Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 42 (2000)

Heft: 227

Artikel: "Es muss den Moment geben, wo man seine eigene Biographie mit dem Stoff verbinden kann" : Werkstattgespräch mit Hans-Christian Schmid

Autor: Kemski, Peter / Schmid, Hans-Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865540

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

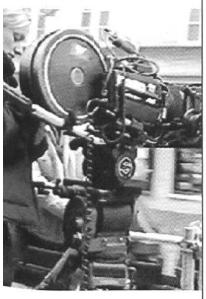
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

‹Es muss den Moment geben, wo man seine eigene Biographie mit dem Stoff verbinden kann›

Werkstattgespräch
mit Hans-Christian Schmid



FILMBULLETIN Was interessiert Sie am Filmemachen?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ich habe es gern, wenn ein Film mit der Wirklichkeit zu tun hat. Mit einer Wirklichkeit, wie ich sie erlebt habe oder wie ich sie im Moment erlebe. Ein Film wie 23, der Mitte der achtziger Jahre spielt, handelt von einer Zeit, die ich selber miterlebt habe. Wenn ich mir Gedanken machen müsste zu einem Film, der in den fünfziger oder frühen sechziger Jahren spielen soll, brächte mich das erst einmal in Probleme. Ich hätte Angst, der Zeit und dem Thema nicht gewachsen zu sein. Deshalb suche ich vorzugsweise nach Stoffen, die mit der Gegenwart und mit dem Alltag zu tun haben.

FILMBULLETIN Und mit Ihnen selber?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ich könnte keinen unpersönlichen Film machen. Es muss den Moment geben, wo man seine eigene Biographie mit dem Stoff verknüpfen kann. Ohne diesen Moment wird man zum Auftragsarbeiter. Das wäre nicht meine Art zu arbeiten.

FILMBULLETIN Geht dieser Ansatz zum Persönlichen so weit, dass eine Verfilmung der Lebensgeschichte von Benjamin Lebert in Ihrer Adaption zu einer *Hans-Christian Schmid*-Geschichte wird?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Mit Benjamin Lebert und seinem Buch *Crazy* gibt es in diesem Fall eine Instanz mehr, der mein Co-Autor Michael Gutmann und ich versucht haben, gerecht zu werden. Dabei geht es vor allem darum, die Stimmung der Vorlage zu bewahren. Trotzdem glaube ich, dass es in dem Film CRAZY viele Elemente gibt, die mit Michael Gutmann oder mir zu tun haben und weniger mit Benjamin Lebert. Für uns war immer klar: Der Film soll seine Eigenständigkeit haben und muss unabhängig von der Vorlage funktionieren. Dass Leute vorher das Buch gelesen haben, muss einem dann egal sein.

FILMBULLETIN Für Benjamin Lebert ist das nun *auch* eine *persönliche* Geschichte. Wollte er nicht am Drehbuch mitarbeiten?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Mir war es wichtig, ihn vor der Verfilmung zu treffen. Er sollte noch weiter erzählen, was ihm im Internat passiert ist. Zwei Wochen lang sind Interviews gemacht und aufgezeichnet worden. Der Roman und Benjamins mündliche Erzählungen sind die beiden Quellen, aus denen sich das Drehbuch speist. Es war dann aber in beiderseitigem Einvernehmen, dass Benjamin sich nicht mehr so ausführlich mit seinem Stoff weiterbeschäftigen wollte. Und wir waren ganz froh, nicht den Autor mit am Tisch sitzen zu haben, der uns auf die Finger klopft und sagt: «So bitte nicht!» oder «Das muss so bleiben!»

FILMBULLETIN Wie ist seine Reaktion auf den fertigen Film? Empfindet er da nicht seine *eigene* Geschichte wie eine *fremde* Geschichte, wie die Geschichte eines *anderen*?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Er wusste von Anfang an, dass ein Film anders aufgebaut sein würde als ein Buch. Es hat ihn, glaube ich, nicht gestört, dass wir viel verändert haben. Er hat seinen Roman: das ist ihm unbenommen. Und er kann akzeptieren, dass mit dem Film etwas Neues entsteht. Er hat, glaube ich, respektiert, dass der Film zwar auf seinen Gedanken beruht, diese sich aber mit Elementen verbinden, die von Michael Gutmann und mir sind.

FILMBULLETIN So verbindet sich die eigene Biographie mit dem Stoff, indem zu den ganz frischen Erinnerungen Leberts auch Ihre persönlichen Erinnerungen an Ihre eigene, in Relation zu Lebert etwas länger zurückliegende Schulzeit treten?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Was ich mit fünfzehn, sechzehn, siebzehn erlebt habe, steckt in diesem Film natürlich mit drin. Das Gefühl, sich für ein Mädchen zu interessieren, sich aber nicht zu trauen und zu überlegen, wie man es schaffen könnte, mit ihr zu reden. Das Gefühl der ersten Liebe oder auch der ersten enttäuschten Liebe. Das habe ich versucht, wieder in Erinnerung zu rufen. Benjamin ist im Film die Figur, mit der ich mich am stärksten identifizieren würde. Ich war kein Janosch, der es mit Leichtigkeit geschafft hat, ein Mädchen vom Ponton ins Wasser zu ziehen. Vom Gefühl her bin ich auf Benjamins Seite.

FILMBULLETIN Die heimliche Liebe Benjamins zu dem Mädchen Malen und seine Rivalität mit Janosch ist eine Konstellation, die es im Buch nicht gibt, die aber im Film ins Zentrum rückt.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Die Liebesgeschichte ist eine Entscheidung von Michael Gutmann und mir. Benjamin wollte nicht viel über die Mädchen erzählen. Sein Buch sollte eine reine Jungengeschichte sein. Wir hatten das Gefühl, das würde im Film nicht funktionieren. Man würde so nicht zu bedeutenden Szenen kommen, und der Zuschauer würde nicht mitfühlen können. Da haben wir den Roman bewusst verlassen.

