

# Wie man Filme macht und warum

## Filmkünstler und Fernsehredakteure

Seit ich Anfang der Sechziger begann, mich mit Film und Fernsehen zu beschäftigen, hat das Filmemachen im Fernsehen sich sehr verändert und nicht zuletzt die Haltung gegenüber dem Publikum. Vom kommerziellen Fernsehen war damals in Westdeutschland noch nichts zu ahnen; und wer es in den USA erlebte, wünschte es nicht herbei. Das von den Besatzungsmächten inspirierte öffentlich-rechtliche Rundfunksystem bestimmte Gegenwart und Zukunft. Wenn ich in Ländern mit kommerziellem System Filme zum Beispiel von Eberhard Fechner zeigte, wurde bestaunt, dass solche Produktionen im Fernsehen überhaupt möglich sind.

Schreibende Kolleginnen und Kollegen wie Manfred Delling, die zu früh gestorbene Anneliese de Haas oder der ältere Walter Jens („Momos“) waren geschichtsbewusst und dachten um 1960 ganz selbstverständlich kritisch nach über den Zusammenhang zwischen schöpferischem Individuum, öffentlichem Fernsehen und demokratischer Gesellschaft. Einschaltquoten sagten uns wenig in Zeiten, in denen die größte denkbare gesellschaftliche Katastrophe keine Fiktion war, sondern – maßgeblich vom verehrten deutschen Publikum mitgestaltete – Wirklichkeit, so kurz zurückliegend wie heute die „Wende“. Da Deutschland seine besten Köpfe verloren hatte, konnte es nur ein Remigrant (Theodor W. Adorno) sein, der zu Recht die heute unvorstellbare Frage stellte und brillant durchphilosophierte, inwieweit dieses Publikum überhaupt wollen könne und dürfe.

Von solchen Lehrern beeindruckt, schüttelte ich heute noch den Kopf darüber, dass es verantwortlichen Unverantwortlichen als „Erfolg“ gelten kann, die Leute zum Einschalten zu nötigen wie das Vieh zum Fressen, anstatt danach zu fragen, was in den Köpfen und Herzen wohl vorgehen mag. Was freilich ein ewiges Rätsel ist und bleibt, weil das Publikum durch die zahllosen Einzelnen, aus denen es sich zusammensetzt, bekanntlich unergründlich ist wie ein Ozean, über den niemand verfügen kann. In den man aber sehr wohl Giftstoffe einleiten kann. Stirbt nicht ohne die Frage nach den einzelnen Zuschauern die Verantwortung? Wenn das „Format“-Management schon vorab weiß, welches Futter das Publikum nimmt und welches nicht, und ein Autor oder eine Regisseurin nicht mehr erwartungsvoll für seine, ihre jeweiligen Zuschauer erzählen darf, ist der Urdialog mit dem Publikum abgeschnitten.

Was diesen Dialog zu verschiedenen Zeiten unter unterschiedlichen Bedingungen immer wieder ausgemacht hat und ausmacht, habe ich noch einmal bei 25 Personen nachgefragt. Ich erkundigte mich nach dem persönlichen Warum, den Prägungen und Leidenschaften, mit denen sie erzählen und die sie mit ihrem Publikum verbinden. Und ich freue mich zum Beispiel besonders, wenn ein jüngerer Kameramann wie Benedict Neuenfels mir die Notwendigkeit des subjektiven Blicks begreiflich macht, den er gegen alle Norm-Widerstände durchzusetzen entschlossen ist.

Die Weigerung, normiertes Denken mitzudenken, entspricht einerseits dem klassischen Gegensatz zwischen Kultur und Macht. Andererseits kann Verweigerung auch generationstypisch sein. Zur Verdeutlichung des Letzteren habe ich zwischen die Texte einen vielleicht indirekt auch autobiographischen Text über einen Filmroman platziert, der einer bestimmten Altersgruppe, in die auch ich gehöre, ein Denkmal setzt. DIE ZWEITE HEIMAT, der mittlere Teil der HEIMAT-Trilogie von Edgar Reitz, gibt ein Seelenporträt der von Kriegskindheiten geprägten sogenannten „Vaterlosen Generation“.

