war nun für den Filmmacher, der glaubte, jetzt hätte er endlich das Drehbuchproblem gelöst und muss nur noch den Film drehen, zunächst mal ein Schock! Denn die Frage, die sich mir nun stellte, war natürlich, wie inszeniert und verfilmt man die unglaublich farbenprächtige Welt, die Günter Grass erfunden hat? Oder zeigt man die Welt im Original, aus der er gekommen ist und in

der er aufgewachsen ist und in der es mehr oder weniger so aussah?

Ich habe vorhin gesagt, ich bin kein Kohlhaas, sondern ein Kompromissler. Die Antwort auf die Frage war natürlich, eine Mischung aus beidem dann zu machen. Also sich zunächst nicht von dem Realismus zu lösen und keine reine Märchenwelt zu erschaffen. Mit dem Drehbuch waren wir zu sehr abgehoben in Richtung einer Phantasiewelt. Und dieser Besuch in dem grauen, tristen, nicht märchenhaften Danzig war insofern sehr, sehr heilsam.

Das einzige Bild, das wir von Danzig übernehmen konnten – wir hatten zwar große Mittel, aber eben nicht ein Steven-Spielberg-Budget – das war ein historisches Tor, das noch in Danzig steht. Davor bauten wir einen Fischmarkt auf samt Schiff mit einem Mast – wenn der nicht überhaupt sogar einfach im Boden verankert war. Im Übrigen haben wir mit viel Nebel die sozialistischen Neubauten verschwinden lassen.

Hier sieht man zum Beispiel noch mal die Straße, in die seine Mutter in die Pension Flora nachmittags entflieht, um sich dort mit dem Onkel zu einem Schäferstündchen zu treffen. Die sah auch so aus, wie man das hier sieht: eine triste sozialistische Einkaufsstraße. Unser Bühnenbildner hat dann auf der Architektur beruhend einen Entwurf gemacht, wie man das beschriften und ausstatten könnte mit einem Bestattungshaus, einem Leihhaus, einer Kakadu-Bar, alles nach alten Fotos aus Danzig.

Und so sah es dann aus, als es fertig war. Das meine ich jetzt mit dem Kompromiss: Also das hier wäre die Märchenwelt gewesen; das war der krasse Realismus; und so ist der Film im Grunde eine Mischung geworden aus der Welt, aus der Grass das erfunden hat, und aus der imaginierten Welt, die wir, wenn wir das Buch lesen, uns vorstellen.

Die spannendste Phase war natürlich dann die Arbeit mit den Schauspielern. Und das muss man sich so vorstellen, etwa diese berühmte Szene, wo ihm zum ersten Mal die Trommel weggenommen werden soll: „Gib die Trommel her!“ Und er antwortet: „Oskar will nicht!“ Und der Vater nimmt ihm die Trommel doch weg oder will es jedenfalls tun, und er fängt an zu schreien, und zwar so, dass die Uhr zerspringt, die Scheibe vor der Standuhr zerspringt. Das war zumindest so, wie es im fertigen Film aussah.

Wochen und Monate vorher hat es so begonnen: Wir waren noch in München mit Olbrichski und Angela Winkler im Straßenkostüm. Irgendwo in einer Wohnung probte man dann mit dem kleinen David, der da noch der Zeit entsprechend lange Haare hatte. Und bei diesen ersten Proben, da ist das passiert, was ich vorhin erzählt habe. Auf einmal merkte man: Das ist der Film!

Es ist die Mutter, es sind diese beiden Männer, die in einem für das Kind undurchschaubaren Verhältnis zu der Mutter stehen. Eigentlich möchte er natürlich der Mann der Mutter sein – und seine Rebellion. Das ist eigentlich hier das Viereck, auf das man immer wieder zurückkommt. Und es bleibt ihm ja sozusagen nix anderes übrig.

Die Dynamik der Geschichte ist: Erst bringt er den einen Vater um, dann bringt er die Mutter um; und zum Schluss auch noch den anderen Vater, bis er dann alleine in seiner Anstalt sitzt. Dazu gibt es noch, sozusagen als Hoffnungsblick, „the romantic interest“, die Maria (Katharina Thalbach), die nach dem Tod der Mutter auftaucht. Natürlich bringt er sie nicht um; aber als Kind gibt er sich die Schuld an dem Tod.

Den Onkel hat er im letzten Moment in die polnische Post reingezerrt, damit seine Trommel von dem Hausmeister Kurbiella repariert würde. Und dieser ganze Angriff auf die polnische Post ist absolut nach Dokumenten nachgestellt. Es wirkt wie eine vollkommen unwirkliche Szene. Und das fand ich das Spannende, dass man einerseits so von der Wirklichkeit ausgeht, dokumentarisch nachstellt und dann so ausstattet, dass das Ganze etwas Unwirkliches bekommt.

Dabei spielte dieses Instrument – das, was sie da sehen, war übrigens noch ein Prototyp, den wir nicht genommen haben. Die echte Trommel hat andere Zacken. Es war also noch im Probestadium. Da sieht man, es ist etwas anders geworden. Es gibt nämlich keine Blechtrommeln mehr im Handel. Also mussten wir die herstellen und haben viel damit experimentiert.

Der Schritt von diesem realen Millieu in die Kunstwelt des Films, die Arbeit von Bühnenbildner und Kameramann mit mir zusammen, die stand dann wieder unter dem Vorzeichen des Märchenhaften und nicht des Realismus. Es sind die Farben, die durch den ganzen Film Kinderspielzeugen nachempfunden sind. Die Palette ist wie diese Blechspielzeuge aus der Vorkriegszeit: dieses Alarmrot und das kräftige Blau, also keine Pastell- oder Aquarellfarben.

Es ist aber auch eine besondere Erzählperspektive der Kamera, die von Anfang an vermittelt, dass berühmte Leute geboren werden, wie Oskar Matzerat. Schon die Geburt, das erste wichtige Ereignis, wirkt durch sie wie abgetastet. Das ist die realistische Ebene. Und jetzt kommt ein auch im Kino allgemein unüblicher Schnitt, nämlich in das Innere des Mutterleibes, da liegt nun der kleine Oskar.

Wir haben uns natürlich gefragt „Wie stellen wir das her?“. Kubrik hat ja einen Fötus in „2001“ gehabt; man kennt diese Bilder. Wir haben gesagt: „Das können wir uns nicht leisten! Wir müssen ganz primitiv bleiben, wie im Märchen. Wir

müssen unseren David Bennent jetzt im Grunde in einen Fötus zurückverwandeln. Und da war nun der Maskenbildner gefragt. Er hat also Abdrücke gemacht und ihn allmählich da hinentwickelt mit seinen verschiedenen Teilen, bis der David, als er in den Spiegel sah, sich selbst nicht mehr erkannte.

Und natürlich – stellen Sie sich vor, er war elf Jahre alt – hatte er ein Heidenvergnügen daran! Nun hatten wir ihm also einen Babykopf gemacht, aber die nächste Frage war: Wie machen wir einen Mutterleib? Wir haben eine Kiste genommen, etwa so groß wie ein Sarg für Davids Ausmaße, haben das mit Schaumstoff ausgeschlagen, fertig war der Mutterleib – so simpel war die Sache!

Das ist die Sequenz, wo er die Mutter sieht, und wie er auftaucht. Und damit er möglichst klein wirkt, haben wir zum Beispiel den Henkel der Badewanne überdimensional groß gemacht. Es sind wirklich die simpelsten Tricks, wie man sie schon im Jahre 1910 angewendet hat, als man zum ersten Mal im Film mit Unwirklichem operierte.

Sie wissen, ein Schlüsselwort beim Filmemachen ist ‚Storyboard‘. Da wird alles erst mal von begabten Werbekünstlern aufgezeichnet. Wir machen das meistens sehr viel einfacher. Man sieht da noch „Budapester Straße“; das war im Hotel „Schweizer Hof“, auf einem Stück Briefpapier schnell hingekritzelt. Wie könnte diese Sequenz ablaufen? Also, David erblickt das Licht der Welt, er kommt natürlich verkehrt herum heraus, sieht auch alles auf dem Kopf. Die Hebamme dreht ihn um 180 Grad. Nun schaut er glücklich aus und schaut zwischen den Beinen seiner Mutter auf die Mutter.

Und hier sehen sie, wie einfach die Geräte waren, mit denen wir gearbeitet haben: Das war also die Kiste mit den Fleischlappen aus rotem Plastik, damit die Fahrt vorwärts aus dem Mutterbauch heraus an das Licht der 40-Watt-Glühbirne. Oder wie er dann hier liegt. Das sind die primitiven Entwürfe des Ganzen. Das meinte ich, als ich sagte: „Das Irrationale, das Verrückte und das Wilde, das kommt beim Drehen noch dazu. Das muss nicht unbedingt im Drehbuch schon stehen.“

Das gilt natürlich ganz besonders für diesen Film. Mit David Bennent hatten wir als Seele und als Hauptdarsteller jemanden, mit dem wir das alles machen konnten und der es immer wieder beseelt hat, ob er nun hier den Embryo spielt – wenn man sich das im Ausschnitt im Film vorstellt, war das sehr überzeugend – oder ob er sich als Dreijähriger die Treppe hinunterstürzte. Das ist nicht ganz einfach, wenn er da auf die Kamera zuspringt, die Treppe runter, wo fällt er denn eigentlich hin?

Und wenn die Kamera da ist, wie kommt das, dass er eben nicht mausetot ist oder schwer verletzt, so wie er da liegt? Auch das waren wieder, das muss ich

zugeben, für uns Filmleute die allereinfachsten Dinge: Er saß einfach auf einem Kamerakran vor der Kamera, die sich bewegte. Sie sehen, alles ist mit drei, vier Mann gemacht, im Grunde holzschnittartig. Wir haben auch oft eine Kamera benutzt, wie sie für den ganzen Teil bis zur Geburt, nämlich zu Stummfilmzeiten, üblich war, an der man nur drehen konnte. Wir haben einfach behauptet: „Ja, bis zu Oskars Geburt ist der Tonfilm eben noch nicht erfunden, wir arbeiten nur mit ganz primitiven Mitteln.“ Die meisten Glasscheiben, die er zersingt, wurden in Wirklichkeit von unserem Requisiteur im richtigen Moment mit einem Luftgewehr zerschossen.

Schwieriger war es bei der Sequenz, wo die Brillengläser der Lehrerin Fräulein Stellenhauer zu Bruch gehen. Das ging nur durch Schießen. Nur, wir haben durch ihren Kopf hindurch geschossen – von hinten. Wie Sie sehen, es gab zwei Lehrerinnen: die eine haben wir umgebracht – nein! Die eine war die wirkliche Lehrerin – Sie haben die Wahl – und die andere war eine Puppe, die ihrem Gesicht nachmodelliert war und an deren Hinterkopf ein Schussapparat angebracht war und der durch den Hinterkopf hindurch, aus der Pupille heraus die Gläser zerschossen wurden. Und das – wir können es dem kleinen David ansehen – ist natürlich viel interessanter, als wirklich in die Schule zu gehen. Und deshalb haben wir uns mit seiner Mitarbeit nie schwer getan. Sechzehn Wochen lang war er begeistert bei der Sache!

Einen anderen Trick, der immer wieder gern gesehen wird, jedenfalls bei den Filmhochschülern – das ist die Sequenz, wegen der viele Leute keinen Fisch, jedenfalls keine Aale, mehr essen, die ist sehr, sehr unappetitlich. Ich habe mich mit Günter Grass lange über Aale unterhalten. Wir haben auch Aale gemeinsam eingekauft an einem Fischerboot und die sind uns dann aus dem Eimer gefallen auf den Küchenboden und wir beide haben versucht sie einzufangen. Das ist, Gott sei Dank, alles. Grass kann das sehr gut, so einen gewissen Griff zwischen zwei Fingern. Alles vor den Dreharbeiten, so dass ich wusste, was auf uns zukam.

Also: Aale fressen kein Aas! Und Sie können in aller Ruhe jetzt wieder Fisch und natürlich auch Aale essen! Aale verkriechen sich nur gerne in schützende Höhlen, weil sie vor allem als junge Glasaale kein Knochengerüst haben und deshalb eine beliebte Beute von Raubfischen sind. Und deshalb kann es auch passieren, wenn mal eine verendete Kuh im Fluss liegt und rausgezogen wird, ihr Bauch voller Aale ist. Die haben die Kuh aber nicht gefressen; sie haben dort nur ein geschütztes Heim gesucht.

Wir haben dieses geschützte Heim hergestellt, indem wir in einen eigens hergestellten naturalisierten Pferdekopf eine Kammer hineingebaut haben mit einem Mechanismus, einem Draht, an dem man ziehen konnte. In dieser Kammer waren die Aale drin, denn sonst wären die ja weggeschwommen, solange der

Kopf im Wasser war. Und als der Kopf an Land geworfen wird, zog der Schauspieler an einem kleinen Haken, der im Ohr des Pferdekopfes versteckt war. Die Klappe ging auf und die Aale ergießen sich an den Strand. Guten Appetit! Eine andere Frage, auf die ich natürlich eingehen muss: Sie wissen, vor fünf oder vier Jahren sind wir wegen Child Pornography im Staate Oklahoma angeklagt worden. Der Richter hat gesagt: „Dieser Junge muss bei den Dreharbeiten in Kontakt gekommen sein mit den Schamhaaren – um Gottes willen! – der Schauspielerin. Das Kind war elf Jahre alt und das ist eine strafbare Handlung.“ Gott sei Dank hatte ich noch vom Hotel „Schweizer Hof“ die Skizze, die ich angefertigt habe, um die Schauspielerin Katharina Thalbach zu überzeugen diese Rolle zu spielen.

Sie war damals gerade aus der DDR in den Westen gekommen und war ideal für die Rolle, das war ganz klar! Aber sie hatte noch die Schamhaftigkeit des Sozialismus und sagte: „Aber ausziehen tu’ ich mich nich’!“ Ich habe gesagt: „Du musst dich schon ausziehen, aber wir zeigen dich nicht nackt.“ „Ja, wie willst du das machen in der Szene?“ – in der Badekabine, in die Oskar mit ihr geht. Sie piffelt vor sich hin und zieht ihn erst aus, hilft ihm in den Badeanzug – da heißt es bei Günter Grass „Wolle kratzt“. Wer solche handgestrickten Badeanzüge gekannt hat, weiß, wie das ist! – Also kratzt Oskar sich. Maria piffelt, dreht sich um, zieht ihren BH aus, hängt den an die Wand.

Als nächstes muss sie natürlich den Schlüpfer ausziehen. Was wir sehen, sind nur ihre Füße, und sie kickt den weg. Also konnte Katharina Thalbach bis dahin schon mal beruhigt sein. Das eigentliche Ereignis spielt sich sowieso auf dem Gesicht von Oskar aber, dessen Pupillen sich weiten, als er das sieht, was Günter Grass das „schwarze Dreieck, nennt – nicht das Bermuda-Dreieck! – und schaut dann rauf, hebt den Blick sozusagen vom schwarzen Dreieck zu ihr, und inzwischen hat sie ja Zeit, ihre Brüste zu bedecken. Also wieder keine Nacktheit.

Dann ist allerdings der Gegenschuss fällig: Über ihre Schulter oder über ihren Rücken auf den Oskar, und Sie sehen, da habe ich eine Konzession gemacht und habe gesagt: „Gut, also den unteren Teil, den lassen wir weg. Denn sonst würde man ja Dich bzw. den Po von hinten sehen!“ Aber jetzt kommt der kritische Moment: Das ist das Bild, was den Richter ganz besonders beschäftigt hat – wie gesagt, 20 Jahre danach! Die Mühlen der Justiz mahlen langsam! – „Was ist mit diesem Bild?“ Und mit diesem Bild ist es ganz einfach so gewesen, dass wir das schwarze Dreieck der Schauspielerin mit schwarzem Molton abgeklebt hatten und Oskar ist also nicht mit irgendwelchen Haaren in Berührung gekommen. Und die Tugend des kleinen David ist intakt.