Trilogie

FILMBULLETIN Zwischen den drei Kinofilmen, die Sie bisher gemacht haben, gibt es einen deutlichen thematischen Zusammenhang. Verbinden sich NACH FÜNF IM URWALD, 23 und CRAZY für Sie zu einer Trilogie über die Jugend?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Natürlich gibt es Verbindungen, aber auch ganz deutliche Unterschiede. Wobei ich mich frage, ob mir die Unterschiede zwischen den Filmen wichtiger sind oder die Gemeinsamkeiten. Auf CRAZY bin ich eher zufällig gestossen. Ich hatte nicht unbedingt vor, eine Trilogie zu vollenden. Aber Gemeinsamkeiten sind da. Es geht ums Erwachsenwerden; es geht darum, einen Platz zu

‹Man musste sich immer auf diejenigen einstellen, die am unsichersten waren oder am leichtesten zu verunsichern: durch die Technik am Set.›

FILMFORUM

1
Oona-Devi Liebich und Robert Stadlober in CRAZY

2
Fabian Busch und August Diehl in 23

3
Franka Potente und Axel Milberg in NACH FÜNF IM URWALD

finden in der Welt. Unterschiedlich ist aber, wie die Geschichten erzählt werden. NACH FÜNF IM URWALD ist sehr viel konstruierter. Da gibt es Dialogsätze, die in anderen Szenen wiederkehren: als *plantings* und *pay offs*. Es gibt Szenen am Schluss, die am Anfang schon vorbereitet werden. Eins ergibt das andere. CRAZY ist dagegen sehr viel offener, episodischer, mit viel mehr Platz für Improvisation, mit viel mehr Freiheiten beim Drehen. Das ist für mich die eigentliche Weiterentwicklung. Aber die Gemeinsamkeiten zwischen gerade diesen beiden Filmen sind mir bewusst, und wir haben sogar damit gespielt, indem wir Dagmar Manzel, die in beiden Filmen die Mutter spielt, genau wie im ersten Film auch diesmal wieder eine Kühlschrank-Szene gegeben haben.

FILMBULLETIN Ein Unterschied zwischen diesen beiden Filmen liegt auch in der Erzählperspektive.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Zunächst einmal ist die Hauptfigur in NACH FÜNF IM URWALD ein Mädchen, in CRAZY ist es ein Junge. Und der Ton in den Elternhäusern ist unterschiedlich. In NACH FÜNF IM URWALD gibt es zwei Perspektiven. Man ist entweder mit dem Mädchen oder mit den Eltern. In CRAZY ist es allein Benjamins Perspektive. Die *voice over*, die ich in allen drei Filmen einsetze, sollte man nicht überstrapazieren, leistet aber in CRAZY wie in 23 einen wichtigen Beitrag zur Geschichte. *Point of view shots* sind nicht allzuhäufig. In 23 kommt aber eine Besonderheit hinzu: Die Welt mit den Augen Karl Kochs zu sehen, bedeutet auch, Bilder zu finden, die seiner zunehmenden Verwirrung entsprechen. Eine Sequenz wie die, in der Karl Koch in seiner Wohnung Kokain schnupft, ist natürlich von vornherein durchgeplant. Man weiss genau, der Höhepunkt wird eine Fahrt durch sein Auge ins Weiss sein. Es ist sicherlich mehr darüber nachgedacht worden, wie man das Ich von Karl Koch zeichnen soll, als jetzt im Fall von Benjamin Lebert, wo man überlegt, wie sehr soll seine Behinderung eine Rolle spielen. Grundsätzlich aber ist mein Ansatz bei der Kamera-Arbeit relativ einfach. Ich versuche in erster Linie, Bilder zu finden, deren Herstellung die Schauspieler nicht behindert. Gerade jungen Schauspielern darf man nicht allzuviel vorgeben. Man muss ihnen eine Freiheit lassen.

Schauspieler

FILMBULLETIN Wie arbeiten Sie mit den jungen Darstellern?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ein Unterschied zu den beiden vorherigen Filmen besteht darin, dass ich es in CRAZY wirklich mit Jugendlichen zu tun hatte. Dabei ist die Gruppe aber nicht homogen. Robert Stadlober und Tom Schilling, die beiden Hauptdarsteller, sind Schauspieler, wollen es sein und werden es sein. Julia Hummer, die das zweite Mädchen Marie spielt, ist bereits neunzehn; da hat man es mit einer Erwachsenen zu tun. Die anderen sind teilweise Laien. Das sind Jungen, die man vom Schulhof holt – als das, was sie sind. Und von denen man auch nicht sehr viel mehr fordern sollte als das, was sie sind. Sonst verkrampfen sie und verlieren ihre Lockerheit. In der Arbeit mit ihnen geht es vor allem darum, sich nicht von der Technik ablenken zu lassen und nicht von der knappen Drehzeit einschränken zu lassen. Da darf nichts zwischen einem stehen. Ich mache mit ihnen zwei Wochen lang Proben. Die letzte Buchfassung besteht dann schon teilweise aus deren Dialogvorschlägen. In dieser Arbeit sehe ich eine hohe Kunst und versuche, darin immer besser zu werden. Das ist mir eigentlich das wichtigste.

FILMBULLETIN Die Arbeit mit so jungen, unerfahrenen und auch unprofessionellen Darstellern führt zwangsläufig zur Vereinfachung?

HANS-CHRISTIAN SCHMID In der Arbeit würde ich keinen Unterschied machen zwischen Robert Stadlober und Tom Schilling in CRAZY und den jungen Schauspielern in NACH FÜNF IM URWALD und 23. Nur den Unterschied, dass man es im ersten Fall mit Jungen zu tun hat, die siebzehn sind und bei denen gewisse Dinge nebenher noch eine Rolle spielen. Das ist eben anders als bei Darstellern, die Anfang zwanzig und ein bisschen reifer sind. Ich habe mit Robert und Tom genauso ernsthaft gearbeitet wie mit Franka Potente in NACH FÜNF IM URWALD oder August Diehl in 23. Und so unterschiedlich Franka und August auch sind, hatten beide doch den unbedingten Wunsch, *natürlich* wirken zu wollen und *glaubhaft* zu sein. Und sie haben mir vertraut, wenn ich ihnen bei einer Szene gesagt habe, diesmal hätte ich ihnen nicht *geglaubt* und das müssten sie verbessern. In dieser Hinsicht verbindet alle ein sehr grosser Ehrgeiz.

FILMBULLETIN In CRAZY ist es aber doch so, dass hier unprofessionelle Darsteller mit professionellen Drehbedingungen umzugehen haben.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das ist sicherlich die Besonderheit von CRAZY, dass wir mit diesem wenig homogenen Ensemble Gruppenszenen mit fünf oder sechs Personen zu drehen hatten. Man musste sich immer auf diejenigen einstellen, die am unsichersten waren oder am leichtesten zu verunsichern: durch die Technik am Set, durch Kommandos wie «Ton ab» und «Kamera läuft». Das war besonders am Anfang schwer für das ganze Team. Wir haben das so gemacht, dass wir von Tag zu Tag versucht haben, die Grenzen zwischen Realität und Drehszenen zu verwischen.

Zum Beispiel in der Szene auf der Terrasse, wo die Jungen als Clique zusammenstehen, bevor sie dann zur Sexualpädagogin gehen. Es gab Dialoge, die sie sprechen mussten. Aber das kann ganz schrecklich klingen, weil man sofort spürt: Jeder sagt so seinen Satz, wie es eben im Drehbuch steht. Ein Dialog muss sich aber natürlich entwickeln. Deswegen haben wir die Szene ohne Anfang gedreht. Die Jungen stehen einfach da, essen Chips, gucken herum und reden irgend etwas. Aber mit einem der Jungen hatte ich eine Verabredung. Auf mein Zeichen musste er mit seinem Satz anfangen, und dann mussten sie in den ihnen bekannten Dialog kommen.