Die Auswahl der Interviews mit Filmkünstlern und Redakteuren überbrückt einen Generationsunterschied von 60 Jahren. Der Regisseur Wolfgang Staudte, Jahrgang 1906, wäre im Oktober 2006 hundert Jahre alt geworden, Neuenfels, Jahrgang 1966, wird vierzig sein. Die streng eingehaltene Reihenfolge von den Älteren zu den Jüngeren lädt zu einer Art Spaziergang durch die Fernsehfilm-Geschichte ein und indirekt auch zur Besichtigung des sich wandelnden Zeitgeistes. Die einander bestätigenden oder widersprechenden Aussagen schaffen beim Lesen, so hoffe ich, überraschende Verbindungen. Vielleicht erklärt sich der Generationsbruch, der das Filmemachen im Fernsehen seit den achtziger Jahren bestimmt, nicht nur kommerziell, sondern auch kulturell wie etwa bei Nico Hofmann, der sich nachvollziehbar von der Beschäftigung mit der Vergangenheit abwendet und die Freude an der neuen Unterhaltlichkeit entdeckt. Oder wenn in der DDR die Zeitgeschichte sehr direkt einwirkte, wie bei Andreas Dresen, und sich zeigt, wie jemand, der sich nicht verbiegen lässt, eine klare, und für den deutschen Film wichtige Autorenhaltung erkämpfen kann.

Meine angeborene Ratlosigkeit habe ich versucht als Vorteil zu nutzen. Um nicht voreingenommen zu sein, habe ich mich als Interviewer bewusst nie vorbereitet, und am liebsten war es mir, wenn ich jemandem in dem Gespräch erst kennen lernte, wie es oft der Fall war. So blieb ich unmethodisch spontan, wenn ich Regisseure, Drehbuchautoren, Redakteure fragte, warum sie aus ihren Erfahrungen heraus so arbeiten wie sie arbeiten. Weil immer irgendein positiver Impuls der Anlass war, fragte ich nie misstrauisch

und meist aus zufälligem Anlass. Wolfgang Staudte mit seinem Freimut war, wie man gern einen Vater gehabt hätte. Der Szenenbildner Jan Schlubach erstaunte als Sohn seiner großbürgerlichen Klasse. Imo Moszkowicz war in Auschwitz, ist einer der wenigen überlebenden jüdischen Menschen meiner Geburtsstadt. Der in Berlin geborene Remigrant Peter Lilienthal berührte mich tief mit der Fremdheit seiner frühen Filme. Die Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus faszinierte mich mit ihrer selbstbewussten Erzählung so, dass ich glaubte zu verstehen, wie wichtig sie für Alexander Kluge und Werner Herzog gewesen sein muss. Fritz Lehner begeisterte mich mit einer mitreißenden Schilderung präzisen Handwerks, Dominik Graf mit seinem strategischen Umgang mit Anpassung und Widerstand, Heike Hempel mit ihrer freien Selbstverständlichkeit des sich Entscheidens innerhalb der Möglichkeiten und Bedingungen einer Welt, die eben so ist, wie sie ist.

Weil nichts festgelegt war, erfuhr ich vielleicht manches, das man Unbekannten sonst nicht sagt. Im Gespräch lehnte ich mich an das an, was meine Interviewpartner interessierte, und versuchte zu verstehen. Dabei war mir immer wichtig, das Verhältnis meiner Gesprächspartner zur deutschen Kultur und Geschichte zu erfassen. Besonders intensiv musste ich den Filmemachern aus der ehemaligen DDR zuhören, um einen mir wenig bekannten Berufsalltag mitzubekommen, etwa die unterschiedlichen Bedingungen im DDR-Fernsehen und bei der DEFA.

Bei der Ausarbeitung der Interviews war mein Ziel, das auf Tonband Gesagte getreulich und in der Verkürzung verdeutlicht wiederzugeben oder zu referieren und in der Form und Auswahl meine subjektive Anteilnahme spüren zu lassen. So hoffe ich, dass die Texte insgesamt einen Beitrag zur Kulturgeschichte dieses Bereichs ergeben und überdies die Entwicklung von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart spiegeln. Es handelt sich dabei nicht nur um das Fernsehen und den Film, die Texte zeigen auch immer wieder die Auswirkung der realen deutschen Geschichte.

