

# **“Freunde”**

**schriftlicher Teil  
zu dem gleichnamigen Diplomfilm**

**eingereicht an der Kunsthochschule für Medien, Köln**

**Köln, im Dezember 2000**

**Betreut durch:  
Prof. Horst Königstein  
Prof. Dietrich Leder  
Andreas Altenhoff**

**Jan H. Krüger**

# Inhaltsverzeichnis

Seite

<b><i>Vorwort</i></b>	<b>3</b>
<b><i>Vorfilm</i></b>	<b>4</b>
<b>Vorgeschichte</b>	<b>4</b>
<b>Das Drehbuch</b>	<b>5</b>
<b>Vorbilder</b>	<b>5</b>
<b>Vorentscheidungen</b>	<b>7</b>
<b><i>Der Film</i></b>	<b>9</b>
<b>Die Schauspieler</b>	<b>9</b>
<b>Der Dreh</b>	<b>10</b>
<b>Kamera</b>	<b>11</b>
<b>Montage</b>	<b>14</b>
<b><i>Abspann</i></b>	<b>16</b>
<b>Was ist echt?</b>	<b>16</b>
<b>Fortsetzung folgt</b>	<b>17</b>
<b><i>Filmverzeichnis</i></b>	<b>19</b>

## **Vorwort**

Der Film ‚Freunde‘ ist meine Abschlussarbeit an der Kunsthochschule für Medien, Köln. In seine Herstellung sind eine ganze Reihe von Entscheidungen eingeflossen, die Thema dieser Arbeit sein sollen. Dabei geht es in einem ersten Teil um Wahl und Ausgestaltung des Stoffs, die Festlegung eines Produktionsdesigns sowie eines visuellen Konzepts.

Der Dreh wiederum hat seine eigene Dynamik entwickelt, die vor allem von der Arbeit mit den jugendlichen Hauptdarstellern geprägt wurde, und in einem zweiten Teil beschrieben wird. Das geflügelte Wort, im Schnitt entstehe ein Film noch einmal neu, hat sich in der Arbeit mit dem Material für mich eindrucksvoll bestätigt. Auch darauf geht diese Arbeit ein.

“Was ist echt?” – diese Frage hat mich im Zusammenhang mit Photographie und Film von Anfang an interessiert. Die Suche nach Authentizität, im Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Fiktion, Realismus, Phantasie und Illusion erfordert immer wieder Experimente, formal wie inhaltlich. Der Film ‚Freunde‘, auch wenn er noch nicht ganz fertig gestellt ist (und vielleicht sein wahres Gesicht noch nicht einmal ganz enthüllt hat), nimmt den Zuschauer hoffentlich ein Stück auf seinem eigenwilligen Weg mit. Ein Ausblick am Ende der Arbeit macht einen Vorschlag, wie es vielleicht weiter gehen könnte.

Köln, im Dezember 2000

## Vorfilm

### *Vorgeschichte*

Dem Drehbuch zu ‚Freunde‘ liegt die Kurzgeschichte ‚The Whiz Kids‘ der amerikanischen Autorin A.M.Homes zugrunde<sup>1</sup>. Die Originalfassung beschreibt verschiedene Episoden einer Freundschaft aus der Sicht eines heranwachsenden Jungen, der offenbar in einem freundschaftlich-erotischen Verhältnis zu einem Gleichaltrigen steht. Die subjektive Erzählweise ähnelt einem Tagebuch, jedoch ohne exakte Zeitangaben. Es fehlen genauere Hinweise auf das Alter der beiden, auch Namen werden nicht genannt.

Die zum Teil sexuell-drastischen Situationen (ein ‚blow-job‘ in der elterlichen Badewanne, das Pinkeln auf eine Klassenkameradin) werden nüchtern-stenographisch beschrieben; zu keiner Zeit erlaubt sich der junge Erzähler ein Urteil oder gibt eine emotionale Beteiligung zu erkennen. Auf die tatsächlichen Gefühle der beteiligten Personen lässt sich nur indirekt schließen, über die Handlungen selber – ein sehr filmischer Stil also.

Die eigentliche Handlung selber lässt sich nur schwer zusammenfassen, vor allem da eine zeitliche Linearität fehlt: Die beiden Jungs lernen sich wahrscheinlich in der Schule kennen, verbringen fortan viel Zeit miteinander. Sie inszenieren ohne erkennbare Gewissensbisse erotische Spiele; die Eltern ahnen nichts. In einzelnen Momenten lassen sich auf Seiten des fremden Jungen Abgründe erahnen, die schließlich im Missbrauch eines Mädchens eskalieren. Die gemeinsame Freundschaft ist damit beendet. Weitere psychologische Erklärungen werden nicht geliefert.

Gerade die Vagheit der genauen zeitlichen Abläufe und Kausalitäten hat mich an diesem Stoff gereizt: die Notwendigkeit zur Rekonstruktion, zum Erschließen. ‚The Whiz Kids‘ ebenso wie das Drehbuch der ‚Freunde‘ lässt vieles offen, das durch genaue Beobachtung und Interpretation gefüllt werden muss. Die Schauspieler sollen dabei emotionale Anhaltspunkte und Projektionsfläche bieten – sie agieren nicht in erster Linie als ‚Informationsvermittler‘ oder ‚Handlungsträger‘.

<sup>1</sup> Penguin Book of Gay Short Stories, edited by David Leavitt, S. 647-651. Erstmals erschienen im Christopher Street Magazine, 1992.

