

## Gespräch mit Jochen Brunow

Jochen Brunow, ist Drehbuchautor und Leiter der Drehbuchakademie an der DFFB (Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin), er lebt und arbeitet in Berlin und Sardinien. Er gibt seit 2007 den Drehbuch-Almanach *Scenario* heraus. Jochen Brunow war an der Entwicklung des Curriculums für die erste Berliner Drehbuchwerkstatt (1986) beteiligt, war Mitgründer und langjähriges Vorstandsmitglied des VDD und Mitglied der BKM-Jury für Produktionsförderung.

Ellen Wietstock: Seit einigen Jahren schon dominieren im Kino Biopics und Literaturverfilmungen. Gerade wird das Leben von Romy Schneider auf die Leinwand und den Fernsehschirm gebracht, Heike Makatsch verkörpert Hildegard Knef. Die Baader-Meinhof-Gruppe kommt demnächst in unsere Kinos. Dokumentarfilme erreichen im Kino beachtliche Zuschauerzahlen, im Fernsehen gibt es jede Menge Doku-Serien und Docu-Soaps. Nur noch wenige Spielfilme beruhen auf originären Stoffen. Ist es berechtigt, von einer Krise des Fiktionalen zu sprechen?

Jochen Brunow: Eine komplexe Frage – Die Zunahme des Dokumentarischen hat meiner Meinung nach auch damit zu tun, dass Dokumentarfilme heute vollkommen anders konzipiert sind als früher. Es handelt sich vielleicht sogar eher um einen Einbruch des Fiktionalen in das Dokumentarische. Diese modernen Dokumentarfilme erzählen anders, erlauben sich Dinge, die in einem klassischen Dokumentarfilm des 20. Jahrhunderts nie zu sehen waren. Man erlaubte sich damals beispielsweise nicht, für die dokumentarische Kamera zu inszenieren, Dinge zu stellen, künstlich zu arrangieren. Außerdem bewegen sich diese Filme, wenn sie denn im Kino erfolgreich sind, häufig auf einem sehr hohen technischen Niveau. Pepe Danquarts Film *Am Limit* ist ein Beispiel dafür, dass heute ein anderer Aufwand betrieben wird. Damit steht umfangreiches Bildmaterial für die Montage und auch die Fiktionalisierung und eine starke Emotionalisierung in der Montage zur Verfügung.

Auf der anderen Seite stehen wir heute einer Flut von Bildern gegenüber. Es ist so fatal einfach, Bilder herzustellen. Früher bedeutete es eine große Anstrengung, Bilder zu machen, diese Anstrengung war mit einer bestimmten Haltung verbunden. Bilder umgeben uns heute frei flotierend, sie werden auf neue Weise organisiert und montiert. Ich glaube trotzdem nicht, dass man von einer Krise des Fiktionalen sprechen kann. Bücher, Erzählungen funktionieren weiter. Die neusten Erkenntnisse von Psychologen und Neurobiologen bestätigen, wie wichtig das Erzählen ist: die seelische Gesundheit des Menschen wird daran festgemacht, ob er in der Lage ist, sein eigenes Leben in einer konsistenten Art und Weise zu erzählen. Das Erzählen wird sicher seine Bedeutung behalten. Aber ich sehe eine andere Gefahr auf uns zukommen. Spiele stellen viel eher eine Konkurrenz zum klassischen Erzählen dar, weil sie nicht auf den Kategorien der Narration basieren. Es gibt kein Ende. Sinnstiftung erfolgt aber nur, wenn etwas ein Ende hat. Nur wenn wir etwas erzählen können, bekommt es einen Sinn. Spiele dagegen sind explizit darauf angelegt, endlos gespielt zu werden und süchtig zu machen. Es geht darum, jemanden anzufixen und solange wie möglich in einem Prozess zu halten.

