

Skript
Herbst
2005

Hardboiled oder weich gespült? *Krimi schreiben für's Fernsehen...5*

INTERN Editorial.....4

BERUFSPOLITIK.....

Werner Kließ: Wie man mit dem Krimi reich und berühmt wird.....5

Martin Compart zur Verwüstung des deutschen TV-Krimis.....9

Dominik Grafs Nachruf auf den „Fahnder“11

Arne Sommer zu neuen Schreibmärkten.....19

PERSÖNLICH.....

Interview mit Linus Foerster, Oscar-Preisträger.....24

Editorial

von Xaō Seffcheque

„Schlachte nicht die Kuh, die wir noch melken wollen!“, so die spontane Reaktion eines Kollegen, als ich ihm vom Schwerpunktthema dieser Ausgabe erzählte. Die meisten Autoren dieses Diskurses tendieren dazu, dem deutschen Fernsehen jegliche Fähigkeit zur Innovation abzusprechen. Und vor Allem, fügte mein Kollege hinzu, woher nehmen wir dann eine neue Kuh? Und wo steht geschrieben, dass sie besser sein wird?

Aber hat die Kuh überhaupt noch eine Lebenserwartung? Das Magazin „Zukunftsletter“ spricht bereits unverhohlen vom „Ende des Fernsehens“. Die Werbewirtschaft sieht das offenbar ebenso: Die Preise für die TV-Werbeminuten verfallen immer mehr. „Keiner guckt mehr hin, nichts wird mehr voll bezahlt – ein Desaster!“, resümiert der Zukunftsforscher Matthias Horx.

Was ist passiert? Hat sich die heilige Kuh überfressen, leidet sie an einem heimtückischen Virus, oder ist sie schlicht fett, faul und träge geworden?

Nichts Neues in der „Idiotenlaterne“ monieren die Kritiker. Denn während jeden Monat dutzendweise neue Zeitschriften auf den Markt geworfen werden, konkurrieren die TV-Sender um die stetig rarer werdende Ressource „Aufmerksamkeit“ immer noch mit einem „eher unendlichen Brei“ (Horx). Und immer austauschbareren Formaten. Für die wählerisch gewordenen Werbekunden ist TV längst nicht mehr das Reichweiten sichernde Leitmedium, gibt er zu bedenken. Wenn jedoch die Wirtschaft weniger Geld für TV-Werbung ausgibt, bleibt auch uns als Gestaltern des „Werberahmenprogramms“ (O-Ton J.Hüttenrauch, Ex-Programmchef WWF) entsprechend weniger.

Tatsächlich wird TV offensichtlich immer weniger als Freizeitoption akzeptiert, auch vom „breiten“ Publikum. Eine Emnid-Umfrage ergab, dass nur noch 4% der Deutschen in ihrer Freizeit am liebsten fernsehen. Heimwerken, Wellness, Familie und sogar klassische Kultur (!) lagen weit vor TV.

Ist das Fernsehen also ein Auslaufmodell der industriellen Massengesellschaft, das inzwischen massiv durch das Internet, die veränderte Arbeitswelt und neue Freizeitgewohnheiten unterlaufen wird? Degeneriert das ehemalige Leitmedium, der „Vergnügungsdampfer, auf dessen Oberdeck eben die Blasmusik spielt, während die Kultur zwangsläufig ins Kohlendeck muss“ (H. Thoma,

Ex-RTL-Geschäftsführer) zum Nebenbeimedium?

Zwar steht zu befürchten, dass auch wir Autoren bestimmte Entwicklungen nicht aufhalten werden. Aber das bedeutet nicht unbedingt, dass wir machtlos zusehen müssen, wie unsere Kuh ihrem Ende entgegen dämmt. Wir können, wir müssen versuchen sie aufzupäppeln, mit einfallsreichen und innovativen Konzeptionen für besseres Fernsehen, spritzigere Serien, originellere Formate und tollere Filme, anstatt sie ihrem Schicksal als ständig nur Altbackenes Wiederkäuende zu überlassen.

Welcher Programmchef wollte da widersprechen – und bei so viel wunderbarer Gemeinsamkeit nicht sofort mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner ankommen – dem Krimi?

In der Tat hat sich (neben der Familienserie) der Krimi als langlebigste und als am besten variierbare Spezies erwiesen, die geeignet scheint, eine langfristige Bindung mit dem „scheuen Reh“ (J. Klamroth/Degeto) Zuschauer einzugehen. Nicht nur, weil der Krimi so schön das Schema „klarer Plot – Spannung – eindeutiges Ende“ bedient, sondern vor Allem, weil der Krimi die letzte wirkliche moralische Bastion des Autors ist. Hier darf und kann man tun, was im restlichen Programm immer verpönter scheint: Stellung beziehen – statt flockig die Oberfläche abzugrasen! (Die Kuh lässt grüßen...) Der Autor kann (im günstigsten Fall) seine persönliche Sicht der Welt und ihres Zustandes allgemein gültig postulieren und der Krimizuschauer wird nebenbei genötigt, vom „Baum der Erkenntnis“ zu essen.

Gerade diese Eigenschaften, natürlich im Akkord mit der ewigen Neugier auf das Grenzwertige, das Abgründige und das Verbotene, werden den Krimi langfristig auch dann noch überleben lassen, wenn Reality-, Quiz-, Talk- und Gerichtsformate nur noch historischer Programmüll sein werden.

Dazu müssten allerdings die Programmacher mitspielen und zur Abwechslung mal nicht nur Lippenbekenntnisse ablegen, wie sie anlässlich öffentlicher Podiumsdiskussionen zwar schnell gegeben, im Quotenstress des Fernsehalltags allerdings noch schneller wieder vergessen werden.

Den Autoren bleibt ohnehin nur Optimismus: Wer immer hofft stirbt singend. Hoffentlich nicht vor der Kuh.

Das Zitat

„Sein eigener Herr zu sein heißt eben nicht, größtenwahnsinnig, uneinsichtig und kompromissunfähig zu sein.“

Eric Ambler



Wie wird man ein erfolgreicher Krimiautor? Wie wird man so reich, dass man sich nach Ibiza oder Sylt, in die Toskana, nach Indien oder ins Tessin zurückziehen kann? Diese Fragen will WERNER KLIEß, Autor und Mitproduzent so erfolgreicher Fernsehkrimi-Formate wie beispielsweise „Ein Fall für Zwei“ beantworten. Denn es geht um nichts Weniger als um

Leben und Sterben zur Primetime



Fangen wir mit deutscher Gründlichkeit an: Was ist ein Krimi?

Ein Krimi ist die Geschichte einer Ermittlung. Diese Definition, so einfach sie ist, sollte man sich immer wieder einhämmern. Viele Autoren beachten sie nicht. Manche sagen, „Schuld und Sühne“ von Dostojowski wäre ein großer Krimi. Das ist falsch. In „Schuld und Sühne“ spielt der Ermittler zwar eine Rolle, aber die eigentliche Geschichte ist

die eines Täters, der meint, man könne einen Menschen beseitigen, wie man ein lästiges Insekt tötet. Raskolnikoff wird von seiner Schuld eingeholt. Wie von Furien gehetzt, wird er, indem er sich verheddert, verstrickt, verrät, schließlich zum Ermittler seiner selbst. In einem sehr weiten Sinne also doch ein Ermittler? Ja. Und damit hat „Schuld und Sühne“ mit dem klassischen Werk etwas gemein, das nun wirklich ein Krimi ist, mit „König Ödipus“ von Sophokles. Ödipus ermittelt, wer der Mörder des ersten Gatten seiner Frau ist. Die Struktur ist präzise die eines Ermittlungskrimis. Er findet schließlich heraus, dass er selbst der Täter ist. „Schuld und Sühne“ und „König Ödipus“ sind singuläre Werke. Wenn wir heute vom Krimi sprechen, meinen wir ein Erzählschema, das ein Genre konstituiert. Im Genre fehlt genau die Komponente, die den eigentlichen Reiz von „Schuld und Sühne“ und - noch deutlicher - „König Ödipus“ ausmacht: das Ermitteln „gegen sich selbst“. Karl Heinz Willschrei hat als Kennzeichen des Krimis einmal ausgemacht, dass der Held „wieder verwendbar“ sein muss. In heutigem Jargon würden wir sagen: Er ist recyclebar.

Die Struktur eines Krimis ist einfach: Es geschieht eine Tat, und zwar gegen das Leben, dann erhält jemand den Auftrag zur Ermittlung, es werden mehrere Verdäch-

tige befragt, einem wird die Tat nachgewiesen.