### ***Das Drehbuch***

Das Filmscript der ‚Freunde‘ musste sich von der ursprünglichen literarischen Form ein wenig wegbewegen. Die handelnden Figuren brauchten Namen. Weniger für den Film selber als für die Schauspieler musste eine Biographie geschaffen werden, ein familiärer Zusammenhang, eine soziale Umgebung.

Der Fokus auf das Sexuelle ist erweitert worden. Ebenso wie um Sex sollte es um Macht und Abhängigkeiten in einer Freundschaft gehen, in extremen, aber auch ganz alltäglichen Momenten.

Die Figurenkonstellation ist die gleiche geblieben: Der Erzähler, JOHANNES, lässt sich von dem fremden MARCO führen, nähert sich ihm an, erschafft mit ihm eine eigene Welt, mit eigenen Regeln. Die ursprüngliche Kurzgeschichte ist für den Film mit neuen Situationen angereichert worden: Im Geländespiel wird die körperliche Stärke erprobt, der Mut, an anderer Stelle auch die verbale Schlagfertigkeit. In Begegnungen mit der Clique zeigt sich die Hermetik der Freundschaft. Das Pornogucken gibt eine Idee von der Unterschiedlichkeit des sonst so unzertrennlichen Paares.

Mehr noch als die Veränderungen im Drehbuch hat sich jedoch die Dynamik des Drehs und der Schauspieler auf den Film ausgewirkt: Improvisationen und Spiele mit dem Ort sind Elemente, die in einem Drehbuch höchstens skizzenhaft vorgegeben werden können. In der jetzigen Form machen sie einen ganz wesentlichen Teil (vielleicht sogar das Herz) des Films aus. Eine Entwicklung, die ich nicht vorhersehen, aber doch zulassen und mit bestimmten Entscheidungen begünstigen konnte.

### ***Vorbilder***

Einfluss auf meine Vision der ‚Freunde‘ haben sehr unterschiedliche Filme, Filmemacher und Photographen genommen.

Da ist zum einen eine thematische Verwandtschaft: Filmemacher und Photographen wie Gus Van Sant („My Own Private Idaho“) oder Larry Clark („Tulsa“, „Perfect Childhood“, „Kids“) haben als

Schwerpunkt ihrer Kunst die Umstände des Heranwachsens, des Mann- bzw. Frau-Werdens gewählt. Sie versuchen, die Jugendlichen aus ihrer eigenen Situation heraus zu verstehen, ihre Sichtweise sogar weitest möglich zu übernehmen. Besonders deutlich wird dies in den Photographien von Clark, der gerade das Verhalten jenseits der Normenwelt der Gesellschaft (Drogenkonsum, Gewalt, Prostitution) darstellt - und das lustvoll-erotisch, ohne die gängige Verbindung mit Elend und Unglück.

Larry Clarks erster Spielfilm ‚Kids‘ versucht, ein ähnlich problematisches Thema (Drogen, unsafer Sex unter Jugendlichen, sexueller Missbrauch) in einer fiktionalen Erzählform umzusetzen. Dies ist meiner Meinung nach nicht vollständig geglückt. Zwar ist der Habitus, die Sprache, die Ideenwelt der ‚Kids‘ von den jugendlichen Hauptdarstellern recht überzeugend verkörpert; die Dynamik der Jugendlichen ist jedoch klassisch der zu erzählenden Story untergeordnet. Die weitgehend konventionelle Dramaturgie zwingt den Figuren Bewegungen auf, die nicht vergleichbar sind mit der Autonomie der von Clark früher portraitierten Jugendlichen. Ein Ergebnis, das meiner Meinung nach eng mit der Eigendynamik des Filmproduktionsprozesses zusammenhängt (großes Team, großer Kapitaleinsatz, verschiedenste Interesseneinflüsse) – im Gegensatz zur dokumentarischen Photographie des frühen Clark.

Einen Schritt weiter geht der junge Drehbuchautor von ‚Kids‘, Harmony Korine, in seinem ersten eigenen Kinofilm ‚Gummo‘. Auch sein Film ist bevölkert mit Heranwachsenden, angesiedelt in einem bizarren Kleinstadtpanorama. ‚Gummo‘ bricht jedoch eine konventionelle, lineare Erzählweise auf, vermischt dokumentarische Videobilder und rätselhaft isolierte Spielsituationen miteinander zu einem sehr heterogenen Ganzen, das sich nicht den Regeln der klassischen Spielfilmdramaturgie unterordnet. Vor allem die quasi-dokumentarischen Improvisationen (etwa ein Boxkampf in einer Küche, eine gelangweilte Gesprächsrunde vor der Veranda) haben mich fasziniert: es ist, obwohl für den Film hergestellt, mehr als ein ‚so-tun-als-ob‘.

An den eigenartigen *Realismus* dieses Films heranzureichen war eines der Ziele der ‚Freunde‘. Dies sollte allerdings (anders als bei ‚Gummo‘) in einem einheitlichen Produktionsrahmen geschehen: alle für die ‚Freunde‘ verwendeten Bilder stammen einer Woche Dreh; Archiv- oder andere Aufnahmen wurden nicht verwendet.

Was unsere Produktionsweise angeht, so ist diese schlagwortartig von den sogenannten ‚Dogma‘-Filmen (v.a. ‚Das Fest‘, ‚Die Idioten‘) beeinflusst. Diese haben auf eindrucksvolle Weise

gezeigt, dass es auch oder gerade heute alternative Wege zur konventionellen Spielfilmproduktion auf 16 oder 35mm gibt. Und sie haben vorgeführt, dass eine dadurch gewonnene Freiheit sich sehr positiv auf die Dynamik der beteiligten Darsteller und auf die Unmittelbarkeit der erzählten Geschichte auswirken kann.