Und das haben wir öfter gemacht. Ein Beispiel dafür ist auch die Party-Szene. Da gab es einen Moment, wo Benjamin, Janosch und Malen auf dem Sofa sitzen und einen geplanten Dialog sprechen sollten. Das haben wir gedreht, aber es hat nicht funktioniert. Man hat nicht *geglaubt*, dass die unter sich sind und dass da eine Party stattfindet. Deshalb haben wir sie tatsächlich eine Party feiern lassen und sind weggegangen. Sie konnten Musik machen, wie sie wollten, und so sein, wie sie wollten. Wir haben gesagt: «Macht mal. Wir kommen nach einer Stunde wieder und filmen dann einfach.» Natürlich haben die gemerkt, dass wir später wieder dazu gekommen sind. Aber das war ihnen dann egal. Es gab Grüppchen, es gab Gespräche, und da es sehr warm war in dem Zimmer, waren alle schon verschwitzt. Wir haben uns wie bei einem Dokumentarfilm mit Teleobjektiv Personen und Momente herausgesucht und aufgenommen. Die haben gemerkt, dass wir gar nichts mehr sagen

und auch nicht mehr anhalten und dass auch die Maskenbildnerin nicht mehr kommt, und haben weitergemacht.

FILMBULLETIN Aber nicht weitergemacht mit dem Drehbuch.

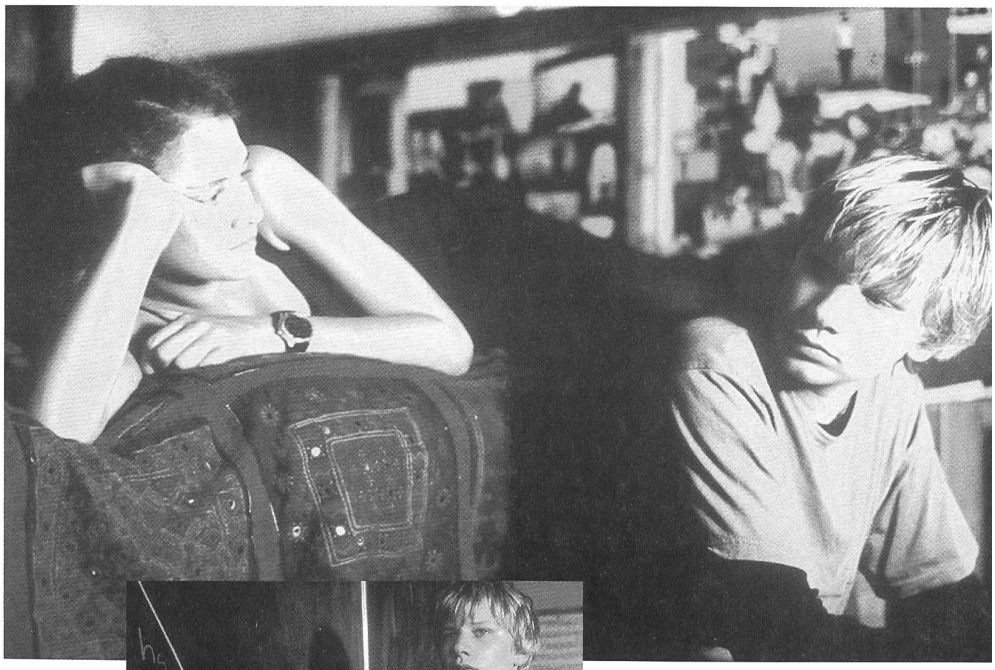
HANS-CHRISTIAN SCHMID Das ging nicht, weil da ja Musik lief. Weitergemacht heisst: So kamen die ersten eineinhalb Minuten zustande, die jetzt in der Party-Szene des Films zu sehen sind. Da läuft ein Musikstück, und die sitzen da und quatschen, und es gibt eine Kissenschlacht undsoweiter ... Das ist alles in dieser Phase entstanden. Aber der Preis, den man dafür bezahlen muss: Man kann den Ton nicht verwenden. Denn im Hintergrund läuft eine Musik, für die man keine Rechte geklärt hat. Und jeder Schnitt zerstört den O-Ton. Also sitzt man dann am Schneidetisch ohne O-Ton. Wenn die Personen sprechen, muss man darauf verzichten. Oder man muss aus minutenlangen *Atmos* einen Satz oder sonst eine Stelle herausfiltern, wo man das Gefühl hat, das könnte jetzt passen. Wenn man im Film genau darauf achtet, merkt man, dass da nur Party-Atmo ist und ein nachträglich hinzugefügtes Lied, das dann diese eineinhalb Minuten durchgängig zu hören ist.

Party

FILMBULLETIN Diese im Grunde doch dokumentarischen Momente, die im Vorlauf der Spielszenen aufgezeichnet worden sind, können vielleicht sogar interessanter sein als die ihnen folgenden Spielszenen, weil sie eben *glaubwürdig* und *authentisch* sind. Eigentlich müssten sie alle in den Film.

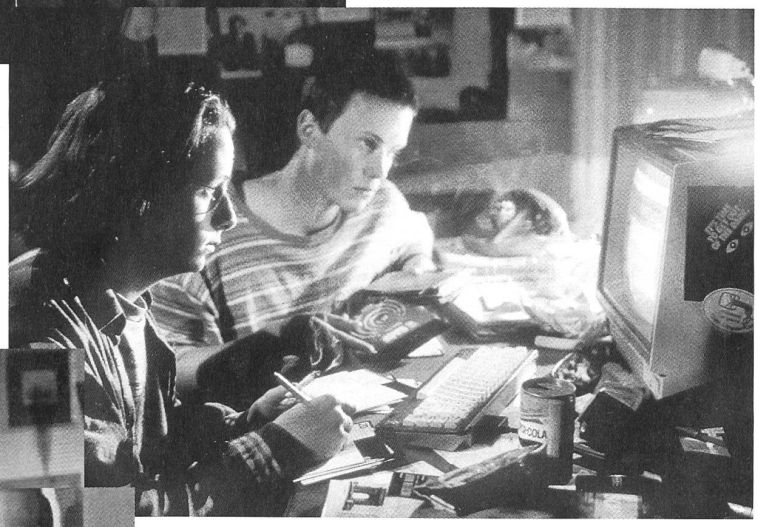
HANS-CHRISTIAN SCHMID Also ganz ehrlich: Für mich gehören diese ersten eineinhalb Minuten der Party-Szene, die doch gar keine Handlung erzählen, zu den wichtigsten Momenten in CRAZY. Genauso gibt es in der Terrassen-Szene einen Moment, wo der Junge Kugli mit seiner Zigarette die Sexualpädagogin beim Rauchen imitiert, ihre erotische Art zu rauchen. Das stand nicht im Drehbuch. Und dass es diesen Moment gibt, finde ich toll.