Literaturverfilmungen hatten in früheren Jahren einmal einen unangenehmen Beigeschmack, den ich eigentlich für völlig unangebracht halte. Wenn man nach Amerika schaut, dann beruht ein sehr großer Teil der erfolgreichen Filme auf adaptierten Werken - das können Theaterstücke und Romane sein oder auch Zeitungsartikel, die auf umfangreichen journalistischen Recherchen beruhen. Ich finde es normal, sich dieser Stoffe zu bedienen. In Deutschland war der Begriff Literaturverfilmung lange Zeit sehr stark belastet, weil man mit den vorher existierenden literarisch angesehenen Werken geworben hat und damit eine gewisse kulturelle Höhe erreichen wollte, um die Filme zu adeln. Inzwischen ist das aber nicht mehr so.

Ich denke also insgesamt nicht, dass das Dokumentarische das Fiktionale ersetzt, und dass darin eine Gefahr liegt. Eher besetzt eine bestimmte Art von Fiktion die historische Realität, wenn zum Beispiel Bernd Eichinger über den Set von „Der Untergang“ meint, „bei uns roch es wie im Führerbunker“ und auch durch den missbräuchlichen Einsatz der dokumentarischen Aussagen von Traudl Junge versucht, seiner Fiktion den Anstrich von Authentizität zu verschaffen. Event-Filme zu bestimmten historischen Ereignissen werden plötzlich nicht mehr wie ästhetische Produkte gesehen und behandelt, sondern wie Zeugnisse der Vergangenheit, darin liegt meiner Ansicht nach eine viel größere Gefahr.

- Ellen Wietstock: Werden Deiner Meinung nach Drehbücher und Treatments ausreichend gefördert? Stimmt das Verhältnis von Stoffentwicklungsförderung/Drehbuchförderung und Produktions-/Verleihförderung?
- Jochen Brunow: Das Verhältnis hat sich in den letzten Jahren extrem verbessert. Da hat die Lobbyarbeit des Verbandes der Drehbuchautoren VDD durchaus gefruchtet. Auch die Novellierung des FFG sieht eine Erhöhung der Fördergelder für die Drehbuchförderung vor.
- Ellen Wietstock: Ich beobachte eine andere Entwicklung: Beim Medienboard Berlin-Brandenburg zum Beispiel werden schon seit einigen Jahren immer weniger Fördermittel für Stoffentwicklung ausgegeben.
- Jochen Brunow: Das Medienboard ist ein spezieller Fall. Dort hält man die Autoren für nicht-satisfaktionsfähig. Sie können keine Förderung beantragen, sondern nur die Produzenten. Das halte ich in den heutigen Zeiten für ein absolutes Unding.
- Ellen Wietstock: Beim BKM gehen pro Jahr ca. 200 Anträge auf Drehbuchförderung ein. 2003 waren es 281, 2004 232, im Jahre 2005 waren 248, dann sank die Anzahl der Anträge 2006 auf 179. Vor fünf Jahren richtete das BKM ein Dramadepartment ein, geleitet von Susan Schulte. Sie trifft eine Vorauswahl. Haben sich die Drehbücher durch diese Einrichtung wesentlich verbessert?
- Jochen Brunow: Ich selber war bei der Einführung dieser Maßnahme durchaus skeptisch. Als Mitglied der BKM-Jury für Produktionsförderung profitierte ich dann allerdings davon. Es ist eine große Erleichterung, nicht mehr alle eingereichten Treatments lesen zu müssen. Da die BKM-Förderung die einzige ist, die vollkommen offen gegenüber den Autoren ist, werden auch nicht so hoch qualifizierte Projekte eingereicht. Die Auswahl, die Susan Schulte bislang getroffen hat, fand ich richtig. Wir haben als Gremiumsmitglieder im Übrigen immer die Möglichkeit, Projekte nachzufordern und die Vorauswahl zu relativieren. Die Projekte selbst werden nicht anders durch diese Maßnahme, aber die Entwicklung der Stoffe nimmt einen anderen Verlauf. In der Wahl der dramaturgischen Begleitung sind die geförderten Autoren frei. Bewährt hat sich, dass Susan Schulte den Drehbuchautoren nicht nur diese dramaturgische Begleitung oder einen Mentor an die Seite stellt, sondern auch Kontakte in die Branche und zu Produzenten vermittelt. Die Anzahl der realisierten BKM-geförderten Drehbuchprojekte ist erheblich gestiegen, diese Quote wird von keiner anderen Förderung erreicht. Das hat zu der Überlegung geführt, etwas Ähnliches möglicherweise auch bei der FFA anzusiedeln.
- Ellen Wietstock: Der Deutsche Drehbuchpreis ging in diesem Jahr an den Regisseur und Autor Fatih Akin für *Auf der anderen Seite*. Außerdem erhielt Akin den Drehbuch-Preis in Cannes und den Europäischen Filmpreis für das beste Drehbuch. Meiner Meinung nach sind diese Entscheidungen schwer nachvollziehbar. Wie ist das zu erklären?
- Jochen Brunow: Alle drei Drehbuchpreise werden aufgrund der Sichtung des fertigen Films vergeben. Schon beim zweiten Preis hat Fatih Akin selbst gesagt, das sei unberechtigt, der Cutter Andrew Bird hätte viel eher einen Preis verdient. Das hat mit der Entstehungsgeschichte des Films zu tun. Fatih Akin ist ein großer Fan von Guillermo Arriaga, dem mexikanischen Schriftsteller und Drehbuchautor, er bewundert Alejandro Gonzales Inarritu, den Regisseur von *Amores Perros*, *21 Grams* und *Babel*, der für seine Filme eine zersplitterte Erzählweise entwickelt hat. Das hat ihn sehr fasziniert, er ist zu Arriaga gepilgert und hat sich von ihm beraten lassen, um seine Geschichte von der Kollision zweier Kulturen auf diese Art und Weise aufzubauen. Das ist im Grunde das eigentliche Buch, das auch der BKM-Kommission vorgelegen hat und das alle Fördergremien ganz toll fanden. Ich war auch begeistert. Dann hat Fatih Akin den Film nach dem Buch gedreht und montiert und gemerkt, er verliert das Gefühl für die Figuren. Daraufhin hat er den Film völlig auseinander genommen und Überlagerungen eliminiert. Wenn man den Film jetzt ansieht, stimmen einige Anschlüsse nicht, weil es anders geplant war, aber man ist emotional doch näher bei den Figuren. Für den umstrukturierten fertigen Film hat Fatih Akin dann die Preise bekommen, aber nicht für das Drehbuch in seiner ursprünglichen Fassung. Beim deutschen Filmpreis hat zum Glück ja auch Andrew Bird dann seine Lola bekommen.
- Ellen Wietstock: Für interessierte bzw. angehende Drehbuchautoren gibt es ein umfangreiches Aus- und Weiterbildungsangebot: Das fing im Jahre 1986 mit der Berliner Drehbuchwerkstatt an, es folgte die Münchner Drehbuchwerkstatt, die Berliner Master School Drehbuch, die Autorenschule in