### ***Vorentscheidungen***

Sowohl das begrenzte Budget (DM 33.000,-) als auch wesentliche künstlerische Vorentscheidungen führten zu dem Produktionsdesign der ‚Freunde‘. Hauptziel dabei war eine flexible Produktionsweise mit minimalem technischem Aufwand und Konzentration auf ein kleines kreatives Filmteam.

Sehr früh fiel die Entscheidung für Video (Mini-DV, Kamera Canon XL-1, mit der Option einer nachträglichen Filmkopie); eine Entscheidung, die sofort große Freiheiten eröffnete: praktisch unbegrenztes Material, große Lichtempfindlichkeit, einfaches Handling, sofortige Einsatzbereitschaft.

Die langjährigen Erfahrungen des Kameramannes mit diesem Medium ermöglichten gleichzeitig eine angemessene ästhetische Umsetzung: keinesfalls sollte ein typischer ‚Filmblick‘ mit einer Videokamera als günstigem Ersatz erzielt werden.

Es sollte bevorzugt mit ‚available light‘ gearbeitet werden. Wenige Lichteinheiten, möglichst nur Aufhellungen des natürlich vorhandenen Lichts (außen) bzw. Verstärkung der im Raum bereits vorhandenen Lichtquellen (‚practicals‘) durch stärkere Glühbirnen.

Eine andere wichtige Entscheidung betraf die Wahl der Drehorte. Es wurden ausschließlich Originalschauplätze gesucht (was bei der Geschichte, die im ‚Jetzt‘ einer typischen deutschen Kleinstadt/Vorort angesiedelt ist, keine unüberwindbaren Schwierigkeiten aufwarf). Dies sparte zum einen aufwendige Bauten. Daneben ermöglichte es auch spontane Improvisationen oder Änderungen in der Inszenierung, da auch die Umgebung des unmittelbaren Drehortes mit einbezogen werden konnte (so z.B. am Sportplatz oder im Militärgelände). Nachteil dieses Vorgehens war die z.T. große Entfernung der Drehorte voneinander, d.h. Anfahrtszeiten von bis zu 2 Stunden. Bei den Außenaufnahmen haben wir auch die Wetterabhängigkeit zu spüren bekommen: unablässiger Nieselregen, der uns zeitweise die letzten Nerven gekostet hat. (Eine

der schönsten Improvisationen ist dabei erst durch eine solche ‚Notsituation‘ entstanden: was macht man in einer zweistündigen Regenpause, in der die eigentliche Szene nicht gedreht werden kann...)

Wichtiger als alle Produktionsentscheidungen zusammen war jedoch die für die richtigen Schauspieler. Bei aller Planung und allem Bemühen – hier ist neben Geduld und einem guten Gespür immer auch etwas Glück gefragt. Und das hatte ich: Marlon Kittel und Martin Kiefer sind bis heute für mich die optimale Besetzung in diesem Film.

Das Casting begann etwa drei Monate vor Drehbeginn. Aushänge, eine Werbung im Internet und persönliches Umhören brachten nur begrenzten Erfolg. Das in Frage kommende Alter (16-18 Jahre) ist nicht unproblematisch, die Jugendlichen besuchen noch eine Schule, haben die wildesten Vorstellungen vom ‚Film‘.

Entscheidende Hilfe kam von zwei Agenturen, die sich auf jugendliche Darsteller spezialisiert haben: Maria Schwarz aus Köln und ‚Task‘ aus Hamburg. Es folgten mehrere Casting-Termine mit je zwei bis drei Jungen, die reihum in kleinen szenischen Improvisationen die beiden Hauptrollen verkörpern sollten. Für mich war es dabei angenehm, wenn die Jugendlichen Filmerfahrung mitbrachten – ich konnte so eine realistische Einschätzung des Projektes auch von Seiten der Darsteller erwarten, was bei einer nicht unproblematischen Geschichte (Homosexualität, Missbrauch) für mich wichtig war. Die Filmerfahrung (und Betreuung durch die Agentur) bedeutete auch eine gewisse Zuverlässigkeit – nicht zu unterschätzen bei Darstellern in diesem Alter.

Ausschlag gegeben hat schließlich das selbstbewusste (und jeweils ganz eigene) Auftreten der beiden Hauptdarsteller. Da beide getrennt gecastet wurden, war bis zwei Tage vor dem Dreh nicht abzusehen, ob die Chemie stimmen, die Konstellation wirklich aufgehen würde. Und dabei hing (fast) alles davon ab...

## **Der Film**

Buch und Regie: Jan Krüger

(nach einer Kurzgeschichte von A.M. Homes)

Kamera: Oliver Schwabe

Schnitt: Rita Schwarze

Drehzeit: 6 Tage (Ende Juli 2000)

Drehorte:

ein Sportplatz in einem Vorort von Köln;

ein Chemieraum eines Gymnasiums in Grevenbroich;

ein verlassenes Militärgelände bei Grevenbroich;

ein karg eingerichtetes Clubhaus;

das Reihenhaus einer Familie in einem Wohnviertel Kölns

Format: DV, später Filmkopie 35mm

Länge: ca. 25 min

### ***Die Schauspieler***

MARCO: Marlon Kittel

Marlon ist zur Zeit des Drehs sechzehn Jahre alt. Er wird von der Kölner Agentur Maria Schwarz betreut, hat bereits in mehreren Fernsehproduktionen kleinere Rollen gespielt, zuletzt in einem Kinofilm, der noch nicht veröffentlicht ist.