Aber so etwas hat nicht immer geklappt. Es gab einfach Tage, da war nichts mit denen anzufangen. Da waren sie untereinander auch zerstritten. In dem kleinen Dorf, in dem wir gedreht haben, hat sich eine ganz starke Gruppendynamik entwickelt. So etwas hatte ich bei Dreharbeiten noch nicht erlebt. Erwachsene gehen anders



1

2



3

1

2

miteinander um. Tom und Robert als die ältesten der Jungen waren zu den jüngeren manchmal gemein. Dabei konnte man nicht einfach zugucken, da musste man eingreifen. Wie soll man am nächsten Tag eine Szene miteinander spielen, wenn da solche Hierarchien aufgebaut werden? Die haben sich aber untereinander verbündet. Und dann gab es Aussenseiter, die sich wieder mit anderen verbündet haben. Während dieser acht Wochen Dreharbeiten ist eine Menge gelaufen.

FILMBULLETIN Die insgesamt sehr authentisch wirkende Party ist der Höhepunkt des Films.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Sie dehnt sich ja auch aus zu einer fast zehn Minuten langen Sequenz. Sie liegt sicher da, wo der Höhepunkt des Films ist. Und sie enthält die beiden wichtigsten Szenen: erst die Szene zwischen Benjamin und Malen, dann die Szene zwischen Benjamin und Janosch. Laut Drehbuch sollte es danach noch eine dritte wichtige Szene geben, wieder zwischen Benjamin und Malen. Darin sollte er es schaffen, ihr endlich seine Liebe zu gestehen. Diese Szene haben wir nicht mehr gedreht. Als wir nämlich die *Benjamin/Janosch*-Szene gedreht hatten, hatten wir das Gefühl, danach könnte nichts mehr kommen. Nichts, was noch stärker sein könnte. In der Struktur des Drehbuchs war nicht klar gewesen, wo der Zuschauer den Haupthandlungsstrang sehen würde. Bei Benjamin und Malen und bei der Frage: Wird er es schaffen, ihr seine Liebe zu gestehen, und wird er sie vielleicht sogar bekommen? Oder bei Benjamin und Janosch und bei der Freundschaft der beiden. Und für mich ist es dann das geworden: die Freundschaft der beiden.

FILMBULLETIN Worin liegt das Besondere dieser Szene?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das ist auch eine Szene, die sich während der Dreharbeiten entwickelt hat. Für mich ist sie die intensivste im Film. Sie ist deshalb so intensiv, weil Robert und Tom innerhalb der Szene irgendwann die Kontrolle über sich verloren haben. Tom wollte immer, dass er von Robert voll eine serviert kriegt. Und die kriegt er dann auch. Als Robert nach dieser Ohrfeige in der Szene so hilflos zu heulen anfängt, wollte ich die Szene eigentlich abbrechen. Denn das stand nicht im Drehbuch. Das ist mit ihm in diesem Moment so passiert. Und dann fing Tom auch an zu heulen. Beide waren danach komplett erledigt. Sie hatten alles gegeben an diesem Tag.

Ohrfeigen

FILMBULLETIN In jedem Ihrer drei Filme gibt es eine solche Ohrfeigen-Szene.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ich weiss nicht, wieviel ich hier über Ohrfeigen sagen kann. Ich habe von meinem Vater Ohrfeigen bekommen und fand es fürchterlich. Das waren nicht so viele, und sie waren wohl mehr als Ermahnung gedacht und weniger als körperliche Züchtigung. Ich suche jetzt aber nicht bewusst nach Ohrfeigen-Momenten für meine Filme. Das hat sich einfach so ergeben. Halb bewusst und halb unbewusst.

In CRAZY war die Ohrfeige am wenigsten geplant. Ich glaube, sie stand nicht einmal im Drehbuch. Wir haben den Streit zwischen Benjamin und Janosch geprobt und entwickelt und uns überlegt, wie Benjamin sich gegen Janosch, der ihn ja doch sehr reizt, physisch zur Wehr setzen könnte. Das wurde dann die Ohrfeige. Ich habe nichts dagegen getan und nicht gesagt: «Moment, das hatten wir doch schon in den anderen Filmen.»

In 23 ist es die Ohrfeige, die ein Vater seinem Sohn verpasst. Die schmerzt mich am meisten. Auch weil sie so aus dem Unerwarteten kommt. Und in NACH FÜNF IM URWALD ist es eine Ohrfeige, die ein Vater seiner Tochter gibt. Der gute Mann weiss sich nicht mehr anders zu helfen. Ich kann mich an den Drehtag genau erinnern. Diese Ohrfeige ist Axel Milberg, der den Vater spielt, sehr schwer gefallen. Ansonsten verzichte ich lieber auf physische Auseinandersetzungen.

FILMBULLETIN Die Ohrfeigen-Szenen sind die Schlüssel-Momente, aus denen sich die Filme erschliessen lassen.

HANS-CHRISTIAN SCHMID In NACH FÜNF IM URWALD ist es die Ohrfeige des Vaters, die dazu führt, dass die Tochter das Haus verlässt. Das lässt sie sich nicht bieten. Die Ohrfeige ist der exakteste Punkt, auf den man es in dem Moment bringen kann, mit all dem Gerede davor und danach.

In 23 wurzelt die ganze Geschichte Karl Kochs in dieser übermächtigen Vaterfigur. Durch den Tod des Vaters kommt Karl überhaupt erst dazu, seinen Weg, der ein ganz spezieller ist, zu gehen. Im Grunde versucht er fast den ganzen Film hindurch, seinem Vater etwas zu beweisen, was er ihm längst nicht mehr beweisen kann.

FILMBULLETIN Die Anfangs-Ohrfeige bleibt den ganzen Film hindurch unterschwellig spürbar, so dass die Geschichte Karl Kochs als eine

‹Mir gefällt es zwar, wenn ein Spielfilm es schafft, ein Stück Wirklichkeit wiederzugeben, aber auf die Mittel des Spielfilms möchte ich nicht verzichten.›

gescheiterte Vater-Sohn-Beziehung transparent wird.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Wir haben auch versucht, den Vater in der Geschichte präsent zu halten, indem manchmal noch ein Dialog auf ihn Bezug nimmt. So sagt etwa Karls Freundin aus der Zeit gemeinsamer politischer Protestaktionen: «Du hast dich so verändert, seitdem dein Vater gestorben ist.» Damit kann er überhaupt nicht umgehen. Ich habe das Gefühl, dass in der Tat in den ersten zehn Minuten des Films mit den Szenen des Vater-Sohn-Konflikts die ganze Basis gelegt ist für Karls Werdegang.