Für ihn war das sowieso eine wunderbare Erfahrung, denn seine Eltern, die Familie Heinz und Anne Bennent, hatten ihm den Roman während des Winters der Vorbereitung, der zwischen seiner Entdeckung und den Dreharbeiten

im nächsten August lag, von Anfang bis Ende vorgelesen, so wie man sonst Grimms Märchen vorliest – und das ist ja auch viel weniger gewalttätig! Und David hatte Fragen gestellt. Auf diese Art und Weise hat er nicht nur viel über deutsche Geschichte und übers Leben gelernt, sondern gleich auch seine Aufklärung hinter sich gebracht, so dass wir bei den Dreharbeiten niemals Angst haben mussten, dass wir etwa in die Nähe von Child Pornography kamen.

Hier sehen sie die bereits angesprochenen Skizzen und wie das Ganze entstanden ist. Natürlich hat man, wenn man die Sequenz sieht, das Gefühl, die Maria hat sich ausgezogen und der David stürzt sich auf sie und hat dieses traumatische Erlebnis. Aber das zeigt auch, dass man die Nacktheit nicht zeigen muss. Es ist sogar viel besser, man suggeriert sie. Und ich bin Katharina Thalbach ewig dankbar, dass sie mir zur Bedingung gemacht hatte, dass sie nicht nackt vor der Kamera zu sehen ist!

Ich möchte damit enden, dass ich gestehe: Der Film war länger, als er im Kino ist. Ich habe aber auch nicht den Mut gehabt, jetzt noch mal wieder einen „Director's Cut“ zu machen. Ich meine, die Sachen, die ich damals rausgeschnitten habe, das war schon richtig. Es tut mir nur sehr leid um eine Sequenz, nämlich die mit Herrn Feingold. Er hat Treblinka überlebt – umgeben von seinen unsichtbaren Kindern und seiner unsichtbaren Frau – kommt nach Danzig, so wie sonst Polen aus Bialistok und anderswo umgesiedelt wurden, und übernimmt nun den Lebensmittelladen Matzerat. In einer wunderbaren Szene macht er dann der Maria die Erklärung, sie könnte ja dableiben, und die Kinder würde er auch adoptieren, und sie sollte doch mit ihm weiter das Geschäft führen. Diese Sequenz ist leider der Schere zum Opfer gefallen, einfach weil der Film zu lang war – genauso wie mein Vortrag, und ich komme jetzt auch zum Ende.

Zusammenfassend kann ich sagen: die Filme waren vielleicht nicht immer auf der Höhe der Bücher, aber die Autoren haben an den Filmen und an den Dreharbeiten immer am meisten Spaß gehabt. Und, ja, skeptisch schaut er aus, aber er hat es genossen!

(anhaltender Beifall)

Diskussion mit dem Publikum

Rektor Wolff: Herr Schlöndorff, Sie haben sicher am Beifall gemerkt, wie gut Ihr Vortrag heute Abend angekommen ist: Von tiefsinnigen, tiefgründigen Überlegungen, immer mit Humor gepaart, bis hin zum gemeinsamen Blick in die Trickkiste der Regisseure, wie Sie Ihre Filme gemacht haben – ganz hervorragend, vielen Dank!

(Beifall)

Rektor Wolff: Meine Damen und Herren, Herr Schlöndorff hat zugesagt, noch für einige Fragen zur Verfügung zu stehen. Aufgrund der fortgeschrittenen Zeit glaube ich, sollten wir das begrenzen. Aber – bitte, haben Sie Fragen an Herrn Schlöndorff?

Frage: Wird ihr nächster Film wieder in Deutschland spielen?

Schlöndorff: Ja, wenn es geht. Das ist zwar nicht immer ganz einfach, aber mein neues Projekt, die „Die Päpstin Johanna von Ingelheim“, kann man, wie der Name schon sagt, nur in Deutschland drehen. Und ich bereite auch noch ein anderes Projekt vor, eine kleine Berliner Geschichte, an der Wolfgang Kohlhaase zur Zeit als Drehbuchautor arbeitet. Das ist der, mit dem ich die „Die Stille nach dem Schuss“ gemacht habe.

Frage: Darf ich anschließen? Haben Sie vielleicht vor, auch in Duisburg zu drehen?

Schlöndorff: Jemand muss Ihnen das souffliert haben, es gibt immer noch das Projekt, das im Arbeitstitel „Oskar wächst“ heißt. Das beginnt so, wie der Film endet: Der Zug fährt ab mit den Flüchtlingen aus Ostpreußen bzw. aus Danzig und der Oskar da drin wächst und kommt in Westdeutschland an. Er kommt übrigens irgendwo hier in der Gegend an, eigentlich in Düsseldorf. Und wir haben genau hier in Duisburg aufgelassene Zechen und so was gesucht. Denn wo sonst könnten wir noch das Deutschland in Ruinen von 1945 finden?!

Aber, Frau Bürgermeisterin, seien Sie beruhigt: Wir haben es nicht gefunden in Duisburg! Wir haben grüne Gärten, Parkanlagen sondergleichen gefunden und waren sehr enttäuscht! Vielleicht kommen wir auch gar nicht mehr dazu, irgendwie ist das Projekt schwierig und die Zeit schreitet fort. Obwohl: Der David Bennent hätte inzwischen das richtige Alter, um die Rolle zu spielen in der Heil- und Pflegeanstalt. Also er könnte das jetzt wunderbar machen und wir sind in engem Kontakt. Es gibt inzwischen glaube ich 18 verschiedene Drehbuchfassungen. Aber es ist vielleicht so ein Projekt, von dem es gut ist, immer dran zu denken, viel drüber zu sprechen und es nie zu machen.

Frage: Mich würde interessieren, was das für ein Gefühl ist, wenn man die Möglichkeit hat, solche Klassiker zu verfilmen? Vor allem, wenn der Autor davon weiß und ihm das hinterher zeigen kann!

Schlöndorff: Die Möglichkeit fällt einem nicht in den Schoß, die habe ich mir irgendwie erkämpft oder mich sogar dagegen gewehrt. Aber der Umgang mit dem Autor war sehr, sehr schwierig. Also ich verrate ihnen jetzt, 20 Jahre später, nachdem Grass und ich eng befreundet sind, dass dieses Urteil „zu protes-

tantisch und zu kartesianisch“ schon vernichtend war! Aber noch schlimmer wäre es gewesen, wenn er uns die Rechte entzogen hätte!

Schlöndorff: Und dann kam Grass an den Drehort, als wir in Danzig waren. Das alles mal zu sehen, wollte er sich dann doch nicht entgehen lassen, nur einen Tag lang. Er stand irgendwo und wollte kein Aufsehen machen. Aber wo Günter Grass erscheint, ist Aufsehen! Er sprach mit den Schauspielern; ich arbeitete weiter. Er ging mal zu Angela Winkler, die musste aus dem Zirkuszelt rausgucken und ihr verschwundenes Kind suchen und einfach nur rufen: „Oskar!“ Und dann sagt er: „Nein, nein, das ist: ‚Ooskar!‘ (verhaltenes Lachen). „Ja: ‚Oskar!‘“ „Nein, nein – nee! Also gut!“ Ich kann Ihnen sagen: Der eine Tag, den er da war, haben wir komplett nachdrehen müssen (lautes Gelächter) – eine Woche später! Ich war wie gelähmt. Es war unmöglich! Es war unmöglich. Und ich habe das Glück gehabt, dass weder Heinrich Böll noch Max Frisch jemals an einen Drehort gekommen sind. Also, am Papier mit ihnen zu arbeiten, ist eine große Freude, weil sie auch viel zum Dialog beitragen können. Aber am Drehort muss man sagen: „Jetzt ist Schluss mit dem Autor, jetzt wird hier ein Film gemacht, und der hat seine eigenen Gesetze!“

Frage: Sie haben gesagt, dass man literarische Werke nicht mit dem späteren Film vergleichen kann. Welche Motivation bewegt sie dann, überhaupt solche Filme zu drehen?

Schlöndorff: Ja, diese Frage stelle ich mir seit 36 Jahren. Das kann nur Masochismus sein! Und dazu kommt noch, dass Sie als Zuschauer einer Literaturverfilmung – das ist eine sehr demokratische Angelegenheit –, alles miteinander vergleichen können. Sie kennen das Original und dann sehen Sie den Film. Wenn ich ein Original-Drehbuch verfilme, können Sie nie nachprüfen, was ich gemacht habe.

Frage: Was ist für einen guten Film ausschlaggebend: gute Vorlagen oder gute Darsteller?

Schlöndorff: Die Frage beantwortet sich fast von selbst: es ist natürlich beides wichtig. Das eine geht nicht ohne das andere. Ich habe mir deshalb so gute Vorlagen gewählt, weil es immer noch schwer ist, aus einer guten Vorlage einen guten Film zu machen. Und ich habe mir nicht zugetraut, aus einer schwachen Vorlage einen guten Film zu machen, wie wirkliche Genies das können! Aber ohne gute Darsteller geht natürlich auch nichts. Das sind ja oft Schauspieler, mit denen mich eine gemeinsame Geschichte verbindet, die mit mir gewachsen sind oder die ich sogar entdeckt habe. Ob das Matthieu Carrière war oder Angela Winkler, mit denen ich gerne und immer wieder gearbeitet habe. Andererseits sind die Darsteller deshalb so gut, weil auch die Rollen so gut sind, die sie spielen! Und die Darsteller, die Sie heute im Fernsehen in all diesen Soap Operas sehen, die sind alle nach zwei Jahren verbraucht! Weil sie nur Klischees spielen, wer-

den sie selbst zu Klischees und können nicht wachsen! Aber ein Schauspieler, der gute Rollen spielt, auch am Theater, mit guten Texten arbeitet, der wird mit jeder Rolle reicher. Und die Persönlichkeit entwickelt sich. Gut, aber man braucht beides. Und die Schauspieler werden eben gut durch die Vorlage.

Rektor Wolff: Herr Schlöndorff, ich bedanke mich sehr herzlich im Namen der Universität und des Publikums für Ihren anregenden Vortrag und für die Diskussion.

Schlöndorff: Ich bedanke mich bei Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

(Beifall)

Volker Schöndorff

Kann der deutsche Film besser sein?

Vielen Dank für die freundlichen Worte zur Einleitung. Wie das immer so ist: Wenn man auf mehr wartet, bekommt man weniger! Das ist also meine Warnung an das Publikum. Und glauben Sie mir: Ich bin keinem böse, der den Saal verlässt! Nach über 30 Jahren Kino bin ich das gewohnt!

Tatsächlich könnte man als Untertitel zu „Kann der Deutsche Film besser sein?“ die Frage stellen, ob die Deutschen wirklich Lust auf Kino haben. Sie heute Abend ganz offensichtlich nicht! Und das ist ein Teil der Antwort, auf die ich später kommen werde. Diese Frage läuft darauf hinaus, welchen Stellenwert Film und Kino überhaupt in einer Gesellschaft hat. Aber zur Frage selbst, die natürlich heute Abend nicht beantwortet wird, eine rhetorische Frage, die tatsächlich auf ein sehr polemisches Buch meines verstorbenen Freundes Joe Hembus zurückgeht, der im Jahr 1961 fragte oder schrieb, mit Ausrufezeichen: „Der Deutsche Film kann gar nicht besser sein!“

Er machte in diesem Buch eine Bestandsaufnahme des deutschen Kinos der 50er Jahre – was wir später als Schnulzenkartell bezeichneten – und viele Argumente seines Buches haben Eingang gefunden in ein Manifest, was hier in unmittelbarer Nähe der Universität proklamiert wurde, das berühmte Oberhausener Manifest im Jahr 1962. Und hinter diesem Manifest stand im Grunde der Satz oder die Behauptung: „Im Deutschen Film kommt Deutschland nicht vor; und wir wollen Filme machen, in denen Deutschland vorkommt!“

Das war schon aggressiv, aber es war aus der Defensive argumentiert und irgendwie, immer wenn man über den Deutschen Film spricht – und das tue ich seit 40 Jahren – hat man es mit einem gewissen inneren Vorbehalt, entwe-

der bei dem Zuhörer oder bei sich selbst, zu tun. Man weiß nicht, ob man sich rechtfertigen oder schämen soll. Auf jeden Fall kommt man ins Stottern, und das werde ich Ihnen heute Abend noch mehrfach vorführen.

Die deutsche Gesellschaft

Die erste These also ist: „Die deutsche Gesellschaft ist keine Filmgesellschaft. Sie ist nicht kinofähig, sie ist nicht fotogen.“ Im Gegensatz zu Frankreich zum Beispiel. Das liegt daran, dass unsere Gesellschaft nach den Kriegen harmonie-süchtig ist, eben nicht die Eskalation und der Aufbau zum Showdown wie in Amerika, wo jeder sich auf der Straße schon vital wie auf einer Bühne darstellt, überhaupt das ganze Griffige des „American Way of Life“ fehlt uns eben. Ich will nicht weiter auf diese These eingehen. Zu langweilig, jetzt hier Kultur- und Gesellschaftskritik zu machen!

Die deutsche Filmförderung

Eine zweite These sagt: „Der Deutsche Film ist nicht besser oder kann nicht besser sein, weil die Filmpolitik und die Förderung nicht ausreichen.“ Das ist erstens die allerlangweiligste These, also hier überhaupt nicht geeignet für einen Abend, wo man eher Häppchen und Plauderei erwartet. Ganz bestimmt kann man der Förderung nicht die Schuld zuschieben. Ich will es trotzdem der Vollständigkeit halber kurz erwähnen.

Der erste Vorwurf ist immer, dass die Lizenzen, die für Filme im Fernsehen gezahlt werden, zu gering sind. Da ich auch Produzent bin, stimme ich dem natürlich zu! Ich bin übrigens nie Geschäftsmann gewesen, sondern war mal Manager. Gut. Die zweite These der Filmpolitik: unsere vielen Länderförderungen Nordrhein-Westfalen, Bayern, Berlin-Brandenburg, Hamburg, Schleswig-Holstein, Baden-Württemberg und Sachsen-Anhalt, wo immer Film gefördert wird, sind viel zu zersplittert und sie alle haben nur wirtschaftliche Effekte in ihrer Region im Auge und nicht „the bigger picture“.

Das führt zu der Absurdität, dass die Dreharbeiten eines deutschen Films heute mehr mit Wanderzirkus als mit Filmindustrie zu tun haben. Ich nehme ein Beispiel: Es gab in der Rosenstraße in Berlin im Jahre 1923 einen spontanen Aufstand der Frauen aus jüdischen Mischehen. Und diesen Film dreht Margarethe von Trotta, sie hat es mir gestern Abend erzählt.

Die dazu nötigen Trümmerlandschaften finden Sie noch irgendwo im Ruhrgebiet, wo Fabriken stillgelegt werden und mit Hilfe des Geldes der Stiftung Nordrhein-Westfalen in eine Berliner Trümmerlandschaft 1943 verwandelt

werden. Die Innenräume bzw. die Luftschutzkeller werden im Studio Hamburg gedreht, weil die Hamburger Filmförderung ein Scherlein dazu beigetragen hat. Die eigentliche Straße, die Rosenstraße, wird in Brandenburg gedreht, weil wir die dort auf dem freien Felde aus Pappmaché aufgebaut haben mit Hilfe von Filmfördermitteln. Der Schnitt und die Vertonung wird in München gemacht, weil die Bayern auch etwas Geld gegeben haben. Das ist sicher für die Volkswirtschaft insgesamt sehr gut; aber es ist nicht kreativ und es wird auch sonst viel Energie für nichts verwendet. Also, Sie sehen, dieser Art sind die Vorwürfe. Der größte Vorwurf ist natürlich immer, dass die Förderungsgremien falsch entscheiden, und zwar dadurch, dass kein König als Mäzen auftritt, sondern ein Gremium von 12 oder 14 Leuten, die alles Eckige eliminieren. Die Linken – ich sage das jetzt nicht mal politisch, sondern ästhetisch – verhindern das, was die Rechten wollen; die Rechten verhindern, was die Linken wollen – bleibt übrig, was in der Mitte ist, und im Fall der Kunst ist das eben Mittelmaß.