Marlon ist beim ersten Treffen zurückhaltend, kontrolliert. Antwortet gelassen auf die Frage, ob die homosexuelle Beziehung der Freunde problematisch für ihn sei. "Eine professionelle Herausforderung". Beim wiederholten Schauen des Casting-Videos entdecken wir seine subtile Mimik, seine Kontrolle, seine Präsenz. Bei einem zweiten Casting tritt Marlon wesentlich selbstsicherer auf, spielt einen anderen Castingpartner regelrecht an die Wand.

Ich entscheide mich früh für Marlon als MARCO, weiß aber, dass es nun schwierig werden kann, einen JOHANNES zu finden, der Marlon mit seiner Erfahrung Paroli bieten kann.

JOHANNES: Martin Kiefer

Martin ist zur Zeit des Films ebenfalls 16 Jahre alt. Er wird von einer Hamburger Agentur vermittelt, kommt allerdings aus Neubrandenburg. Das erste Foto ist wenig überzeugend, aber Martin hat die Hauptrolle in einem aufwendigen Kurzfilm gespielt, der in Hamburg produziert wurde: der Jüngste einer jugendlichen Schlägertruppe, der sich am Ende gegen den Anführer behaupten muss.

Eine schwierige Besetzung für den Film: Lederjacke und Nieten machen den schmalen blonden Jungen noch lange nicht zu einem Schläger. Doch er hat eine andere Qualität: er nimmt die Erwartungen der anderen Figuren auf, öffnet sich und trägt auf bemerkenswerte Weise die Motive und Emotionen des Films.

Das Casting verläuft zwiespältig. Martin ist müde, er geht kaum auf seinen Spielpartner ein. In wenigen Momenten ist er wirklich ‚da‘. Dennoch entspricht er irgendwie sehr gut dem Bild, das ich von JOHANNES habe. Ich entscheide mich nach kurzem Zögern für ihn: jenseits seiner Müdigkeit (vielleicht Nervosität, vielleicht echte Erschöpfung) vertraue ich auf seine Leistung im Hamburger Kurzfilm. Eine richtige Entscheidung, wie sich auch bei einem nächsten Gespräch zeigt: ich bin überrascht auch von Martins professioneller und gelassener Haltung zur Schauspielerei und zu diesem Film.

Meine Erfahrung aus den Castings: Beide Jungen haben – trotz teilweise langjähriger Filmerfahrung – erst bei einem zweiten Treffen ihr ganzes Können zeigen können. So wichtig ein erster Eindruck sein mag – falls irgend möglich sollte man es mit einem zweiten versuchen...

### ***Der Dreh***

Beide Schauspieler sehen sich zwei Tage vor Drehbeginn zum ersten Mal. Von der ersten Minute an entsteht eine sehr dynamische Situation. Zwei Jugendliche sehr unterschiedlicher Herkunft,

Ossi und Wessi, und offenbar auch sehr unterschiedlichen Temperaments. Dennoch mit entscheidenden Gemeinsamkeiten: Die langjährige Filmerfahrung (die sie beide in ihrem jeweiligen Freundeskreis auch absondert), die jeweils außergewöhnliche Selbstsicherheit, vor allem jedoch die Situation im Filmteam: die beiden Jüngsten, mit den typischen Freiheiten der Schauspieler (ohne die bekanntlich nichts läuft).

Gleichzeitig findet vom ersten Moment an auch ein gegenseitiger Test statt: verbale und körperliche Herausforderungen, die Suche nach den Schwächen des jeweils anderen. Überraschend halten sich das Abchecken und die gegenseitige Anerkennung die Waage: ein Prozess, der direkt in den Film hineingetragen werden kann. In diesem Sinne balanciert der Film immer wieder zwischen szenischen Vorgaben und Dialogen auf der einen und einem dokumentarisch-faszinierten Blick auf die Dynamik der ‚realen‘ Beziehung andererseits.

Dabei ist es nicht so, dass die Darsteller sich eigentlich selber spielen – es gibt klare Rollenvorgaben und lange Gespräche über die Motive von JOHANNES und MARCO. Dennoch ist es immer wieder die spontane Dynamik des Miteinanderumgehens der beiden Heranwachsenden, die inszenatorische Entscheidungen zugunsten einer größtmöglichen Nähe JOHANNES/Martin und MARCO/Marlon beeinflusst.

Es zeigt sich, dass, je einfacher die Vorgaben und je körperlicher die Szenen sind, umso energiegelicher sich das Spiel der Jugendlichen entwickelt. Beim Geländespiel sind kaum Vorgaben nötig, fast von alleine entsteht eine Spannung, die sich aufbaut, entlädt und wieder aufbaut – ein Rhythmus, der wahrscheinlich kaum zu choreographieren gewesen wäre. Versuche, die vorhandene Dynamik zwischen den Schauspielern nicht zu beachten oder gar dagegen anzuarbeiten führen mehrmals zu einem statischen, reizlosen Spiel: wo möglich haben wir versucht, auf die Energie und die spielerischen Vorschläge der Darsteller aufzubauen.

In diesem Sinne sind einige Szenen des Films – ausgehend von den Schauspielern – dokumentarischer geworden als ursprünglich geplant.