FILMBULLETIN Ein unverarbeiteter Vater-Komplex, verbunden mit einem ausgewachsenen Schuldbewusstsein, als Kernmotiv und zentraler Antrieb einer Geschichte, in der es scheinbar um anderes geht.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ja.

FILMBULLETIN In NACH FÜNF IM URWALD und 23 ist die Ohrfeige Ausgangspunkt der Geschichte. In CRAZY ist sie der Höhepunkt, auf den die Geschichte zuläuft.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Dramaturgisch sind die Ohrfeigen unterschiedlich placiert. Zweimal ist die Ohrfeige Höhepunkt des Konflikts im *Ersten Akt*. In CRAZY ist sie dann Höhepunkt der Haupthandlung im *Zweiten Akt*. Hier dient sie nicht als Auslöser, sondern ist die äusserste Gewaltanwendung, die es zwischen den beiden Freunden gibt. Sie führt dazu, dass sich die beiden am nächsten Tag unter neuen Vorzeichen wiederbegegnen.

FILMBULLETIN Auch 23 erzählt in der Haupthandlung von der Freundschaft zweier Jungen: Karls Freundschaft zu David.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das habe ich nur langsam gemerkt, dass CRAZY wieder so eine *Zwei Jungen*-Geschichte wird.

FILMBULLETIN Und auch in 23 gibt es gegen Ende einen Moment, in dem man meint, jetzt könnte es auch noch eine Ohrfeige zwischen den beiden Jungen geben, in der sich die Anfangs-Ohrfeige des Vaters spiegelt. Es ist die Szene, in der sich die beiden Freunde verfeinden. Karl kommt in das Elternhaus des Freundes, das man vorher nie gesehen hat (als hätte er keins), und betritt damit einen Raum bürgerlicher Sicherheit, die Karl selber verloren hat. Und schon damit steht der Freund ganz unvermittelt nicht mehr als Freund da, sondern als Opposition, wie zu Zeiten von Karls politischem Aktivismus. Und als Autoritätsperson, wie zuvor der Vater. Als autoritärer Vertreter eines Bürgertums, gegen das Karl sich instinktiv auflehnt. Das ist der Moment, in dem sich die Freunde verkrachen, weil sie durch das veränderte räumliche Umfeld, durch den Wechsel des Szenenbildes mit einem Mal auf verschiedenen Seiten und in unterschiedlichen Lagern stehen.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Da ist Karl in einer sehr schlechten Position. Er braucht David unbedingt als Freund, wird aber, als dieser das Bürgerliche herauskehrt, sofort sehr heftig.

FILMBULLETIN Mit der noch immer virulenten Erinnerung an die Anfangs-Ohrfeige spürt man hier die Nähe einer möglichen Wiederholung oder Replik, je nachdem von wem die Ohrfeige kommen würde.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Wenn einer der beiden dem anderen eine verpasst hätte, hätte ich das so gelassen. Sicher hätte man hier durch eine zweite Ohrfeige eine Parallele ziehen können. Aber ich glaube, man zieht sie auch so. Mir reicht in dem Fall das gegenseitige Anrempeln und die verbale Ohrfeige.

Struktur

FILMBULLETIN 23 ist Ihr am komplexesten strukturierter Film.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Was ich mir in CRAZY erlaubt habe, wäre in 23 nicht möglich gewesen. Der Film 23 ist wirklich komplexer. Auch in dem Sinne komplex, dass er aus verschiedenen Schichten besteht. Da muss das Drehbuch funktionieren wie ein Uhrwerk. Wenn man da einen Satz weglässt, zieht das schon ein Problem nach sich.

FILMBULLETIN Es scheint fast so, als würden Sie in Ihren Drehbüchern eine Szene stets als Antwort auf eine andere entwerfen.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Am stärksten ist das sicher so in NACH FÜNF IM URWALD. Das ist wirklich ein Konstrukt, bei dem es darum ging, nach Symmetrien zu suchen. Das muss man so machen, sonst funktioniert das Ende nicht. Die Geschichte ist so konstruiert, dass die Protagonistin im *Ersten Akt* das Dorf verlässt, im *Zweiten Akt* in der grossen Stadt etwas erlebt und im *Dritten Akt* mit neuen Erfahrungen in das Dorf zurückkehrt. Das ist ein klassisches Drehbuch-Schema. In 23 und CRAZY ist das nicht so deutlich. In CRAZY eigentlich am wenigsten, weil der Film eine offene Struktur hat. Abgesehen davon, dass Anfang und Ende durch das Motiv des An- beziehungsweise Abreisens aufeinander bezogen sind.

FILMBULLETIN Ist CRAZY der Film mit der stärksten dokumentarischen Haltung?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ich habe an der Filmhochschule Dokumentarfilme gemacht. Da merkt man, wie wenig man eigentlich Wirklichkeit abbilden kann. Das beginnt schon in dem Moment, in dem ich mich entscheide, etwas in der einen Richtung aufzunehmen und nicht in der anderen. Das setzt sich fort beim Schneiden, wenn ich Dinge, die ich aufgenommen habe, wieder ausblende. Mir gefällt es zwar, wenn ein Spielfilm es schafft, ein Stück Wirklichkeit wiederzugeben, aber auf die Mittel des Spielfilms möchte ich nicht verzichten. Indem ich Dialoge schreibe und einen dramaturgischen Aufbau schaffe, greife ich in die Wirklichkeit so sehr ein, dass ich sie ungemein verändere. Deshalb würde ich gar nicht von dokumentarischem Aspekt sprechen wollen, sondern lieber von Glaubwürdigkeit. Schliesslich ist das eine verdichtete, gefilterte und umgeformte Wirklichkeit, die sich in einem Drehbuch formuliert und anschliessend in einem Film hergestellt wird.

