

Thomas Knauf, *Babelsberg-Stories*



Thomas Knauf

BABELSBERG-STORYS

Erlebnisse eines Drehbuchautors
in Ost und West

Alexander Verlag Berlin | Köln

»Dieses Unseligkeitsgefühl tritt gewöhnlich im vierzigsten oder fünfzigsten Jahr auf... Die ganze Vergangenheit beginnt sich zu summieren, Szenen aus dem eigenen Leben rollen sich auf wie ein Panorama, werden in ein neues Licht gerückt, Vergessenes wird ausgegraben, alles, bis ins kleinste Detail, kommt an den Tag.«

August Strindberg

Ase: »Peer, du lügst!«

Peer: »Nein, nein, ich lüg' nicht!«

Henrik Ibsen

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung und des Nachdrucks, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags.

Das Foto auf Seite 25 stammt von Barbara Metselaar Berthold. Alle anderen

Fotos stammen von Thomas Knauf, wenn nicht anders vermerkt.

Lektorat: Stella Diedrich und Katharina Broich

Umschlaggestaltung, Satz und Layout: Antje Wewerka

Coverabbildung: Szenenfoto aus *Die Architekten*, Foto: Christa Köfer

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (May) 2011

ISBN 978-3-89581-243-9

INHALT

TELL ME WHAT YOU SEE*

- 10 Vorspann
- 12 Ein Beruf wie jeder andere
- 18 Es werde Licht!

NOBODY I KNOW

- 26 Pat Hobbys Kaderakte
- 30 Ein Film bringt die Mauer zu Fall
- 37 Abschied von Golgatha

NOWHERE MAN on a MAGICAL MYSTERY TOUR

- 48 Pat Hobby geht nach Hollywood
- 69 Heimkehr in ein fremdes Land
- 77 Pat Hobby trifft Markus Wolf
- 84 Wer schreibt, der reist (nicht nur in der Phantasie)
- 97 Nomen est omen

OB-LA-DI, OB-LA-DA, I AM THE WALRUS

- 102 Im Bett mit der mechanischen Braut
- 102 Drum püfe, wer sich ewig bindet
- 109 Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett
- 118 Die Angst vor der Angst im dunklen Raum
- 124 Ja-Ja! Nä-Nä!

THE FOOL ON THE HILL

- 140 Kleine Haie, große Haie
- 149 Vorsicht, bissiger Regisseur!

* Die Kapitelüberschriften stammen von Songtiteln der ›Beatles‹, die origineller sind als die meisten deutschen Verleihtitel englischsprachiger Filme

| | |
|--|--|
| 172 | Pinguine auf dem Drahtseil |
| 185 | Kaddish für Filmkritiker |
| WE CAN WORK IT OUT | |
| 190 | Pat Hobby macht Schule |
| 200 | Das Drama mit der Dramaturgie |
| 211 | Konflikte, muß das sein? |
| 221 | Unsuitable Treatment – Vom Nutzen der Filmerzählung |
| CRY, BABY CRY | |
| 226 | Something in the Air |
| 233 | Goldmarie & Pechmarie |
| THINK FOR YOURSELF, I'M SO TIRED | |
| 238 | Der Fluch der <i>Architekten</i> |
| 243 | Schreiben oder leben |
| HELLO, GOODBYE (4 Totenbilder) | |
| 250 | Der Mann, der seinen Kopf für einen Witz verlor – Erich Knauf |
| 255 | Der Einsiedler aus der 57. Straße – Jerzy Kosiński |
| 262 | Die Masken des Eric Ambler |
| 266 | Der Gott der unnützen Dinge – Laurens Straub |
| GOODNIGHT all you PAPERBACK WRITERS | |
| 272 | Das Gesetz der Serie |
| 274 | Post scriptum |
| ANHANG | |
| 276 | Werkverzeichnis des Autors |
| 282 | Literatur- und Filmempfehlungen |
| 293 | Personenregister |
| 303 | Filmtitelregister |

TELL ME WHAT YOU SEE



ein Bild

VORSPANN

Dieses Buch soll junge Drehbuchautoren bewußt entmutigen, damit sie ihre naiven Illusionen verlieren und keine elenden Sklaven des Filmgewerbes werden; ihnen wiederum mit einigen hilfreichen praktischen Ratschlägen Mut machen, um ihr Talent an die schönste Nebensache der Welt (das Kino) zu verschwenden. Man sehe nur die strahlenden Kinderaugen, wenn das Licht der Leinwand auf ihre blassen Gesichter fällt, um zu begreifen, daß die Welt, wo man mit offenen Augen träumt, blauer und irdischer ist. Vor allem soll das Buch anregen; meinetwegen auch aufregen. Denn was allen gefällt, kann nichts Diskutables mitteilen.