### ***Kamera***

Das Kamerakonzept der ‚Freunde‘ ist wesentlich beeinflusst von der Entscheidung für das Aufzeichnungsmedium Video. Dabei ging es erst in zweiter Linie um die Kostenvorteile, die sich

aus dem günstigen Bandmaterial ergeben. Das Gesamtbudget hätte auch eine 16mm-Produktion erlaubt – allerdings mit schwerwiegenden Einschränkungen in Bezug auf das Drehverhältnis. Maßgeblicher für die Entscheidung war das einfachere Handling, welches die Arbeit mit einem kleinen, flexiblen Team begünstigt. Eine Kameraausrüstung, die bequem in einem PKW Platz findet, der Verzicht auf einen eigenen Materialassistenten, keine Umlegezeiten, und unmittelbare Einsatzbereitschaft auch bei Außendrehen, Regen und Dunkelheit sind als Vorteile zu nennen.

Mit der Canon XL-1 stand uns eine kompakte Kamera zur Verfügung, die vor allem in Bezug auf Optik und Focus Einschränkungen aufweist, in Punkten wie Zuverlässigkeit, Lichtstärke und Bedienbarkeit jedoch sehr ausgereift ist. Ein eigenes Weitwinkel-Zoom-Objektiv erlaubt dabei die Nutzung eines großen Brennweitespektrums.

Unabhängig von diesen pragmatischen Gesichtspunkten fiel bereits sehr früh eine Entscheidung für die besondere Ästhetik, die sich aus der Arbeit mit Video ergeben kann. Orientierungspunkte dafür waren die bereits angesprochenen Arbeiten der ‚Dogma‘-Reihe, vor allem ‚Das Fest‘ und ‚Die Idioten‘. In diesen Kinoproduktionen wurde gezielt mit wenig extra-Licht gearbeitet, auf Stative und schienengeführte Kamerabewegungen verzichtet. Durch einfache Eingriffe in der Postproduktion (z.B. Entsättigung der Farben, kontrollierte Übertragung auf 35mm) bekommen die (ebenfalls mit DV erzeugten) Bilder eine ganz eigene Ästhetik, die sie deutlich von typischen Fernseh-Videobildern oder auch Amateurmateriale abheben<sup>2</sup>.

Einen anderen Eckpunkt dieser Ästhetik bilden ‚echte‘ Dokumentarfilme wie der Film ‚Ghetto‘ von Thomas Imbach, der ebenfalls eine kompakte Videokamera einsetzt, in der Montage dabei deutliche stilistische Bezüge zum Spielfilm herstellt.

Auch die früheren Arbeiten des Kameramannes der ‚Freunde‘, Oliver Schwabe, haben immer wieder die Möglichkeiten von Video ausgelotet. Beobachtungen von Menschen und Orten, mit besonderem Blick auf die möglichen Stilisierungen des Bildes: Bilder an der Grenze zur Auflösung, mit extremer Verstärkung, in Vergrößerung, in Zeitlupe. Nicht die naturgetreue

<sup>2</sup> Der Begriff ‚Amateurmateriale‘ soll dabei nicht grundsätzlich negativ gewertet werden: gezielte Anwendung dieses Anscheins kann eine sehr besondere Atmosphäre erzeugen, wie etwa in dem Film ‚Gummo‘. Hier wird ‚Found Footage‘ (‚gefundenese‘ Materiale) mit klar inszenierten Bildern vermischt. Dadurch entsteht zum einen eine besondere Verbindung zur Realität, im Sinne von ‚nicht für den Film hergestellt‘. Zum anderen wird ein Bruch in der oft so hermetischen ‚Illusionswelt Film‘ geschaffen. Auch hier geht es wieder um die Frage „was ist echt?“.

Abbildung, sondern eine starke Emotionalität der Bilder steht im Vordergrund, etwa bei Arbeiten wie ‚Don’t Bring A Dog‘, einer Dokumentation über Undergroundmusiker in New York, wie auch über die Stadt und ihr Lebensgefühl.

In einer anderen Arbeit von Oliver, ‚Hand aufs Herz‘, wird die eigentliche Bildproduktion dagegen fast vollständig abgegeben: der fünfzehnjährige Ben filmt sich selber und seine Freunde, benutzt die Videokamera als Tagebuch. Erst in der Montage zeigt sich wieder die eigentliche Handschrift des Filmemachers Schwabe, der sich in diesem Projekt auf einem ganz anderen Weg einer Idee von ‚Echtem‘, Authentischen nähert.

Diese Ansätze von Ästhetisierung einerseits und dokumentarischer Zurückhaltung andererseits auf einen *Spielfilm* anzuwenden war das Experiment, das Oliver Schwabe und ich unternehmen wollten.

Für das Kamerakzept bedeutete dies Folgendes: Eine weitgehende Aufgabenteilung von Inszenierung und Bildgestaltung. Die Szene wird eingeprobt, erst dann tritt die Kamera auf den Plan – ein Vorgehen, das selbstverständlich nicht konsequent durchzuhalten ist, da Bildentscheidungen von Anfang an Einfluss auch auf den Ablauf einer Szene haben.

Die offene Form des Drehbuchs begünstigt eine Art der optischen Auflösung, die weitgehend frei sein kann von funktionalen Zwängen im Sinne von ‚wie erkläre ich einen Raum / eine Zeit‘. Jede Szene soll für sich stehen können. Außentotalen, Details, Schnittbilder sollen nur eine Berechtigung haben, wenn sie eine eigene emotionale Qualität erzeugen. Die Kamera soll grundsätzlich alle Freiheiten haben, sich zu bewegen, den Blick auf das gerade Wesentliche zu richten. Das bedeutet den weitgehenden Verzicht auf zusätzliche Scheinwerfer und die Notwendigkeit möglichst vollständig eingerichteter Originalschauplätze.

Schließlich sollen die Darsteller soviel Freiheit in ihrer Bewegung und im Dialog bekommen wie irgend möglich – aufwendige Kamerachoreographien scheiden damit aus.