Veröffentlicht werden 25 ausgewählte Texte mit 14 Regisseuren, fünf Redakteuren/ Dramaturgen/Produzenten, zwei Drehbuchautoren. Ein Szenenbildner, eine Cutterin, eine Regieassistentin und ein Kameramann lenken den Blick auf weitere Filmberufe: Wolfgang Staudte (1906-1984), Jan Schlubach (1920-2006), Imo Moszkowicz (\*1925), Egon Monk (\*1927), Egon Günther (\*1927), Günter Rohrbach (\*1928), Peter Lilienthal (\*1929), Edgar Reitz (\*1932), Roland Gräf (\*1934), Beate Mainka-Jellinghaus (\*1936), Peter Märthesheimer (1937-2004), Peter Steinbach (\*1938), Dietrich Mack (\*1940), Irene Weigel (\*1940), Margarethe von Trotta (\*1942), Martin Wiebel (\*1943), Wolf-Dietrich Brücker (\*1945), Helke Misselwitz (\*1947), Fritz Lehner (\*1948),

Dominik Graf (\*1952), Nico Hofmann (\*1959), Detlev Buck (\*1962), Andreas Dresen (\*1963), Heike Hempel (\*1965), Benedict Neuenfels (\*1966).

Zu einem produktiven Fernsehens gehört der gute Dialog zwischen Redakteuren und ihren Filmkünstlern. Dabei geht es um freundschaftliche Toleranz, also letztlich darum, dass in engagierter, sachlicher Auseinandersetzung den schöpferischen Menschen der Platz frei gemacht wird, Künstlern, die ihr Publikum auf immer wieder neue Weise erreichen.

Thematisiert wird in manchen Interviews auch die antidemokratische Wirkung der Einschaltquoten-Spekulation. Ich erinnere mich immer gern an zwei Sätze des amerikanischen Filmproduzenten und Gründers von Universal City, Carl Laemmle, der im letzten Jahr der Weimarer Demokratie 1932 schrieb: „Safety last sollte das Motto des Mannes sein, der versucht, in großem Umfang eine Unterhaltung für ein über die ganze Welt verbreitetes Publikum zu schaffen.“ Und: „Kein Mensch hat jemals dadurch etwas im Filmwesen erreicht, dass er sich eifrig daran machte, dem Publikum das zu geben, was es seiner Meinung nach will.“ (Laemmle produzierte Chaplin, als er noch ein Risiko war, und ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT / IM WESTEN NICHTS NEUES, USA 1930).

Das von der Leidenschaft zur Sache inspirierte Kaufmannsmotto „Safety last“ widerspricht der augenblicklichen populistischen Tendenz. Mit der Einschaltquoten-Ideologie werden viele Wege zur Erkenntnis verschlossen. Wenn das nachfolgende Mosaik einander ergänzender oder sich auch widersprechender Informationen und Meinungen sie eher öffnet, würde mich das freuen.

Zuerst danke ich Hans Helmut Prinzler, der sich entschied, dieses Buch herauszugeben und in engagierter Diskussion, zusammen mit Peter Paul Kubitz, die Auswahl der Manuskripte mitbestimmte. In Prinzlers Auftrag und auf meinen Vorschlag hin sah Peter Jammerthal noch einmal alle Texte mit schöner Gründlichkeit durch und diskutierte geduldig und interessiert die strittigen Details mit mir. Ferner danke ich Henning Rischbieter, der zuvor eine andere Fassung redigiert hat, die keinen Verlag fand, aber als Zwischenstufe wichtig war. Meine Arbeit wurde mäzenatisch unterstützt von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, sowie den Fernsehspiel-Abteilungen der ARD, des Schweizer und des Österreichischen Fernsehens, für die der WDR redaktionell zuständig war. Da ich den Redakteur vorschlagen konnte, wählte ich Joachim von Mengershausen, weil mir bekannt war, dass er sich nicht einmischt. Er hat mich ermutigt, wenn ich ihm die Texte zusandte.