Jedes dieser Elemente kann vielfach variiert werden: Die Tat „gegen das Leben“ kann Mord oder Totschlag sein, sie kann sich als Körperverletzung mit Todesfolge erweisen. Genauso wirkungsvoll wie die vollbrachte Tat kann die Bedrohung sein: Entführung, Geiselnahme, ja, verbale Bedrohung, aber immer sollte es gegen das Leben gehen, „geringere“ Kriminalität hat sich nicht als praktisch erwiesen. Vielfältig sind die Versuche zum Beispiel mit Versicherungsdetektiven, sie sind meist schon im Stadium des Entwurfs gescheitert, weil das Delikt ja immer Betrug ist, bedeutend in der Realität, läppisch in der Fiktion.

Wir sehen die Tat und den Täter. Es kann der wahre Täter sein, wie bei „Columbo“, wo es nur darum geht, den Täter zu überführen. Es kann einer als der Täter erscheinen, der es dann tatsächlich nicht ist. Wir können die Tat sehen, ohne den Täter zu erkennen. Es kann mit der Drohung oder der bereits vollbrachten Tat begonnen werden.

Der Auftrag zur Ermittlung kann an einen Polizisten ergehen, der Fall ist am einfachsten, weil der Polizist von Berufs wegen ermittelt. Es kann ein Detektiv, ein Pfarrer, eine Hobbykriminalistin, ein Gerichtsmediziner, ein Anwalt oder ein schlichter Privatmensch sein. Jede dieser

Variante hat eigene Möglichkeiten und Risiken, je privater der Ermittler ist, desto mehr kann er in den Fall persönlich verwickelt sein, desto leichter kann er, wenn schon nicht gegen

sich selbst, dann doch wenigstens gegen Bekannte, Freunde, Feinde ermitteln, desto mehr kann er während der Ermittlung Freundschaften und Feindschaften aufbauen, während der offizielle Ermittler zur Neutralität verpflichtet ist. Neutralität ist nicht nur Pflicht, sie ist auch erzählerische Notwendigkeit. Ein Polizist, der sich emotional zu sehr verwickelt, wird im Laufe seines permanenten Recyclings unglaubwürdig.

Nun könnte man erwarten, dass im Krimi die privaten Ermittler gegenüber den offiziellen dominieren, weil die erzählerischen Chancen so groß sind. Das Gegenteil ist der Fall. Das ist nicht zu bedauern wegen der verpassten Chancen, es ist ein Zeichen der Reife. Der Autor, der

Der Krimi ist die Geschichte einer Ermittlung.



eine Story mit einem Detektiv hat, der stark in den Fall verstrickt ist, fragt sich, ob er sich nicht den Ermittler besser spart, beziehungsweise den betrogenen Ehemann, die frustrierte Ex-Geliebte, die wahrheitssuchende Tochter recherchieren lässt. Die emotionalen Chancen sind dann ja noch größer. Und auf der anderen Seite schaffen es heutige Fernsehkrimis, die Ermittler trotz ihrer notwendigen Neutralität zu Charakteren zu modeln. Und zwar so geschickt, so abwechslungsreich und so erfolgreich, dass der Krimi, ursprünglich eine Domäne des Kinofilms, fast völlig aus dem Kino verschwunden ist. Das Fernsehen hat Maßstäbe gesetzt, die vom Kino allenfalls durch größeren Aufwand, größere Stars, spektakuläre Orte und so weiter übertroffen werden könnten, also durch Dinge, die den Kern der Sache, die gewitzte, geschickte, kluge, trickreiche Ermittlung, nicht wirklich berühren.

Wie schaffen es heutige Krimis, die neutralen Ermittler gegen den Zwang des Genres zu Charakteren zu formen? Ich muss jetzt in eigener Sache sprechen, ich muss mich als Importeur eines Elements beschreiben, das für den deutschen Krimi prägend geworden ist. (Wenn ich mich irre, wenn die Wege des Elements, das ich beschreibe, anders waren, möge man mich korrigieren, ich lasse mich gern belehren.) Also: Ich sah im amerikanischen Original, ich glaube es war in Wiesbaden, wo man AFN, den Sender für die amerikanischen Streitkräfte, empfangen konnte, eine Serie mit zwei New Yorker Polizistinnen:

„Cagney und Lacy“. Sie taten ihren Job, und wenn, zum Beispiel, die eine nach Hause kam, hatte sie da ihren lieben, arbeitslosen Ehemann und einen zehnjährigen Sohn, der unter Sprachstörungen litt. Die private Story hatte mit der Krimihandlung nichts zu tun. Die Idee fand ich grandios. Auf diese Weise ließen sich Charakter und professionelle Neutralität verbinden. Wenn ich die liebende Mutter in Sorge um die Familie gesehen habe und darauf ein Verhör folgt, scharf, sachlich, professionell, dann bleibt im Kopf des Zuschauers der familiäre Hintergrund präsent. Ist das Verhör zu sanft eingedenk der privaten Probleme?, unkonzentriert?, übermotiviert? zu scharf? - was auch immer, dem Krimi werden mit diesem dramaturgischen Dreh neue Dimensionen erschlossen. Das Modell floss in die Serie „Wolffs Revier“ ein. Der Polizist

hat eine vierzehnjährige Tochter, wenn er nach Hause kommt, hat er die Probleme des allein erziehenden Vaters mit seiner pubertierenden Tochter am Hals.

Private Elemente in Krimigeschichten hatte es auch vorher gegeben, etwa bei „Schimanski“. Aber die Geschichten erwachsen entweder aus dem Krimi selbst, was bei einer Serie mit hoher Frequenz nicht geht, oder sie erschöpfen sich in läppischen Belegsequenzen, etwa dass der Kommissar aus dem Bett seiner Freundin oder, noch schlimmer, aus dem Fußballstadion abgerufen wird. Mit den völlig selbständi-

gen Privatstorys mit Anfang, Mitte und Ende hatten einige Autoren zunächst Schwierigkeiten. Aristoteles hat in seiner Poetik die Einheit von Ort, Zeit und Handlung als Ziel erklärt, spätere Theoretiker haben die „Drei Einheiten“ zum Dogma erhoben. Einheit von Ort und Zeit sind in der Dramatik längst kein Dogma mehr, im Film gelten sie sowieso nicht. Die Einheit der Handlung aber ist selbst von jenen Autoren verinnerlicht, denen bei Aristoteles lediglich Aristoteles Onassis, der zweite Ehemann von Jacky Kennedy einfällt. Sie versuchten, Wolffs Tochter Verena in die Fälle zu verwickeln, sei es als heimliche Privat-Detektivin, sei es, dass Verena selbst in kriminelle Kreise gerät. Für einen Top-Polizisten in einer Großstadt ist das natürlich Unfug. Einmal nach fünfund-

zwanzig Folgen, das war die Devise, darf auch Verena in ein Verbrechen verwickelt sein. Und wenn Verena etwa als Geisel genommen wird, ist sie nicht nur eine Figur mit der drama-

tischen Funktion „Tochter“ (das ginge in jedem Krimi), sie ist ein Mensch, den wir in all seinen Stärken und Schwächen kennen. Das geht besonders stark unter die Haut.

Nach dem gleichen Muster hat „Die Kommissarin“ ihren Sohn und ihren (nie im Bild auftauchenden) Dauerfreund, hat Jupp in „SK Kölsch“ einen zehnjährigen Sohn und eine Mutter, hat „Bella Block“ ihren intellektuellen Lebensgefährten. Nahezu alle Protagonisten der heutigen Krimiserien haben Privatleben. Die Funktion des Ermittlers an sich steht der Entfaltung eines Charakters entgegen. Der dramaturgische Sündenfall, der Verstoß gegen die letzte heilige Vorschrift, die Einheit der Handlung, erweist sich als Glücksfall für den Krimi.

Wie wird man mit dem Krimischreiben reich und berühmt? Indem man auf die Redakteure hört, die einem

Heutige Fernsehkrimis schaffen es, die neutralen Ermittler gegen den Zwang des Genres zu Charakteren zu formen.

Einheit von Ort und Zeit sind in der Dramatik längst kein Dogma mehr, im Film gelten sie sowieso nicht.



Berufspolitik

Leben und Sterben zur Primetime

heute sagen, dass man die Zielgruppe die allein erziehenden Frauen zwischen 29,5 und 34,8 Jahren erreichen muss, und morgen, dass wegen Verschiebung des Sendeplatzes eher die Männer ab 21,5 Jahren zu bedienen sind?