Und dann sagt man: „Außerdem sitzen ja hauptsächlich Vertreter der Kirchen und der Fernsehanstalten da drin. Und über deren Ästhetik lässt sich auch streiten!“ Ohnehin werden die natürlich ein Projekt immer mehr danach beurteilen, ob es sendefähig ist, weil sie eben vom Fernsehen kommen, und nicht danach, ob es kinogerecht ist – was nicht immer dasselbe ist! Kino ist nämlich sehr viel spekulativer, braucht sehr viel Radikaleres als das, was angeblich sendefähig ist.

Gut, ich glaube, ich habe Sie genug gelangweilt mit der Filmpolitik. Das machen wir nicht nur beim Kanzler, auch anderswo seit über 30 Jahren; das gehört einfach in Europa für jeden Filmregisseur oder Produzenten mit dazu, dass er an dieser Filmpolitik mitwirkt. Denn rein vom Markt her, rein industriell, ist der europäische Film nicht lebensfähig. Und das ist doch die eigentlich Frage – ganz egal, ob das der französische, der deutsche, der italienische oder der skandinavische Markt ist – die uns hier bewegen müsste.

Deutsche Filmgeschichte

Deshalb dachte ich, ich hole ein bisschen aus und mache mit Ihnen einen Ausflug in die Filmgeschichte. Sie wissen ja: Professoren holen immer sehr weit aus! Ich hoffe, dass ich Sie damit nicht zu sehr langweile, aber es wird hier nun ein historisches Seminar. Nicht so wie in der Filmhochschule; wir machen das schon im Schnelldurchgang. Aber ich finde, die Entwicklung des Deutschen Films über hundert Jahre, seit es den Film gibt, ist doch sehr spannend!

Die Anfänge

Also schon die einfache Frage: „Was ist ein deutscher Film?“ hat man sich zu Beginn des Kinos gar nicht gestellt! Man ging eben ins Kino, ob nun der Chaplin aus Amerika kam oder ob die schönen Frauen aus Skandinavien, aus Frankreich, Italien oder sonst wo her waren. Die Frage nach der Nationalität ist erst 1914 aufgekommen. Denn auf einmal unterschied man in „die Filme der feindlichen Nationen“ – die durften nicht gesehen werden – und „die nationalen Filme“. Und damit war sozusagen der Deutsche Film geboren.

Die Filme der „feindlichen Nationen“ durften nicht mehr gezeigt werden, auch Chaplin nicht, natürlich mit der Behauptung: „Das kann ja nur Propaganda sein, wenn es aus feindlichen Ländern kommt!“ Wahrscheinlich bestand die Propaganda darin, dass diese Filme Menschen zeigten, und im Krieg muss man ja auf Feinde schießen, und man muss möglichst vergessen, dass dort auch Menschen leben.

Jedenfalls wurde gleichzeitig mit dem Deutschen Film auf diese Art und Weise die Kulturnation Deutschland, und beim Film hieß das dann der „Kulturfilm“, aus der Taufe gehoben. Das Kuriose ist: Es ging dabei natürlich nicht um die deutsche Sprache, denn das war ja Stummfilm. Bis 1930 haben die Bilder nicht gesprochen, waren also auf allen Ländern der Erde sofort wahrnehmbar. Und doch hat man auf einmal gesagt: „Wir müssen Bilder machen, die deutsch sind.“

Der Nationale Film

Es war der Generalstabschef Ludendorff, der die Deutsche Bank überredet hatte, mit ihm gemeinsam eine Filmproduktion zu gründen, um die vaterländischen Werte unters Volk zu bringen. Denn er hatte festgestellt, dass die deutschen Arbeiter, die ja den Großteil der Soldaten stellten, die nationale Presse, die die vaterländischen Werte verbreitete, einfach nicht lasen! Die hatten inzwischen ihre eigene Presse. Aber sie gingen alle ins Kino! Da hatten sie nicht die Wahl. Also hat man gesagt: „Dann produzieren wir eben Filme mit vaterländischen Werten.“

Der Name dieser Firma ist auch bis heute bekannt: Union Film AG, kurz ‚UFA‘. Das war 1917. Aber da eine Firmengründung in Deutschland etwas länger dauert, war der Krieg aus, bevor der erste Film auf die Leinwand kam. Und die UFA hat nun aus dem nationalen Ansatz ein Exportgut gemacht. Man hat entdeckt, dass das Nationale auch für das Marketing gut ist.

Sie werden gleich verstehen, was ich damit meine: Denn was gibt es deutsches als Siegfried? Und die Nibelungen eigneten sich nun einerseits für die

Deutschen selbst gut zur Identitätsfindung, die nach dem verlorenen Krieg sehr angeschlagen war, und andererseits auch als Exportgut. Denn mit den Nibelungen konnte man nicht nur wegen Wagner Staat machen, sondern die kennt man eben auf der ganzen Welt.

Derselbe Ludendorff übrigens hat in seiner Autobiografie über die Zeit geschrieben: „Wir waren am Ende! Wie Siegfried unter dem hinterlistigen Speerwurf des grimmigen Hagen“ – das können ja nur die Revolutionäre in Berlin gewesen sein! – „so stürzte unsere ermattete Front.“ Also die Dolchstoßlegende half gleichzeitig auch noch bei der Identitätsfindung nach dem Krieg. Der aufrechte Held, die Lichtgestalt, die dem Verrat ausgeliefert ist und der nun Rache üben muss – er, der doch sonst so friedfertig wäre! – und am Ende sind alle tot.

Das bedeutet: Deutsche Geschichte kann scheinbar nur in Vernichtung und Katastrophe enden. Das scheint irgendwie vorbestimmt. Und was wir so ironisch vortragen, ist Tatsache; das war die Stimmung des Deutschen Films in den zwanziger Jahren! Das hatte sogar schon vor dem Krieg angefangen, denn der erste Film, der zum Beispiel in Babelsberg gedreht worden ist, hieß „Totentanz“ mit Asta Nielsen. Und der erste Film, den Fritz Lang dort gedreht hat 1919, hieß „Der müde Tod“.

Der Expressionismus

Also die Vernichtung und der Untergang und die Götterdämmerung der Nibelungen auf der einen Seite, Totentanz und müder Tod auf der anderen Seite, das war die Kulturnation Deutschland. Man stelle sich vor, was wir dann heute machen müssten! Für das Ausland passte dieses Bild von Deutschland und diese Filme genossen großes Ansehen. Vor allen Dingen in Frankreich, wo man ja seit Victor Hugo Deutschland immer mit wabernden Nebelburgen am Rhein und eben den Nibelungen in Verbindung bringt.

Und im Inland trugen sie zur Identitätsfindung bei, weil sie einer weit verbreiteten Stimmung entsprachen. Wenngleich nicht unbedingt die der Massen, denn die gingen natürlich in die trivialen Filme, in die Krimis. Aber auch die drücken ja oft auf ihre Art das aus, was eine Gesellschaft wirklich bewegt: Das sind also die Schiebertypen, die Geschäftemacher, die Verschwörungen in der Unterwelt. Titel zum Beispiel: „Die Spinne“ oder die Mabuse-Filme von Fritz Lang, die vieles vorweg genommen haben.

Hier sehen Sie Bilder aus dem Film „M. Eine Stadt sucht ihren Mörder.“ Es lohnt sich, die Bilder einen Moment lang anzuschauen. Denn man sieht doch in der Ernsthaftigkeit der Komposition und der Ausstattung, es ist ein weiter Weg von da bis zu einer Verfilmung der Oetker-Entführung auf SAT 1 oder einem gängi-

gen „Tatort“! Also man könnte auch Trivialfilm zu einer Kunstform entwickeln.

Nun, natürlich war auch schon in den zwanziger Jahren der Anteil des Deutschen Films nur ein Bruchteil dessen, was auf der Leinwand lief. Damals waren es etwa 30 Prozent, heute nur noch zehn Prozent, auch wenn ab und an ein Film wie „Der Schuh des Manitu“ daherkommt, mit gleich 15 Prozent Marktanteil. Das ist aber immer so gewesen. Die Proportionen haben sich nicht entscheidend verändert von den Anfängen des Kinos bis heute.

In den zwanziger Jahren gab es auch schon die typischen amerikanischen Streifen, die im Gegensatz zu den deutschen Filmen nicht auf Stimmung und Atmosphäre setzten, sondern auf Story und Action. Das war dem Publikum schon immer lieber. Jeder Konflikt muss eskalieren, führt schließlich zum Showdown. Die Helden sind eingeteilt in die Bösen, die am Ende sterben, und die Guten, die schließlich siegen; im deutschen Film ist es umgekehrt.

Die andere Kategorie, die es heute nicht mehr gibt, das war das, was man in den zwanziger Jahren die ‚Russenfilme‘ nannte. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ hat die Welt wirklich erschüttert, als er in den Kinos lief. Lion Feuchtwanger hat das in einem seiner Romane wunderbar beschrieben. Ich habe hier aus einer Kritik von 1928 einen Satz herausgesucht über „Die letzten Tage von Sankt Petersburg“. Das ist der Sturm der Arbeiter auf den Winterpalast, der übrigens in der Wirklichkeit nie stattgefunden hat, aber im Film sehr überzeugend war.

Dazu schrieb der blitzgescheite Kritiker Pintus damals: „Hier ist der typische Stil des Russenfilms in grandiosester Reinheit: alles grell, klar, nah, unverwischt fotografiert. Hier ist erwiesen, was Dämliche hierzulande bestreiten: dass auch ohne Romantik, ohne neue Süßlichkeit dennoch Fabrikstraße, Wohnung, Kriegsfeld, Arbeitsraum, Acker interessieren können. Gerade weil sie nicht gezeigt werden, wie Sie sich die Kinoklischees vorstellen, sondern wie die Welt wirklich ist. Im Film lernen wir sehen, durch die Linse schärfer, präziser, unbarmherziger als unser Auge. Nicht das Unwirkliche, sondern gerade das Wirkliche ist das Phantastische.“

Das sind Texte, die mir aus der Seele sprechen. Das ist die Definition, was wir von Kino überhaupt erwarten und was wir immer wieder vom Deutschen Film erwartet haben und was er ganz, ganz selten erfüllt hat. Statt eine Wirklichkeit zu verfilmen, wird im Deutschen Film meist eine Idee verfilmt – ich selbst bin da nicht ganz unschuldig – ich zeige nur auf, dass das eine Konstante schon seit den zwanziger Jahren ist.

Neue Sachlichkeit

Jedenfalls hat diese Forderung, dass der Film anders, moderner, direkter und die Wirklichkeit präziser gezeigt sein sollen, dann weggeführt von dem Pappmaché-Expressionismus der Nibelungen oder des Caligari oder des Nosferatu. Und auch weg von der allzu trivialen Machart der Melodramen zu Filmen, die man unter dem Begriff ‚Neue Sachlichkeit‘ subsumiert hat. Dazu gehört an allererster Stelle der Regisseur G. W. Pabst mit seinen Filmen, unter anderem „Die freudlose Gasse“, die genau das ist, was der Titel verspricht.

Hier sieht man Greta Garbo im einzigen Film, den sie in Deutschland gedreht hat. Sie war in Schweden entdeckt worden mit *Gösta Berlings Saga*, glaube ich, in Berlin engagiert für „Die freudlose Gasse“ und hat dann ihren Triumph in Amerika fortgesetzt. Da ist Valeska Gert, die Erfinderin des Grotesktanzes, mit der ich 50 Jahre später in dem Film „Fangschuss“ zusammengearbeitet habe, die dort die Garbo davon zu überzeugen versucht, dass ein so schöner Pelz es doch wert sei, sich zu verkaufen.

Andere Filme dieser Neuen Sachlichkeit, die wirklich dem Realismus verbunden waren und nicht mehr dem Expressionismus, sind „Kuhle Wampe“, „Die Büchse der Pandora“ und „Die Dreigroschenoper“, im gewissen Sinne nach Bertolt Brecht. Natürlich gehört auch „M.“ von Fritz Lang dazu, ein ganz großartiger realistischer Film. Und diese ganze Entwicklung hin zum Realismus wurde 1933 abrupt durch die Machtergreifung Hitlers abgebrochen.

Und fünfzig Jahre später, 1978, hat eine junge deutsche Filmemacherin noch mal einen Text geschrieben, der das fast ähnlich wie Pintus 1928 formuliert: „In der Abbildung der Wirklichkeit die Wahrheit der Wirklichkeit entdecken das finde ich spannend am Kino. Ich möchte Bilder sehen, in denen ich mich wenigstens für Bruchteile von Sekunden in meiner Vergangenheit, in meiner Gegenwart und Zukunft wiederfinde. Bilder von Menschen, ihren Gefühlen und Geschichten, die ich auch noch nach einiger Zeit im Kopf und Bauch verspüre. Nicht unbedingt ‚bigger‘, aber auf jeden Fall ‚quicker than life‘.“

Das ist eine Filmemacherin, die des Intellektualismus nicht verdächtig ist, die großartige Erzählerin Doris Dörrie nämlich, die das zur Rechtfertigung ihres Films „Männer“ geschrieben hat. Und ich finde es schön, weil der Text für diese Kontinuität im Deutschen Film steht. Und als wir Jahre später nach dem Oberhausener Manifest den Jungen oder Neuen Deutschen Film proklamiert haben, hatten wir die Absicht, genau dort anzuschließen, wo damals Pabst, Fritz Lang und andere aufhören mussten.

Die Nazi-Filme

Ich will die Epoche, die dann kommt, die dreißiger Jahre bis 1945, also die Zeit der Nazi-Filme, überspringen. Kurioserweise ist es die bekannteste. Im gewissen Sinne wäre sie auch für unser Thema über den Deutschen Film die relevanteste, denn natürlich war der Deutschen Film nie so deutsch wie damals! Aber lassen wir das. Ich finde diese Analysen morbide. Es ist einfach Missbrauch getrieben worden mit der Filmkunst für Ideologie und Propaganda. Oder aber der Film ist missbraucht worden, um mit seichtester Unterhaltung über die Unerträglichkeit des Regimes, des Krieges und der Zerstörung hinwegzugehen und abzulenken.

Also auf der einen Seite „Jud Süß“ und die Durchhaltefilme wie „Kolberg“, und auf der anderen Seite furchtbar schmalzige Unterhaltung. Die Darsteller nehme ich aber davon ausdrücklich aus, die sind unschuldig. Denn dass Zarah Leander großartig war, wird niemand bestreiten. Auch Marika Röck, Marianne Hoppe oder Heinrich George und Emil Jannings waren großartige Darsteller und Darstellerinnen. Nur die verlogenen Konflikte, die sie darstellen mussten, und die Verlogenheit der Filme, in denen sie auftraten, haben zu Recht bis heute verhindert, dass sie international anerkannt werden.

Man kann und darf seine Kunst nicht so prostituieren. Das ging ja so weit, dass in Babelsberg Berliner Straßen schon damals nachgebaut wurden, in denen dann die Filme spielten, wo Leute auf Caféterrassen am Ku'damm saßen, während es in Berlin schon lange keine Caféterrassen und nicht mal mehr Häuserfassaden gab! Also, wie kann man die Scheinwelt des Films noch weiter treiben als das, frage ich!?

Die Trümmerfilme

Die eigentlichen Trümmer, um zur nächsten Filmepoche zu kommen, konnten erst nach '45 gezeigt werden, und zwar ungeschminkter denn je. Gleich der erste Film, der nach dem Krieg gedreht wurde, ist von seinem Titel her Programm: „Die Mörder sind unter uns“ von Wolfgang Staudte, natürlich mit Hildegard Knef, die übrigens noch von Goebbels entdeckt worden war. Er hatte sich die Probeaufnahmen angesehen, hat eine Nasenoperation empfohlen und ihr eine große Zukunft vorausgesagt. Dazu hatte er im Herbst '44 noch Zeit!

Die anderen Titel aus diesen Nachkriegsfilmen, die nun unmittelbar einen Blick auf die Wirklichkeit warfen und damit fertig werden wollten, hießen „In jenen Tagen“, „Irgendwo in Berlin“, „Berliner Ballade“, „Draußen vor der Tür“. Es gab auch einige wenige Emigranten, die zurückkamen aus dem Exil. Zum Beispiel Peter Lorre, der den großartigen Film „Der Verlorene“ gemacht hat Ende der 40er Jahre, und natürlich der sarkastische Billy Wilder mit „A foreign

affair“, wo er aber mindestens so viel Witz verwendet, um den Deutschen den Spiegel vorzuhalten, wie den Amerikanern, den Besatzern selbst.