Wer ein akademisches Lehrbuch über das Schreiben von Drehbüchern erwartet, wird also enttäuscht. Wer ein skandalträchtiges Enthüllungsbuch übers deutsche Film- und Fernsehgeschäft erhofft, ebenso. Die wahre Absicht dieses Buches ist es, wie Sheherazade Geschichten zu erzählen, um nicht den Kopf zu verlieren – als Filme in Worten nach wahren Begebenheiten. Der Erzähler (im Nebenberuf Journalist und Fotograf) bevorzugt es, nur aus subjektiver Perspektive über Dinge zu schreiben, die er selbst erfahren und erforscht hat. Im Deutschen wird das oft als Nachteil empfunden, im Englischen nie. Darum hält der Autor es mit John Lennon und singt: »*Half of what I say is meaningless. But I say it just to reach you, Julia!*«

Pat Hobby ist eine Romanfigur von F. Scott Fitzgerald (1896–1940), zugleich sein *alter ego* in den *Hollywood-Stories*, worin der erfolgreichste amerikanische Schriftsteller der ›goldenen zwanziger Jahre‹ seine frustrierenden Erfahrungen als Drehbuchautor im Filmgeschäft schilderte. Obwohl die *Hollywood-Stories* zu den weniger bekannten Büchern F. Scott Fitzgeralds zählen, ist sein bedauernswerter Held Pat Hobby für Drehbuchautoren, was Willy Loman für



Thomas Knauf, Karikatur von Laurie Anderson, 1993

Handlungsreisende, Josef K. für Buchhalter, Nikola Tesla für verkannte Technikerfinder ist – eine Identifikationsfigur.

Der Autor des vorliegenden Buches verwendet in einigen Kapiteln den Namen dieser literarischen Idealgestalt, um seinem Kollegen F. Scott Fitzgerald die Ehre zu erweisen, der mit nur vierundvierzig Jahren an Alkoholismus starb.

EIN BERUF WIE JEDER ANDERE

»SINNIG zwischen beiden Welten / Sich zu wiegen laß ich gelten:
Also zwischen Ost- und Westen / Sich bewegen sei zum Besten!«
J. W. Goethe

Die unvermeidliche Frage in Büchern übers Drehbuchschreiben – wie finde ich eine gute Filmgeschichte – habe ich nie verstanden. Entweder man hat etwas zu erzählen, oder man läßt es. Wenn man sich nicht anders ausdrücken kann als durch das Schreiben, kommen die Geschichten von selbst. Man muß nur Augen und Ohren aufsperrn und am Leben teilnehmen. Allein vom Filmeanschauen sollte man sich nicht inspirieren lassen, will man nicht bloß Mechaniker, sondern Erfinder dieser technisch reproduzierbaren Kunst sein. Aus Träumen destilliert man auch keine originellen Drehbücher, selbst wenn man, wie das Medium Edgar Cayce, von Atlantis und den verborgenen Geheimnissen der Pyramiden träumt. War es Billy Wilder, der die Anekdote erzählte, wie ein Autor jede Nacht den nie dagewesenen Film träumte? Am Morgen hatte er ihn stets vergessen. So legte er Papier und Stift neben sein Bett, um den Traum in der Nacht aufzuschreiben. Am Morgen darauf las er das Geschriebene – *boy meets girl*.

Also ist Drehbuchschreiben ein Bewußtseinsakt erinnerbarer eigener und fremder Erfahrungen. Phantasie braucht dazu nur, wer kein Realist ist. Jeder Mensch besitzt Phantasie, aber zielgerichtet erzählen kann nicht jeder. Wichtig ist die Fähigkeit, sich möglichst genau zu erinnern und das Erinnernte zu strukturieren. Alles andere ist Technik, Erfahrung, Fleiß, Talent und der unstillbare Drang, sich mitzuteilen. Die banalsten Dinge können die Schleuse des Erzählens öffnen, nur daß ein Drehbuch nun mal etwas anderes ist, als wie Marcel Proust im Bett zu liegen und *À la recherche du temps perdu* (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit) zu schreiben. Filme

ausdenken ist weniger ein Roman als eine Partitur, auf der das Orchester eines Drehstabes ein Stück in drei Sätzen bzw. Akten spielt. Manchmal auch ohne dritten Akt, aber nie ohne Figuren, die ein Problem haben und es lösen wollen/müssen.