Ja, wenn die Redakteure im Übrigen vernünftig sind. Man kann seinen Stoff, seinen Stoffvorrat (über den sollte man immer verfügen!) daraufhin überprüfen, ob man etwas hat, das der aktuellen Mode entspricht. Denn Mode ist was Feines. Wenn im Krimi der Neunziger ganz fern am Horizont, als Hauch, als Andeutung das Thema Wirtschaft auftauchte, stürzten sich die Redakteure darauf. Auf Biegen und Brechen musste der Neue-Markt-Spekulant her, auch wenn Immobilienspekulation (igitt!!, wie altmodisch!!) sinnvoller gewesen wäre. Das Motiv Habgier in vollkommen unverhüllter Form war hoffähig. Heute ist das Motiv Habgier in den meisten Redaktionen tabu, nicht nur bei Redakteuren aus der ehemaligen DDR, wo man immer seine Probleme damit hatte.

Was also tun, wenn man einen Stoff hat, bei dem es sich nun mal ums Geld dreht? Eine Möglichkeit, die fast immer geht, ist, dass man dem Habgierigen unterstellt, sein „eigentliches“ Motiv sei ein anderes, eines, das durch Habgier nur verdeckt ist. Fast immer geht ein ödipales Motiv. Freuds epochale DEUTUNG des Ödipus-Mythos wird von vielen als Gesetz, gleichrangig neben Newtons Fallgesetzen, verehrt. Seit wir wissen, dass die Newtonsche Physik zur Beschreibung astronomischer wie atomarer Dimensionen unzulänglich ist, bleibt vielen die Psychologie als das einzig Feste in der Welt.

In jedem Konflikt gibt es Väter, Mütter, Söhne, Töchter, wenn nicht im physischen Sinne, dann, noch besser sogar, als Ersatz-Väter (-Mütter... etc.). Verbindet man den ödipalen Konflikt mit einem aktuellen Thema, etwa Stalking, schreibt sich der Krimi wie von selbst. Ist nicht der Stalker „eigentlich“ auf der Suche nach seiner Mutter, von der er nicht genug Liebe erfahren hat? Dass er sein Opfer in der Regel nicht umbringt, ist kein Problem, er ist der ideale Schein-Täter, das arme Schwein, dem man die Tat anhängt.

Und damit kann man reich und berühmt werden? Ja, wenn man die Moden benutzt, ihnen aber nicht gläubig verfällt. Wie ein Opernsänger, auch wenn er längst ausgereift ist, täglich seine Stimmübungen macht, sollte der Krimi-Autor ständig die Finessen der Krimikonstruktion studieren. Andere Genres sind stofflich (Familie) definiert oder haben eine Vielzahl von dramaturgischen Mustern (Komödie), das Genre Krimi kann variiert, vergrößert, vereinfacht oder verfeinert werden, im Kern aber handelt es sich immer um EIN Erzählschema. Innerhalb dieses Schemas haben mittlerweile viele schöne Elemente anderer Genres ihren Platz gefunden: Familie und Humor vor allem.

Ach ja, soll man sich auf die Balearen oder an andere schöne Orte zurückziehen? Nicht bevor man fünfzig ist, man verliert das Gefühl für die hiesige Wirklichkeit. Gelegentliche Besuche reichen nicht, man muss auch den kleinen, beschissenen Alltag kennen, wenn man ihn schreibend überwinden will.

Wie wird man mit dem Krimischreiben reich und berühmt?

Folgt man dem Autor, Kritiker und Journalisten MARTIN COMPART, der mit seinem gnadenlosen Buch „Crime TV – Lexikon der Krimiserien“ (einzigartig in seinem historischen Zugriff!) für viel belebenden Wirbel sorgte, dann sind die TV-Programmchefs das Problem, für dessen Lösung sie sich halten. Dem dürften deutlich mehr KollegInnen zustimmen, als zuzugeben bereit sind. (Schließlich sind mehr Autoren in der Situation, keinen Auftrag riskieren zu können, als an der Tür kratzende Stoffinteressenten abwimmeln zu müssen.) Über die mangelnde Innovationskraft deutscher TV-Sender bleibt Compart denn auch nur fest zu stellen:

Wir wollen dasselbe, aber anders

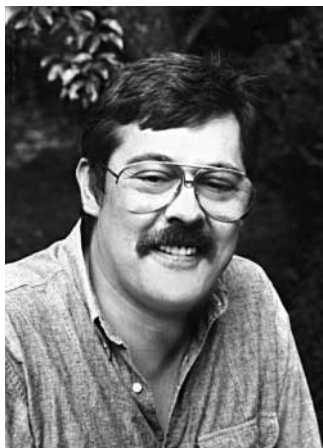
Stellen wir uns folgende, fantastische Szenen vor: Joel Surnow bietet die Konzepte von 24 oder LA FEMME NIKITA deutschen Sendern an, oder: Brian Clemens das Konzept zu MIT SCHIRM, CHARME UND MELONE, oder: Roy Huggins das Konzept zu AUF DER FLUCHT, oder: Jimmy McGovern das Drehbuch zu CRACKER (FÜR ALLE FÄLLE FITZ), oder: Stephen J.Cannell das Konzept zu WISEGUY.

Man könnte das endlos weiter deklinieren. Was würde passieren? Wenn Sie nicht den Hauptwohnsitz im Darm des Programmchefs haben, würde dies passieren: NICHTS. Mit etwas Glück bekämen oben genannte Herren Monate später eine Absage. Meist in schlichten Worten, die ausdrücken, dass der Zeichnende nichts begriffen hat und für den Rest seines Lebens in diesem pro-





Wir wollen dasselbe, aber anders



blemlosen Zustand verharren wird. "Natürlich suchen wir immer gute Stoffe, aber momentan will der Zuschauer das von Ihnen Vorgeschlagene nicht akzeptieren." Großartige Logik! Bevor es oben genannte Serien gab, wusste der Zuschauer bekanntlich nicht, dass er sie sehen wollte. Und: Wenn diese Quotenbüttel so genau wüssten, wonach der Zuschauer lechzt, warum reden sie sich dann die erbärmlichen Einschaltquoten schön?

Es ist kaum zu fassen, dass das großdeutsche Fernsehreich so gut wie nichts Innovatives im Krimiserienbereich auf die Beine gestellt hat. Immer wurden nur die Konzepte aus anderen Ländern übernommen und teutonisch trivialisiert. Angefangen beim legendären STAHLNETZ, das bis zur Titelmusik adaptiert wurde.

Das trifft sich natürlich mit den literarischen Leistungen: Die deutsche Populärliteratur hat bekanntlich im Crime-Bereich ihre Hochleistung erbracht, als sie in den 50-ern einen amerikanischen Helden zum Synonym für Krimi-Unterhaltung machte: Jerry Cotton (geschrieben von Autoren, die New York nur vom Globus her kannten). Originär war die deutsche Popkultur nur in der Erfindung eines Genres, nämlich des Heimatromans. In diesem Genre waren dann auch die TV-Leistungen befriedigend. Die Familienserie, die letztlich ein Subgenre des Heimatromans ist, hat bis heute unerreichte Maßstäbe gesetzt in den UNVERBESSERLICHEN. Dieter Wedel war großartig in diesem Genre (SEMMEILING). Aber versuchte er es im CRIME-Genre (DER KÖNIG VON ST.PAULI), scheiterte er kläglich. Großes Unheil richtete natürlich Herbert Reinecker an, der nach unausgegorener Simenon-Lektüre mit dem KOMMISSAR das Fernsehbild der deutschen Krimi-Serie prägte. Alle heutigen Kommissarinnen oder Schimanskis sind krampfhaftige Versuche einen Gegen-Reinecker zu produzieren. Originalität ist nur zulässig wenn sie der

Charakterisierung der Detektivfigur dient: "Er könnte ein lustiges Hütchen tragen", oder: "Machen wir ihn schwul". Dass die Konzepte immer dieselben sind liegt an einer simplen Tatsache, die von der Pisa-Studie unterstrichen wird: Redakteure und Produzenten kennen das Crime-Genre mit seinen zahlreichen Facetten nicht. Das ist so, als würde man einen Analphabeten auf einen Lehrstuhl für Literaturwissenschaft berufen.

Halt! Der Gerechtigkeit wegen darf eine echte deutsche Innovation nicht verschwiegen werden: der TATORT. Innovativ war ein Reihenkonzept, in dem Serien mit regionaler Identität gezeigt werden. Das war besonders zu Beginn faszinierend (als man etwa mit Zollfahnder Kressin einen hedonistischen Helden zuließ).

Heute ist die zu oft miese Qualität der Folgen kaum noch auszuhalten. In gewisser Hinsicht war auch ALARM FÜR COBRA 11 innovativ, da die Serie deutsche Stunt-Arbeit auf internationales Niveau katapultierte. Frei nach dem Motto amerikanischer Action-Serien: 15 Stuntmen und kein Drehbuchautor in Sicht. Das ist vielleicht ungerrecht: Im Rahmen ihres Konzepts lässt das COBRA-Team gelegentlich nette Geschichten

zu, so lange die dem Verschrotten von Fahrzeugen nicht zu sehr im Wege stehen.

