

Binotto hinter den Kulissen: **VOM SCHREIBEN KOMMT DAS SEHEN** Ulrich Limmer – Drehbuch

Ulrich Limmer, welches war ihr kinomagischer Moment?

Ich war um die sieben, acht Jahre alt, als ich zum ersten Mal mit meinem Bruder ins Kino ging. Es lief TATIS SCHÜTZENFEST. Ich fand das unglaublich lustig – und aus der Rückschau gesehen, hat dieser Film sehr viel mit dem zu tun, was ich selbst mache. Da war schon alles drin, was mich seither immer wieder beschäftigt hat: Eine skurrile Figur mit tollen Slapstick-Momenten, die dennoch eine eigenartige melancholische Ausstrahlung hatte.

Sie schreiben vor allem Komödien. Was macht eine gute Komödie aus?

Komödie besteht für mich aus Wahrheit und Schmerz. Wenn kein Schmerz da ist, gibt es auch keine Komödie. Die Figuren, die ich schreibe, leben immer in einer gewissen Melancholie, und daraus entwickelt sich dann die Komödie. Sie bewegen sich vom Schatten ins Licht. Das ist bei Herrn Taschenbier im SAMS so, bei HERR BELLO oder auch bei der Familie in RENNSCHWEIN RUDI RÜSSEL.

Es ist auffällig, dass Komödien viel seltener preisgekrönt werden als Dramen. Haben Sie dafür eine Erklärung?

Komödien werden tatsächlich meistens übergangen, aber eine schlüssige Erklärung ist schwer zu finden. Vielleicht liegt der tiefere Grund dafür in der Neigung, sich nicht mit der Masse identifizieren zu wollen. Komödie aber ist massentauglich, denn man lacht gemeinsam leichter, schneller. Das Schwere aber, das Tragische ist individuell. Und daher elitärer. Vielleicht beobachten wir daher Leute, die sich amüsieren, mit einem gewissen Argwohn, und halten jene, die tiefe Probleme tief und betroffen wälzen für respektabler.

Dabei ist es viel schwieriger, eine Komödie zu schreiben, als eine Tragödie. Oder, ganz provokativ ausgedrückt: Ein erfolgloser Film ist sehr viel einfacher herzustellen als ein erfolgreicher Film. Kunst zu machen, ist sehr einfach, weil dafür oftmals eine Form von Behauptung reicht. Diese muss sich beim Zuschauer nicht durchsetzen. Sie ist gewissermaßen unanfechtbar. Es gibt Filme, da wird über neunzig Minuten eine Situation breitgetreten, da findet keine Entwicklung statt, da ist alles Behauptung und nichts nachvollziehbar. Einen kommerziellen Film dagegen kann man ganz leicht an seinem eigenen Anspruch messen, nämlich daran, wie viele Leute reingehen.

Droht da nicht die Gefahr, opportunistisch zu werden?

Als Schreiber fühle ich mich zunächst dem Publikum verpflichtet. Sie sind meine Kunden, und ich muss ihnen etwas bieten. Ich will also, dass sie sich amüsieren. Aber gleichzeitig will ich ihnen auch etwas mitgeben, was unter dem Gelächter noch zu spüren ist. Auch in Komödien geht es um ganz ernste Angelegenheiten. Auch in dieser Form lässt sich Lebensphilosophie vermitteln.

Aber wie schreibt man komische Szenen?

Das Prinzip des Witzes mit der Bananenschale ist folgendes: Er ist nur lustig, wenn wir wissen, dass

eine Bananenschale glitschig ist. Und dass es sehr schmerzhaft ist, wenn man darauf ausrutscht. Ohne Wissen funktioniert ein Gag nicht. Er braucht deshalb immer die gleichen Elemente: Die Nachvollziehbarkeit einer Situation und ihre überraschende Wendung ins Absurde.

Das Wissen ist aber nicht überall auf der Welt das gleiche...

...und doch gibt es Komödien, die man auf der ganzen Welt versteht. Charlie Chaplin ist dafür das herausragende Beispiel. Aber es gibt tatsächlich auch sehr viele Filme, da ist der Humor auf eine bestimmte Region beschränkt. Es gibt eine Menge von bayerischen Komödien, die in Hamburg nicht funktionieren – und umgekehrt, weil man deren Sprache und Humor nicht versteht.