Wie man eine Geschichte für den Film findet, ist so unbestimmbar wie die Frage, was zuerst da war – das Huhn oder das Ei. Beim szenischen Schreiben fürs Kino und Fernsehen löst sich das Paradoxe auf in den beiden Geburtsfehlern des Mediums – des reproduzierten Bildes und des Mehrwert heckenden Geldes. Der verstohlene Blick des biskopischen Apparates zur Wiedergabe von Ereignissen fand die ersten Geschichten quasi auf der Straße, bis die Jahrmaktbudenattraktion sich als synthetische Kunst über die anderen erhob. Zur bewußten Erzeugung von kollektiven Gefühlen erfand die neue Kunst den Beruf des *screenwriters*. Als Huhn, das goldene Eier wie am Fließband legt, war er von Stund an Produktivkraft der Geflügelproduzenten und somit unfrei. Trotz Massenproduktion von zumeist minderwertigen oder gar faulen Eiern genießt er, wenn er fleißig ist, eine durchaus artgerechte Tierhaltung. Die Freiheit, anders und von etwas anderem zu erzählen, bezahlt der Autor, wie jeder unbequeme Künstler, mit Erfolglosigkeit. Wenn er auch Regie führt und Produzent seiner Filme ist, kann er manchmal als bejubeltes *enfant terrible*, Liebling der Kritiker und ewiger Außenseiter von sich reden machen. Die Mehrzahl der schreibenden Filmerzähler muß als Lohnarbeiter der Medienfabriken tun, was von ihr verlangt wird, und auf Beförderung hoffen.

Um mir und dem Leser eine wortreiche Einlassung mehr oder weniger bekannter Tatsachen des spezifischen Schreibens für den Film zu ersparen, lasse ich Erwin Panofsky (1892–1968), einen der bedeutendsten Kunsthistoriker des Jahrhunderts, zu Wort kommen. Mit seinem einzigen Text über Populär- und Massenkultur »Style and Medium in the Motion Pictures« (1936/47)* führte der gebürtige

* Erstmals auf deutsch erschienen als »Stil und Medium im Film« in *Filmkritik* 11/1967.

Deutsche auf nur achtundzwanzig Druckseiten mit einer ziemlich unakademischen Mischung aus kindlicher Kinobegeisterung und kunstkritischer Klarsicht in die Filmästhetik ein: »Im Film bleibt, im guten wie im schlechten, das Gehörte unlösbar gebunden an das Gesehene; der Ton, artikuliert oder nicht, kann nicht mehr ausdrücken, als die gleichzeitig sichtbare Bewegung.« Somit, stellt Panofsky vorbehaltlich fest, unterliege das Skript eines Films dem Prinzip des kombinierten Ausdrucks. »Das heißt nicht, daß das Szenarium bei einem Film gleichgültig ist. Es heißt nur, das sein künstlerischer Sinn sich grundsätzlich von dem eines Theaterstücks unterscheidet und erst recht von dem eines Romans oder einer Dichtung ... So hängt die Bedeutung eines Filmskripts, ähnlich der eines Opernlibrettos, nicht nur von der literarischen Qualität ab, sondern ebenso, ja noch mehr davon, wie das Skript den Ereignissen auf der Leinwand integrierbar ist.«

Jeder, der unbedingt Filme schreiben will, sollte diesen kurzen, reich bebilderten Text lesen. Weil er manches lehrt, das man auf der Filmschule nicht unbedingt vermittelt bekommt: z. B. das subjektive, autobiografisch gefärbte Erzählen für den Film (Panofsky nennt es als Emigrant treffender *motion pictures* – bewegte Bilder) bei gleichzeitigem Nachdenken über die Wirkungsmechanismen des Mediums. Gute, nicht unbedingt erfolgreiche Filme sind zugleich originell (egal in welchem tradierten Genre), autobiografisch (auch im Sinne einer Generation, Nationalität, sozialen Klasse, kulturellen Minderheit) und einzelkämpferisch gegenüber den Allgemeinplätzen des populären Kinos. Das ist leicht dahergesagt, die Wirklichkeit eines Drehbuchautors sieht anders aus. »*Change the script!*« lautet der Befehl der Auftraggeber. So lange, bis alles Persönliche, sprich Selbstreferentielle, alles Medienkritische und zu Originelle getilgt ist. Ein Vertriebsprodukt ist gefragt, keine kostenintensive literarische Selbstbespiegelung in Bildern. Aber zurück zu dem Problem: Wie finde ich eine Geschichte, die Film- oder Fernsehgeschichte schreibt. Denn das wollen wir doch alle – uns ins Guinness-Buch der Mediengeschichte einschreiben oder wenigstens zwei Tage Aufmerksamkeit

mit unserer Arbeit erringen. Durch Verleugnen des künstlerischen Ichs kann es vielleicht gelingen, tut es aber selten. Film als Massenmedium ist das Gegenteil von Modedesign oder Autoherstellung. Er will weder getragen, noch gefahren werden, nur angesehen. Gewöhnlich einmal, und da muß die Wirkung sofort überzeugen, im Fernsehen schon in den ersten zehn Minuten. Trotzdem oder gerade deshalb braucht es Autoren, die riskieren, vom Publikum mißverstanden zu werden. Nicht selten begreift dieses erst spät die Bedeutung des Kunstwerkes. Dank Kinematheken und Fernsehen ist ein Wiedersehen manchmal eine wahre Entdeckung. Leider muß ein Filmautor, wie andere Zeitgenossen, monatlich seine Miete zahlen und Dinge schreiben, die er zutiefst verachtet. Wie in jeder Kunst gibt es unausgesprochene Möglichkeiten, die Ideenlosigkeit festangestellter Redakteure, freier Produzenten, unterbeschäftigter Regisseure durch Kopieren von Meisterwerken zu begeistern. So kann der Filmautor beim geforderten Thema *Love Story* aus seiner privaten ›Chronik der Liebesunfälle‹ schöpfen und, wenn ihm das zu intim ist, von dem gleichnamigen Roman von Tadeusz Konwicki, Segals *Love Story* oder Goethes *Werther* leiten lassen. Alle drei Werke wurden längst verfilmt, wie die meisten großen Liebesgeschichten.