Okay, mit innovativen Crime-Serien-Konzepten hat man bei deutschen Sendern keine Chance. Was sollte man berücksichtigen, wenn man ihnen trotzdem ein Serienkonzept aufs Auge drücken will? Nach meinen Erfahrungen (ich habe zwei Drehbuchwettbewerbe mit Serienkonzepten gewonnen, die dann nicht realisiert wurden. In der SAT.1-Jury saß immerhin Oliver Hirschbiegel, der mein Konzept gegen den Willen des Redakteurs als Preis würdig durchgesetzt hatte) folgendes:

1. Man sollte Verwandter eines Produzenten sein, der bereits viele erfolgreiche Serien für die Sender realisiert hat.

2. Man sollte bereit sein, möglichst alle Rechte an der eigenen Kreation abzutreten - bis hin zur Sittenwidrigkeit.

3. Man sollte darauf achten, dass sich das eigene Konzept nicht zu sehr von anderen Krimi-Serien des Senders unterscheidet. Statt einer 40-jährigen Kommissarin mit Menstruationsproblemen als Hauptfigur zu nehmen, sollte man andererseits mutig genug sein, eine

Redakteure und Produzenten kennen das Crime-Genre mit seinen zahlreichen Facetten nicht.

„Alarm für Cobra 11“ lässt gelegentlich nette Geschichten zu – so lange die dem Verschrotten von Fahrzeugen nicht zu sehr im Wege stehen.

45-jährige Kommissarin ohne Menstruationsprobleme ins Zentrum der Atem beraubenden Handlung zu stellen.

Die dreidimensionale Charakterisierung sollte folgende Tiefen nicht unterlaufen: In seiner Freizeit geht unser Held gerne zum Fußball. Oder: Ihre Arbeit als Kriminalistin belastet schon mal den Ehealltag.

4. Man sollte einen Namen haben als viel beschäftigter Drehbuchautor, der pflegeleicht jeden noch so idiotischen Änderungsvorschlag eines Redakteurs begeistert aufgreift. Überhaupt ist eine Grundvoraussetzung - um einen mir bekannten Drehbuchautor zu zitieren - "so geschmeidig zu sein wie ein in Olivenöl eingelegtes Zäpfchen".

5. Man sollte Geburtstage, Namenstage (auch des Hundes), Hochzeitstage, Jubiläen aller Entscheidungsträger kennen und über Jahre materiell würdigen (manchmal tut es schon ein 40 Jahre alter Malt).

So geschmeidig sein wie ein in Olivenöl eingelegtes Zäpfchen?

6. Nie nachfragen. Auch nicht nach 20 Jahren. So erhält man sich die Option mit seinen unaufgeforderten Werken in Vergessenheit zu geraten und mal was Neues hinterher zu schieben.

7. Nicht wundern oder ärgern, wenn sich Elemente des eigenen Konzepts in einer anderen nagelneuen Serie 1:1 wieder finden. Auf Nachfrage erfährt man höchstens, dass sich das realisierte Konzept lange vor dem eigenen in der Entwicklung befand - schon zu einer Zeit, als Deutschland noch Kolonialmacht war.

8. Die Plots sollten nicht logisch sein. Das würde nur verwirren. Die intelligenteren Zuschauer sind ja eh längst zur DVD abgewandert.

9. Bei momentan angesagten Gerichtsmediziner-Serien sollte unbedingt darauf geachtet werden, dass der Autopsieraum an einen Schrebergartenschuppen erinnert.

Mit diesen Tipps könnte es klappen. Aber eine Garantie übernehme ich dafür nicht.

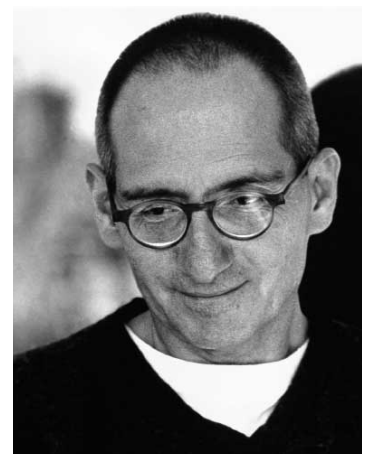
Zu welchen Hochleistungen der deutsche Fernsehkrimi fähig sein kann, bewies „Der Fahnder“, dessen letztproduzierte Staffel derzeit (mit vierjähriger Verspätung!) in der ARD zu sehen ist. DOMINIK GRAF, einer der verdienten Regisseure dieser Stil bildenden Serie, weint ihm mehr als nur eine Träne nach und belegt gleichzeitig, dass Qualität Spaß machen und erfolgreich sein kann, in seinem

Nachruf auf einen Traum vom anderen Deutschen Kino

13 Folgen einer Polizeiserie, über 8 Jahre hinweg inszeniert, von 1983 bis 1991. Immer wieder und immer leidenschaftlicher bei dem Versuch, immer bessere Folgen zu drehen. Jeder Film war wie ein Glaubensbekenntnis einer eingeschworenen Gemeinschaft von Autoren und Produzern und Regisseuren. Ein mögliches Statement zum deutschen Kino und wie es eigentlich unserer Meinung nach sein sollte. Die Jahre mit dem Fahnder haben sich mir ins Hirn eingebrannt wie eine Pinkelspur in den Schnee. Die Erinnerung fährt wie ein Geisterzug durch eine leere Stadt, die es so nicht mehr gibt. Drehorte sind für Regisseure ja immer Tatorte. Und überall in München ist für mich „G“. Die Stadt, die es sowieso nie gab. David Thomson schrieb über „the big sleep“ und die Vision eines Los Angeles aus der Sicht von Howard Hawks

und dem Privatdetektiv Marlowe: „Es ist ein Traum über das Träumen“. So ähnlich könnte man es auch über den „Fahnder“ sagen.

Die Stadt „G.“, die der Auftraggeber WWF 1983 als Heimat des „Fahnder“ forderte, sollte eine anonyme deutsche Grossstadt sein. Weil man München damals bereits als Krimi-Serienort allgemein leid war. „G.“ wurde dann in Wirklichkeit aber ein Traum von München. Wir





filmten sozusagen nur die Ränder, die Nicht-Orte der berühmten Stadt. „G“ war da, wo München aussieht wie jede andere Stadt auch. Keine weiss-blauen Straßenbahnen im Bild. Keine Frauenkirche, kein alter Peter, keine Rathhaustürme, kein Olympiastadion. Stattdessen: Mc Graw-Kaserne – als die Amis noch da waren –, das Großmarktgelände, die Gocart-Bahn in Gauting, die Goethestraße und Schillerstraße mit all ihren Clubs am Hauptbahnhof, der Schlachthof, der Turm des Heizkraftwerks in Sendling im Hintergrund. Wir filmten diese gesichtslose Großstadt begeistert mit möglichst langen Brennweiten ab, immer um diesen germanischen Schilderwald herum, der die Straßen so schrecklich unamerikanisch aussehen lässt. Wir versuchten sozusagen krampfhaft zu beweisen, dass man die Straßen bei uns genauso gut weltstädtisch aussehen lassen kann wie wir es in „French Connection“ oder bei Melville oder vielleicht doch eher bei den „Straßen von San Francisco“ bewundert hatten. Stefan Melbingers rasantes Titelbläser-Thema gab den Ton dazu an. Eine Musik wie Großstadtsirenen. Tatort- Jazz. Und der froschgrüne Ford Granada des Fahnders war sozusagen die Kutsche, die uns jedes Mal abholte zur Fahrt in die Traumstadt „G“...

Der Requisiteur war ständig zu Fuß unterwegs, um jedes geparkte Auto im Bild mit einem „G“-Schild zu bekleben. Manchmal fielen diese Schilder dann während der Einstellung im Bild runter. Vornehmlich dann, wenn man über Kopfsteinpflaster fuhr. Oder ein Passant bestieg plötzlich unerwartet im Hintergrund seinen geparkten Wagen und fuhr nichts ahnend mit G-Schildern vorne und hinten trotz Winken und Rufen des Teams weg.