Hamburg, die ISF in Köln. Fast jede Filmhochschule hat spezielle Studiengänge für Drehbuchautoren. Darüber hinaus bieten Filmhäuser und Privatleute Drehbuchseminare an. Was hat dieses Angebot gebracht? Kann der Markt diese mehr oder weniger gut ausgebildeten Drehbuchautoren überhaupt verkraften?

Jochen Brunow: Es hat wieder einmal dem Fernsehen sehr genutzt - die jungen Autoren werden vom Fernsehen sehr umworben. Als Leiter der Drehbuchakademie der DFFB möchte ich gerne unabhängig denkende, kreativ handelnde Autoren ausbilden, die sich selber auch als Unternehmer ihrer eigenen Künste verstehen. Auf der anderen Seite trägt man als jemand, der in diesem Bereich ausbildet, die Verantwortung dafür, dass diese Menschen anschließend mit ihren Fertigkeiten ihren Lebensunterhalt verdienen. Aus diesem Grund haben wir die Zusammenarbeit mit den Sendern extrem intensiviert. Wir arbeiten mit SAT 1, ProSieben und RTL in Masterclasses zusammen, in denen durchaus auch die Bedürfnisse der Sender mitberücksichtigt werden, vor allem im Bereich Serie. Das ist in der Realität einfach ein Feld, das vielen Autoren ein Einkommen gewährt. Die Qualität des deutschen Kinofilms aber wurde durch diese Ausbildungsmaßnahmen vielleicht nicht unbedingt gehoben. Warum das so ist? Eine schwierige Frage. Ich glaube, dass die Selektionsmechanismen eine größere Rolle spielen als die Ausbildung selbst. Es geht doch darum, für welche Stoffe lassen sich Produzenten und Fernsehredakteure begeistern, was hat Chancen bei den Fördergremien und Sendern? Was passiert mit den Stoffen im Laufe des Developments? All diese Faktoren haben mit der Ausbildung zum unabhängigen Denken und Kreativität nicht immer etwas zu tun.