Roberto Rossellini aus Italien hat mit „Germania anni zero“ in der Berliner Trümmerlandschaft einen Film gemacht, der heute mehr als ein Dokument ist. Das war also die kurze Zeit von '45 bis '50 etwa, wo der Deutsche Film sich unmittelbar der Wirklichkeit gestellt hat. Ganz klar, dass bald die Reaktion kam: „Das ist zuviel der Wirklichkeit. Wo bleibt das Positive? Wenn ich ins Kino gehe, will ich mich ablenken!“ usw.

Übrigens: Gegen all das ist grundsätzlich nichts einzuwenden! Ich spreche nur davon, dass es daneben auch eine Filmkunst geben muss, die sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzt. Und gegen gute Unterhaltung, sprich: Billy Wilder, ist nichts einzuwenden! Leider ist sie in Deutschland fast immer mit der Restauration einhergegangen.

In der Malerei hat es nach dem Krieg übrigens eine ähnliche Auseinandersetzung gegeben. Das hat mir Günter Grass, als wir an dem zweiten Teil der „Blechtrommel“, der in den Nachkriegsjahren spielt, gearbeitet haben, sehr schön auseinander gesetzt in dem Streit der figurativen Kunst gegen die abstrakte. Oder umgekehrt: Man wollte nach dem Krieg die abstrakte Kunst, die nicht-figurative. Die ließ sich gut verkaufen, ließ sich also gut in die Chefetagen hängen. Das sah doch besser aus als die figurative Kunst, die sich mit der deutschen Wirklichkeit und der deutschen Vergangenheit auseinander setzte.

In der DDR hat es übrigens auch diese Auseinandersetzung gegeben. Nur dass da die Verlogenheit vertagt oder verschoben wurde in die ideologischen Filme. Es gab dort nur ganz, ganz wenige unmittelbare Auseinandersetzungen mit der deutschen Wirklichkeit. Einer der großartigsten Filme ist „Ich war 19“ von Konrad Wolf nach einem Drehbuch von Wolfgang Kohlhaase.

Bei uns im Westen hieß es jedenfalls: „Schluss mit der Vergangenheitsbewältigung!“ Damit meinte man: „Schluss mit der Vergangenheit überhaupt“. Und das ist ja ein Dauerthema für alle deutschen Generationen in den letzten fünfzig Jahren gewesen. Sie wird immer wiederkommen, weil sich diese Vergangenheit einfach nicht bewältigen lässt. Wahrscheinlich wird man sie nie ganz bewältigen, denn jede Generation wird immer wieder die Frage stellen: „Wie war das möglich?“ Und das ist natürlich schlimm, wenn man nach seiner Identität sucht und dann automatisch auf Schuld stößt und immer noch nicht weiß, wer man eigentlich ist, aber mit Sicherheit sagen kann: „Wir sind schuldig geworden.“ Das ist eine unschöne Sache, der man sich aber nicht entziehen kann.

Identität

Ich habe mich übrigens damals als 15-, 16-Jähriger dem entziehen wollen, indem ich nach Frankreich gegangen bin. Erst als Austauschschüler und dann bin ich fast zehn Jahre dort geblieben. Das hat dazu geführt, dass die Franzosen, meine besten Freunde, je mehr ich versucht habe, Franzose zu werden, mich immer wieder darauf stießen, wie sehr deutsch ich doch sei! Ob ich lachte: das war typisch deutsch; ob ich mich ereiferte: war typisch deutsch; ob ich sehr ernst war: war typisch deutsch; wenn ich meine Hausaufgaben nicht machte... alles war typisch deutsch! So habe ich mir dann irgendwann gesagt: „Na gut, dann muss ich mich dem wohl stellen. Dann werde ich eben versuchen, das in mir zu finden, was ihr damit meint, und werde versuchen, es auszudrücken.“

Ich glaube übrigens, dass die Umwege über das Ausland und über andere Kulturen (gleich nach dem Krieg haben wir natürlich alle mit Kaugummi versucht, Amerikaner zu werden mit Hershey bars und Butterfinger) sehr hilfreich sind, wenn man seine Identität sucht. Denn Identität ist ja nicht Virginität, ist nicht Jungfräulichkeit. Ich finde, je öfter man die Identität verliert, je näher kommt man ihr.

Auch ethymologisch heißt es ja „idem est“ – Professoren wissen, was das heißt – nämlich „das, was gleich bleibt“. Also, man sollte möglichst durch viele, viele Metamorphosen durchgehen. Und das, was dann bleibt, das ist die Identität des deutschen Films. Und so halte ich es auch mit dem Deutschen.

Die Schnulzen

Aber eigentlich wollte ich ja auf die fünfziger Jahre eingehen, die mit dem beginnenden Wirtschaftswunder genug hatten von dieser Vergangenheitsbewältigung. In dieser Zeit wurden mehrere Kategorien entdeckt, auf die Deutschland das Patent anmelden kann: zunächst der „Heimatfilm“, der „Arztfilm“ und dann natürlich „Schlagerfilme“ und „Ferienfilme“. Ich brauche keine Titel zu nennen. Man trifft die immer noch allzu oft im Fernsehen.

Dass die Krimis von damals überall auf der Welt spielten, nur nicht in Deutschland, wissen wir, weil Fuchsberger ja immer in Soho oder in Hongkong war, während Lilo Pulver sich eben in der Puszta oder in Spanien aufhielt! Die Arztdramen, wo immer jemand am Scheideweg stand, und wir furchtbare Seelenschmerzen mit ihm leiden mussten, spielten in Kliniken, wie es sie nur in Filmateliers gibt. Also kein Wort von realen Schmerzen, kein Wort von realen Ängsten. Und das in einem Land, das in einem völligen Umbruch und Aufbau war und das viel zu bewältigen hatte.

Das Oberhausener Manifest

Diese Filme des Schnulzenkartells sind dann hier bei Ihnen durch das Oberhausener Manifest zum Ende gekommen. Das war der Aufstand, den ich vorhin skizziert habe, gegen Papas Kino, gegen Opas Kino, mit dem Satz: „Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen! Wir wollen Bilder unseres Landes zeigen. Wir wollen die Gesichter zeigen, wir wollen die Landschaften zeigen. Wir wollen unsere Städte zeigen.“ Und vielleicht auch ganz wichtig: „Wir wollen unsere Sprache sprechen.“

Der Junge Deutsche Film

Der Film, der diesen Bruch markierte, war „Abschied von gestern“. Zu derselben Zeit habe ich den „Törleß“ gedreht, wir wollen jetzt nicht darüber reden. Aber sehen sie sich nur dieses großartige Gesicht hier an, die Darstellerin war übrigens niemand anderes als die Schwester von Alexander Kluge, auch das ist Programm. Die Filme sollen privat werden. Sie sollen von realen Menschen sprechen, von Menschen, die man kennt. Und noch authentischer als seine eigene Schwester zu besetzen, kann man wohl nicht sein!

Aber auch die anderen Regisseure haben, ohne sich groß abgesprochen zu haben, hier sehen sie zum Beispiel Uli Schamoni, zu den Mitteln der Nouvelle Vague gegriffen. Das ist auch eine technische Entwicklung gewesen: Man konnte sich der Wirklichkeit auf einmal viel besser nähern, denn die tragbaren Handkameras waren erfunden worden und die Tongeräte. Jeder von Ihnen hat vielleicht schon mal ein Uhergerät gehabt oder ein Grundig, mit dieser Schnürsenkelspule, das war sowohl eine technische Revolution als auch eine ästhetische und eine gesellschaftliche.

Es war ähnlich wie in den zwanziger Jahren. Damals nannte man das ‚Filmkunst‘; inzwischen nannte man es ‚Autorenfilm‘, aber ganz klar ging es immer darum, dass der Film die Handschrift eben eines Murnau, eines Lang, eines Pabst, eines Schamoni oder eines Kluge oder anderen tragen sollte. Immer besonders leicht zu erkennen war die Handschrift dieses jungen Mannes hier in der Mitte, Werner Herzog, der da gerade einem Schauspieler zeigt und mit ihm durchmacht, wie man sich wohl bei Kriegsende als junger deutscher Soldat gefühlt haben muss.

Es kam hier vieles zusammen: eine technische Entwicklung, eine eigene Ästhetik und als Thema die Entdeckung unserer eigenen Gesellschaft und unserer eigenen Wirklichkeit. Und für mich war es die Suche nach einer Antwort auf die Frage ‚Was ist ein Deutscher?‘. Ich kam aus Frankreich zurück und habe gesagt: „Gut, dann mache ich eben als Deutscher jetzt diese deut-

schen Filme in dieser deutschen Sprache.“ Unser Filmemachen war praktisch eine Entdeckungsreise ins eigene Land.

Und was wir dabei gefunden haben: Den einen hat's gefallen, den anderen nicht. Das Ausland hat es sehr interessiert, weil sie natürlich endlich Auskunft bekamen über Deutschland. So wie wir, auch wenn wir uns einen Film von Bergman oder Buñuel oder Godard oder Chabrol ansehen, nicht nur zwei Stunden Unterhaltung kaufen, sondern auch zwei Stunden Aufenthalt in Schweden oder Spanien oder Frankreich oder wo immer die Filme herkommen.

Sie sehen hier Herzog, der zunächst sehr angeeckt ist mit „Auch Zwerge haben klein angefangen“. Sie kennen seine späteren großartigen Filme „Aguirre, der Zorn Gottes“ und „Fitzcarraldo“, die schon beinahe wieder das Pathos des Deutschen Expressionismus beinhalten. Werner Herzog war mindestens so fasziniert oder ist es heute noch vom Deutschen Film der zwanziger Jahre wie ich. Seine großen Vorbilder sind Murnau – und uns war ganz klar, dass wir diesen Bogen schlagen wollen von da, wo der Deutsche Film 1933 aufgehört hat, zu 1965 etwa, wann immer wir angefangen haben, wieder Filme zu machen. Es ist schon ganz eigenartig, dass uns kritische Typen im Grunde fast ein patriotisches Anliegen verbindet.

Das waren zwar die sechziger Jahre, aber noch nicht die 68er Jahre. Deshalb habe ich hier ein Bild aus „Mord und Totschlag“ mit Anita Pallenberg – einer meiner wenigen Filme, die nichts mit Literatur zu tun haben. Aber das ist nicht der Grund, weshalb ich Ihnen das hier zeige, sondern es geht mir um die Musik des Films. Die war von Brian Jones und Keith Richards, also von den Rolling Stones. Das war die eigentliche Kulturrevolution, die ja fünf, sechs Jahre vor '68 war und die auch Deutschland erschüttert hat.

Das heißt, es waren nicht nur wir Filmemacher, sondern es war die ganze Generation, die ganze Gesellschaft um uns herum, die plötzlich nach etwas anderem verlangt hat. Und das muss man zur Beantwortung der Frage ‚Kann der Deutsche Film besser sein?‘ sich auch immer wieder fragen: „Will die Gesellschaft denn überhaupt einen anderen Film? Will sie überhaupt Film?“

Wir haben damals das Glück gehabt, dass wir synchron waren mit der Generation um uns herum, und die wollten etwas anderes, die waren neugierig auf ein anderes Lebensgefühl und auf andere Bilder aus Deutschland. So eben auch wie hier „Die Jagdszenen aus Niederbayern“ nach dem Theaterstück von Martin Speer, der übrigens die Hauptrolle spielt, ein Film von Peter Fleischmann, in dem zwei Schauspielerinnen in Nebenrollen zum ersten Mal auf der Leinwand auftauchen: Hannah Schygulla und Angela Winkler.

Arbeiterfilme

Dann hat man gesagt: „Ja, wir müssen noch einen Schritt weiter gehen in der Wirklichkeit, und wir müssen endlich wieder Arbeiterfilme machen!“, so wie in den zwanziger Jahren. Das war aber gerade zu einer Zeit, wo das praktisch hier bei Ihnen im Ruhrgebiet mit dem Beinahe-Aussterben der Arbeiter anfang, oder jedenfalls ihrer Lebensgrundlage, der Schwerindustrie. Aber es hat auch diesen Ansatz gegeben.

Von da an war es nur noch ein kleiner Schritt vom Spielfilm, der sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, zum Dokumentarfilm. Dazu passt das schöne Foto hier: Das ist ein Film von Peter Nestler, Mülheim/Ruhr. Ein ganz wunderbarer Film! Und natürlich logisch in der Entwicklung, dass man vom Spielfilm weggeht und ganz dokumentarisch wird.

Rainer Werner Fassbinder

Dann kam ein großes Talent, das sozusagen das vierte Kapitel ganz allein ausfüllt: Rainer Werner Fassbinder. Der hat auch mit diesem dokumentarischen Ansatz – sehen Sie sich nur mal dieses Bild an, das ihn in der ganzen Jugend seiner 22 Jahre zeigt und Hannah Schygulla darunter – er hat also auch mit diesen Filmen angefangen, übrigens zunächst als Darsteller. Es waren Filme, die man als ‚realistische‘ oder ‚neorealistische‘ Filme bezeichnen könnte.

Aber ganz schnell hat er gemerkt: Das endet in einer gewissen Öde. Und man kann zwar mit diesen realistischen Filmen die Wirklichkeit von außen zeigen. Aber ich komme ja nicht in die Menschen hinein! „Angst essen Seele auf“ ist einer seiner Titel gewesen oder „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“. Und deshalb ist er konsequent einen Schritt weiter gegangen und hat das Melodrama wieder für sich entdeckt und bewiesen, dass natürlich auch das Melodrama gesellschaftlich, ich sag’ mal, relevant sein kann.

Man kann gerade an den Träumen und Ängsten und an den verkürzten Konstruktionen des Melodramas das ausdrücken, was eine Gesellschaft bewegt. Man kann das Melodrama benutzen wie in den Arztfilmen der fünfziger Jahre, dann drückt das nur die Verlogenheit aus. Oder man kann es einsetzen, wie er das gemacht hat, in „Katzelmacher“, in „Lola“, „Angst essen Seele auf“, „Berlin Alexanderplatz“, um zu zeigen, wie die Leute umgetrieben werden von ihren Ängsten, ihren Träumen, und immer getrieben buchstäblich von der Gier, der geschlechtlichen und der Gier nach Geld selbstverständlich.

Das hat ihm wilde Beschimpfungen eingetragen, wie Sie wissen, den Vorwurf, Filme für die Blindenanstalt herzustellen, den Pessimismus zu pflegen usw.

Aber ohne diesen radikalen Ansatz von Rainer Werner Fassbinder, ohne diese Schubkraft sozusagen noch einer Raketenstufe wäre der Deutsche Film, glaube ich, damals schon auf der Strecke geblieben. Auch so was wie die „Katharina Blum“ wäre bestimmt nicht möglich gewesen. Sicher auch nicht den Befreiungsschlag, den es dann gab, nämlich die vielen Frauenfilme, den Regisseurinnen wie Helma Sanders, Helge Sander, Margarethe von Trotta und andere, die auf einmal Filme machten.

Film und Literatur

Interessant ist, um noch mal auf das vorherige Bild kurz zu kommen, dass Böll so eine große Rolle gespielt hat. Er hat die Vorlage geliefert für „Brot der frühen Jahre“, dann „Nicht versöhnt“ von Jean-Marie Straub und natürlich für die „Katharina Blum“. Und es ist eigenartig, dass – die Literatur hatte ja schon mit der Gruppe 47 die deutsche Wirklichkeit für sich entdeckt – der Film eigentlich erst zwanzig Jahre später, 1965, dasselbe getan hat.

Wir haben uns dann alle noch einmal zusammengefunden in einem Film, der auch eingangs erwähnt wurde: „Deutschland im Herbst“, wo wir versucht haben, zu einer Zeit ziemlicher Intoleranz im Fernsehen eine Gegenöffentlichkeit herzustellen. Hier möchte ich noch mal kurz verweilen. Wir haben jetzt sehr viel über den Deutschen Film gesprochen und eigentlich dabei so getan, als ob sich dieses Medium im luftleeren Raum entwickelt hätte. Tatsächlich ist aber mit dem Fernsehen Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre eine Revolution eingetreten, eine riesige Veränderung.