„Der Fahnder“: nicht nur der Traum einer unbekannteren Stadt, sondern auch ein Traum vom unbekannteren deutschen Film. Wir träumten das deutsche Kino anders und wir träumten es im Fernsehen. So, wie es das in Wahrheit niemals gab und wie es das wohl so auch niemals geben wird. Außer im Fernsehen. Es ist das Kino, das die Schlaumeier der Branche in Deutschland damals und heute von uns nicht wollen, das sie nicht unterstützen, das sie nicht achten. Es ist das B-Kino, das Genrekino. Es wären die kleineren Filme gewesen, die keine riesigen, aber dafür vielleicht stabile Zuschauerzahlen hätten erreichen können. Es war eine Art Anrufung einer anderen Art von Filmen, die zwar keine Preise für Deutschland im Ausland gewinnen, die keine honorigen Festivalteilnahmen verzeichnen würden, die aber vielleicht genau die richtigen Filme zur rechten Zeit

gewesen wären, um solides Vertrauen beim deutschen Publikum zu erwerben. Vertrauen in eine Kontinuität von guter Erzählung, von unpräntiösem, gutem Humor, von Spannung - und ab und zu auch von überraschender Härte. Tempo-Realismus und Kino-Traum gleichermaßen. Es war unser Kino, das wir da im Fernsehen herbei trommeln wollten, das Lied der 80er des letzten Jahrhunderts sozusagen.

Die Fahnder waren immer Straßenfilme. Und 1983 galt es zuerst mal, den Stil von US-Polizei-Serien wie „Hill Street Blues“ endlich bei uns einzuführen. Es galt, das deutsche Fernsehen zu entstauben. Das Altdeutsche musste raus. Es galt, die schrecklichen Beamtenbüros der Tatort-Kommissare und die Wohnzimmertüren der feinen Gesellschaft in Grün-

wald hinter sich abzuschließen, und stattdessen den Staub der Großstadtstraßen in den deutschen Krimi hinein zu blasen. Unser natürlicher Klassenfeind hieß „Derrick“ mit seinen seltsam zombiehaft erstarrten Bildern und seinen ewigen Alibi-Abfragungen in living rooms der Nachkriegsära. „Schimanski“ war zwar drei Jahre zuvor schon ein paar Schritte in die richtige Richtung gegangen, aber wir wollten beim „Fahnder“ eine Polizeifigur ohne Ruhrpott-Pathos schaffen. Und trotzdem sollte er einen glaubwürdigen Freund des kleinen Mannes abgeben, einen Versteher des Milieus, einen echten Straßendackel, einen Wadenbeißer mit Kondition. Klaus Wennemann war ein absoluter Idealfall. Mit ihm war der Fahnder eine Bullen-Figur, die Würde, Lakonie, einerseits manchmal fast neurotisch prüde und kleinbürgerliche Moral, aber andererseits harte Arbeit, ein großes

Herz und beträchtlichen Humor ausstrahlte. Ein Polizist in Zivil, der vor allem von der Straße etwas verstand. Von den Menschen, vom Rotlicht, von den Malochern, denn er selbst war auch einer - ein bisschen bitter und melancholisch

und zornig und sehr lebensklug.

Die allgemeine Entstaubungsaktion im deutschen Krimi wurde am heftigsten im Fahnder-Büro vorgenommen. So hatte noch kein Polizeibüro in deutschen Serien ausgesehen. Ein Großraumbüro auf Zellengröße geschrumpft. Das bis dahin beste Polizeibüro des deutschen Films. Keimzelle einer Großstadt und dennoch ganz und gar deutsche Beamtenwelt. Die Locher, die Aktenordner und die Schreibmaschinen stammten noch aus den 60ern. Manchmal las man Requisiten-Zettel aus alten Bavaria-Fernsehspielen. Und auf angeblichen Polizeifotos waren verstorbene Schauspieler aus der Glanzzeit des Gründungsfernsehens zu sehen. Einmal fand ich auch ein Bild

Wir träumten das deutsche Kino anders und wir träumten es im Fernsehen.

„Derrick“ – der natür- liche Klassenfeind!



von meinem Vater darunter. Aber das Aquarium war auch Nutzenschutzzone, Beschwerdenbüro, Kummerkasten und Ausnüchterungszelle. Die ganze Stadt marschierte hier durch. Alles aus Glas. Komplett durchsichtig. Jeder konnte überall sehen, was im anderen Raum gerade vorging. Wegen der unendlichen Spiegelungen war diese Hütte der Alptraum aller Kameramänner. Nur hören konnte man von Raum zu Raum wenig, außer es wurde nebenan gebrüllt. Im Aquarium konnte man außerdem zu lange Drehzeiten an anderen Drehorten wieder wettmachen. Das war der Idee des ersten Produzenten Alexander Steffen zu verdanken.

1983 und 1984, bei den ersten drei Staffeln der Serie, stand das Aquarium noch an einem weiten Kiesplatz neben den Gleisen des Münchner Ostbahnhofs. Maschendrahtzäune und Container ringsum. Quietschen und Knirschen der Züge ist im Hintergrund zu hören. Und neben dem Aquarium, nur durch einen Bretterzaun getrennt, war während der allerersten Folgen tatsächlich ein Puff für die Lasterfahrer und Container-Arbeiter. Freitags im Hochsommer ging es manchmal hoch her und wir mussten beim Drehen kurz Pause machen wegen des Tons. Einige der Mädchen kamen auch vorbei und stellten sich ins Bild.

Das vermeintliche Polizeipräsidium gegenüber, das auch im Trailer auftauchte, war in Wirklichkeit ein Bürogebäude, das der bayerische Staat 1982 wegen der geplanten Volkszählung gebaut hatte. Die Volkszählung wurde abgesagt, das Gebäude stand leer. Ideal für uns.

Die Schauspieler im Fahnder mussten schneller reden als damals gewohnt im deutschen Film, sie mussten sich schneller bewegen. Wir hatten ja nur 48 Minuten für jede Folge. Kein Schauspieler kam in seiner 70er Gemütlichkeit mehr durch, z.B. mit der berühmten Entschuldigung, man müsse doch erst denken bevor man redet... Wir hatten jetzt die 80er, wir hatten die neue deutsche Welle, der Autorenfilm war endlich passé, und wir wollten ziemlich flott sein.

Die Dialoge wurden am Drehort sowieso alle nochmal überarbeitet. Auf Sätze stürzte sich die Aquariumsmannschaft wie Hyänen. Von Klaus Wennemann bis Dieter Pfaff behauptete jeder, dass man das, was im Drehbuch stand, alles so nicht sprechen könne. Irgendwie gings dann am Ende zwar meistens doch, aber die Ände-

rungen, die Wennemann beispielsweise durchsetzte, waren immer sehr gut und treffend.

Der Teamgeist, die Mannschaft stand beim „Fahnder“ endgültig im Mittelpunkt einer deutschen Serie: Hans Jürgen Schatz als anfänglicher Polizeischüler, der aussieht wie Clark Kents jüngerer Bruder mit Brille, der Naivität mit Wissbegierde paarte, Strebertum mit Wachheit. Er war des Fahnders bester Freund. Und Dietrich Mattausch als Chef, der sich nicht zu blöd war, sonntags auch mal im Reitanzug ins Aquarium anmarschiert zu kommen. Und Otto, dessen Rolle von Staffel zu Staffel grösser wurde. Und Susanne im „Treff“, das von Staffel zu Staffel eine andere Kneipe in München war. Und der unentbehrliche, „dicke Müller“: Norbert Wartha. (Einen dünnen Müller gab es meines Wissens nie.)

Und erst die wechselnden Hauptrollen in jeder Episode! Eine der vielen unabdingbaren Voraussetzungen für jede Folge der „Fahnder“-Serie war, dass – neben Barbara Freier, Klaus Wennemanns großer Partnerin – immer mindestens eine interessante Frau mitspielen musste. Anja Kruse in „Die Frau des Polizisten“ (Buch: Uwe Erichsen/Regie: Wolfgang Panzer) zum Beispiel allein ist es wert, die ganze Serie schleunigst wieder ins Programm zu setzen.

Zu den ersten Inszenierungs-Ideen für die Fahnder-Figur gehörte ursprünglich auch mal, dass er dauernd den hübschen Frauen auf der Straße hinterher schauen sollte. Das erwies sich aber bald als eine jener typisch abstrakten Regisseursideen. Beim Fahnder kam nämlich die Sympathie zu einer Frauenfigur immer erst nach anfänglichem Widerstand. Erst wenn er seine Stacheln aufgestellt hatte, und wenn die Frauen durch diese Barriere bei ihm durchgedrungen waren, konnte er seinen Charme frei entfalten. Noch nie hatte ein deutscher Kommissar die soundsovielte Zeugin des Films bei der Befragung vor Ort nach nur zwei Sätzen plötzlich angefahren: „Ich habs jetzt aber langsam satt, das ewige Drumherum und Im-Kreis-Gerede!“ Und noch nie hatte die Zeugin (Elefantenwärterin im Zoo!) im deutschen Fernsehen darauf seelenruhig geantwortet: „Was sind Sie denn für ein Kotzbrocken?“ Und der Kommissar lächelte plötzlich. Sie hatte zosuzagen den Test bestanden.