Bei den Studenten merkt man allerdings auch deutlich, dass die Begrenzung oft schon bei der eigenen Phantasie anfängt. Es fällt auf, wie stark sie in Schienen, Slots und Sendepätzen denken und dass auch gar nicht mehr die Intention besteht, diese Vorgaben zu sprengen und darüber hinaus diese Grenzen zu verrücken und zu verschieben, diese als einen Reibungspunkt und als Herausforderung zu begreifen. Es ist unsere Aufgabe, ihnen klar zu machen, dass nur Dienstleister, die bestimmte Vorgaben sklavisch erfüllen, selbst den Sendern nicht weiterhelfen.

Ellen Wietstock: Warum existiert diese ästhetische Schere im Kopf bereits bei den Studenten?

Jochen Brunow: Vieles von dem, was man erzählen möchte, was zum Gegenstand der Auseinandersetzung erhoben wird, ist bereits medial vorgeformt. Es stellt keine unmittelbare eigene Erfahrung mehr dar, sondern bezieht sich nur auf Gehörtes und Gesehenes und medial Erfahrenes und nicht auf das eigene Erleben, das eigene Trauma, die eigenen Verletzungen. Es bedarf einer gewissen Lebenserfahrung, um über etwas erzählen zu können. Deshalb legen wir auch Wert darauf, dass in der Drehbuchakademie der DFFB die Studenten etwas älter sind und Berufserfahrungen mitbringen. Die meisten haben ein abgeschlossenes Studium hinter sich, sie haben zum Teil Medienwissenschaften studiert oder kommen aus verwandten Bereichen, manchmal aus dem Journalistischen.

Jedes Jahr verlassen unzählige Absolventen die Filmhochschulen, Filmklassen und Drehbuchschulen. Insofern ist klar, dass nicht alle diese angehenden Autoren vom Markt aufgenommen werden können. Das hat auch dazu geführt, dass die durchschnittlichen Erlöse aus Drehbüchern gesunken sind. Auch für gestandene Autoren wird es schwieriger, die bisher normalen Erlöse zu erzielen, weil Anfänger zu Dumping-Preisen beschäftigt werden und diese wiederum in den Markt wollen und diese Konditionen auch akzeptieren, wovon man ihnen als Dozent ja auch schlecht abraten kann, weil es dieses Einstiegs in die Branche bedarf.

Ellen Wietstock: Die Drehbuchautorin Nadja Brunckhorst beklagte kürzlich bei einer Veranstaltung der Deutschen Filmakademie den Einfluss der Fernsehredaktionen bei der Stoffentwicklung. Das Kino, so ihr Argument, lebe von der Poesie, während das Fernsehen Worte und Erklärungen benötige. Sie setzte sich für einen Fördertopf für Kinofilme ohne Beteiligung der Fernsehsender ein.

Jochen Brunow: Ich habe früher einmal gesagt, die Erfindung des amphibischen Films ist die Erbsünde des deutschen Kinos. Da liegt noch immer das Problem begraben. Aber ich bin es mittlerweile leid, das immer wieder aufs Neue zu thematisieren. Wir hatten jetzt die „Süßstoffoffensive“, die „Degetoisierung“, die „Pilcherisierung“ – alles Kampagnen, die sich damit befasst haben, dass bestimmte erzählerische Standards im Fernsehen nicht mehr stattfinden und damit eine kulturelle Verflachung einhergeht. Veränderungen haben diese Kampagnen nicht gebracht. Wenn man in die