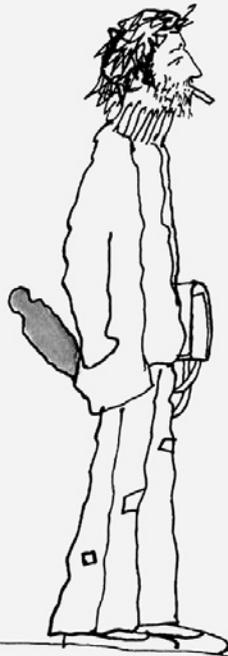
Man kann, um dem Dilemma des ›Alles-war-schon-da‹ zu entfliehen, auch mehrere Ideen zu einer verknüpfen und daraus einen originellen Filmstoff stricken. Vorausgesetzt, man hat Zeit und Muße, etwas zu schreiben, wonach niemand verlangt. Das sind wohl die glücklichsten Momente im Leben eines Lohnschreibers, wenn er Ideen hat, die noch nicht der Zensur von Redakteuren, Produzenten, Regisseuren unterliegen.

Die wahrscheinlich glücklichste Zeit für Filmautoren waren die 1930/40er Jahre, als Hollywood-Produzenten begabte Stückeschreiber und Prosaerzähler ins sonnige Kalifornien einluden und ihnen gutes Geld zahlten, damit sie sich täglich mehrere Stunden in Büros auf dem Studiogelände einschließen ließen, um irgend etwas zu Papier zu bringen. So gut wie nichts von diesen Autoren wurde verfilmt, nicht mal gelesen von den Studiobossen. Es genügte ihnen,

damit zu prahlen, daß sie Leute wie Maxwell Anderson, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Lillian Hellman, Joe Orton unter Vertrag hatten und so der gebildeten Leserschaft ihre besten Literaten am Leben erhielten. »Hollywood, solange es die beschriebene Eigenart hatte, war Amme, Nährerin und überhaupt Daseinsvoraussetzung der gesamten nordamerikanischen Kunst, und das, obgleich es doch Filme machte«, behauptet der DDR-Dichter Peter Hacks neidisch in *Die Maßgaben der Kunst* (Aufbau Verlag 1988). Doch ganz so selbstlos waren die *Tycoons* vom Hollywood-Boulevard nicht. Für ihr, im übrigen nur einige Jahre währendes, Mäzenatentum, erhielten sie günstig die Verfilmungsrechte an den Büchern und Stücken der ›Eingeschlossenen«, die dann meist von schlecht bezahlten *screenwriters* adaptiert wurden. Irgendwann mußten die Namhaften auch Originaldrehbücher liefern oder ihr kalifornisches Schlaraffenland verlassen. Auf Almosen hoffen Drehbuchautoren seitdem vergebens, nur noch in Babelsberg bei der DEFA wurde man dafür bezahlt, so wenig wie möglich zu schreiben. Weshalb des Dichters und Ulbricht-Verehrers Hacks Bonmot »Die DDR ist das reichste Land der Welt« zum geflügelten Wort für die allgegenwärtige Vergeudung der Produktivkräfte im Staat des saarländischen Dachdeckers wurde. Meines Wissens besaß keiner meiner Babelsberger Kollegen, wie der ›preußische Goethe«, ein Lustschloß im Brandenburgischen, einige wurden immerhin von westelbischen Bühnen und Verlagen mit Devisen alimentiert, von denen der Arbeiter-und-Bauern-Staat den Hauptteil einstrich.

Doch zurück zur Frage ›Wie schreibe ich eine gute Geschichte für den Film und wo finde ich sie«. Am besten, man vertraut wie eh und je auf die drei Moiren oder Parzen, Töchter des Zeus und der Themis, die unser Schicksal durch Zufall und Notwendigkeit lenken. Klotho spinnt den Lebensfaden, Lachesis teilt das Lebenslos zu, Atropos durchschneidet ihn. Alles andere sind mehr oder weniger praktikable Tricks von Wanderpredigern, Skriptagenten oder redaktionellen Dogmatikern.

Wer sucht, der findet. Nicht unbedingt, was er sucht, aber etwas anderes, das ihn dann sucht und findet, wenn die Zeit reif ist.



