

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Henckel von Donnersmarck, Florian
Kino!

Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch 4513
978-3-518-46513-4

suhrkamp taschenbuch 4513

Florian Henckel von Donnersmarck

Kino!

Mit zehn Illustrationen von
Adam Batchelor

Suhrkamp

Umschlagabbildung:

Filmbild »Tödliche Umarmung/Last Embrace«, USA, 1979,

Regie: Jonathan Demme, Darsteller: Janet Margolin, Roy Scheider,

© ddp images

Der Autor spendet die Gewinne aus dem Verkauf dieses Buches an die Fürst Donnersmarck-Stiftung für Menschen mit Behinderung.

Erste Auflage 2015

suhrkamp taschenbuch 4513

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Hermann Michels und Regina Göllner

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-46513-4

Kino!

Meinen Mitstreitern der letzten Jahre

Christiane

Jan Mojto

Sam Raimi

in liebevoller Dankbarkeit gewidmet

Inhalt

Im Labyrinth des Minotaurus

- Im Labyrinth des Minotaurus 12
- Der Schauspieler als Scheinwerfer 14
- Der Drehbuchautor als Librettist 20
- Der Regisseur als Lügendetektor 24
- Name und Notwendigkeit 26
- Den richtigen Filmen die richtige Musik 28
- Warum ich mich für das Kino entschieden habe 38

Im Kino

- Variété 56
- Der Trailer als Vorurteil 58
- Und täglich grüßt das Murmeltier 60
- Superbad 63
- Von der Gültigkeit der Gnade 66
- Teil III 68
- Die Suche nach der Sinnlosigkeit 71
- Der Weg zum Kubismus 73

Über das Deutsche im Filmemachen

- Dichten auf Esperanto 78
- Tom Cruise im Bendlerblock 83
- Über das Deutsche im Filmemachen 95
- Statt eines Nachrufs: Ulrich Mühes letztes Jahr 112

- Textnachweis 120
- Bildnachweis 121
- Register 123

Im Labyrinth des Minotaurus





Im Labyrinth des Minotaurus

»Execution dependent« – ein Wort, das meist hinter verschlossenen Türen gesprochen wird, von Studio-Bossen, die darüber entscheiden, ob ein Stoff verfilmt werden soll oder nicht. »Execution dependent« bedeutet, dass es – Gott bewahre! – von der Qualität der Umsetzung abhängt, ob der Film an der Kinokasse erfolgreich sein wird oder nicht. Der Begriff ist inzwischen eines der mächtigsten Argumente gegen das »Green Light« für ein interessantes Drehbuch. Der Erfolg eines Films soll nicht von etwas so Peripherem wie der Regieleistung abhängen.

Superhelden-Filme sind nicht »execution dependent« und daher sehr beliebt: Sogar wenn Ang Lee, der Regisseur von »Brokeback Mountain«, aus »Hulk« (2003) einen langsamen, recht anstrengenden Kunstfilm macht – er wird seine 245 Millionen Dollar einspielen. Und wenn einige Jahre später ein anständiger Werberegisseur aus Frankreich das Ganze mit geringeren Ambitionen nochmals verfilmt (»Der unglaubliche Hulk«, 2008), wird dieser Film inflationsbereinigt praktisch das Gleiche einspielen – 263 Millionen. Wer wutgeschwollene grüne Muskelmonster auf der Leinwand braucht, der kauft eine Kinokarte, ganz gleich, wer auf dem Regiestuhl saß.

Wenn Catherine Hardwicke mit »Bis(s) zum Morgengrauen« (2008) einen perfekt besetzten, sensiblen Film über die Innenwelt von Teenagern hinlegt, dann ist das eigentlich für alle erfreulich. Doch hat sie damit an der Erschaffung eines geistigen Eigentums teilgenommen, das plötzlich nicht mehr »execution dependent« ist. Der zweite (dritte, vierte und fünfte) Teil wird erfolgreich werden, egal, wer ihn inszeniert. Und so entlässt das Studio Catherine Hardwicke und übergibt »Bis(s) zur Mittagstunde« (2009) einem gefügigeren Regisseur.