Vergangenheit schaut und sich mit der Historie des Drehbuchs befasst, - wie es in *Scenario* in der Rubrik *backstory* geschieht - dann hat es zu allen Zeiten diese Klage über den kulturellen Verfall gegeben. Sie hat nie irgendwie gefruchtet. Es handelt sich um eine Situation, an der ich als Drehbuchautor auch selbst überhaupt nichts ändern kann. Sich über Dinge zu beklagen, die man nicht ändern kann, ist sinnlos. Die Filmbranche ist hierzulande so organisiert, dass auch die Produzenten auf die Fernsehsender angewiesen sind und nicht als unabhängige Produzenten agieren können. Sie können daher auch den Drehbuchautoren keinen Schutz bieten und keine Hilfe leisten, weil eben diese Abhängigkeit besteht.

Die vielen bereitgestellten Filmfördermittel sind de facto Subventionen, aber Subventionen sollten eigentlich dazu führen, dass der Markt funktioniert und die Subventionen langfristig obsolet werden. Unser Filmfördersystem, das in den 1960er Jahren in Deutschland etabliert wurde, hat sich genau in die entgegen gesetzte Richtung entwickelt. Es wurden immer mehr Subventionen aufgerufen, und ohne diese Förderungsmaßnahmen gäbe es kein deutsches Kino. Die Forderung nach einem Fördertopf für Kinofilme ohne Fernseheteiligung halte ich trotzdem für richtig, weil dieses Abhängigkeitsverhältnis Kino-Fernsehen verhängnisvoll ist. Und der wunderbare von Kulturstaatsminister Bernd Neumann ins Leben gerufene Filmförderfonds DFFF reicht nicht aus, um dieses Abhängigkeit zu brechen, obwohl die Produzentenlandschaft dadurch mit Sicherheit gestärkt wird. Was also sollen die Drehbuchautoren tun? Ich beobachte folgende Tendenz, die in *Scenario 3* im Mittelpunkt stehen wird: Autoren wollen, um ihre Stoffe zu schützen, selbst Regie führen. Wer wirklich etwas Eigenes schaffen will, seine Geschichte schützen will, der muss wohl zwangsläufig diesen Weg gehen. Auch auf internationaler Ebene ist dieser Prozess zu beobachten. In Cannes lief der neue Film von Charly Kaufmann, den er selber inszeniert hat; in Venedig wird jetzt der neue Film von Guillermo Arriaga zu sehen sein, bei dem er selber Regie führte. Chris Kraus – mit dem ich das ausführliche Werkstattgespräch für *Scenario* geführt habe - war ein vielbeschäftigter, aber nicht verfilmter Autor, der mittlerweile seine Stoffe gleichzeitig sowohl als Roman als auch als Drehbuch verfasst und erfolgreich darauf insistiert, auch noch selber Regie zu führen, siehe *Vier Minuten*. Fred Breinersdorfer, der *Sophie Scholl* produzierte, hat jetzt auch bei *Eden Plaza* nach einem Roman von Dagmar Leupold zum ersten Mal selber Regie geführt. Die Drehbuchautorin Susanne Schneider verfilmt gerade ihr Buch *Es kommt der Tag*. Das ist eine Gegenwehr, die möglicherweise mehr Veränderung schafft als Lamentieren.

Für mich ist wichtig, sich den Blick von außen zu gestatten und zu schauen, wie gehen andere mit solchen Situationen um. Mein nächstes Kinoprojekt, *Forever Young*, spielt zur Hälfte auf Sardinien. Das Drehbuch befasst sich mit dem Traum vom ewigen Leben und die Geschichte wird von einer dreitausend Jahre alten Olive erzählt. Ich habe mich im Zuge der Recherchen sehr intensiv mit der Kultur Sardinien auseinandergesetzt. Wie dort mit noch lebendigen Traditionen und dem gleichzeitigen Anspruch von Globalisierung umgegangen wird, hat mich sehr beeindruckt. Diese Menschen hätten eigentlich viel mehr Grund zur Klage über den Verfall von Dingen. Für viele Künstler Sardinien ist Tradition aber nichts Festgefahrenes, ich mag das von ihnen entwickelte Motto von ‚Tradition in Motion‘.

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von black box.