GESTERN ERHIELT DER JÜNGE OSTBERLINER
THOMAS KNAUF AUF EINEM FESTAKT IN
DER USA-BOTSCHAFT DEN DIESJÄHRIGEN
OSCAR FÜR DAS BEMERKENSWÜRDIGSTE
FILMDREHBUCH DES JAHRES 1981 VERLIEHEN.
U. BILD ZEIGT: TH. KNAUF UNMITTELBAR NACH
VERLASSEN DER BOTSCHAFT, WENIGE MINUTEN
VOR SEINER VERHAFTUNG DURCH 4 VOPOS.
(ASSOCIATED PRESS INTERNATIONAL REPORT)

Karikatur von Grischa Meyer, 1981

ES WERDE LICHT!

Unlängst war ich zum ersten Mal in Lyon, um den Ort der fünfjährigen Kriegsgefangenschaft meines Vaters zu sehen. Ich fand die Alu-Gießerei im Stadtteil *Villeurbanne* genau so vor, wie mein alter Herr sie beschrieben hatte. Sogar die Eckkneipe, in der er mit dem *Poilu* des Viertels Rotwein trank, wenn er Ausgang hatte, gab es noch. Der Lokaltermin erwies sich als unerwartet emotionales Erlebnis, wie ein Film, den ich zigmal gesehen hatte. In Bernardo Bertoluccis *Die Strategie der Spinne* (1970) wandelt ein Sohn auf den Spuren seines Vaters, der im Krieg als Partisan gegen die Deutschen umkam. Diesen italienischen Film nach der Erzählung »Thema vom Verräter und vom Helden« des Argentiners Jorge Luis Borges hatte ich im Kopf, als ich den Ort der Gefangenschaft von Hans im Unglück, meinem Vater, besichtigte. Er versicherte, es seien die besseren Jahre seines Lebens gewesen. Nach einem Arbeitsunfall leitete er die Materialausgabe der Gießerei und lernte Französisch. Der Fabrikbesitzer nahm seine *allemands* im Sommer mit auf sein Weingut in Südfrankreich, wo sie nicht arbeiten mußten, nur mit ihm Wein verkosten. Nach Kriegsende schickte er jedes Weihnachten ein Freßpaket in die DDR und einen Brief, der mit »Mon cher Hans!« begann. Stets bedauerte er meinen Vater, daß er, statt in Frankreich zu bleiben, zu den Kommunisten ging. Dafür konnte ich schon mit drei Jahren die erste Lektion des Französisch-Lehrbuchs: *le bœuf* – der Ochs, *la vache* – die Kuh, *fermez la porte* – die Türe zu.

In Lyon suchte ich vergebens nach dem Mann, der einen Nazi Freund nannte, fand dafür andere Freundschaften. Und eine Film-story, die mir zu Hause nie eingefallen wäre. Nicht genug, ich kam in Lyon fast zu Tode. An einem sonnigen Samstag radelte ich am Ufer der Rhone entlang. Plötzlich gab es ein Gewitter und im Sturm fiel der Ast einer Platane auf mich und einen Fußgänger. Er mußte ins Krankenhaus, ich kam mit einer Platzwunde am Kopf davon. Gutes Material für einen Film. Doch es kam noch besser. Im Mu-



Rue du premier-film, Straße in Lyon 2008

seum der Brüder Lumière gibt es ein 360-Grad-Panoramafoto aus dem Jahr 1901. Darauf sieht man einen Jungen und ein Mädchen, die aus verschiedenen Blickwinkeln neugierig in die Kamera schauen. Ich fragte mich, was wohl aus ihnen wurde. Wie entwickelte sich ihr Leben nach der Geburtsstunde des Films, dessen Taufpaten die Brüder Louis und Auguste Lumière waren? Die Hoffnungslosigkeit, zwei namenlose Kinder aus der Wiege des 20. Jahrhunderts ausfindig zu machen, und der zweifelhafte Versuch, in die Kriegsgefangenschaft meines Vaters einzutauchen, überlagerten sich am selben Ort auf filmische Weise. Gewiß, ich könnte eine Er-



Details aus dem 360-Grad-Bild der Brüder Lumière von 1900 (Lumière-Museum Lyon)

zählung darüber schreiben, gar einen Roman über die Ungewißheit fotografischer Dokumente oder des Lebens an sich. Als *l'homme de cinéma* wird aber (fast) alles, das ich schreibe, ein Film in Worten.

Was will ich damit sagen? Man liebt entweder die Kunst des Kinos und lebt in ihr, oder man tut es nicht und sieht fern. Ersteres läßt einen immer an die Möglichkeit denken, vergangene Dinge zu erleben, letzteres nur an die Vergangenheit als Erklärung für Gegenwärtiges. Zwischen Guido Knopps Geschichtslektionen und dem Indianer, der am Lagerfeuer die alten Legenden erzählt, liegen Welten. Zwischen Hollywood und den Ureinwohnern Amerikas liegt die Zerstörung einer Kultur. Ich war einmal auf einem Indianer-Festival in Québec. Dort sang ein alter Indianer die Lieder seines



Details aus dem 360-Grad-Bild der Brüder Lumière von 1900 (Lumière-Museum Lyon)