Die Frauen, denen er beispielsweise in meinen Filmen begegnete waren u.a.: Barbara Rudnick, Patrizia

Nutzenschutzzone, Beschwerdenbüro, Kummerkasten und Ausnüchterungszelle

Von Klaus Wennemann bis Dieter Pfaff behauptete jeder, dass man das, was im Drehbuch stand, alles so nicht sprechen könne.



Nachruf auf einen Traum vom anderen Deutschen Kino

Miseroni, Agnes Dünneisen (1983); Beate Finckh, Theresia Affolter, Simone Brahmman, Heike Faber (1986); Despina Pajanou, Meret Becker, Birge Schade, Barbara Freier natürlich immer wieder neu... (1989); und dann am Ende noch Maja Maranow und Claudia Messner.

Man kann daran auch sehen, dass die Vorabendserie von damals die Kernzelle der Tatorte von heute war. Die Ränder des Mainstreams sind ja immer die kreativsten Plätze der Filmgeschichte. Dort werden die Stars erfunden, die später in die A-Movies wandern, oder es werden die Stars, die sich in den A-Movies mit blödsinnigen Heldenrollen abfinden müssen, erstmals richtig eingesetzt. Der Fahnder war in diesem Sinn sozusagen der Hinterhof der großen Bavaria Produktionen der 80er. Die ganze Truppe aus dem „Boot“ und aus der „roten Erde“ wanderte durch „G“.

Die Männer in meinen 13 Fahndern waren u. a.: Uwe Bohm, Roger Fritz, Uwe Ochsenknecht, Thomas Schücke, Wolfram Berger (1983); Werner Rastl, Leonard Lansink, Michael Wittenborn (1984); H.P. Hallwachs, Jürgen Vogel, Peter Lohmeier, Heinz Hönig, Tayfun Bademsoy (1986), Klaus Lemke, Hannes Jaenicke (1989).

Wenn ich mit einem Spielfilm draußen was auf die Mütze bekommen hatte, oder selbst wenn es für mich zur Abwechslung mal was außerhalb des Fahnders zu feiern gab – immer war der „Fahnder“ mein Zuhause. Immer wieder kam ich dorthin zurück. Immer war Wennemann sozusagen mein liebster Gegner und gewissermaßen auch mein Freund, dessen Figur, dessen Temperament, dessen Schnelligkeit, Reaktionsfähigkeit, Galligkeit, Lebenslust, und Verzweiflung ich über alles mochte. Ich brauchte ihn in meiner Entwicklung, in meiner Karriere als Regisseur wie keinen Zweiten.

Irgendwann wird vielleicht auch die verdienstvolle Geschichte jenes Braintrusts im 4. Stock in der Bavaria geschrieben werden, der „Schimanski“, „Auf Achse“ und den „Fahnder“ ausgebrütet hat. Es waren Alexander Steffen und die Filmhochschüler aus den frühen Münchner Hochschul-Kursen: Bernd Schwamm, Michael Hild, später dann Martin Gies, Ulrich Limmer, Jan Hinter und das alles unter der Führung von Georg Feil und Hartmut Grund. Sie alle haben es ermöglicht, dass der Fahnder eine der seltensten Wegschneisen war, die in den Wald des deutschen Films je gehauen wurden. Zielloos. Zu nichts führend. Nicht mal zu einer 90-

Minuten-Abendepisode der Serie. Geschweige denn zu jenem lang geplanten Spielfilm mit Wennemann als „Fahnder“. Den hätte man Mitte der 80er machen müssen als die Serie auf dem Höhepunkt war. Aber wahrscheinlich ist es gut so, denn man hätte sicherlich das Spielfilmdrehbuch am Ende zu Tode gescriptedoktort. Die „Schimanski“-Kinofilme waren uns dafür ein warnendes Vorbild.

Eine gutlaufende Serie hat aber immer auch bald ihre Macken, und die Figuren drohen sich früh schon zu verschleißen. Ich denke an einen Moment im Winter 1990 im Michaelibad, als Dietrich Mattausch aus dem

Unterholz mit Megaphon herausbrechen musste und die Verhaftung, die jetzt vorgenommen wurde, in einem einseitigen Monolog lautstark begründen sollte. Und Mattausch, der an diesem eisig kalten Vormittag bereits auf seiner Position buchstäblich

festgefroren war, verwechselte plötzlich alle bislang 80 Fälle irgendwie miteinander und liess ein absurdes Kauderwelsch aus Namen und möglichen Verhaftungsgründen aus seinem tiefgefrorenen Mund purzeln. Dann flog das Megaphon in den Schnee und Mattausch rief: „Wen will ich verhaften, bitte?! Und warum?! Und warum muss ich immer am Ende die Fälle erklären?!“ Seine Fragen waren berechtigt. Der nächste Take saß bei ihm dann natürlich schon wieder.

Aber das Fahnderprinzip hat viel länger gehalten als es dieser Moment damals befürchten ließ, und die Serie wurde am Ende erst nach fast 20 Jahren abgesetzt. Das heißt, man hat sie eigentlich ziemlich sang- und klanglos entsorgt anstatt sie angemessen zu verabschieden. Man wollte ihn mit Gewalt zur Jugend kompatiblen Vora-

bendsoap drängen, und diesem Druck der Programmacher schien der „Fahnder“ nicht gewachsen. Vielleicht fürchtete man aber insgeheim in den Chefetagen auch, dass solch eine Serie auf ewig von den Zuschauern geliebt bleiben könnte, dass sie sich immer wieder

als recyclebar und erneuerbar erweisen würde, und dass sie den allgemeinen Standard der Vorabendserie auf Abendprogrammstandard und manchmal sogar auf einem fast erwachsenem Kinoniveau halten würde. Denn nach einem kleinen Formtief in den späten Neunzigern stellten sich just zum Zeitpunkt der Absetzung wieder neues Temperament und Ehrgeiz mit einer jungen Truppe beim „Fahnder“ ein.

***Die Ränder des Mainstreams
sind immer die kreativsten
Plätze der Filmgeschichte.***

***Eine gutlaufende Serie hat
immer auch bald ihre Macken,
und die Figuren drohen sich
früh schon zu verschleißen.***

Berndspolitik



15

Am Ende war „G.“ trotz aller Bemühungen doch verloren. Denn der deutsche Osten war offen, die 80-er waren zu Ende. „G.“ war jetzt im wirklichen Leben Gera und die Fahnder-Autonomie hieß nun – wohl um für die Zukunft ganz sicherzugehen: „GX“. Aber die Sache mit „G.“ war ohnehin schon allen egal, denn jeder wusste inzwischen, es war München. Und so stand am Ende meiner Arbeiten ein Fahnder, der bereits mit dem ersten Bild deutlich in und vor dem Hypobankgebäude an der Richard-Strauss-Straße spielte. Und das Dach der Hypobank befand sich in diesem Fahnder sogar auf dem BMW-Hochhaus. Die Architektur-Avantgarde der Münchner 70er war also damit endgültig in einem Film zusammen geschmolzen. Der Film „Nachtwache“ von

1991 war sozusagen meine persönliche Fahnder-Apotheose. Was wollte ich noch mehr? Es war der reine Traum. Von München und von einem anderen deutschen Kino. Und damit war vielleicht diese Folge auch schon ein Abgesang auf den ersten Abschnitt des „Fahnder“. Selbst wenn Klaus Wennemann erst später in einer Folge von Bernd Schadewald seinen ziemlich starken Abschied nahm. Aber wir hatten damals, im Herbst 1991, irgendwie alle das Gefühl, besser geht's erstmal nicht.

Ich hab dieses Gefühl übrigens heute immer noch. Seither kämpfe ich eigentlich immer darum, weiter solche Filme im Fernsehen hinzukriegen wie es die besten dieser Fahnder damals sein durften.

Auf dem Weg zum multiplen Dienstleister wird der Autor immer weiter in neue Bereiche eindringen müssen. Denn in Zeiten, in denen das Fernsehen mehr und mehr zum Haustier degeneriert und das Kino immer stärker für den DVD-Markt produziert, wird andernfalls für die nächste Autorengeneration kein dauerhaftes Überleben möglich sein. Warum also nicht den Sprung vom Kurzfilm, über den narrativen Video-Clip zum animierten, hochkomplexen Computerspiel probieren? Story ist Story - und Geld ist Geld!

ARNE SOMMER hat sich jedoch nicht nur aus diesem Grund mit dem Thema Spiele-Entwicklung beschäftigt: Er war als Kind der C-64/ATARI-Generation eben auch anderen Infektionsrisiken ausgesetzt, als jene KollegInnen, die bis heute mit der Schreibmaschine arbeiten, bzw. den Computer ausschließlich als solche benutzen. In einem Interview, das er einem Magazin der Game-Szene gab und das für SCRIPT nachstehend zusammen gefasst wurde, meint er dass Berührungängste unangebracht sind, damit es nicht irgendwann heißt:

Game over!