Rückblickend lässt sich sagen, dass das beschriebene Konzept nicht immer reibungslos abgelaufen ist. Die meistens recht kurzfristigen Entscheidungen für ein bestimmtes Bild machen es vor allem dem restlichen Team nicht leicht; das ‚Ausprobieren‘ vor Ort mag manchmal planlos erscheinen.

Der Verzicht auf ‚funktionale Bilder‘ (Auftritte / Raumentablierende etc.) hat auch Konsequenzen für den Schnitt – hier muss dieses Prinzip konsequent weitergeführt werden, sonst entsteht einfach der Eindruck ‚fehlender Bilder‘.

Ein entscheidendes Kriterium für das Aufgehen unseres Konzepts ist rückblickend betrachtet die *Dynamik* der Szene. Einigen der gedrehten Szenen, etwa der Provokation im Chemieunterricht, oder dem Auftritt der Eltern, sieht man die ‚Ungeduld‘ der Kamera an, eine Dynamik einzufangen, die in der Inszenierung nicht vorhanden ist.

Anders funktionieren Szenen, die zwar mit wenig oder kaum Bewegung auskommen, dafür aber emotional besonders dicht sind. Hier bewährt sich auch eine dokumentarische Handkamera, wenn sie entsprechend statisch und *beharrlich* eingesetzt wird. Schöne Beispiele hierfür sind die Szenen am Sportplatz, bei der beide Darsteller durch einen Gitterzaun miteinander reden, die ‚Pornoszene‘ oder die kurze Szene im Kinderzimmer. Die Kamera ist weitgehend unbewegt und trotzdem bereit, den Darstellern im Zweifelsfall zu folgen, auch wenn es um kaum merkliche Bewegungen geht.

Am besten ist die bewegliche Kamera freilich geeignet, Bewegungen und das intensive Spiel der Darsteller *im Raum*, umeinander und in verschiedene Richtungen, aufzunehmen. Dabei wird auch das Spiel *mit dem Raum* unterstützt – die Darsteller können ihrem eigenen Aufmerksamkeitsfokus folgen, ihr eigenes Timing vorgeben. Zu sehen ist dies beim Kampf im Gelände, der Liebesszene oder der aus der Not geborenen ‚Regenimprovisation‘, in der die beiden Hauptdarsteller eine halb verfallene Halle erkunden und über Eltern, ihre Wünsche und Pläne plaudern. Eine festgelegte Choreographie hätte diese Situationen niemals entstehen lassen.

### **Montage**

An die Überlegungen zur Kamera schließen sich direkt die Erfahrungen aus dem Schnitt an (der zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht ganz abgeschlossen ist).

Verantwortlich für die Schnittregie ist Rita Schwarze, die von Anfang an auf die künstlerischen Grundentscheidungen der Produktion Einfluss gehabt hat. So stand auch von Seiten des Schnitts im Vorhinein fest, dass der Schwerpunkt nicht auf einer Erzählung bestimmter, kausal oder zeitlich zusammenhängender Handlungsabläufe liegen sollte. Es war klar, dass bestimmte Zusammenhänge der Geschichte offen bleiben würden, nicht alles ‚erklärt‘ werden würde.

Um dennoch vom Spiel und den Figuren bewegt und berührt zu werden muss an die Stelle der Information ein besonders starkes und überzeugendes *Gefühl* treten, das dem Zuschauer wenigstens eine *emotionale* (Re)konstruktion des Geschehens ermöglicht.

Eine erste Schnittfassung ohne die Mitarbeit von Rita Schwarze ging auf diesem Weg nicht weit genug, schloss zu viele Kompromisse mit einer konventionellen Erzählweise, die eher von logischen Abläufen, Bewegungsanschlüssen und intellektuellen Schnittentscheidungen geleitet wurde. Das Ergebnis war eine eher holprig erzählte Geschichte, die sich nie wirklich den Gefühlen der Darsteller oder Stimmungen der jeweiligen Szene überlassen hat. Der Betrachter blieb unberührt, eine Fassung von zwanzig Minuten erschien noch zu lang.

Ein Neuschnitt bedeutete demnach vor allem einen neuen Blick auf das Material. Jenseits der Dialoge und Drehbuchvorgaben musste für jede Szene das Gefühl, das die beiden Darsteller *tatsächlich* verkörperten, herausdestilliert werden. Lässt man sich von diesem Gefühl leiten, ergibt sich unter Umständen eine völlig neue Szenenfolge. Vor allem bei einer Geschichte wie der der ‚Freunde‘, bei der es bis auf die letzte Szene in der Handlung höchstens eine subtile dramatische Zuspitzung ergibt, sind die emotionalen Zustände selbst in ihren feinsten Änderungen extrem wichtig. Denn dies darf selbst dem ‚gewöhnlichen‘ Filmzuschauer unterstellt werden: dass er eine äußerst subtile, sensible Wahrnehmung von Emotionen besitzt, die nur häufig von der der eigentlichen dramatischen Handlung dominiert wird.

Entsprechend entstanden in der zweiten Fassung fast alle Szenen weitgehend neu. Entscheidungsleitend war vor allem jeweils, *wessen Szene* eigentlich gezeigt werden sollte. Ist es beim ersten Kampf oder beim Pornogucken vor allem MARCO, der Gefühl, Rhythmus und Timing kontrolliert, verfolgen wir später in der Dunkelheit oder im elterlichen Wohnzimmer JOHANNES, der in der gemeinsamen Freundschaft Vertrauen und Stärke gefunden hat.