Stammes ohne die dazugehörigen Worte. Er erinnerte sich lediglich an die Melodien und sang auf unendlich traurige Weise: »Wir haben die Legenden unseres Volkes vergessen. Aber der Klang der Worte ist uns geblieben, deshalb singe ich He-ja, He-ja, He-jo ...«

Film bewahrt, wie fadenscheinig auch immer, die Bilder und Töne dieser uralten Legenden und wirft ein Licht auf die Zeit, wo die Menschen noch alles wußten, was ihnen wichtig schien. Ihr Verstand wurde nicht mit unnützen Informationen und Meldungen überfrachtet, die äußere und innere Welt war mit dem Mantel des Geheimnisses umkleidet und trug die poetische Kraft des Mythischen in sich, die an der Erfahrung des Alltags gemessen wurde. Der Mythos des kollektiven Gedächtnisses, den C. G. Jung das Unbe-



Auguste & Louis Lumière, Lumière-Museum Lyon 2008

wußte nennt, heißt im Fernsehen KULT und dekliniert die Dekaden der Nachkriegszeit als Summer of the 60s, 70s, 80s ... durch, animiert die Kapitel der Urzeit als Disneyland, kürt Jesus Christus zum ›sexiest man alive‹ und das Dritte Reich zur ›greatest story ever told‹. Bei aller Liebe für fotografische Medien, aber »Wo findet man noch ein stilles Kloster ohne Fernsehen« und »Wie kann eine Schwangere eine Tageszeitung lesen, ohne sofort eine Fehlgeburt zu

haben?« schreibt der 83jährige italienische Dichter Guido Ceronetti.

Das Licht der Leinwand ist der Altar der Ungläubigen, Desperaten und Süchtigen, der Hoffnungs- und Erwartungsvollen, wie der *spiritus rector* des Neuen deutschen Films Laurens Straub sagte. Leuten wie ihm ist dieses Buch gewidmet. Nicht denen, die keine Erwartungen haben und längst die Hoffnung aufgaben, daß die Dinge sich zum Guten wandeln.

Wenn am 21. Dezember 2012 das Ende der Welt kommen sollte, wie die Maya es prophezeiten, werden zumindest die Kameras der orbitalen Raumstation es filmen. Und wenn alles Menschliche von diesem Planeten verschwindet, können alle Filme, die das Fernsehen je in den Äther strahlte, noch Millionen Lichtjahre von der Erde empfangen werden. Da versteht man, warum sich heute jeder drängt, ins Fernsehen zu kommen, egal wie peinlich sein Auftritt ist. Wer sagte, wenn die Welt morgen unterginge, würde er heute noch einen Baum pflanzen? Er war gewiß ein Dramatiker – jemand, der an die vergebliche Kraft des Erzählens glaubte.

Als J. W. Goethe in seinem Bett am Frauenplan im Sterben lag, waren seine letzten Worte »Mehr Licht!«. DDR-Germanisten schrieben Berge von Doktorarbeiten über den Sinn dieser Worte und sahen darin die Vision des Dichters von der lichten Zukunft des Sozialismus. Daß Goethe, in Hessen gebürtig, mitten in dem Satz »Mer liecht hier schlecht« verstummte, fiel den linkselbischen Deutschlehrern nicht ein. Oder sollte er die Erfindung der Lichtspielkunst phantasiert haben? Geben wir ihm also das letzte Wort, da es eine wichtige erste Erkenntnis für Drehbuchautoren enthält.

»Es gibt drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik*, *Drama*. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken ... obgleich diese Verfahrensart mehr zur eigenen Belehrung, Unterhaltung und Maßregel als zum Unterricht anderer geeignet sein mag, so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren

notwendigen Uranfänge in faßliche Ordnung brächte. Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben, den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandteilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen.« (*West-östlicher Diwan*)

NOBODY I KNOW



PAT HOBBS KADERAKTE

*»Jeder Einzelne hat die Verantwortung,
seine für ihn gültige Wahrheit zu finden.«*

Fritz Lang, Filmregisseur

Jeder Beruf deformiert den Menschen. Aber mancher bringt eine kindliche Erfahrung mit, die ihn den Beruf wählen läßt, in dem er dann brilliert oder scheitert.