Worin unterscheidet sich der Buchautor vom Drehbuchautor?

Der Buchautor ist sein eigener Regisseur, sein eigenes Team, sein eigener Schauspieler. Er liefert ein fertiges Produkt. Das Drehbuch ist sicher ein zentraler Faktor, aber es ist kein fertiges Produkt. Sie müssen es deshalb so verfassen, dass jede Abteilung der Produktion damit arbeiten kann.

Als Drehbuchautor sind sie an der Nahtstelle zwischen Text und Bild. Denken Sie noch in Wörtern oder schon in Bildern?

Wenn sie eine Komödie schreiben oder auch einen Thriller, müssen sie sehr stark in Bildern denken und diese auch beschreiben können. Dinge, die überraschend sein sollen, muss man sich bildlich vorstellen. Erst dann kann man feststellen, ob daraus auf der Leinwand eine komische Situation entstehen kann.

Sie schreiben nicht nur Dialoge, sondern beschreiben auch Handlungen.

Deshalb ist es so wichtig, dass sie sich in all ihre Figuren hineinversetzen und deren Motivation an den Regisseur und die Schauspieler vermitteln. Wenn der Schauspieler fragt, weshalb er in einer Szene aus der Türe gehen soll, warum er genau diesen Satz sagen oder einen Revolver ziehen muss, dann sollte der Regisseur darauf eine bessere Antwort geben können, als bloß: Tu das, weil es so im Drehbuch steht. In einem Drehbuch müssen alle Gedanken sichtbar und alle Aktionen nachvollziehbar werden. Andernfalls blickt der Schauspieler in die Kamera und sagt: Ich fühle mich gerade sehr schlecht. Das steht übrigens nicht selten in Drehbüchern: „XY fühlt sich gerade schlecht.“ Aber wie sieht man das? Alle Emotionen müssen sich im Verhalten zeigen, also in Handlungen.

Sie schreiben ein Drehbuch und überlassen es dann anderen zur Realisierung. Wie hält man das aus?

Diese Frage hat mich dazu gebracht, selbst Produzent zu werden. Ich wollte die Kontrolle über meine Drehbücher länger in der Hand behalten. Dafür gibt es nur zwei Wege: Entweder werde ich mein eigener Regisseur oder mein eigener Produzent. Andernfalls gerät man unweigerlich in die Situation, dass man den fertigen Film sieht und sich unter Umständen wundert, was mit dem Drehbuch passiert ist.

Natürlich wird kein Drehbuch so verfilmt, wie es abgegeben wird. Aber wenn sie nur Autor sind, haben sie keine Möglichkeit, einzuschreiten oder hilfreich zur Seite zu stehen, wenn bei den Dreharbeiten Veränderungen notwendig sind.

Seit ich meine Drehbücher selbst produziere, kann ich mitwirken, die Vision des Drehbuchs weiter zu bewahren. Denn darum geht es: Die Vision bewahren, nicht jede Einzelheit. Als Produzent – und auch als Autor - bin ich aber ohne weiteres bereit, etwas im Drehbuch zu verändern oder im Schneiderraum eine Szene rauszunehmen, wenn es dem Film dient.

Wenn ich etwas schreibe, dann weiß ich bereits, ob es auch herzustellen ist. Natürlich kommen mir ab und zu Ideen, die sich nicht realisieren lassen oder im Schneiderraum wegfallen. Und manchmal fordere ich mich als Produzent auch heraus. Für SAMS IN GEFAHR haben Paul Maar und ich beispielsweise eine Szene mit einem Elefanten ins Drehbuch geschrieben. Ich wusste schon da, dass

das für die Dreharbeiten schwierig und teuer werden würde. Aber der Autor in mir wollte diese Szene unbedingt. Und als Produzent war ich dann verantwortlich, sie auch zu finanzieren.

Es fällt auf, dass in ihren Drehbücher oft Tiere eine wichtige Rolle spielen.

Die Tiere sind jeweils ein Katalysator. Bei RENNSCHWEIN RUDI RÜSSEL sprengt ein Haustier, das eigentlich keines ist, fast eine Familie, schweisst sie dann aber erst recht zusammen. In HERR BELLO ist der Hund das einzige Lebewesen, bei dem der kleine Max seine Sorgen abladen kann. Tiere kommen also nicht vor, weil es besonders lustig ist, mit Tieren zu drehen – es ist nämlich sehr schwierig – sondern weil sie für die Geschichte eine zentrale Funktion haben.