Die Idee, nach Autoren im Game-Bereich zu suchen und zu erkunden, ob sich hier ein neues Betätigungsfeld für den VDD auftut, kommt aus meiner Beschäftigung mit dem Bereich Schreiben für interaktive Medien. Ich verfolge das schon seit einigen Jahren, u.a. durch die Teilnahme an Seminaren des MEDIA-Programms der EU, und sehe diesen Bereich als eine mögliche Ergänzung auch für Autoren an, die bereits für Fernsehen oder Film arbeiten. Außerdem empfinde ich keinen Unterschied zwischen dem Schreiben für eine animierte Cut-Scene in einem Spiel oder für einen Animationsfilm; das ist beides dramatisches Schreiben für ein audiovisuelles Medium, also meiner Ansicht nach Drehbuch schreiben.

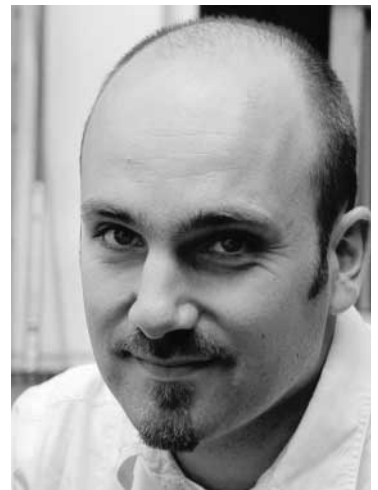
Meine erste bezahlte Arbeit als Teenager war ein Adventure für den C-64, das ich an ein Spielmagazin verkauft habe. Damals stand für mich der Aspekt des Programmierens im Vordergrund, aber aus meiner heutigen Sicht war es natürlich genauso meine erste verkaufte Geschichte, denn das Spiel hatte ja eine Handlung (*die zugegebenermaßen ziemlich banal war, mit einer schönen Jungfrau und einem Zauberschwert im Mittelpunkt*) (*Viel mehr ist George Lucas streckenweise auch nicht eingefallen. – Anm. d. Red.*). Ich habe dann eine ganz klassische Autorenlaufbahn eingeschlagen, aber das Thema hat mich nicht losgelassen, und ich spiele heute noch gerne vor allem Videospiele, die eine fesselnde Story verfolgen. Ich denke, dass hier ein großer Nachholbedarf im Game-Bereich besteht, und dass die Developer viel mehr mit uns klassischen Autoren arbeiten könnten, um die Dramaturgie und die Plots und Figuren ihrer Produktionen interessanter zu machen. Irgendwann wird der Reiz der sich ständig verbessernden Grafik aufgebraucht sein, und dann steht wieder genau das im Mittelpunkt,

was Menschen seit der Steinzeit fasziniert: Geschichten, Mythen, Helden. Und dafür sind nun mal wir Autoren Experten, nicht Grafiker oder Level-Designer.

Bei-Spiele dafür, dass sich der Aufwand lohnt

"Silent Hill", "Onimusha", "Resident Evil" sind alles gute Beispiele für Spiele, die über Atmosphäre und Story funktionieren. Natürlich nicht nur, aber als Leinwand, auf dem das Geschehen sich abspielt.

Der Moment, an dem ich persönlich zum ersten Mal wirklich emotional von einem Spiel gepackt worden bin, in dem ich über die simple Grusel- oder Aggressionsbefriedigung hinaus wirklich tief berührt wurde, wird jedoch von "Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty" markiert. Die Szene, in welcher der Protagonist Raiden, der in typischer Videospelmanier im Laufe der vorausgehenden Stunden immer gewandter und stärker geworden ist, plötzlich nackt seinem Widersacher ausgeliefert ist, gefoltert wird und dann friedend, ohne Kleidung und seine Waffen und Ausrüstung in eine kalte Metallröhre entkommt, finde ich wirklich genial. Das kommt überraschend und als Bruch mit dem Charakter. Und genau das ist es, was den meisten Spielen fehlt: Brüche. Meistens verläuft die Geschichte bzw. das Aufbauen des Charakters viel zu linear, wie z.B. in einem





Game over!

typischen Rollenspiel wie "Baldur's Gate" oder auch in einem vollkommen computerlosen Gesellschaftsspiel wie "Dungeons and Dragons" oder "Das Schwarze Auge". Hier in MGS 2 hatte ich plötzlich diese Identifikation mit einem "Menschen", die ich bei den meisten Spielfiguren einfach vermisste.

Berührungspunkte zwischen Spiele-Entwicklern und Drehbuchautoren?

Wer einmal unter den grauenhaften Dialogen der meisten Cut-Scenes gelitten hat, der sieht ja sofort, wo eine Zusammenarbeit anfangen könnte. Charaktere, Dialoge, aber eben auch Plot, Dramaturgie und Leveldesign, das könnten Punkte sein, die durch die Zusammenarbeit mit Autoren wahnsinnig gewinnen könnten. Natürlich gibt es Unterschiede zwischen einem Film und einem Spiel, aber eben auch viele Gemeinsamkeiten. Solange man sich der Unterschiede bewusst ist und nicht versucht, interaktive Filme zu machen, wo sich das Spielen darauf beschränkt, die Verzweigung der Story nach links oder rechts zu bestimmen, kann man doch unheimlich profitieren von dem, was die "alten" Medien bereits gut können. Warum das Rad neu erfinden?

Vorurteile?

Es ist wirklich an der Zeit, diese ganzen Vorurteile über Games aufzugeben und sie als das anzusehen, was sie sind: ein Massenmedium! Ich finde es wirklich ganz schwachsinnig, dem Medium vorzuwerfen, dass es "Manhunt" oder was auch immer hervorgebracht hat. Es gibt Gewalt verherrlichende Bücher, rassistische Musik, pornographische Filme, jede Menge Mist in allen Medien. Der wird aber von Menschen gemacht, das ist einem Medium nicht eingebrannt. Wenn jemand als Drehbuchautor über Filme viele Menschen erreichen will mit dem, was er zu sagen hat, warum soll er das nicht auch über Games tun? Der Film selbst war ja in seinem Anfang ein billiges Jahrmarktsvergnügen, auf das man hinabgeschaut hat, vergleichbar mit den ersten Spieleautomaten in Kneipen und Arcades.

Ich denke, dass Autoren vor allem bei der Konzeption eines Spiels und dann später beim Schreiben der Dialoge ihren Platz haben. Der Autor schafft eine Atmosphäre, eine Situation, kreierte eine Figur, die einen Spieler anspricht, mitfühlen lässt. Auch hier ist MGS2 ein gutes Beispiel. Oder "Ico", wo man das ganze Spiel über für ein kleines Mädchen die Verantwortung trägt. Natürlich ist sie einem nicht egal, das ist ein ganz genialer Einfall der Plotkonstruktion, der wunderbar mit der Spielmechanik verbunden ist.

In der Praxis

Es gibt im Prinzip zwei Möglichkeiten: Entweder hat man einen Storyrahmen, in dem man sich als Spieler bewegt. Da ist die Geschichte vorgegeben, man bewegt sich line-

ar an den Handlungspunkten entlang und hat nur in der Hand, wie man von Handlungspunkt A zu Handlungspunkt B kommt. So funktionieren im Prinzip alle Adventure und Action-Adventure-Spiele. Das ist wunderbar, wenn die Story und die Figuren so stark sind, dass sie so etwas tragen. In so einem Universum hat eine falsche Entscheidung aber nur das Game Over zur Folge und man fängt halt nochmals an.

Die echte Herausforderung könnte indes sein, ein Spiel zu schaffen, in dem man mit den Konsequenzen seiner Handlungen lebt. "Fable" hat das versucht. In so einem Modell erschafft der Spieler die Geschichte in einem Storyraum. Aber das ist sehr schwer, weil man schnell die Grenze zur Beliebigkeit überschreitet. Wenn man in einer Spielwelt wirklich alles machen kann, dann wird es langweilig, weil keine Handlung eine Bedeutung hat. Es ist dann ein reines Entdecken, ohne Dramaturgie. In beiden Fällen muss die Geschichte einen Raum schaffen, der so klar eingegrenzt ist, dass es wirklich Spaß macht, die Handlung zu erleben. So wie es eben auch viel befriedigender ist, 3 Stunden "Macbeth" auf der Bühne zu sehen, anstatt drei Stunden Schauspieler beim Improvisieren zu beobachten. Die Geschichte muss spannend sein und Spaß machen, so einfach ist es eigentlich.