Wenn ich Filme, die ich für bedeutend halte, vor meinem

geistigen Auge Revue passieren lasse, etwa »Fanny und Alexander« (Ingmar Bergman), »Drei Farben: Rot« (Krzysztof Kieślowski), »Das Fest« (Thomas Vinterberg), »Lola rennt« (Tom Tykwer), »Ikiru« (Akira Kurosawa), »Belle de Jour« (Luis Buñuel), »Jerry Maguire« (Cameron Crowe), »Der talentierte Mr. Ripley« (Anthony Minghella), »Blue Velvet« (David Lynch), dann wird mir klar, dass sie vielleicht nur eine Sache gemeinsam haben: das enorme Risiko, das der Regisseur dabei trägt; die Möglichkeit, dass der Film auch unendlich schlecht und peinlich hätte werden können, wenn nur ein paar kleine Regie-Entscheidungen anders ausgefallen wären. Die Filme sind im extremen Maße »execution dependent«. Sie fliegen so hoch, weil Flughöhe identisch ist mit Fallhöhe.

Der Film, der oft als der schlechteste aller Zeiten gehandelt wird, Martin Brests »Gigli«, enthält eine Szene, in der Jennifer Lopez als hochgebildete lesbische Kleinkriminelle dem einfältigen Ganoven Ben Affleck erklärt, warum die Vagina dem Penis überlegen ist. Die Szene ist so schlimm, wie man es sich nur vorstellen kann. Jennifer Lopez kämpft in puerto-ricanischem Bronx-Dialekt mit Sätzen wie: »There is no place nowhere that has been the object of more ambitions, more battles than the sweet sacred mystery between a woman's legs that I am proud to call my pussy.« Und Ben Affleck schluckt schwer in Libido-Wallung. Aber so schmerzhaft sie auch sein mag, diese Szene ist aus der gleichen Genialität gestrickt wie die Tango-Szene in »Der Duft der Frauen«, eine der großartigsten und einflussreichsten Einzelszenen der Filmgeschichte, vom selben Regisseur. Der Film als Ganzes trägt dieselbe mutige Handschrift wie »Rendezvous mit Joe Black«, »Midnight Run« und »Beverly Hills Cop«, alle von Martin Brest, und alle auf meiner persönlichen Liste der besten Filme aller Zeiten. Ich schaue mir einen vermeintlich misslungenen »Gigli« hundertmal lieber an als einen noch so gefeierten »Hulk«. Ich stürze lieber mit Ikarus nach hohem Flug, als dass ich im Labyrinth des Minotaurus gefangen bleibe.

Der Schauspieler als Scheinwerfer

Einer tiefenpsychologischen Theorie zufolge ist das gesamte Spektrum der menschlichen Natur – jedes Laster, jede Tugend – in jedem einzelnen Menschen angelegt und unsere Persönlichkeit lediglich das, was wir davon zur Schau stellen (können). Unser innerstes Wesen wäre dann wie eine riesige dunkle Wand, auf der alles aufgemalt ist, was das Menschsein ausmacht. Wir können allerdings nur einen winzigen Teil von ihr sehen, weil wir jeweils nur einen kleinen, fest eingestellten Scheinwerfer mit einem klar umrissenen Lichtkegel haben, der sie für uns beleuchtet. »Aha, das bin ich also«, sagen wir uns beim Betrachten des Kegels, »ein bisschen schüchtern, ein bisschen melancholisch, pflichtbewusst, eitel, prinzipientreu, außer in Momenten extremer Geilheit et cetera ...«

Und doch ahnen wir, dass mehr in uns schlummert, vielleicht sogar alles. Wir ahnen es besonders in Momenten des Kunstgenusses. Wir hören eine Sinfonie und spüren, dass jenseits aller Bürgerlichkeit in uns ein gnadenloser Eroberer von Welten steckt; wir verbringen ein paar Stunden in einem Tanztheater und sind uns plötzlich nicht mehr so sicher, ob wir mit dem Urteil über unsere Feinde richtigliegen; wir betrachten ein Gemälde und weinen über unsere eigene Schlechtigkeit.

Für mich aber ist die nächste, direkteste und ehrlichste Kunst die der Schauspielerei: Ohne den Umweg über Pinsel, Meißel und Trompeten spricht hier ein Mensch in seiner leiblichen Reinform zum anderen. Wir identifizieren uns mit dem Schauspieler, werden eins mit ihm – identisch. Unsere Lichtkegel werden für die Dauer des Films oder des Theaterstücks deckungsgleich. Denn das ist die große Begabung des Schauspielers (mit der er geboren wird und die ihm keine Schauspielschule vermitteln kann): Bei ihm ist der Scheinwerfer – manchmal nur mithilfe des

Regisseurs, oft aber auch trotz seiner – beweglich. Er kann ihn für eine Rolle so einstellen, dass ein ganz anderer Ausschnitt der großen Wand sichtbar wird, eben derjenige der Figur, nicht derjenige des Schauspielers. Und indem er diesen Teil seiner Wand beleuchtet, zeigt er uns, dass dieser Ausschnitt auch in unserem Wesen existiert. Dadurch entsteht das scheinbare Paradox, dass große Kunst zugleich massenwirksam und extrem persönlich ist.