Das Fernsehen

Kino und Film haben seitdem nie mehr den Stellenwert wie vorher gehabt und können es auch nicht mehr haben. Das was die Menschen früher im Kino gesucht haben, unter anderem neben der Unterhaltung eben auch die Auseinandersetzung mit ihrer Gesellschaft, die findet natürlich vom Morgenmagazin bis zur Tagesschau, unendlichen Talkshows usw. usw. ununterbrochen im Fernsehen statt. Dadurch ist der Film im gewissen Sinne, könnte man sagen, „gezwungen“, sich mehr in die Fiktion zu begeben.

Aber es ist nicht nur ein thematisches Problem. Das ist vor allen Dingen ein ökonomisches Problem. 1962 gab es noch 450 Millionen Kinobesucher pro Jahr in Deutschland. Und seit 1982 sind es jährlich nur noch 125 Millionen. Und wenn es denn nun 167 dieses Jahr sind – umso besser! Aber das ist sozusagen das, was übrig geblieben ist, und das betrifft vor allen Dingen auch die Altersstruktur der Besucher. Früher war das Kinopublikum sehr weit gestreut.

Man denkt sofort an die Omas und anderen, die früher nachmittags ins Kino gingen, die sitzen heute alle vor dem Fernseher, und folglich kommen deren Wirklichkeit und deren Sorgen auch nicht im Kino vor.

Es ist ja ganz klar, dass die Fernsehsendung „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ eben die Bedürfnisse der Teenager abdeckt, „Die Bergdoktoren“ wieder andere. Auf einmal sind übrigens alle diese Gestalten aus den fünfziger Jahren wieder auferstanden aus ihren restaurativen Gräbern und besetzen jetzt die Glotze! Das ist das Negative. Das Positive ist, dass in den Nachrichten und in den Magazinen und Talkshows alles das abgearbeitet wird, was unmittelbar betrifft.

Das ist übrigens meiner Meinung nach die Erklärung dafür, warum es in den zehn Jahren seit der Wiedervereinigung keinen wirklich guten Film darüber gegeben hat. Denn diese Themen werden scheinbar ununterbrochen abgearbeitet und kommen nicht so schubweise raus, wie das noch besonders spektakulär bei den „Nibelungen“ der Fall gewesen ist. Solche Verdrängungen und solche Schübe, mit denen Sie sich dann Luft machen, sind in einer so verkabelten Fernsehgesellschaft wie der unseren nicht mehr möglich.

Es ist nicht so, dass ich als Filmemacher auf das Fernsehen herunterblicke, sondern ich sage nur: Das sind vollkommen andere Formen der Arbeit. Das sind kollektive Arbeiten im Fernsehen gegen die individuellen Arbeiten im Film. Es ist auch die Art, wie die Konflikte behandelt werden. Und wie die Menschen behandelt werden, ist auch eine ganz andere!

Es werden kurzfristig Konflikte aufgebaut von Skriptdoktoren, mit Plots und Unterplots eingeteilt, Gute und Böse. Es ist nie ganz spezifisch in der Beschreibung von der Arbeitswelt; die Psychologie dieser Fernsehhelden funktioniert mechanistisch wie ein Verbrennungsmotor. Denn es ist ganz, ganz wichtig, dass am Ende alles gelöst ist, Harmonie hergestellt wird, nichts rätselhaft an den Figuren zurückbleibt, alles restlos erklärt wird, damit der Bürger ruhig schlafen kann.

Film/Fernsehen

Von einem Filmbesuch erwarte ich genau das Gegenteil: Ich erwarte, dass der Film mir nachgeht, dass ich möglichst danach nicht schlafen kann, dass ich mir noch tage- und wochenlang die Frage stelle: „Warum hat der Held oder die Heldin an dieser Stelle so oder anders gehandelt?“ Das heißt, ich will mit dem Rätselhaften am Menschen, mit dem, was noch entdeckt werden will und muss, konfrontiert werden, und nicht mit fertig verpackten Anekdoten.

Fazit

Ob sich der Deutsche Film also, um noch mal zur Ausgangsfrage zurückzukommen, in einer Gesellschaft behaupten kann, in der es anscheinend so wenig Neugier gibt und jeder sich lieber mit dem Vorgekauften, Vorgekochten und Abgepackten zufrieden gibt, ist eine Frage, die ich nicht beantworten kann. Nur wenn mich junge Filmstudenten fragen, was sie denn machen sollen, dann sage ich dasselbe, was Herr Pintus schon 1928 geschrieben hat: hinschauen, zeigen, entdecken.

Bilder schaffen, die man möglichst nicht mehr vergisst, wenn man das Kino verlässt. Personen erfinden, mit denen man sich weiter auseinander setzen möchte. Provozieren in dem Sinne, dass man geradezu darüber sprechen muss, was man gesehen hat, also einen Dialog herstellen – einen Dialog nicht in einer Talkshow, sondern in der klassischen Öffentlichkeit: Menschen, die miteinander darüber sprechen. Ihre Fantasie anregen.

Und auf jeden Fall immer alles nachprüfbar machen! Menschen zeigen, wo ich sagen kann: „So etwas habe ich schon mal erlebt“ oder in die ich mich hineinversetzen kann, wo ich mir die Frage stellen kann: „Was würde ich in einer solchen Situation machen?“, damit ich als Zuschauer die Möglichkeit habe, es mit meiner eigenen Erfahrung zu konfrontieren und festzustellen, ob es mit dem, was ich weiß, übereinstimmt oder nicht.

Dazu braucht man eine ganze Menge Ehrgeiz; es gibt da keinen bequemen Weg. Die Filme aus der Filmgeschichte, aus denen wir vorhin ein paar Fotos gesehen haben, zeigen: Die Latte liegt verdammt hoch! Und der Deutsche Film wird sehr viel besser sein, wenn er sich vornimmt, über die Latte zu springen, als drunter durchzulaufen. Und so weiter, und so weiter. Jetzt sind Sie dran! Ich bin am Ende meines Lateins zu diesem Thema.

(anhaltender Beifall)

Das heißt aber natürlich nicht, dass ich keine Antworten mehr auf Ihre Fragen hätte.

Frage: Ich möchte das Kino interessanter machen, ich möchte den Dialog bei den Filmvorführungen im Kino selber viel aktiver anstoßen, als es im TV möglich ist. Dazu möchte ich zum Beispiel den Film in der Mitte unterbrechen, damit Karten verteilt werden können und dass man dann nach dem Kino vielleicht noch jemanden kennen lernen kann! Also über das sprechen, was man vielleicht selber im Kino oder im Film machen möchte, und einen breiten Dialog anstoßen. Kennen Sie ähnliche Beispiele aus der langen Geschichte des Kinos?

Schlöndorff: Nein! Das kenne ich nur aus der Kirche, wo man sich neuerdings die Hand gibt, aber es gibt das Schlagwort: ‚interaktiv‘. Das ist im Augenblick mit dem Börsensturz der Neuen Medien und der New Economy nicht mehr so gebräuchlich. Aber man hat ernsthaft daran gearbeitet, den Film tatsächlich nicht gerade zu unterbrechen, aber dem Zuschauer durch ein paar Knöpfe, die vor ihm angebracht sind, die Möglichkeit zu geben abzustimmen, sozusagen zu entscheiden: Will er, dass der Böse oder der Gute gewinnt? Oder, dass jetzt ein Beischlaf stattfindet oder dass sie sich keusch trennen? Und je nachdem, wie viele Leute im Saal dann auf die jeweilige Taste drücken... Sie können sich bestimmt vorstellen, was für wunderbare Möglichkeiten das bietet! Alles natürlich in einem sehr mechanistischen Universum... – so geht der Film dann weiter.

Von vornherein würde ich nur die Schauspieler und die Regisseure bedauern, die alle diese verschiedenen Varianten herstellen müssen! Denn irgendwann wird ihnen ja vielleicht aufgehen, dass nur eine davon die authentische ist und alle anderen, die ebenso viel Mühe machen, die verlogenen. Aber sonst kenne ich Ihr Experiment nicht. Aber der Dialog, über die Dinge reden, das ist, glaube ich, etwas Wichtiges. Deshalb sind ja beispielsweise auch Dichterlesungen so beliebt.

Ein Vorwurf zum Fernsehen lautet ja auch: Man ist alleine im Raum und man lacht womöglich bei einer Komödie alleine! Also, ich meine, was gibt es Idiotischeres als alleine auf einem Sofa zu sitzen und zu lachen!? Und was für ein befreiendes Gefühl ist es, wenn ich ein Gemeinschaftserlebnis habe, und alle lachen auf einmal und der eine etwas später als Nachzügler! (Lachen) Daraufhin lachen dann alle anderen wieder. Das ist dann eine Form des Dialogs, der ganz notwendig ist, der nicht verkümmern sollte. Und dafür zumindest bietet das Kino, wenn auch nicht immer im deutschen Film, noch Gelegenheit. Aber ich empfehle insofern jedem den „Schuh des Manitou“, wo ich sogar in einem Kino, nachdem er jetzt schon abgespielt ist, fast alleine laut gelacht habe.

Frage: In Ihrer Vortragsankündigung haben sie zwei Fragen gestellt, von der sie eine bisher noch nicht beantwortet haben. Sie lautet, ob Deutschland, oder die deutsche Gesellschaft, überhaupt neue Filme braucht – oder will – oder wünscht! Können Sie dazu was sagen?

Schlöndorff: Eine genaue Antwort kann ich dazu nicht geben. Ich kann es aber etwas präziser formulieren: Als Filmemacher spürt man schon, wenn man mit einem Projekt schwanger geht: ‚Wie wird denn die Reaktion auf den Film sein?‘ Nicht aus kommerziellen Gründen, sondern ich glaube, egal was man macht, man rechnet doch immer irgendwie damit, dass das eines Tages jemand sehen wird. Und man ist sehr erregt, wenn man das Gefühl hat: ‚Darauf warten die Leute, das werden sie einem aus der Hand reißen.‘

Als wir Filme gemacht haben wie „Katharina Blum“, „Deutschland im Herbst“, habe ich gemerkt, wie sehr gerade bei politischen Filmen die Leute buchstäblich darauf warten. Und ich glaube, dass sie immer auf eine gute Komödie warten! Andererseits gibt es aber auch solche Phasen, wo man das Gefühl hat, jeder neue Film, den man macht, wird als eine Zumutung empfunden! Für die Inspiration ist das natürlich nicht sehr förderlich.

Ich glaube, dass es im Augenblick – und ich fahre ja viel rum und bin viel in Kinos, nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Diskutierer – sehr wohl eine Neugier bei den jungen Leuten gibt, die ins Kino gehen. In meine Filme gehen leider nur die Professoren, wie mir ein Kinobesitzer gesagt hat, das is' nix mehr für die Studenten! Aber immerhin, das ergibt auch ein paar Zuschauer und beweist, dass es in Deutschland doch mehr Professoren gibt, als ich dachte.

Wenn ich hier jetzt vor der Filmschule sprechen würde, würde ich sagen: „Ihr müsst euch doch miteinander austauschen! Habt ihr denn kein Organ?“ Leider gibt es in Deutschland keine Filmzeitschrift mehr! Das Oberhausener Manifest und unsere ganzen konfuse Ideen sind auf den Punkt gebracht worden. Wir mussten sie auf den Punkt bringen, damit wir überhaupt anfangen konnten zu arbeiten, durch eine Reihe von Filmzeitschriften, die sich untereinander bekriegt haben und in denen eine Polemik stattfand, ähnlich wie in der Gruppe 47, wodurch man aber seine Ziele definiert hat.

Und wenn ein bisschen Klarheit in meinem heutigen Vortrag war, dann dies: Diese Kategorien sind damals in meinem Kopf entstanden. Der Deutsche Film muss versuchen nicht zu lernen, wie man einen Plot und einen Subplot und eine Dramaturgie besser strukturiert und wie der Held im ersten Akt straucheln darf und im zweiten sogar fallen, wenn er nur im dritten Akt wieder auf den rechten Weg findet. Wir sagen dazu nur: „Vergiss diese ganzen Regeln! Gehen wir offen durch die Welt!“

Das haben wir damals in der Auseinandersetzung artikuliert. Und ich glaube, das muss jede Generation neu für sich tun, sich auseinander setzen und möglichst auch in einem Austausch mit den Zuschauern. Aber nehmen Sie doch die Filme von Wolfgang Becker „Das Leben ist eine Baustelle“ oder „Die Unberührbare“ von Oskar Roehler: Das sind Filme, die bewiesen haben, dass es ein ganz, ganz aufnahmefreudiges Publikum gibt, das in den Deutschen Film nicht nur reingehet, weil sie die Schauspieler kennen, sondern weil da etwas drin ist, was zu ihrem Lebensgefühl gehört.

Ich wollte diesen langen geschichtlichen Rückblick eigentlich nur machen, um zu zeigen: So richtig gut war der Deutsche Film vielleicht nie, wenn man einen strengen Maßstab anlegt. Wenn man ihn aber liebt, war er eigentlich

nie schlecht! Und ich habe es über den Umweg im Ausland gelernt, den Deutschen Film zu entdecken und interessant zu finden. Das hat damit zu tun, dass wir uns selbst vielleicht nicht so sehr lieben! Aus guten oder schlechten Gründen, wollen wir jetzt in dem kleinen Kreis hier nicht erörtern. Aber der Deutsche hat ein Problem damit, sich selbst oder sein eigenes Umfeld auf der Leinwand zu sehen. Im Gegensatz zum Beispiel zu den Franzosen oder Italienern. Alles Fragen, keine Antworten, aber es ist ein spannendes Gebiet. Das Unwohlsein, das wir gegenüber dem Deutschen Film empfinden, und das viele andere auch empfinden, ist im Grunde ein Unwohlsein gegenüber unserer eigenen Gesellschaft.

Frage: Bei dem Vortragstitel ‚Kann der Deutsche Film besser sein?‘ habe ich mich dann doch gefragt: Besser als was? Als der jetzt ist, oder als der amerikanische Film; müssten wir Vergleiche suchen, anstrengen? Und wie besser soll er denn dann sein?

Schlöndorff: Ich danke Ihnen sehr für diese Bemerkung! Man könnte sich ja auch die Frage stellen: ‚Kann die deutsche Literatur besser sein? Kann die deutsche Musik besser sein? Kann die deutsche Malerei besser sein?‘ Wir sind hier ja nicht bei einer Weltmeisterschaft. Die Frage kommt aber mindestens einmal im Jahr auf, und zwar doch vor dem Hintergrund einer Weltmeisterschaft, nämlich jedes Mal, wenn das Ausbleiben der deutschen Filme bei den Festspielen in Cannes bekannt gegeben wird. Und dann mit der Schlagzeile, die niemanden mehr überrascht: „Wieder kein deutscher Film!“. Natürlich ist man da betroffen.

Die Frage ist schon richtig, auch ohne den Hinweis auf die Malerei und die Literatur. Wir spüren alle: Eigentlich müsste der Deutsche Film besser sein! Nur, das kann man nicht theoretisch beantworten. Das werden die nächsten Generationen machen. Ich habe gleich zu Anfang gesagt: Die einfachen Antworten weg! Die Schuld, den Schwarzen Peter an die Deutsche Gesellschaft zu schieben oder an die Deutsche Filmpolitik, das gilt alles nicht! Jede Generation muss einfach den Ehrgeiz haben, wie sagt man so schön, ihr Jahrhundert in die Schranken zu fordern.

Aber wenn man sich von vornherein damit begnügt, unter der Latte durchzulaufen und ein paar trivialistische Klischees zu bedienen, ja, dann wird es eben auch in zehn Jahren keinen deutschen Film in Cannes geben! Was dann aber auch kein nationales Unglück wäre.

(Beifall)

Volker Schlöndorff

Ist Kunst (Filmkunst) global oder regional?

Guten Abend! Ich fange schon an, mich dran zu gewöhnen. Gut, dass es das letzte Mal ist, sonst würde ich womöglich noch hier landen! Dass es mir Spaß gemacht hat, haben Sie ja gesehen. Auch dass es ungewohnt für mich war.