Die Montage in ihrer jetzigen Form nimmt sich viele Freiheiten, was klassische Schnittregeln angeht. In einzelnen Stellen wird der Film selbst in der Endfassung noch etwas ‚holpern‘. Seine Stärke wird dafür in seiner genauen Beobachtung der Figuren liegen: ist einmal das Interesse für die beiden jugendlichen Hauptdarsteller geweckt, so kann sich ihr subtiles, authentisches und lustvolles Spiel sowie der sensible Blick der Kamera offenbaren. Gerade der Verzicht auf bestimmte visuelle Effekte und Tricks der klassischen Filmsprache kann sich dann als Vorzug erweisen: nicht die Illusion ist die Stärke des Films (und des Schnitts), sondern seine Unaufdringlichkeit, die den Blick auf Nuancen ermöglicht.

## Abspann

### *Was ist echt?*

Jede Filmproduktion erzeugt ihren eigenen Anspruch. Je nach Stoff und Absichten der Macher wird das Hauptanliegen Unterhaltung sein, oder Spannung, oder eine mehr oder weniger explizite Botschaft. Je nach Anliegen verändern sich die Anforderungen an Schauspieler, an die Erzählweise oder das visuelle Erscheinungsbild des Films – und die Beziehung des Films zu einer wie auch immer gearteten Realität. Wie ist diese Beziehung zu bewerten? Ist ein Anspruch auf *Authentizität* eines Filmes – sowohl in Bezug auf die Geschichte wie auch auf die Figuren – überhaupt grundsätzlich gerechtfertigt?

Der ‚Authentizität‘ verpflichtet ist typischerweise zuerst der Dokumentarfilm – der freilich auch von Verdichtung lebt, vom Blick auf Unbekanntes (oder zumindest vom unerwarteten Blick auf Bekanntes). Dennoch besteht hier gemeinhin Übereinstimmung darüber, dass der Dokumentarfilm *Wahres* aus der *Wirklichkeit* beschreibt. (Fiktive Dokumentationen, die sich nur das Genre zu eigen machen, bilden die Ausnahme von der Regel.)

Beim Spielfilm ist die Beziehung zur Realität weit weniger eindeutig: ‚Spielfilme‘-Machen ist nach weit verbreiteter Ansicht das möglichst virtuose Bedienen einer ‚Illusionsmaschine‘. Hier ist es vordringlich das Bedürfnis nach einer ‚alternativen Realität‘: ob es nervenkitzelnde Stunts und Extremsituationen sind, die der Zuschauer im Alltag niemals zu Gesicht bekommt, oder die Identifikation mit dramatischen Schicksalen à la *Pretty Woman* – fast immer geht es in dieser Art von Filmen um die Erzeugung einer möglichst umfassenden akustischen und optischen Illusion, die oft nur sehr wenig mit der Realität gemein hat.

Daneben gibt es allerdings auch einen anderen Ansatz. Auch im Spielfilm kann ein differenzierteres Bild der Realität hergestellt werden. Dies setzt allerdings eine umso genauere Beobachtung voraus, eine sensible Reflexion und eine besondere visionäre Kraft, damit sich nicht einmal mehr die Filmwelt nur selber reproduziert. Besonders gelungene Beispiele auf diesem Weg sind für mich Filme wie ‚Ice Storm (Der Eissturm)‘ von Ang Lee oder ‚American Beauty‘ von Sam Mendes. In diesen Filmen wird ein scharfes Bild der betrachteten Menschen gezeichnet. Der Weg dahin geht über eine gewisse Künstlichkeit und Stilisierung, die die Emotionen und Stimmungen der Figuren verstärkt und die Haltung des Filmemachers in Bezug auf ‚seine Realität‘ auf den Punkt bringt.

Mein Anliegen für den Film ‚Freunde‘ ist ein anderes gewesen: Nicht eine Stilisierung, sondern die Schaffung einer möglichst unmittelbaren, natürlichen Spielsituation sollte Authentizität schaffen.

‚Freunde‘ erzählt eine Geschichte in einer sehr vertrauten, durchschnittlichen Umgebung. Es spielen Darsteller, die in ihrer Lebenssituation, ihrem Alter und ihrem Temperament den Filmfiguren sehr nahe kommen. Kamera und Produktion halten sich mit ihren Eingriffen weitmöglichst zurück. Im günstigsten Fall wird so aus dem *Spiel Realität*, die es nur noch abzufilmen gilt.

Dies ist vielleicht ein utopischer, wenigstens aber naiver Ansatz. Natürlich waren wir uns dessen bewusst. Die Schauspieler bleiben grundsätzlich Schauspieler, und die Klappe bestimmt Beginn und Ende einer Szene.

Dennoch ist es uns immer wieder gelungen, eine Dynamik aus der realen Beziehung der Darsteller zueinander in die Szenen hineinzutragen – oder auch die Filmbilder in greifbare Nähe der Erfahrungs- und Lebenswelt der Darsteller zu rücken. Und tatsächlich hat sich im Schnitt gezeigt, dass auf diese Weise Momente entstanden sind, die eine besondere Intensität und ‚Echtheit‘ ausstrahlen. Eine ‚Echtheit‘, wie sie meiner Meinung nach nur in sehr wenigen aktuellen Produktionen erreicht wird – viel zu oft dominieren dramaturgische Zwänge, der Nervenkitzel, die Pointe.

Meine Arbeit mag nur eine von mehreren Möglichkeiten sein, sich im Film dem ‚echten‘ Leben anzunähern. Für mich ist das ‚Experiment‘ gelungen. Mein Wunsch wäre es, mit den gewonnenen Erfahrungen auf diesem Weg noch weiter zu gehen – und Möglichkeiten und Grenzen noch weiter auszuloten.