Früher konnte ich es nicht verstehen, wenn ein Kunstwerk, das mich in meinem ureigensten Wesen zu berühren schien, auch Menschen, die mir sehr fremd vorkamen, begeisterte. Aber die Mafia-Bosse, die uns James Gandolfini und Al Pacino in unserem Inneren finden lassen, die Prostituierten von Jodie Foster und Julia Roberts sind eben genauso im Inneren unserer Mütter, Schaffner, Deutschlehrerinnen und Apotheker vorhanden wie in uns selbst. Ob es uns passt oder nicht.

Noch verstörender war es, wenn ich einen Künstler persönlich kennenlernte, dessen Werk mich glauben ließ, ich hätte einen Seelenverwandten gefunden, und ich dann feststellen musste, dass wir uns gar nichts zu sagen hatten. Inzwischen glaube ich, dass der Kunstgenuss das Hochgefühl der Entdeckung des Urmenschlichen ist und der Künstler dabei letztlich mehr Hebamme als Mutter. (Und welcher vernünftige Mensch würde schon von einem Kind auf dessen Hebamme schließen wollen?)

Denn die Freude an der Kunst des großen Schauspielers wird zum Beispiel immer größer, je öfter wir ihn in unterschiedlichen Rollen sehen. Wenn wir Russell Crowe als Gladiator erleben und ein Jahr später als schizophrener Wissenschaftler; wenn wir durch Sebastian Koch die Ehrlichkeit eines Stauffenberg bestaunen und im nächsten Jahr die Verlogenheit eines Albert Speer, dann erfüllt uns das jenseits des Filmgegenstands mit einer Ahnung von der fast unendlichen Weite der menschlichen Seele.









Der Drehbuchautor als Librettist

Ein Klischee, das man fast bereit wäre als Wahrheit zu akzeptieren (wenn einem dafür versprochen würde, es nicht mehr hören zu müssen), lautet, dass ohne ein gutes Drehbuch kein guter Film denkbar sei. Die These passt allerdings nur schlecht zur allgemein akzeptierten Stellung des Regisseurs, den Kritik und Publikum – von der französischen Autorentheorie gestützt – als den Urheber eines Films angreifen oder feiern (erfahrungsgemäß übrigens fast ausschließlich für Drehbuchbelange). Natürlich hat der Regisseur auch die Möglichkeit, das Drehbuch vor dem Dreh umzugestalten. Aber wenn die Regie nur eine Art Schleuse ist und das Drehbuch der Fluss, wie kommt es dann zu der anfangs erwähnten Einschätzung?

Bei der Oper etwa, einer dem Kino nicht unähnlichen Kunstform, zählt das Drehbuch – das Libretto – wenig. Viele der beliebtesten Opern, wie etwa »Die Zauberflöte« oder »Cosi fan tutte«, hätten wenig Aussicht, ohne die Musik regelmäßig aufgeführt zu werden. Doch reduziert dies die künstlerische Wucht der Werke keineswegs. Auch gilt Verdis »Jungfrau von Orléans« nicht als stärker, nur weil ihr ein Schiller-Stück zugrunde liegt, noch gilt sie als Schiller-Oper. Vor ein paar Jahren habe ich die Ehefrau eines bedeutenden Regisseurs (der nicht schreibt) sagen hören, die Regieleistung beim Film sei mit der Komposition bei der Oper vergleichbar, sollte also nicht aus der Qualität des Drehbuchs heraus beurteilt werden, sondern aus den Feinheiten der Schauspielführung, der Narration, der Interpretation.

Unser Filmgeschichtsprofessor in München hätte ihr recht gegeben: Einmal ließ er uns Regiestudenten eine ganze Woche den 40 Minuten langen Film »Eine Landpartie« anschauen, vier-, fünfmal pro Tag, bis wir Jean Renoirs Choreografie, die Schattierungen, das Zusammenspiel von Dialog und Musik begriffen,