Die Themen, die ich vor einem halben Jahr benennen musste, waren sehr abstrakt. So stand in der Vorbereitung für den heutigen Abend vor mir, was ich da mal so verantwortungslos schnell hingeschrieben hatte: ‚Das Globale und das Regionale in der Kunst‘, und dann habe ich schnell noch dazugeschrieben ‚Filmkunst‘. Als ich mich dann damit befasst habe, wurde mir klar, „Das ist ja eine ganz, ganz große philosophische Frage.“

Ich werde sie zunächst mal am Beispiel Film angehen und vielleicht dann noch weiter ausholen. Ich werde das Thema zunächst ganz von der Oberfläche angehen und auf das zurückgreifen, was wir alle wissen, „Was ist eigentlich ‚das Globale‘? Was nennen wir das ‚Globale‘? Zur Zeit hören wir ja viel von Globalisierung. Auf Kino angewandt ist das ganz einfach: 90 Prozent der Filme, die wir und auch der Rest der Menschheit, im Kino oder im Fernsehen sehen, kommen aus den USA. Diese kann man deshalb „globale“ Filme nennen; es sind noch nicht unbedingt „amerikanische“ Filme. Aber auf jeden Fall kann man im Umkehrschluss sagen, dass die übrig gebliebenen 10 Prozent die „regionalen“ Filme sind.

Mal rein statistisch: In den USA selbst ist das Verhältnis noch anders. Dort sieht man im Film, im Kino und im Fernsehen 99 Prozent amerikanische Produktionen und ein Prozent Produktionen, die aus dem Rest der Welt kommen. Das erklärt seit Jahrzehnten die amerikanische Außenpolitik. Ich meine nicht, dass

der Filmbezug das Resultat der Außenpolitik ist, sondern die Außenpolitik das Resultat des Filmbezeuges natürlich! Aber wie gesagt, ich gebe hier keine Werturteile ab, sondern das sind einfach statistische Werte, die eine Menge aussagen.

Ich sagte bereits, dass diese Produktionen nicht unbedingt amerikanische, sondern globale sind. Eine globale Produktion würde ich zum Beispiel den Film „Pretty Woman“ nennen, also etwas aus einer Retorte. Ein Millionär trifft eine junge Frau – früher nannte man das ‚die Nutte mit dem großen Herzen‘ – und sie verlieben sich und alle schmelzen dahin. Das ist ein globaler Film, weil er nicht spezifisch ist. Der beruht nicht auf irgend einem speziellen Porträt von einem Mann oder einer Frau; der ist auch nicht speziell in einer amerikanischen Stadt angesiedelt, sondern er ist irgendwo im Niemandsland der Unterhaltungsindustrie angesiedelt. Die Menschen sind keine Menschen, sondern Typen, Ikonen bestenfalls, wenn es denn dann Stars sind.

Ein echter amerikanischer Film ist dagegen zum Beispiel ein Film von Martin Scorsese, der in der Bronx spielt, wo er herkommt, „Little Italy“, oder ein Film der Coen Brothers, der in Dakota spielt und zum Beispiel „ Fargo“ heißt. Also Filme, die spezifisch amerikanisch sind, gibt es schon auch. Am Beispiel Film jedenfalls man muss feststellen, dass das Globale über das Regionale weltweit triumphiert hat.

Die Europäer, allen voran die Franzosen, haben mit großem Einsatz versucht, diese Entwicklung aufzuhalten, wenn man sie schon nicht umkehren konnte. Aber sie hat sich stattdessen nur verschlimmert. Der Marktanteil der europäischen Filme, sei es in Europa oder in den USA, ist immer kleiner geworden, und der der amerikanischen Filme wuchs immer weiter an. Irgendwie scheint dieser Trend nicht umkehrbar. Nicht in den USA und nicht im Rest der Welt. Ins Kino gehen heißt heute: einen amerikanischen Film anschauen! Eine Erklärung für den Erfolg ist vielleicht, dass man sich mit der Kinokarte nicht einen Filmbezug erkaufte, sondern zwei Stunden „American Way of Life“. Und der heißt wieder zu Unrecht so, denn das ist eigentlich ein „Global Way of Life“.

Wenn man Amerika kennt und in verschiedenen Regionen gelebt hat, weiß man: auch da gibt es einen spezifischen Way of Life. Aber das, was über die Filme verkauft wird, das ist ein standardisierter, stereotyper ‚American Way of Life‘. Das wird der Way of Life unseres Planeten sein über kurz oder lang.

Eine andere Erklärung ist, dass natürlich Amerika ein Einwandererland ist. Bis in die 40er und 50er Jahre kamen Exilanten aus Europa, brachten ihren Witz, ihre Weisheit, ihre Welterfahrung mit, ihre Kunst, Geschichten zu erzählen, aus Budapest, Wien oder auch Berlin. Seit den 70er Jahren ist im amerikanischen Global-Kino sehr stark der Einfluss aus dem Pazifik zu sehen, also der pazifische Einfluss der Japaner, Koreaner, Chinesen, die nicht nur die Kung-Fu-Filme

gemacht haben. Gerade über Kalifornien üben sie ihre starke Dominanz aus und fügten dieses pazifische Element zu dem europäischen hinzu. Die Folge ist, dass in Hollywood heute eine Minderheit von Amerikanern arbeitet, dafür sehr viele Australier, Deutsche, Briten, Iren, Dänen und Menschen aus dem Pazifik-Gebiet.

Gemeinsam prägen sie etwas, was man dann ‚The Popular Culture‘ nennt oder ‚Popkultur‘, indem sie alle ihre Ursprünge und Erzählweisen auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Das ergibt dann dieses ‚Global Entertainment‘, denn das Ganze gilt ja auch für die Musik und viele andere Bereiche. Da es der kleinste gemeinsame Nenner aus einer Weltkultur ist, ist es natürlich sehr, sehr leicht rückexportierbar in die Länder, wo diese Menschen einmal herkamen. Dagegen sind die Filme oder Musiken aus diesen Ländern, von der Peripherie sozusagen, nicht ohne weiteres in die Metropole zu bringen.

Man kann also sagen, dass diese abgeschliffene Form der Filmkultur – das, was übrig bleibt, wenn das Redundante eliminiert ist und nur noch die groben Umrisse da sind – dazu führt, dass wir unsere Bilder, auch unsere Bilder von uns selbst im Grunde aus Amerika beziehen. Das Bild des guten Deutschen Schindler kommt zum Beispiel ebenso aus Amerika wie die Bilder der Nazi-Schurken. Insofern sind wir in einer etwas schizophrenen Lage, nämlich dass uns der Zweite Weltkrieg aus der Perspektive der Opfer erzählt wird, deren Nachkommen in Hollywood leben. Und wir identifizieren uns mit denen, obwohl wir doch die Nachkommen der Täter sind!

Ich will da nicht weiter insistieren. Aber das führt auch zu einer Veränderung in der ganzen Wahrnehmung der Geschichte. Dadurch dass die Opfer oder die Nachkommen der Opfer die Geschichte des Zweiten Weltkrieges erzählen, wird die eigentliche Geschichte des Zweiten Weltkriegs überlagert von dem Grauen des Holocausts, so dass schlussendlich jeder durchschnittliche Amerikaner heute glaubt, dass Hitler den Zweiten Weltkrieg begonnen hat, um die Juden umzubringen, und dass die Amerikaner in den Zweiten Weltkrieg eingegriffen haben und in der Normandie gelandet sind, um die Juden zu retten!

Vollkommen falsches Geschichtsbild; ist aber durch die Vergrößerung in das Globale das Resultat der Unterhaltungsindustrie, die unglaublich prägend ohne jede interpretatorische Absicht die Geschichte neu schreibt aus der einfachen dramaturgischen Notwendigkeit, dass man ein globales, weltweites Publikum nicht mit Differenzierungen strapazieren kann. In diesem Geschichtsbild stellen dann ein für alle mal die Juden die Opfer dar, sozusagen stellvertretend für die Polen, Russen, Franzosen, Belgier, Holländer, Tschechen, Zigeuner, Homosexuellen und wer sonst noch alles Opfer gewesen ist, während wir Deutschen natürlich die Täter bleiben, das ist klar! Und nur so kann dann eine Ausnahmefigur wie Schindler ins Überlebensgroße verwandelt werden, wie im Märchen: Er geht

sozusagen als der Gute in dieses Reich des Bösen hinein und rettet dort ein paar Dutzend oder ein paar Hundert Seelen. Das hat nichts mit Geschichtsschreibung zu tun, aber wahrscheinlich sehr viel mit Mythenbildung.

Es hat Ansätze gegeben, aus deutscher Sicht mit deutschen Filmen dieselbe Geschichte zu erzählen. Also Götz George hat zum Beispiel in einem Film des kürzlich verstorbenen Regisseurs Theodor Kotulla den Lagerkommandanten Höss dargestellt. Oder Heinz Bennent hat im Film „Das Schlangenei“ von Ingmar Bergman oder „In der letzten Metro“ von Francois Truffaut solche sehr viel genauer gekennzeichneten und sehr viel spezifischeren Deutschen in dieser Funktion dargestellt. Aber: diese Filme sind vergessen und untergegangen. Durchgesetzt hat sich das Globale.

Und dadurch werden für uns selbst die Deutschen aus dieser Generation, die wir nur in der globalen Darstellung kennen, irgendwie fiktiv. Das sind gar nicht unsere Eltern oder Großeltern, sondern diese ganze Geschichtsepoche bekommt etwas Fiktives. Und ich glaube, auf die Dauer werden diese inszenierten, hergestellten Bilder alles Dokumentarische verdrängen. Es ist ganz klar, dass uns das in einem gewissen Sinne ja auch nur recht sein kann, weil wir uns auf diese Weise aus der Rolle der Nachkommen der Täter in diejenige der Opfer flüchten können.

Noch vor ein paar Jahrzehnten war das anders, gab es ein anderes Weltbild. Diese Entwicklung zur weltweit prägenden globalen Unterhaltungsindustrie ist eigentlich erst zwanzig Jahre alt, also nicht so alt wie Ihre Universität, die, glaube ich, gerade dreißig geworden ist. Denn vor dreißig Jahren hatten wir durchaus noch Bilder im Kopf von Jeanne Moreau, die die Champs-Élysées runtergeht, oder Vittorio Gassman, der durch das augustleere Rom fährt, oder Liv Ullmann, die in den skandinavischen Schären segelt, oder Feuerwehrleute, die auf einem Ball in Prag tanzen – das war gemeinsames Kulturgut der Europäer.

Heute haben wir alle eine detailgenaue Kenntnis von Polizeistationen in der Bronx oder auf Miami Beach, von Casinos in Vegas und Atlantic City, von Wohnküchen in Kansas, natürlich von unzähligen Coffee Shops samt ihrer sehnsüchtigen Kellnerinnen; High Schools sind uns so vertraut wie Corporate Headquarters; und jeder weiß, wie eine amerikanische Downtown aussieht. Von anderen spezifischen Bildern der Welt haben wir uns verabschiedet. So dass die Weltbürger eigentlich heute eine große Gemeinsamkeit haben: Sie alle kennen dieses fiktive, globale Movieland, das in Hollywood hergestellt wird, und das sie für die Welt halten.

Ich kann mir vorstellen, dass das zum Beispiel zur Zeit des Römischen Reiches nicht anders war, diese Einweg-Entwicklung zwischen Peripherie und Metropole. Denn die Germanen wie die Anatolier haben wahrscheinlich auf Rom

geschaut; und auch die Palästinenser und die Gallier. Aber die Gallier haben nicht auf die Palästinenser und auch nicht auf die Germanen geschaut, sondern alle waren auf den Weg zum Forum, um zu wissen, was da passiert! Das eine war eben auch damals die Mitte und das andere war die Peripherie.

Insofern unterstelle ich niemandem eine böse Absicht. Es gibt wohl eine Dynamik, die darin besteht, dass die Peripherie auf die Mitte blickt – und in dem Fall ist nicht eine geographische Mitte gemeint, sondern die Mitte ist das Globale, ist dieses Typische. Diese Dynamik existiert, und sie eliminiert alles Spezifische, das zur Marginalität wird, jedenfalls in der Bewusstseinsindustrie. Es steckt keine ideologische Absicht dahinter, sondern das sind, wie man so sagt, die Kräfte des Weltmarkts. Es sind aber auch die Kräfte innerhalb einer Kultur.

Es ist ganz klar, dass eine Kultur wie die Filmkunst, jetzt ‚Filmkultur‘, eine kommerzielle Kunst ist. Dadurch ist sie auf eine gewisse Weise auch viel vitaler als alles, was nicht kommerziell ist, und wirkt unmittelbar in die Gesellschaften hinein mit ihren Vorbildern: Das sind die Guten, das sind die Bösen. – Das ist der Konflikt – und selbstverständlich gewinnt der Gute! Der Druck ist so groß, dass er dann auch innerhalb eines Landes wie Amerika alles Spezifische eliminiert.

Ich kenne die USA seit 25 Jahren recht gut. Vor 15 Jahren habe ich zwei Kinder in Louisiana adoptiert; damals wurde dort noch sehr viel Cajun-Französisch gesprochen – jedenfalls von den Leuten meines Alters, den Älteren – wenn ich heute hinkomme, sind es wirklich nur noch die Omas und Opas. Diese französische Cajun-Sprache, die durch merkwürdige Völkerwanderungen bis ins Mississippi-Delta gekommen ist und sich 300 Jahre gehalten hat, ist innerhalb von dreißig Jahren Globalkulturbewusstseinsindustrie und -kultur verschwunden, so wie auch bei uns natürlich regionale Dinge mehr und mehr durch den prägenden Einfluss des Fernsehens verschwinden. Ich weiß nicht, ob man das bedauern sollte – natürlich trauern wir alle regionalen Küchen nach und deshalb bleiben die auch am Leben. Aber das Einheitsbild des Menschen, wenn die Industrie es denn herstellen könnte, führt ja dazu, dass alle Menschen gleich sind.

Der ägyptische Regisseur Youssef Chahine hat einmal gesagt: „Das ist dann aber auch das Ende der Liebe!“ Denn die Liebe ist ja insofern spannend, als man immer den anderen liebt. Wenn aber alle Menschen gleich wären, dann verschwindet auch diese schöne Beziehung. Für die Wirtschafts- und Finanzwelt ist diese Art der Globalisierung wahrscheinlich nicht bedauerlich. Aber in der Kunst steht fest, dass sie zum Verlust der Vielfalt führt und auch zu einem Verlust der Qualität! Denn gerade das Spezifische, das Individuelle ist vielleicht der Ort, wo Kunst aufgehoben ist.

Ich will hier nicht philosophisch werden – das habe ich Herrn Rektor Wolff versprochen – und gleich zu konkreten Beispielen kommen. Muss nur mal zitie-

ren: Es gibt gegen dieses Globale einen Aufstand, nicht nur von den Globalisierungsgegnern, sondern von Ihnen, dem Publikum, zu dem ich natürlich auch gehöre. Denn je mehr wir von diesem nicht wirklich greifbar Globalen, Stereotypen haben – ob in der Literatur, im Film oder anderswo – umso mehr sehnen wir uns nach etwas Vertrautem und nach Geborgenheit. Und da kommt nun das Regionale wieder rein.

Im Kino ist es jedenfalls so, dass jedes europäisches Land – bleiben wir mal bei uns – neben diesem globalen Unterhaltungsfilm, seinen eigenen ganz typisch deutschen nationalen, regionalen Film produziert. Wie gut oder schlecht der ist, lassen wir mal dahingestellt. Es sind meistens Dramoletten, „Komödienstadel“ oder sonstiger Mief. Aber: man braucht es umso mehr, je mehr das Globale von mir nicht nachvollzogen werden kann! Ich kann die Erfahrung von „Pretty Woman“ in Duisburg an der Ruhr nicht unbedingt nachvollziehen. Ich brauche als Publikum auch Unterhaltung, wo ich die Erfahrungen der Helden, die ich beobachte, an meiner eigenen Lebenserfahrung nachprüfen kann. Und das ist das, was ich den „Aufstand des Regionalen“ nennen würde.