Kamera

FILMBULLETIN Immerhin gibt es in Ihren Filmen Momente, die den Eindruck einer Annäherung ans Dokumentarische machen. Oder die man auch ein Spiel mit dem Dokumentarischen nennen könnte oder als eine Simulation verstehen kann. Dadurch etwa, dass Sie gerne mit der Handkamera arbeiten.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Der Einsatz der Handkamera wirkt schnell manieriert, weil jeder weiss, dass es kein Problem wäre, ein Stativ aufzubauen. Man muss also aufpassen, dass die Grenze zum Manierismus nicht überschritten wird. Handkamera verwende ich vor allem deshalb, damit die Kamera den Schauspieler nicht einengt. Ich würde keine Schienenfahrt machen, wenn ich nicht unbedingt müsste. Weil ich im Falle einer Schienenfahrt dem Schauspieler sagen muss: «Du kannst nur bis zu diesem Punkt gehen, und achte auf die Markierung am Boden, und hier kommt schon Schatten auf dein Gesicht.» Das gefällt mir nicht, weil ich den Schauspieler damit einenge. Das mindert seine schauspielerische Leistung, weil

1
Tom Schilling und Robert Stadlober in CRAZY

2
August Diehl und Hanns Zischler in 23

‹Wir fanden es unmöglich, kausal zu diesem Selbstmord hinzuführen. Deshalb sollte sich der Zuschauer am Schluss in derselben Szene wie am Anfang wiederfinden und daran erkennen, dass jetzt das Ende kommen würde.›

er sich, während er sich auf seine Rolle konzentrieren soll, gleichzeitig überlegen muss, ob er sich in technischer Hinsicht vorschriftsmässig verhält und richtig geht. Deshalb arbeite ich mit der Handkamera, wann immer es sich anbietet. Aber auch hier ohne sie in den Vordergrund rücken zu wollen, so wie auch ein Dokumentarfilm-Kameramann nicht absichtlich wackeln würde. Absichtlich wackeln heisst, dass die Kamera schon wieder agiert. Stattdessen soll sie nur mitgehen und reagieren.

FILMBULLETIN In einem Film wie 23 mit seinem komplexen Design erscheint die Kamera-Arbeit allerdings kalkulierter und auffälliger – mit raschen Zufahrten oder extremen Obersichten.

HANS-CHRISTIAN SCHMID In 23 hat Obersicht immer damit zu tun, Karls Paranoia wiederzugeben. Sie soll darstellen, wie er sich fühlt, und ihn als jemand zeigen, der wirklich am Boden liegt und nicht mehr weiter kann. Die Kameraperspektive zeigt ihn als Opfer und personifiziert hier zugleich das allsehende Illuminaten-Auge, von dem er sich verfolgt wähnt. Wenn man nicht im Studio dreht, hat man nur beschränkte Möglichkeiten, so etwas zu inszenieren. Man kann gar nicht so weit nach oben, wie man gerne möchte. Da hätten wir sogar noch höher gewollt. Oft haben wir auch nur eine leichte Aufsicht verwendet, gegen Ende des Films immer öfter, um unterschwellig sichtbar zu machen, wie er sich in seiner Opferrolle ohnmächtig, eingesperrt, klein und unterlegen vorkommt.

Weiss

FILMBULLETIN Der Höhepunkt in der Dramaturgie der Obersichten ist, wenn die Kamera wie ein Raubvogel auf ihn hinabstösst.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das ist der Moment seines Zusammenbruchs. Da ist es einfach vorbei für ihn. Das ist der Moment, in dem Linien und Perspektive zusammenstürzen und die Kamera durch sein Auge fährt und in eine Weissblende.

FILMBULLETIN In einem der Tode, die er durchleidet. Das Weiss ist ein Leitmotiv, das den Film strukturiert. Schon die erste Szene endet in einer Weissblende und mündet zuvor zusätzlich in eine Überdehnung der Zeit. Von Anfang an geht es um den Tod, und der Film erzählt im weiteren von einem langen Sterben in mehreren kleinen Toden. Es beginnt mit dem Ende, und dann wird rückblickend Karls Geschichte aufgerollt, noch einmal bis zu diesem Moment hin, dem Moment des finalen Todes, der jedoch erst dann zum Abschluss kommt. Der Zielpunkt der Geschichte ist zugleich ihr Ausgangspunkt.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Wenn man das Weiss mit dem Tod von Karl Koch verknüpfen möchte, ist es in der Tat so, dass der Film bereits weiss oder überbelichtet beginnt. Wir wollten eine Klammer zum Ende herstellen. Zum einen, um die Geschichte von Anfang an unter ein besonderes Vorzeichen zu setzen. Zum anderen, weil wir ohne diesen Anfang Karls Selbstmord am Ende bloss als einen Anhang empfunden hätten. Wir fanden es unmöglich, kausal zu diesem Selbstmord hinzuführen. Deshalb sollte sich der Zuschauer am Schluss in derselben Szene wie am Anfang wiederfinden und daran erkennen, dass jetzt das Ende kommen würde. Gerade auch durch die betonte Gestaltung mit Zeitlupe, Steadycam und Überbelichtung sollte er das so empfinden. Ihm sollte das Ende nicht aufgesetzt vorkommen.

FILMBULLETIN Auch innerhalb der Geschichte laufen erzählerische Bewegungen immer wieder auf ein Weiss zu, sei es in Blenden, im gebündelten Lichteinfall am Fenster oder verdichtet im Strahl eines Wasserwerfers, der Karl in Zeitlupe vom Maschendrahtzaun herunterschmettert. Auch das Auto, mit dem Karl im Schlussbild durch die Landschaft fährt, bis es aus dem Bild fällt, ist natürlich weiss.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das weisse Auto ist bewusst gewählt, weil wir die Szene stark überbelichten wollten und das mit Weiss am besten funktioniert. Dadurch hebt sich das Auto am Ende fast körperlich auf. Das sollte auch wie eine Erlösung sein, ein Ende des Leidens. Auf diesen Punkt sollte der Film zulaufen. Deswegen haben wir die Farben insgesamt so verändert, dass alles ins Entsättigte, ins Weisse, ins Helle geht. 23 ist von meinen Filmen der mit der grössten Farbgestaltung. Auch durch Bleichbadüberbrückung, um die Buntheit wegzunehmen. Und Weiss nimmt eine Sonderstellung ein.

Swimmingpool

FILMBULLETIN In Kamera-Arbeit und Farbgestaltung zeigt sich, wie genau der Film durchkonzipiert ist. Auch die erwähnte Zeitlupe ist ein konzeptionelles Mittel.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Ich bin sonst eher vorsichtig bei der Verwendung von Zeitlupe. Sie führt sehr schnell zu Überhöhung und Pathos. In dieser Klammer am Anfang und Ende des Films hat sie aber auch diese Funktion, weil es hier um den Tod geht und die Figur überhöht werden soll. Wenn dagegen in der Swimmingpool-Szene desselben Films Zeitlupe verwendet wird, wird der Szene zugleich bewusst das Pathos entzogen. Diese Szene hat ihren Ausgangspunkt in der Erzählung eines der beiden Ganoven, die Karl Koch für den KGB instrumentalisiert hatten, und beschreibt, wie sie in einem Hotel in Berlin gefeiert haben, mit Swimmingpool und allem Drum und Dran. Das ist eine Zeitlupen-Montage verschiedener Momente. Es wird der Verlauf einer Party gezeigt: Geld wird verteilt, sie betrinken sich und springen mit angezogenen Klamotten in den Pool.