***Fortsetzung folgt***

Eine ganz eigene Dynamik während des Drehs sich entwickeln zu sehen, und mit dieser Dynamik im Film arbeiten zu können – das gehörte zu meinen schönsten und eindrucklichsten Erfahrungen bei diesem Filmprojekt. Besonders gut hat dies funktioniert, wenn die jungen Darsteller ein einfaches Handlungsmotiv und gleichzeitig große Bewegungsfreiheit in der Hand

hatten. Verstärkt wurden diese Situationen durch die Atmosphäre interessanter, realer Orte, an denen Wetter, Dreck, oder etwa eine eigenartige Verlassenheit, hautnah zu spüren waren.

Eine ‚Fortsetzung‘, eine längere Arbeit, die auf den Erfahrungen der ‚Freunde‘ aufbaut, sollte diese Motive verstärken, gleichzeitig die Erfahrungen aus Kameraarbeit und Schnitt einbeziehen. Ein besonders angemessener Rahmen ist, so denke ich, ein Film, der gerade von seiner Bewegung und von der Entdeckung und Eroberung interessanter, realer Orte lebt. Folgend mein Plan für eine Art ‚road movie‘:

Die Figuren des Films unternehmen eine Reise, die neben dem Erleben von Menschen und Orten immer auch eine Reihe von – gewollten oder ungewollten – Überraschungen enthält. Es gibt ein gemeinsames Ziel, einen realen, vielleicht auch phantasierten Ort, der das äußerliche Motiv für die Bewegung der Figuren darstellt.

Die Reise wird von einer kleinen Gruppe unternommen, die am Anfang des Films zusammenkommt. Eine Dreierkonstellation bietet dabei das Potential, jeden einzelnen intensiv kennenlernen, und trotzdem eine dynamische Beziehung sich entwickeln lassen zu können. Die Hauptfiguren sind dabei recht jung (25m, 26w und 17m) – mit jeweils unterschiedlichen Charaktereigenschaften, die die Figuren je nach Situation sich gut ergänzen lassen oder zum Konflikt führen.

Dabei ermöglicht die Reise auf einfache Weise sowohl einen engen, sogar existentiellen Kontakt untereinander, als auch die Öffnung der Gruppe hin zu gewöhnlichen oder ungewöhnlichen anderen Figuren, die die durchreisten Orte bevölkern.

Die Flexibilität eines kleinen Filmteams, so wie es sich beim Dreh der ‚Freunde‘ bewährt hat, und die dokumentarische Kamera ist auf dieser Reise von besonderem Vorteil: anstelle Szenen nach Plan ‚abzuarbeiten‘ bietet sich die Freiheit, auf unerwartete Entwicklungen zu reagieren, neue Orte tatsächlich von den Darstellern erkunden zu lassen und diese ‚Entdeckungen‘ zu dokumentieren.

Angetrieben wird diese Art des ‚dokumentarischen Fortbewegens‘ (das Aufenthalte nicht ausschließt) freilich von genauen psychologischen Motiven der Hauptdarsteller, von einer sorgfältig ausgearbeiteten ‚inneren‘ Dramaturgie...

Das skizzierte Projekt, das in Kürze in Form eines Exposés vorliegen wird, ist vergleichsweise günstig zu realisieren. Bestimmte Produktionskosten, etwa Material oder Szenenbauten, sind gering. Andererseits ist eine größere Anzahl von Drehtagen nötig, da nicht täglich an fertig vorbereiteten Sets gearbeitet werden kann. Eine solche Reise braucht – unabhängig von einer guten Recherche und Vorbereitung – seine Zeit. Vor allem aber braucht es großartige Schauspieler, die sich auf ein solches Experiment einlassen wollen. Die Erfahrungen aus den ‚Freunden‘ machen dabei Mut: gerade für junge Darsteller bedeutet die große spielerische Freiheit einen ganz besonderen Reiz.

## Filmverzeichnis

**My Own Private Idaho**, USA 1991, Buch und Regie: Gus Van Sant

**Kids**, USA 1995, Regie: Larry Clark, Buch: Harmony Korine

**Gummo**, USA 1997, Buch und Regie: Harmony Korine

**Ice Storm**, USA 1997, Regie: Ang Lee, Buch: Rick Moody / James Schamus

**American Beauty**, USA 1999, Regie: Sam Mendes, Buch: Alan Ball

**Festen / Das Fest**, Dänemark 1998, Regie: Thomas Vinterberg, Buch: Mogens Rukov, T.V.

**Idioterne / Idioten**, Dänemark 1998, Buch und Regie: Lars von Trier

**Ghetto**, Schweiz 1997, Buch und Regie: Thomas Imbach

**Don't bring a dog**, USA / D 1998, Buch, Regie, Kamera: Oliver Schwabe

**Hand aufs Herz (Ben, 15)**, D 1999 (NDR), Buch und Regie: Oliver Schwabe

### Filmografie des Autors:

1997 Dokumentarfilm **In den Kreis des Lichts** über die Entstehung des Musicals "ELIXIER"  
22 min, BetaSP

1999 Musikvideo **Verführung von Engeln** von und mit Udo Lindenberg, nach einem Text von  
Bertolt Brecht, 5 min, 16mm s/w - BetaSP

1999 Kurzfilm **Hochzeitsvorbereitungen**, 4 min S-16mm/F

2000 Kurzfilm **Freunde**, Diplomprojekt, 30 min DV/35mm