Er wuchs, wie Brecht sagte, in finsterner Zeit auf, die ›Der Kalte Krieg‹ hieß. Auch das Land, in dem das Kind an einem kalten Januartag zur Welt kam, war finster. Es gab viel Arbeit, aber wenig zu essen. Die Regierung machte große Worte, denen unpopuläre Taten folgten. Wer sich beschwerte, wurde als Defätist verhaftet, wer das Maul hielt und fleißig war, wurde Aktivist. Wer Drecksarbeit haßte, ging auf die Parteischule. Als Künstler reichte es nicht, die Konflikte und Leidenschaften des Alltags zu beschreiben, es mußten auch die Lösungen aller Probleme ausgeführt und die Schönheit des Sozialismus gepriesen werden. Keine leichte Aufgabe, wenn dauernd der Strom ausfiel, man bei Kerzenschein in die lichte Zukunft blicken sollte und jedes Wort auf die Goldwaage der Zensur gelegt wurde. So verkam die von Marx und Engels gepriesene Hegelsche Dialektik zu popularisiertem Wissen im Quadrat, die freie Rede zur ›Kunst des inneren Vorbehalts‹, die Erziehung der Gefühle zum Geist kollektiver Anpassung. Der Kindergarten war die erste Form der Mißhandlung, damit der Mensch nicht erwachsen wird, in ewiger Obhut und Gnade von Vater Staat bleibt. Elternhaus und Schule die entscheidende, Armee und Betriebskollektiv die wenn nötige Nachbehandlung des Neuen Menschen, dessen *conditio humana* vom Kopf auf die Füße der Politik gestellt wurde.

Kaum drei Jahre alt, sah er, als russische Panzer auf die BUNA-Ar-



beiter schossen, daß alles um ihn herum Lüge war, und so wurde er ein überzeugter Lügner. Ohne rot zu werden, erzählte er erfundene Geschichten und glaubte sie irgendwann selbst. Zum Beispiel, daß sein Vater im Krieg polnischer Partisan war und Züge in die Luft sprengte. Tatsächlich haßte der Vater als deutscher Ingenieur die Kommunisten, weil sie, wie er sagte, faul waren und nicht in Zusammenhängen dachten. Seine Mutter ertrug das Wort Phantasie nicht, weil sie nie das bekam, wovon sie träumte. Ihre Drohung »Sag lieber gleich die Wahrheit! Ich bekomme es doch heraus« schien ihm lange so wirksam wie die Merseburger Zaubersprüche. Bis er einen Heuschober anzündete, doch weder sie noch die Volkspolizei den Brandstifter überführte. Der Zauber der Wahrheitsfindung hatte seine Macht verloren. Das Lügen wurde ihm zur Wissenschaft, mit

der er die verlorene Welt der Gefühle erforschte. Später gegen die Allmacht der Worte. Besondere Fertigkeit errang er im Nacherzählen von Filmen, die er nicht oder nur teilweise gesehen hatte. Jeden Sonntag saß er für 50 Pfennig im Kino ›Flohkiste‹, wo das Licht der Leinwand mehr wärmte als die Augustsonne über den Schloten von LEUNA und BUNA. Erst spät kam er zum Film und lernte das Handwerk von der Pike auf. Zu spät, wie alles in seinem Land. Mit dreiunddreißig war er noch immer Nachwuchstalent und blieb es trotz Fleiß und Klugheit in Fragen der Staatsräson bis zum Ende der DDR. Sein politisches Desinteresse konnte er nur schwer verbergen, weil er gelernt hatte, daß die erzwungene Lüge der Feind der inneren Wahrheit ist. Zum Glück war er chronisch depressiv. Sonst hätte er den Unsinn geglaubt, den er bisweilen von sich gab, um seine Auftraggeber zu beeindrucken. Er liebte die ungereimten Verhältnisse, das Unfertige und die aussichtslosen Unternehmen, die das humane Material des Kinos sind.

Am Ende der DDR war auch er am Ende, weil die Farben der Verstellung seine Unschuldsmiene verschmiert hatten. Er glaubte, daß er im Westen nicht frei sein könne, höchstens frei von Arbeit. Doch er begrüßte die Annehmlichkeiten des Kapitalismus und fand sein Auskommen zwischen Rede- und Schreibfreiheit geteilt durch Mieterhöhung, Spitzensteuersatz, Kopfpauschale. Sein Kapital waren sein Fleiß und seine Unfähigkeit, Dinge zu tun, die andere als ihn selbst schmerzten. Doch die Zeit heilte alle Wunden, die er sich durch Arbeit zufügte, um nicht zu verhungern. Erst mit fünfundfünfzig Jahren fing er an, sich selbst zu beschreiben. Nicht aus Eigenliebe oder mangelnder Einbildungskraft, sondern weil er spät erkannt hatte, daß nur subjektives Erinnern die Erfahrung einer Generation bewahrt. Allein das erzählerische ICH kann die von Mode-, Konsum- und Medienterror entfremdeten Menschen emanzipieren. So wurde aus dem ungeliebten Kind und notorischen Lügner, in dessen Schulzeugnissen steht: »Sein Geltungsdrang und mangelnder Kollektivegeist stehen im Widerspruch zu seinen guten schulischen Leistungen«, zuletzt noch ein Gefühlsmensch, der seine



schreibende Kraft aus Mitleidenschaften und Verzweiflungen extrahiert. Im gesetzten Alter, findet er, ist es nicht nötig, Drehbücher zu schreiben, sondern Bücher. Das Kino ist ein Ort der Jungen, ein Medium der Melancholie und Grandiosität ohne Vergangenheit und Zukunft. Die Alten müssen erklären, wie es war und hätte sein können. Denn es gibt kein Wissen als den phantastischen Algorithmus der Erinnerung. Das Leben jedes einzelnen ist ein Film, dessen Bilder regellos aneinandergereiht sind und keinen Sinn ergeben. Erst die Fähigkeit bewußter Montage (Erzähltechnik) und Gefühlsbetontheit (Dramaturgie) schafft der Selbstbetrachtung die öffentliche Form. Er arbeitet seit dreißig Jahren mit mehr oder weniger Erfolg daran, ohne seinem Vorbild F. Scott Fitzgerald jemals das Wasser reichen zu können.