Wir wissen alle, dass jedes Jahr irgendwelche Filme plötzlich – ob das „Train Spotting“, „Braking the Waves“ oder „Das Leben ist schön“ ist oder auch die dänischen Filme aus dem Dogma-Kreis – in ganz Europa großen Erfolg haben, weil sie so spezifisch, so regional sind, dass auf einmal jeder Mensch sich mit dieser Erfahrung identifizieren kann. Leider ist das, wie gesagt, nur ein kleiner Aufstand; es ist nur ein kleines Gegengift; das reicht nicht markanteilmäßig für mehr als zwei oder drei Prozent. Wenn wir uns also über den Siegeszug des Globalen insgesamt nicht beklagen sollten, bleibt aber doch ein bisschen Trauer um den Verlust des Spezifischen und der Vielfalt, die damit einhergeht.

Soweit zu den Marktanteilen und den Statistiken. Interessanter wäre ja nun die Frage nach den einzelnen Werken: ‚Kann ein Kunstwerk regional oder global sein?‘ oder ‚Muss es das eine oder andere sein?‘ Nehmen wir mal an, ich male im 16. Jahrhundert eine Freske, das Porträt einer Madonna. Die war bis dahin sehr typischerweise in Mosaik als Ikone gemalt worden, kein Gesicht als Individuum. Und plötzlich kommt ein Masaccio daher, malt eine Bäuerin aus dem Dorf und gibt ihrem Porträt, das Gesicht der Madonna oder der Madonna das Gesicht der Bäuerin und dem Kind eben nicht ein verklärtes ikonenhaftes Jesu-Kindlein, sondern einen pausbäckigen Bauernjungen, der die Finger in den Mund steckt! Cranach, wenn er malt, malt eine spezifische deutsche Jungfer! Und wenn er Himmel und Hölle malt, dann bringt er die Folterwerkzeuge aus seiner Welt mit ein.

Der Himmel, da sind sich alle einig, ist immer schnell gemalt: ein paar Wolken und Engel mit Flügeln; das ist todlangweilig! Anschauen tut man sich immer nur die Hölle. Da ist die kreative Leistung sowohl der Maler als auch der

Zuschauer gefordert. Und die ist immer ganz nach den heimatlichen, nach den spezifischen regionalen Werkzeugen ausgeprägt, nach dem Stil des Hausbaus, Stein oder Fachwerk und selbstverständlich sind die Landschaften im Hintergrund eben altfränkisch oder niederländisch oder italienisch.

Das gleiche gilt für die Literatur: Wenn ein Grimmelshausen seinen Simplizissimus schreibt, dann ist es ein ganz spezieller Bub aus dem Spessart, den er beschreibt, so wie bei Dante in Florenz die Beatrice eben nur eine Florentinerin sein kann und Cervantes mit seinem Don Quijote nur in Spanien sein kann. Das heißt, zunächst haben diese Künstler ja auch nur für ihr Publikum gemalt – der Masaccio für die Leute, die in San Giovanni in die Kirche gingen; Dante für seine Leser in Florenz; Grimmelshausen für die in Deutschland – denn der Künstler braucht ja diesen Pakt mit dem Publikum, damit sie überhaupt verstehen, was er meint.

Sie müssen irgendwie die Welt so sehen, wie er sie sieht; ohne diese Gemeinsamkeiten gäbe es ja gar keinen Austausch. Es gäbe auch keine feinen Anspielungen, keine Ironie, die reingepackt sind in die Bilder, die schon einer, der von drei Gemeinden weiter kommt, nicht mitkriegt. Aber diese Zwischentöne und diese Seitenhiebe, die machen eigentlich die Größe des Kunstwerkes aus. Und dass dann dieses spezifische Kunstwerk plötzlich, manchmal mit Jahrhunderten Verspätung, seinen Siegeszug um die Welt antritt. Was wir heute austauschen, auch in den Bildern, das sind Zeichen und Abkürzungen, Signale.

Natürlich haben wir auf dem Globus jetzt „gemeinsame Werte“ in Führungszeichen, die auch beinahe wie Markenartikel sind, also ‚Freiheit und Demokratie‘ oder ‚Jeans und Prada‘ und ‚Hamburger und Spaghetti‘. Kaum einer hat noch eine Verbundenheit zu einer spezifischen Region, eine Erdigkeit, oder zu gewissen Sitten und Gebräuchen. Umso mehr schreien alle nach Roots, nach dem Suchen nach den Roots, was dann schon wieder eine Marketing-Strategie wird.

Kunstwerke können aber eigentlich nur entstehen aus einer individuellen Erfahrung. Das heißt, früher hatte der Künstler sein Umfeld, seine Erfahrung, seine Abhängigkeit, die er teilt mit seinem begrenzten regionalen Publikum, das nachvollziehen konnte, was den Künstler bewegt hat. Heute haben wir dann eben Andy Warhol, der diese Markenartikel, „Campbell Soup“-Dosen oder sonst Marilyn Monroe zu Stereotypen verarbeitet und diese weitergibt und wir nur noch im Austausch mit diesen Zeichen sind.

Oder auch Gerhard Richter, der die Baader-Meinhof, speziell Ulrike Meinhof, Fotos bearbeitet hat, bis allmählich das nicht mehr das Individuum ist. So dass das also nicht mehr die Marilyn Monroe ist, die ja, weiß Gott, ein Individuum gewesen sein muss, wenn ich Arthur Miller glaube, sondern die wird auf ein-

mal zu einer grobrastrigen Ikone. Also eigentlich gehen wir zurück auf die Welt, die die byzantinischen Mosaiken und die Ikonenkunst hatte, bevor Masaccio mit seinem individuellen Gesicht und die italienische Malerei das Ganze revolutioniert haben.

Film wiederum, wie Literatur, lebt aber vom Geschichtenerzählen. Wenn ich das Geschichtenerzählen erneuern will, muss ich eine eigene Erfahrung, ein eigenes Erlebnis wieder zum Ausgangspunkt machen. Als ich Ihnen über die Ursprünge des „Homo faber“ und der „Blechtrommel“ erzählt habe oder auch die Erlebnisse, die bei Robert Musil den „Törleß“ ausgelöst haben, habe ich schon darauf hingewiesen, dass mir bei den Verfilmungen immer wieder aufgefallen ist, dass ein spezifisches individuelles Erlebnis – man kann es auch ein Trauma nennen – den Schriftsteller schließlich zu seinem Werk gebracht hat.

Ich habe jetzt mal versucht – das Beste ist ja, bei sich selbst anzufangen – meine eigenen Filme daraufhin anzuschauen und zu sehen: „Was kann ich denn daran ablesen? Gibt es da gute und schlechte? Und hat das irgendwie etwas damit zu tun, dass die einen spezifisch sind und auf einer wirklichen Erfahrung beruhen und dass die anderen der Verführung zum großen Markt, zum Globalen, so stark nachgegangen sind, dass sie im Grunde dadurch ihre Qualität verloren haben?“

Nicht ganz einfach. Man könnte ja sagen: „Du bist aus Hessen, also musst du in Hessen Filme machen!“ – einen habe ich da gemacht. „Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Krombach“, wovon ich leider keine Kopie habe, sonst hätte ich jetzt ein Beispiel davon gezeigt – aber das würde ich mir nicht nachsagen lassen. Ich habe zwar dort meine ersten Kindheitserfahrungen gemacht und habe insofern einmal in einer überschaubaren Welt gelebt, die für mich sozusagen damals der Nabel der Welt war und kann mich immer wieder darauf rückbeziehen.

Aber ich glaube nicht, dass das heißt, dass nur, damit sie regionale und spezifische Kunst machen, alle Künstler für immer und ewig in ihrer Region bleiben müssen. Die Region bleibt nur der Bezugspunkt. Die wunderbare Schauspielerin Therese Giese – die ja „Mutter Courage“ gespielt hat, Tschechov gespielt hat, die ich mal erlebt habe in einem französischen Film – die nahm sich ihren Dialogsatz, wenn sie nicht richtig wusste, wie sie ihn bringen sollte, in welcher Betonung, und hat es erst mal auf Bayerisch gesprochen. Und wenn sie auf Bayerisch den richtigen Tonfall hatte, dann konnte sie das rückübersetzen ins Hochdeutsche oder ins Schlesische, dann hat es gestimmt.

Oder: van Gogh ist natürlich großartig, wenn er die Kartoffelesser in Belgien malt. Nur, wenn er da für immer geblieben wäre – dann hätte er nie Sonnenblumen gemalt! Das heißt, wenn er einmal die Kartoffelesser malen konnte,

genau dann konnte er auch in Arles Sonnenblumen malen. Die Urerfahrung muss er erst einmal gehabt haben, bevor er irgendwo hingegangen ist.

Sie sehen also, das ist ein gewaltiges Thema und ich verirre mich hier in Gebiete der Kunstgeschichte, Soziologie, Philosophie und anderes, ausgerechnet dort, wo mir die richtigen Professoren lauter Fehler nachweisen können. Deshalb will ich jetzt doch zu konkreten Beispielen übergehen, Anschauungsmaterial aus Filmen. Und zwar nicht aus denen, über die wir schon gesprochen haben, wie etwa aus der „Blechtrommel“, aber zum Beispiel aus dem „Tod eines Handlungsreisenden“. Ganz was anders.

Also vorab: Ich bin kein Amerikaner und mache einen so uramerikanischen Film auf Bitten von Arthur Miller, der dachte, einer von außen sieht vielleicht mehr das Spezifische daran. Sie wissen, die Geschichte spielt in Brooklyn. Der Handlungsreisender Willy Loman, der an die 60 ist, hat sein Leben lang geschuftet, um das Haus abzuzahlen; schafft es aber trotzdem nicht und wird entlassen. Er hat Angst, dass er vor seiner eigenen Familie, vor allen Dingen vor seinen beiden Söhnen als Versager dasteht und schließt eine Lebensversicherung ab. Loman fährt mit dem Auto an den Baum, bringt sich also praktisch um, um mit der Prämie das Haus abzahlen zu können.

Ein unglaublicher Schock für die Amerikaner, als dieses Stück Ende der 40er Jahre aufgeführt wurde, denn zum ersten Mal wurde der amerikanische Traum ganz anders dargestellt, als er sich global verkaufte! Hier wurde an einem konkreten Beispiel gezeigt: Arthur Miller wuchs in Brooklyn auf, kannte viele Handlungsreisende – im Grunde seine ganze Familie; der Hauptdarsteller Dustin Hoffman, kommt zwar nicht aus Brooklyn, sondern aus Los Angeles, aber sein Vater war und ist Handlungsreisender, hat das also auch mit eingebracht.

Sie sehen jetzt einen Ausschnitt aus einem Film über die Dreharbeiten, wo Miller und Hoffman über das sprechen, was dieses Ereignis eben nicht, glaube ich, zu einem globalen, sondern zu einem ganz spezifischen Film macht. Nebenbei haben Sie dann auch noch einen Einblick auf die Art, wie der Film gemacht ist. Es ist ja ein Theaterstück und Arthur Miller bestand bei der Verfilmung darauf, dass der gesamte Text gesprochen wird, dass also keine Schnitte an seinem Stück gemacht werden. Er betrachtet sein Stück inzwischen zu Recht als einen amerikanischen Klassiker und er sagt: „Ich möchte eigentlich nur die Aufführung des Stückes festhalten.“

Da habe ich gesagt: „Ja, dann brauchen wir auch nicht nach Brooklyn zu fahren; dann brauchen wir keine realen Häuser, sondern dann bauen wir uns eine stilisierte Theaterkulisse in einem Studio, um den Zuschauern immer den Eindruck zu geben: Eigentlich siehst du ein Theaterstück! Eine Technik, die ich

übrigens wiedergefunden habe vor einer Woche in der Verfilmung der „Tosca“ von Puccini, die ich nur sehr empfehlen kann – nicht nur wegen dieser Wahlverwandtschaft, sondern weil es eine ganz, ganz tolle Aufführung ist! Aber jetzt wieder zum „Tod eines Handlungsreisenden“, übrigens auch auf eine gewisse Weise große Oper und deshalb wie die Oper auch in der Originalfassung, das heißt auf Englisch.

(Film wird kurz angespielt)

Gehen wir von Brooklyn nach Louisiana. Da habe ich Mitte der 80er Jahre einen kleinen Film gedreht: „Aufstand alter Männer“. Der basiert auf dem Roman eines schwarzen Autors, der in Lafayette, Louisiana, lebt und eine Episode vom Lande schildert, dort in den Zuckerrohrfeldern Mitte der 60er Jahre, also bevor Martin Luther King seinen Dream hatte.

Die Situation ist: Ein Weißer, ein Vorarbeiter, wird erschossen am Rande des Ackers aufgefunden. Ein Schwarzer wird sofort verdächtigt. Andere Schwarze kommen dazu, die wissen, dass er es nicht gewesen ist. Und ein bisschen wie bei „Spartakus“ sagen alle diese alten Männer – sie sind alle alt! – „Ich bin’s gewesen!“. Und um das zu beweisen, bringt jeder sein Jagdgewehr mit und schießt eine Patrone vom Kaliber No. 5 ab. Der Sheriff, Richard Widmark übrigens, versucht, die Situation mit ein paar markigen Worten zu klären und den Widerstand zu brechen. Das gelingt ihm nicht. „Not this time“ heißt es. Diese Kassette wird wohl gehen, weil es leider nicht die Originalfassung ist, sondern eine deutsche Synchronisation.

(Filmbeispiel)

Also, spezifischer geht’s nicht! Ein kleines Dorf irgendwo in Louisiana. Das ist eben das, was einen wirklich amerikanischen Film ausmacht, im Gegensatz zu diesen globalen Filmen, die auf Plastikmenschen basieren und deren Plastikerfahrung. An dieser Stelle hätte ich jetzt gerne eine Episode aus dem „Plötzlichen Reichtum der armen Leute von Krombach“ gezeigt, wovon ich leider keine Kopie habe, wo eine ganz ähnliche Geschichte um 1840 in Hessen erzählt wird.

Wie spezifisch das dort war, war an der Reaktion der Schauspieler und der Komparsen, die Laien waren, dort in dem Zusammenspiel zu erfahren. Natürlich sind das zum Teil Gesichter, die Sie aus Western von John Ford und anderen kennen, also schwarze Schauspieler, die aus New York und Los Angeles mit uns da hin gekommen sind. Aber einige waren auch die von vor Ort. Und die einen mussten nun die Spielweise der anderen abnehmen. Es ist eine interessante Sache gewesen, dass ein Schauspieler, um wirklich gut zu sein, ja auch zurück zu den Ursprüngen muss, zu den Roots.

Wie gesagt, ein Erschossener liegt die ganze Zeit da am Boden. Um das dem Schauspieler nicht anzutun, dass er da liegen musste, haben wir ein gut hergerichtetes Mannequin auf den Boden gelegt. Und nun kommt einer der Laiendarsteller am ersten Drehtag, sieht diese Leiche da liegen und sagt: „Um Gottes Willen, um Gottes Willen! Das kann man nicht machen! Da liegt ein Toter!“

Ich bin zu ihm hingegangen und – Eugene hieß er – und sage: „Eugene, mach dir keine Gedanken; das ist gar kein Toter, das ist eine Puppe!“ Eugene: „Huh! Noch schlimmer; noch schlimmer! Voodoo!“ Und in dem Moment sagt ein anderer: „Here comes the law!“, weil der Sheriff gerade kam, Richard Widmark. Da ist Eugene in die Zuckerrohrfelder rein und ward nicht mehr gesehen! Da wusste ich, wir sind hier am richtigen Ort und von den richtigen Leuten umgeben!

Ich mache jetzt einen Sprung von Louisiana ganz in Ihre Nähe: Köln. Heinrich Böll, natürlich. „Katharina Blum“. Eine imaginäre Geschichte, die aber sehr, wie Sie alle wissen, wie alles, was Böll geschrieben hat, aus seiner unmittelbaren Erfahrung genährt war. Da geht es um die erste Befragung der Katharina Blum durch den Kommissar, den Mario Adorf spielt, der sich nicht erklären kann, wieso diese brave Hausangestellte so viel Kilometer auf dem Zähler ihres Volkswagens hat, da stimmt doch etwas nicht! Und da wird nun auch wieder, glaube ich, sehr schön eine regionale spezifische menschliche Erfahrung geschildert.