Im Film nehme ich als Beobachter teil am Leben eines Protagonisten. Im Spiel nehme ich als Marionettenspieler teil am Leben eines Protagonisten. Deswegen ist es ja im Spiel auch spannend, drei Stunden damit zu verbringen, eine bestimmte Aufgabe zu lösen wie ein Geschicklichkeitsspiel o.ä., während so etwas im Film furchtbar langweilig wäre.

Perspektiven?

Je mehr Developer es geben wird, je mehr Geld in Produktionen fließt, desto größer wird auch das Bedürfnis sein, an jedem Aspekt einer Produktion nur Experten arbeiten zu lassen. Ab einem bestimmten Punkt kann man sich gar Nichts anderes mehr erlauben. Der große Vorteil der Gamesproduktion ist ja, dass alles im Rechner stattfindet und es deshalb eigentlich egal ist, ob ich in Hamburg, Büsum oder Hollywood sitze.

Zudem ist entscheidend, dass wir den Zug der neuen Medien nicht an uns vorbeifahren lassen. Denn schon jetzt gibt es ja eine Rückkopplung; unser Arbeitsfeld Film und Fernsehen ist längst verändert worden durch Internet, Spiele, Computer. Da darf man den Anschluss nicht verpassen. Ich bin der Auffassung, dass die Öffnung des VDD zur Gamesbranche auch ein Signal geben könnte. Wenn der VDD sich dafür interessiert, was die Kollegen in diesem Bereich schaffen, fällt es vielleicht auch anderen Teilen der klassischen Medien leichter sich damit auseinanderzusetzen.

Es wäre schade, wenn man auf die nächsten Generationen warten müsste, um all diese Möglichkeiten auszuschöpfen.

Jeder will ihn, wenige sind auserwählt. Oder so ähnlich. Es geht um den in unserer Branche begehrtesten Staubfänger schlechthin. VDD-Mitglied LINUS FOERSTER (30) hat am 12. Juni 2005 in der „Academy of Motion Picture, Arts and Sciences“ den heiß begehrten 'Studentenoscscar', den 'Honorary Foreign Student Academy Award' für "Ausreißer" (The Runaway, 23 Minuten) bekommen. Nebenbei hat der Film auch noch in London den „Royal Television Society Award“ bekommen. TOBIAS SIEBERT wollte nicht nur wissen, wie und wann er fiel, der legendäre Satz:

And the winner is...

TOBIAS SIEBERT: Was hat der Studenten-Oscar für eine Bedeutung in den USA?

LINUS FOERSTER: Oh, der öffnet im wahrsten Sinne des Wortes Türen. Große Begeisterung löst das aus, auch bei Leuten die nicht direkt im Filmgeschäft sind.

Hast du dadurch Chancen in "Hollywood"?

Ich will gar keine Chancen in Hollywood im Moment. Ich will meine nächsten fünf bis zehn Jahre auf jeden Fall in Deutschland, in der deutschen Sprache arbeiten. Meine Freundin ist Engländerin, und es gibt die Überlegung, langfristig einen Zweitwohnsitz in England aufzubauen, um dann zu sehen ob sich auch in Englisch beruflich etwas entwickelt. Meine Freundin hat die Englischen Untertitel für unseren Film geschrieben und dazu sehr zum internationalen Erfolg beigetragen.

Was bedeutet der Studenten-Oscar in Deutschland?

Viele Leute interessieren sich für den Gewinnerfilm und fragen nach einer Kopie. Es ist sicherlich auch eine Möglichkeit einen Erstkontakt zu Produzenten herzustellen. Die Leute sind neugierig.

Was bedeutet er für dich persönlich?

Ich kenne diese Statistik, dass Oscargewinner im Schnitt 3-5 Jahre älter werden als ihre anderen Filmkollegen, und ich spüre auch schon so eine Zufriedenheit. Es ist einfach toll, dass es passiert ist. Immer wenn's nicht so läuft wie ich es mir vorgestellt habe, kann ich mich damit beruhigen, dass ich den Oscar ja schon mal bekommen habe. Das gibt einem dann wieder ein gutes Gefühl.

Wie haben die Medien darauf reagiert?

In Hamburg war das eine große Sache, weil unsere Schule den Preis zum zweiten Mal hintereinander gewonnen hat. Der erste Oscar ging an den Film "Die rote Jacke". Das Drehbuch schrieb Elke Schuch, die auch beim Verband

Deutscher Drehbuchautoren Mitglied ist. Vieles haben wir dem Schulleiter Hark Bohm zu verdanken, der in Hamburg eine große Filmpersönlichkeit ist.

Könntest du den Inhalt deines Drehbuchs kurz darstellen?

Um es ganz einfach zu sagen, es geht um den Geist eines kleinen Jungen, der seinen Vater sucht...

Ein Mann geht morgens los und dann steht da plötzlich so ein kleiner Junge, der will, dass ihn der Mann zur Schule bringt. Er behauptet, er wäre sein Sohn. Der Mann weiß aber nichts von einem Sohn und versucht den Kleinen loszuwerden und seine Mutter zu finden. Dabei kommt heraus, dass er mit der Mutter tatsächlich vor vielen Jahren eine wilde Zeit hatte, und dass es sein Kind sein könnte. Aber er fühlt sich nicht so weit und lässt den Jungen im Stich. Er bereut es aber bald, geht wieder zu dem Kleinen und findet heraus, dass es gar nicht der Junge selbst war, der ihn den ganzen Tag begleitet hat. Es war nur die Erscheinung des Jungen. Am Morgen gab es einen schweren Autounfall, bei dem die Mutter des Jungen starb. Der Junge selbst schwebt zwischen Leben und Tod im Krankenhaus. Sein Geist hat versucht herauszufinden, ob der Mann der leibliche Vater sein könnte und die Elternverantwortung übernehmen wird. Der Mann nimmt den Jungen am Ende an und bietet ihm nach dem Tod seiner Mutter die Perspektive einer neuen Familie.

Wie bist du auf die Idee gekommen?

Die kommt sogar von der Regisseurin Ulrike Grothe. An der Hamburger Filmschule arbeiten wir bei der Stoffentwicklung sehr eng in Teams zusammen. Eines Tages kam sie den ganzen Schulflur auf mich zu gerannt und hat gerufen: "Ich hab wieder gebadet!" Da hat sie nämlich immer die besten Ideen. Sie erzählte mir die Grundidee und das Team beschloss dann, daraus unseren Abschlussfilm zu machen.

Enthält deine Geschichte ein Thema, das eine zentrale Rolle in deinem Leben, in deinem künstlerischen Schaffen spielt?

Würde ich schon sagen. Zwar war es so, dass wir uns im Team erstmal getroffen und geguckt haben, wo gibt's Schnittmengen, was sind Themen die uns alle interessieren und da sind dann die zwei großen Themen übrig geblieben: Tod in der Familie und Wahrnehmung. Also wie nehme ich die Welt wahr, wie nimmt sie jemand anderer wahr. Das ist schon auch ein Thema das mich sehr interessiert.

Wie verlief die Zusammenarbeit mit der Regisseurin Ulrike Grote?



Sie ist eine sehr leidenschaftliche Frau. Bei der Stoffentwicklung wurde es manchmal etwas lauter, aber sie hat immer über alles genau nachgedacht, was ich gesagt habe und manchmal kam sie nach zwei Tagen und meinte, dein Vorschlag ist besser, wir machen es so wie du gesagt hast. Was ich halt mag ist, möglichst früh den Regisseur einzubinden. Da lernt man ihn, seine Lebenserfahrung und seinen Sinn für Humor kennen und dann weiß man, dass er nicht überfordert ist und alles gut inszenieren wird. Das gibt mir als Autor ein gutes Gefühl.

Was ist das besondere an der Hamburger Filmhochschule?

Die Teamarbeit von Anfang an. Das besondere ist wirklich, dass du als Drehbuchstudent innerhalb von den vier Semestern Aufbaustudium drei Filme schreibst, Kurzfilme, die im Rahmen des Studiums realisiert werden, mit einer guten Chance auf Festivalauswertung. Wenn du also dein Diplom bekommst, das ich im Mai 2004 gekriegt habe, dann schwirren im Idealfall schon drei Filme von dir als Drehbuchautor auf Festivals herum.

Inwieweit ist dein Stil vom Leiter der Schule, von Hark Bohm, beeinflusst?

Das tolle, das besondere an der Ausbildung bei Hark Bohm ist, dass die Ausbildung sehr streng handwerklich orientiert ist. Die Stoffbesprechungen mit ihm waren bei allen Autoren gefürchtet. Allerdings ist es so, wenn man gut argumentiert, kann man auch wiederum alles machen. Man muss gut vorbereitet in die Gespräche gehen und dann kann man sich durchsetzen.

Wo steht der Oscar?

Der steht in unserer Filmschule in Hamburg. Vielleicht kann ich ihn mir für besondere Anlässe ausleihen.