Ich hatte gerade Martin Scorseses ersten Film WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? gesehen. Darin gibt es eine Zeitlupen-Sequenz, wo eine Ganoven-Clique beisammensitzt und einer der Jungs, die sich gegenseitig nicht hundertprozentig über den Weg trauen, plötzlich einen Revolver zieht und anfängt, auf einen anderen zu zielen. Das ist der Moment, in dem bei Scorsese die Zeitlupe einsetzt, die die Drohung auf der einen Seite und das Erschrecken auf der anderen festhält. Eine Entsprechung gibt es in meiner Zeitlupen-Sequenz, wenn der Ganove Pepe bei dieser ausgelassenen Siegesfeier zwischendurch mit dem Revolver herumfuchtelt.

FILMBULLETIN In NACH FÜNF IM URWALD gibt es eine Schwimmbad-Szene, in der die Protagonistin neben einem jungen Mann auf einem Sprungbrett liegt, unter ihnen das blaue Wasser. Aufgenommen ist das aus extremer Obersicht, was ein ganz zauberhaftes Bild ergibt.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Die Obersichten in 23 waren geplant und haben ihre Bedeutung innerhalb eines Konzepts. Aber die Obersicht in dieser Einstellung von NACH FÜNF IM URWALD hat rein praktische Gründe. Es ging gar nicht anders. Das war wirklich die einzige Kamera-Einstellung, um beide zu zeigen. Auf einem Sprungbrett ist so wenig Platz. Schuss und Gegenschuss kann man zwar drehen, aber die beiden Personen zusammen kann man nur von oben zeigen. Die Drehzeit

für diese Nachtszene war knapp, die Zeit lief uns davon, und die Lichtverhältnisse begannen sich zu verändern. So blieb uns auch nicht viel Zeit umzubauen. Da muss man einfach sehen, wie man das überhaupt machen kann, und muss zu einer schnellen Entscheidung kommen.

In CRAZY, zum Vergleich, gibt es eine Szene, in der Benjamin neben Malen auf einem Ponton im See liegt. Da war sehr viel Platz, da gab es viele Möglichkeiten, da konnte man sich das aussuchen. So waren wir zum Beispiel mit der Kamera auch in einem Boot. Aber auf dem Sprungturm nachts in NACH FÜNF IM URWALD gab es wenig Möglichkeiten, die Kamera zu positionieren. Das war in fünf Meter Höhe. Wo sollten wir da anders hin? Also haben wir einmal aufsichtig gedreht – vom Turm darüber oder vom *Praktikabel*. Und einmal seitlich für die beiden Nah-Einstellungen.

Bei NACH FÜNF IM URWALD hatten wir grundsätzlich nicht die Möglichkeiten, uns viele Gedanken zu machen. Wir hatten nur wenig Geld, und das musste ganz schnell ausgegeben werden. Der Fernsehsender, von dem das Geld kam, setzte uns die Pistole auf die Brust nach dem Motto: «Jetzt oder niemals!» Unter diesen Bedingungen waren wir schon glücklich, wenn wir ein gutes Motiv gefunden hatten, an dem wir arbeiten konnten. Für 23 hatte ich 55 Drehtage, für NACH FÜNF IM URWALD nur 25. Bestimmte Dinge kann man da einfach nicht tun, wenn die Zeit so knapp bemessen ist.

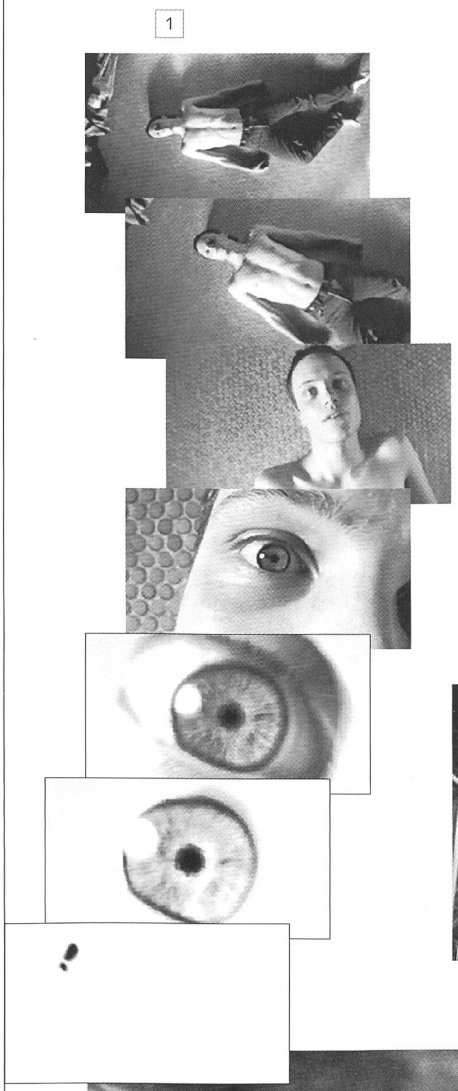
Musik

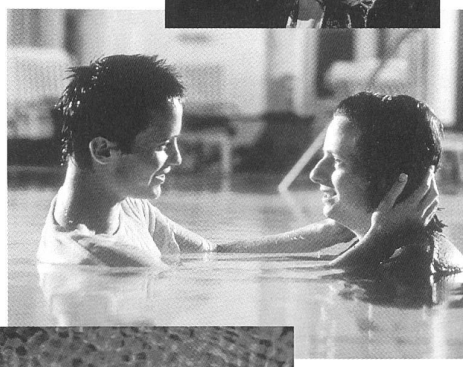
FILMBULLETIN Eine wichtige Funktion in Ihren Filmen hat die Musik. Speziell natürlich auch als Jugend-Motiv.