Bitte! (Filmbeispiel)

Ja, wieder ein sehr spezifisches Beispiel; vor allen Dingen dieses deutsche Gesicht und die deutsche Sprache! Im Gegensatz zu der Synchronsprache – ich hätte Ihnen ja gerne die Louisiana-Leute mit ihrem eigenen Akzent vorgeführt – aber gerade als Kontrast ist es mir jetzt ganz recht, dass wir erst eine Synchronfassung gesehen haben, also synthetische Sprache, wo Schauspieler irgendwo im Studio vor dem Mikrophon versuchen, Louis Gosset oder Richard Widmark auf Deutsch nachzumachen, und dann eine deutsche Schauspielerin, die in ihrer Sprache etwas sagt. Ich glaube, auch für jemanden, der nicht von Beruf ein professioneller Filmemacher ist, ist es sofort zu spüren: Eine ganz andere Emotion kommt auf.

Das heißt aber jetzt nicht, dass nur wir hier die Angela Winkler in der Katharina Blum lieben können. Ich bin mal in Taschkent, Usbekistan, gewesen, und auf der Einfahrt vom Flughafen zum Hotel sehe ich dieses Gesicht, riesengroß auf einem Plakat! Dazu Schriftzeichen, die ich nicht lesen konnte. Ich habe mich erkundigt und tatsächlich lief da die „Katharina Blum“! Ich sage: „Was können die denn in Usbekistan damit anfangen? Die haben doch hier hoffentlich keine Springer-Presse?!“ Und sie haben wahrscheinlich auch keine Terroristen-Hysterie – damals jedenfalls nicht.

Ich bin mit dem Bekannten in das Kino gegangen, und die Leute haben genau an derselben Stelle gelacht – es sind ja ein paar Gags in dem Film, wie ich es aus Deutschland kannte, und sie waren mucksmäuschenstill, wenn sie erklärt, wie sie ihre Fahrten über Land macht. Den gesellschaftlichen Zusammenhang und das Umfeld haben sie sich ganz anders gedeutet. Was sie verstehen konnten war, dass ein Individuum gegen einen Apparat ankämpft und ein Apparat, der von lauter gutmütigen Menschen bedient wird, aber schreckliches bewirkt. Das konnten sie nachvollziehen.

Das andere war die Authentizität der Darstellung und eben der Situation, die Böll da geschrieben hat und wie er sie umgesetzt hat: Wenn sie an einem Ort stimmt, stimmt sie überall! Ich gehe gleich noch auf ein anderes Beispiel, das genau in die gleiche Richtung geht, und zwar wird sie ja wegen des Versteckens eines Terroristen ausgefragt. Tatsächlich bin ich fast 20 Jahre später noch mal auf das Thema zurückgekommen, als ich bei der Wende gelesen habe, dass ein Dutzend westdeutsche Terroristen schon seit einem Jahrzehnt der Gewalt abgeschworen hatten und in der DDR untergetaucht waren, und ich mir die Frage stellte: „Wie ist das möglich?“

Wie können diese von Haus aus eher anarchistischen Naturen in einer Gesellschaft leben, die ich mir ganz eng und kleinbürgerlich vorstellte? Und die zweite Frage: „Wie kann eine so bürokratisch-stalinistische Gesellschaft wie die DDR sich mit Terroristen einlassen?“ Ich bin dem nachgegangen und es stellt sich heraus: die DDR war eben doch ganz anders als das, was wir uns darunter vorstellen. Und ich habe nun diese Terroristin, die sich dort versteckt, benutzt, um das Land aus ihrem Blick zu zeigen – einem Blick natürlich einer neu Konvertierten, die päpstlicher als der Papst ist!

(Filmbeispiel)

Dazu gibt es Folgendes zu erklären, sie sagt da: „Du kannst dir jetzt vielleicht die Jeans kaufen; aber du kannst dir nich’ mehr den Arsch in der Hose leisten!“. Als sie den Satz sagt, gab es in Leipzig bei der Premiere spontanen Applaus. Und daraufhin reagierte sofort die andere Hälfte des Saales, die „Buh“ rief. Ich habe dann nachträglich in der Diskussion mit dem Publikum gefragt: „Ja, was ist denn Ihrer Meinung nach wichtiger: der Arsch in der Hose oder die Markenjeans?“ Und da haben alle zurückgerufen: „Die Markenjeans natürlich!“ Auch das wieder eine Erfahrung.

Eigenartigerweise, muss ich jetzt sagen, so genau das recherchiert, dargestellt, beobachtet und, glaube ich, mit Leben erfüllt war, so verschieden waren die Reaktionen auf den Film in Ost- und Westdeutschland. Weil die Westdeutschen sagten: „So kann es im Osten nicht gewesen sein!“ Und die im Osten sagten: „Genau so ist es im Osten gewesen!“ Den größten Erfolg hat der Film dann am

weitesten weg von hier gehabt, nämlich in den USA, die haben gesagt: „Endlich können wir uns vorstellen, was das überhaupt mit diesem ganzen deutschen Ost und West auf sich hat!“ Also, manchmal ist ein spezifisch regionaler Film gar nicht in seiner Region erfolgreich. Man denke „Jagdszenen in Niederbayern“: wahrscheinlich nicht sehr populär in Niederbayern, in Hamburg dagegen sehr.

Ein anderes Beispiel, um wieder darauf zu kommen, dass jede gute Geschichte spezifisch sein muss, ist ein Film, der heißt „Der Fangschuss“, „Le Coup de Grace“. Er spielt im Baltikum im Jahr 1919 und noch wird dort Krieg geführt. Wie ist es möglich? Nun, der Krieg war verloren 1918, wie man weiß; aber viele wollten ihn noch nachträglich gewinnen und sind mit Freicorps von Berlin und anderswo her in das Baltikum gefahren, wo die Weißrussen gegen die Bolschewiken kämpften, Polen und Deutsche sie unterstützten.

Die Geschichte spielt in einem Schloss, in dem eine junge Frau lebt, deren Bruder dorthin zurückkommt, um zu kämpfen. Und sie verliebt sich in den Freund ihres Bruders – nicht wissend, dass der Bruder und sein Freund ein Paar sind! Sie erinnern sich, als ich die Geschichte Billy Wilder erzählt habe. In dem Ausschnitt, den Sie hier sehen, geht es um zwei ganz typische Menschen, die dargestellt werden von Valeska Gert, eine Kabarettistin und Tänzerin aus den 20er Jahren, die dort noch mal einen Auftritt hat, den es nur in unserer Kultur geben kann, glaube ich, und Margarethe von Trotta in der Rolle der Sophie.

Bitte! (Filmbeispiel)

Sie haben sicherlich schon gemerkt: Ich führe hier natürlich ein Plädoyer für den Erhalt der Vergangenheit – ob das Bauerngeschichten aus Louisiana sind, die mit den Menschen wegsterben werden, oder ob das Geschichten aus dem Baltikum sind. Ich liebe solche Filme; ich liebe diese Geschichten. Deshalb versuche ich sie eben über alle Zeiten hinweg zu retten, solange wir noch Überlebende haben, die uns helfen sie darzustellen.

Die Autorin des „Fangschuss“, Marguerite Yourcenar, scheint allerdings dem Prinzip des Spezifischen zu widersprechen: Wenn Böll über das Rheinland spricht, dann weiß man, dass er über das Rheinland Bescheid weiß. Aber Frau Yourcenar ist nie im Baltikum gewesen und sprach kaum Deutsch und hat doch in diesem „Coup de Grace“ ganz wunderbar diese Welt beschworen, die ja in den 20er Jahren untergegangen ist.

Ich glaube nicht, dass wir von dem Regionalen unbedingt ableiten müssen, dass wir provinziell sind. Ich glaube, so wie ich als Regisseur es verstehen muss, mich nach Brooklyn, nach Louisiana oder ins Baltikum versetzen zu können, um die Menschen dort richtig zu zeigen, so kann auch ein Schriftsteller sich

befruchten lassen von einer Geschichte, die in diesem Fall ihm erzählt worden ist. Es gibt nämlich innere Bezüge in dem „Fangschuss“, die noch sehr, sehr viel persönlicher sind.

Es geht um eine homosexuelle Freundschaft, und der Film heißt „Le Coup de Grace“. Im Jahre 1938, als Marguerite Yourcenar das geschrieben hat, hat sie selbst die Frau ihres Lebens kennen gelernt, eine Amerikanerin, die hieß Grace, so dass dieser „Coup de Grace“ „Coup de Grace“, egal ob im Baltikum angesiedelt oder nicht, eigentlich noch eine ganz andere Geschichte erzählt.

Am ersten Abend habe ich unter anderem auch aus Max Frischs „Homo faber“ erzählt und wie mir sein Stil so gefallen hat, den man nicht gleich erkennt, wenn man ihn liest. Es sind keine langen Sätze. Es ist nicht wie Proust oder Thomas Mann, den man sofort erkennt. Sondern sein Stil ist eine Haltung, eine humanistische, unaufdringliche Haltung, die er dann seinem Schweizer Ingenieur mitgibt. Und da habe ich nun wirklich eine Vergewaltigung gemacht – machen müssen aus finanziellen Gründen – der Film ist sehr aufwändig: Der Schweizer Ingenieur musste ein amerikanischer werden.

Sie erinnern sich in großen Zügen an die Geschichte: Homo faber, dieser Ingenieur, glaubt, in seinem Leben alles vorausberechnen zu können, alles selbst zu bestimmen. Es gibt keine Zufälle – auch die sind berechenbar. Und es gibt nichts Irrationales. Und den lässt Max Frisch nun sehr tief stürzen. Er trifft auf dem Schiff auf der Überfahrt von New York nach Cherbourg ein junges Mädchen, das sich zunächst mal in ihn verliebt, er dann auch in sie. Sie ist auf dem Weg zu ihrer Mutter in Athen, wird von Paris aus per Anhalter da hinfahren. Er hat sich schon in Cherbourg von ihm verabschiedet, merkt aber, das Bild lässt ihn nicht los.

Das Bild, von dem Max Frisch gesagt hat: „Die Großaufnahme der Sabeth, da seid ihr doch beim Film im Vorteil. Denn da bräuchte ich zehn Seiten, um das zu beschreiben, was ihr in zehn Sekunden auf der Leinwand zeigen könnt!“.

Homo faber begibt sich also auf die Suche nach der Sabeth und er weiß, sie wollte in Paris unbedingt in den Louvre. Dort findet er sie aber nicht. Dagegen wird sie ihn finden.

(Filmbeispiel)

Diese Reise werden wir nicht mitmachen. Sie wissen ja auch, wie tragisch sie endet, denn es handelt sich um seine Tochter. Bei der Gelegenheit ist es natürlich sehr, sehr schade; dass dies hier kein Kinosaal ist, und sie nur eine Videovorführung erleben können; Bild und Ton sind nicht wirklich auf der Höhe dessen, was man sich wünscht, wenn man versucht zu beweisen, dass Qualität auch noch eine Notwendigkeit ist. Und Pausen, die hier endlos erscheinen –

auch Pausen und Ruhe sind etwas, was die globale Unterhaltungsindustrie versucht auszumerzen – gehören dazu.

Nun gut! Also, das sind nur ein paar Beispiele gewesen. Wie Sie an den Kassettenstapeln sehen, könnte ich Ihnen noch ein paar mehr zeigen. Aber ich glaube, „you got the point“, dass es lohnt, weiter regional Kunst zu machen. Es geht gar nicht anders. Das andere ist eben keine Kunst. Es hat seine Berechtigung als globale Unterhaltung. Aber wenn Sie mich fragen, würde ich die Frage über das Regionale und das Globale in der Kunst ganz eindeutig beantworten und ich würde mich freuen, wenn die Beispiele dazu beigetragen haben.

Ein letztes will ich Ihnen nicht vorenthalten, denn das war ja alles ziemlich schwerer Stoff, was wir gesehen haben. Auf die Komödie scheint nämlich diese Regel, Gott sei Dank, anscheinend nicht zuzutreffen. Natürlich ist die einzige deutsche Komödie, Kleists „Der zerbrochene Krug“, sehr spezifisch angesiedelt, im Brandenburgischen. Es gibt aber Menschen, die haben es geschafft, Komödie auch aus Plastikmenschen herzustellen und ihr viel Weisheit einzuhauchen. Ich meine damit Billy Wilder. Ich habe hier einen kleinen Ausschnitt von einem Gespräch mit ihm, wo er uns noch mal seine Sicht auf das Globale und das Regionale erklärt. Und an seinem Beispiel kann man sagen, dass die Synthese möglich ist.

(Filmausschnitt)

Das war als das Beispiel dafür, dass auch ein globales Werk ein Kunstwerk sein kann. Man muss nur ein Billy Wilder sein, um das zu schaffen. Davon gibt's nicht viele. Wird übrigens im Juni 95. Jetzt bleibt mir nur zu danken, Herrn Wolff und allen, die mich hierher eingeladen haben. Ihnen für Ihre Geduld und für die Gelegenheit vorzuführen, dass auch Film zu unserer Gesellschaft gehört und dass wir dafür sorgen sollen, dass in Deutschland auch weiter welche gemacht werden können!

(anhaltender Beifall)

Rektor Wolff: Meine Damen und Herren, für einen Menschen, der behauptet hat, er wäre seit langem nicht mehr in der Universität gewesen, und wir hätten ihn hier hineinzerren müssen; ein Mensch, der gesagt hat, er wäre nicht in der Lage, einen professorablen Vortrag zu halten; jemand, der es schaffte, ein Publikum zu fesseln mit seinem unterschweligen Humor; ein Mensch, der vielleicht dem einen oder anderen Kollegen in der Universität gezeigt hat, wie man eine Vorlesung packend gestalten kann – das ist unser diesjähriger Mercator-Professor, Herr Schlöndorff!

Schlöndorff: Danke!

(Beifall)

Rektor Wolff: Kommen wir nun zu den Fragen.

Schlöndorff: Und ich dachte schon, ich hab's geschafft!

Frage: Ja, zunächst vielen Dank für den Vortrag! Ich habe eine Frage zu dieser Unterscheidung zwischen regional und global: Gilt das auch für China in der Form? Sie sagten, dass sich generell das Amerikanische durchsetzt, welche Rolle wird da China noch im Bereich von Film oder Filmkunst spielen können?

Schlöndorff: Tja, das könnte Ihnen vielleicht Herr Genscher beantworten! Nein, ich meine, oder: ich bin überzeugt, es ist ja nicht das Amerikanische, sondern es ist dieser Global Way of Life, den wir immer noch den American Way of Life nennen, der aber von so vielen Einflüssen, speziell auch chinesischen Einflüssen geprägt worden ist in den letzten zehn Jahren, dass ich glaube, der wird sich ausbreiten.

Egal wie groß die Zahl der Chinesen ist, letztendlich wird in einer Zeit, die wir vielleicht nicht mehr erleben, auch dort, eine Art American Way of Life sich durchsetzen. Nur wird dieser Global Way of Life natürlich immer wieder verändert! Der war vor 20 Jahren anders. Es wird dazu kommen durch die Macht der Medien, des Fernsehens, der Unterhaltungsindustrie, der Musik, dass mehr und mehr auf diesem Planeten eine Art globaler Einheitskultur herrscht. Das ist nicht zu verhindern. Da muss man auch nicht große Krokodilstränen drüber weinen. Aber umso mehr muss man drum kämpfen, dass die Vielfalt der regionalen und der Einzelkulturen zumindest in homöopathischen Dosen überleben!

Rektor Wolff: Meine Damen und Herren, ich bedanke mich nochmals bei Volker Schlöndorff für seine drei packenden Vorträge hier. Ich hoffe, Sie haben noch ein bisschen Gelegenheit, miteinander zu reden. Vielleicht sogar mit Volker Schlöndorff. An dieser Stelle darf ich Ihnen ankündigen, dass die Mercator-Proffessur weitergeht. Auch im kommenden Jahr werden wir wieder einen sehr interessanten Mercator-Professor haben. Wer es sein wird, wird noch nicht ver-raten, aber es ist jemand aus dem Bereich zwischen Autorenschaft und Journalismus.

(Beifall)