EIN FILM BRINGT DIE MAUER ZU FALL

Wie immer seit zehn Jahren fuhr ich auch an diesem Tag mit einer Mischung aus Vergeblichkeit und Pflichtgefühl nach Babelsberg. Auf halber Strecke stotterte der Motor meines VW 1300 Baujahr '72 und starb kurz hinter Teltow. Ich stellte den Wagen, den ich vor kurzem für 23.000 DDR-Mark von einem Bekannten gekauft hatte, am Straßenrand ab und hielt Ausschau nach einem Taxi. »Warum kaufst du auch immer antike Westautos«, meinte mein Begleiter, der Regisseur Peter Kahane. »Weil ich erst seit elf Jahren auf einen Lada angemeldet bin und im August 1990 dran. Wer weiß, ob wir dann noch bei der DEFA arbeiten«, lächelte ich gequält. Die Frage war durchaus nicht geschichtspessimistisch, sondern tagesaktuell. Sie würde in einer Stunde beim Studiodirektor beantwortet werden, der uns zu sich bestellt hatte wegen der fraglichen Produktionsfreigabe unseres Filmprojektes *Die Architekten*. Das fertige Drehbuch lag seit Monaten beim Chefdramaturgen, ohne daß es irgendwelche Beanstandungen oder Änderungsvorschläge gab. Keine Reaktion, weder für noch gegen den zugegeben unerhörten Stoff über das Scheitern junger Architekten an der DDR-Baupolitik. Als sei dies noch nicht genug, gab es in dem Drehbuch zwei Ausreiseanträge, einen Stasispitzel und eine dubiose Figur, die un schwer als der Erbauer der Stalinallee Hermann Henselmann zu erkennen war. Er hatte mich zum Schreiben des realen Falles ermutigt, sich dann aber aus Zeitmangel absentiert. Von der Ideenskizze bis zum Drehbuch gab es im Studio keine Probleme, was ungewöhnlich war. Etliche meiner Filmideen landeten spätestens als Exposé oder Treatment mit dem Vermerk ›abgebrochen‹ im Archiv des Lektorats.

Die Arbeit an *Die Architekten* begann Anfang 1988, doch der Stoff verfolgte mich seit Mitte der siebziger Jahre. Er basierte auf realen Ereignissen und passierte einer Gruppe junger Architekten in Berlin, dessen Leiter Michael Kny war. Sie sollten im Auftrag der Jugendorganisation FDJ die kulturellen und gastronomischen Bauten für die fertige ›Schlafstadt‹ Marzahn entwerfen. Das Projekt



Studio Babelsberg, Tonkreuz 1992

wurde als zu kühn und ökonomisch untragbar erst verstümmelt, dann ganz beerdigt. Kny blieb in der Berliner Ingenieurhochbau GmbH, die anderen glorreichen Siebzehn stiegen größtenteils aus dem Architektenberuf aus, der sie durch eine auf Quantität orientierte Politik zu Bauingenieuren degradierte.

Ich war ebenfalls Opfer des finsternen Umgangs der SED-Politiker mit jungen, engagierten Kadern, deren Studium den Staat viel Geld kostete. Nach fünf Jahren vergeblicher Mühe als Szenarist der DEFA debütierte ich sechsendreißigjährig mit dem Film *Rabenvater* über einen Bauskandal in Halle. Der brisante Stoff wurde vom Generalstaatsanwalt der DDR untersagt, weshalb ich das Drehbuch



Peter Kahane und Thomas Knauf 1987. Foto: Helga Paris

auf eine rein private Geschichte reduzierte. Der Film wurde von der Kritik verrissen, obwohl das Hallenser Publikum ihn mochte, denn der eigentliche Held war die ›Diva in Grau‹ im Chemiedreieck zwischen Leuna, Buna und Bitterfeld.

Danach hatte ich gelernt, daß man solche Kompromisse nicht ungestraft macht, und plante nach dem erfolgreichen Jugendfilm *Vorspiel* des Regisseurs Peter Kahane einen Streifen über die verlorene Generation der 1950er DDR-Kinder. Ihnen mißtraute man politisch auf allen Leitungsebenen, weil sie als Kinder den Westen noch kennengelernt hatten.

Der Film war gedacht als ›Autobiografie einer Generation‹, wie