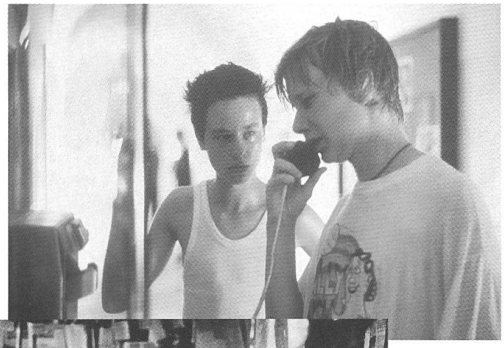
HANS-CHRISTIAN SCHMID Die wichtigste Rolle spielt die Musik in CRAZY. Von Anfang an kam die Musik mit den jungen Darstellern zu uns. Ich habe gemerkt, wie viel ihnen Musik bedeutet. Oft kamen sie zu einem Probentag mit einer CD, die ihnen wichtig war und die man dann hören musste. Bevor man nicht die CD gehört hatte, konnte der Probentag nicht beginnen. Sie waren mit *Walkman* unterwegs und versetzten sich mit Lieblingsstücken in bestimmte Stimmungen. Das war sicherlich ein zusätzlicher Auslöser dafür, die eine oder andere Stelle im Film mit Musik zu versehen. Von Anfang an aber war geplant, jeder der Hauptfiguren eine Minute mit Musik

1 *August Diehl in 23*

2 *Franka Potente in* NACH FÜNF IM URWALD







1

2

3

1
Tom Schilling und Robert Stadlober in CRAZY

2
August Diehl in 23

3
Franka Potente IN NACH FÜNF IM URWALD

Hans-Christian Schmid

Geboren 1965 in Altötting (Bayern). Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Stipendiat der Drehbuchwerkstatt München. Teilnahme an Drehbuch-Seminaren von Frank Daniel. Drehbuch-Studium an der University of Southern California in Los Angeles. Seit 1995 Zusammenarbeit mit dem Autor und Regisseur Michael Gutmann, der Co-Autor von Schmids Filmen ist, so wie Schmid seinerseits bei Gutmanns Fernsehfilmen NUR FÜR EINE NACHT *(1996) und* TAMARA *(2000) als Co-Autor fungiert.*

zu geben, einen Moment, in dem sie einfach nur Musik hören. Wir hatten das Gefühl, das ist wichtig für Jugendliche, wichtiger als für Erwachsene. Es gibt für Janosch diesen Moment, wenn er nach der Party allein am See sitzt: mit *Walkman* im Liegestuhl. Es gibt ihn für Benjamin: auf Nachtfahrt im Auto. Für Marie während der Party: allein im Flur. Und für Malen, die optimistischste von allen, die auch in ihrer Musik-Szene am wenigsten melancholisch gestimmt ist: in der Tanzszene, die sie hat. Da ist jedesmal nur die Figur mit ihrer Musik. Und für uns bedeutet das einen Moment des Zuschauens, länger als man das normalerweise tun würde, bevor man weitergeht. Das ist so, als würde man zuschauen können beim Erwachsenwerden.

FILMBULLETIN Warum gerade diese Musik?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Die Auswahl der Musik ist komplex. Erst einmal gibt es leider Sachzwänge. Man kann sich längst nicht alles leisten, was man gerne möchte. Schon aus diesen Gründen versucht man, für den *Soundtrack* unbekannte Leute mit Qualität zu gewinnen, die nicht so teuer sind. *Smog* ist nicht sehr bekannt, *Vic Chesnutt* nur Insidern vertraut. *Slut* und *Pelzig* sind unbekannte deutsche Gruppen. *Notwist*, eine andere deutsche Gruppe, kennt man jetzt aus ABSOLUTE GIGANTEN.

FILMBULLETIN Die Liedtexte sind offenbar wichtig.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Es gab ein *Vic Chesnutt*-Stück mit dem Titel *«Guilty by Association»*, das ich von der Melodie her sehr mochte. Aber der Text hat nicht gepasst. Da ging es um etwas Kirchliches, um Schuld und Sühne. Wir haben Kontakt zu Vic Chesnutt aufgenommen, und er hat den Text für uns geändert. Wir konnten es mit ihm neu einspielen. Jetzt hat der Text mit *Entwicklung* und *Zeit* zu tun. Der Titel ist jetzt *«Yesterday, Tomorrow and Today»*. Am Ende heisst es: «Life is a time machine.» Das ist ein Satz, der mir sehr gefällt. Im Bild dazu sieht man Janosch im Liegestuhl am See, und die Kamera gleitet ganz langsam um ihn herum. In Text und Szene geht es darum, dass man sich weiterentwickelt, dass man die Zeit nicht anhalten kann und diesem Prozess hilflos ausgeliefert ist.

FILMBULLETIN Welche Musik-Entscheidungen gab es bei 23?

HANS-CHRISTIAN SCHMID Bei der Auswahl der Musik zu 23 war klar, dass *Ton Steine Scherben* dabei sein mussten, weil deren Musik für den realen Karl Koch von grosser Bedeutung war. Vor allem den Text «Wenn die Nacht am tiefsten, ist der Tag am nächsten» bezog er auf sein eigenes Leben. Im Film hört man auf Karls Party den *«Rauch Haus Song»*. Die Party-Szene ist der grösstmögliche Kontrast zu Karls späterer Einsamkeit, wenn er ganz allein ist in seiner Wohnung und sich darin einschliesst.

Als Schlusstitel hat man dann noch einmal *Ton Steine Scherben* mit *«Halt dich an deiner Liebe fest»*, hier aber in einer *Cover*-Version von *Freundeskreis*. Eine Zusammenarbeit, die sich daraus ergab, dass ich deren aktuelle CD sehr mochte. Auf dieser CD gibt es ein Lied mit dem Text «Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte», bei dem ich das Gefühl hatte, dass das viel mit Karl Koch und der damaligen Zeitstimmung zu tun hat. Wir haben ihnen vorgeschlagen, zwei oder drei Songs von *Ton Steine Scherben* oder *Rio Reiser* zu covern, und sie haben sich für *«Halt dich an deiner Liebe fest»* entschieden. Auch der Schlusstitel von CRAZY, *«Junimond»* von *Echt*, ist die *Cover*-Version eines *Rio Reiser*-Songs.

FILMBULLETIN Schon in NACH FÜNF IM URWALD gibt es einen Bezug zu Rio Reiser.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Das glaube ich nicht.

FILMBULLETIN Bevor auch dort die Party beginnt, sieht man einmal im Hintergrund kurz das Plakatfragment «König von Deutschland».

HANS-CHRISTIAN SCHMID Stimmt. Sie kennen meine Filme besser als ich.

Aber was ich ganz erstaunlich finde, ist, dass viele Jugendliche von heute die Stücke aus den siebziger Jahren überhaupt noch kennen. Vielleicht zeigt sich da doch wieder eine Gegenbewegung zu der eigentlich unpolitischen Jugend der Gegenwart. Bei den Dreharbeiten zu 23 gab es Komparsen in der Party-Szene, die den *«Rauch Haus Song»* mitsingen konnten. Das hätte ich nie gedacht. Ich selber kenne ihn ja schon aus zweiter Hand. Er datiert noch aus den frühen siebziger Jahren, gehört aber offenbar zu einem festen Kanon der Jugendkultur.

FILMBULLETIN Die Party geht eben weiter. So wie bei Ihnen auch, von Film zu Film.

HANS-CHRISTIAN SCHMID Da muss ich jetzt aufpassen. In Zukunft wird es in den Filmen weniger Parties geben.

Das Gespräch mit Hans-Christian Schmid führte Peter Kremski