Was macht den Dreh mit Tieren schwierig?

Man muss einfach sehr genau wissen, was man von ihnen erwarten kann und was nicht. Beim erwähnten Elefanten beispielsweise dachte ich, der sei wirklich ein Dickhäuter. Und musste dann lernen, dass er ein unheimlich sensibles Tier ist, das uns deshalb beim Dreh einige Schwierigkeiten bereitet hat. Andererseits hatten wir für HERR BELLO zwei Hunde, die wurden so fantastisch trainiert, dass man sie inszenieren konnte als wären sie Schauspieler.

Sie mögen das Etikett „Kinderfilm“ überhaupt nicht. Weshalb?

Als ich heranwuchs, waren Kinderfilme in der Regel sehr einfach gestrickt und billig produziert. Man war damals offensichtlich der Meinung, für Kinder müsse man sich nicht so viel Mühe geben, wie für Erwachsene. Auch inhaltlich waren die Geschichten ziemlich simpel erzählt. Man hat das Gefühl, als ob sich die Macher gönnerhaft zu den kleinen Kindern runterbeugen. Das hat mir schon als Kind nicht gefallen. Um mich von dieser Art Film abzugrenzen, nenne ich meine Filme bewusst Familienunterhaltung. Es sind sehr aufwändig produzierte Filme, die sich mit wirklichen Problemen von Kindern auseinandersetzen. Unter dem Etikett „Kinderfilm“ erwartet man oft Filme, die putziger und süßlicher sind, als es diesem Genre wirklich angemessen ist.

Schreiben sie für Erwachsene anders als für Kinder?

Das kann ich gar nicht. Als Drehbuchautor tauche ich in meine Figuren ein und irgendwann passiert es, dass diese tatsächlich zu leben beginnen. Dann weiss ich, dass die Geschichte funktioniert. Wenn ich schreibe, und eine Figur nach einer halben Seite zu schweigen beginnt, dann ist klar, dass ich die Szene falsch begonnen habe. Das gilt, ob man nun SCHTONK oder DAS SAMS schreibt. Ich muss eine Figur ernst nehmen, muss sie ausloten, muss ein Gespür kriegen, wie sie sich in einer konkreten Situation verhält.

Kinder verstehen zudem viel mehr als man oft meint. Ich gehe häufig in Vorführungen rein und spreche danach mit den Kindern. Immer wieder verblüffen sie mich mit ihren präzisen Beobachtungen. Der Begriff „kindgerecht“ ist mir deshalb sehr fremd.

Dennoch müssen Sie ein Gespür für Kinder haben.

Natürlich forsche ich nach dem Kind in mir und seinen Erinnerungen. Und ich spiele mit meinen eigenen Kindern, beobachte andere Kinder, lebe mit ihnen. Das ist überhaupt das wichtigste für einen Autor: Dass er am Leben teilnimmt, nicht nur als Türsteher und Beobachter die Welt wahrnimmt, sondern mittendrin lebt. Dass er Zug fährt, mit der Trambahn unterwegs ist, im Lebensmittelladen einkauft – einfach ein ganz normales Leben führt.

Hilft es da, dass Drehbuchautoren normalerweise nicht in den Promistatus „erhoben“ werden?

In unserer Branche sind wir oftmals versucht, uns nur noch in unserem Kreis zu bewegen. Aber dann schreiben wir irgendwann nur noch Secondhand-Geschichten und käuen wieder, was wir in anderen Filmen gesehen haben. Dieses eigenartige Inzuchtleben unter Filmleuten führt dazu, dass unsere Fantasie ausdörrt. Wir müssen ein aufmerksames Leben führen, um das Leben aufmerksam beschreiben zu können. Roberto Rossellini hat es einmal auf den Punkt gebracht: „Wer nur von Film

etwas versteht, versteht auch davon nichts.“

Und wenn man „Firsthand-Geschichten“ schreiben will...

...braucht es eine unersättliche Neugier. Und Beruf ist ein großartiges Feld, um unsere kindliche Neugier permanent zu befriedigen. Bei jeder Motivsuche kommen wir in Gebäude rein, wo man sonst niemals reinkommt. Und wenn wir neugierig bleiben, halten wir unsere Augen offen und schieben unsere Scheuklappen weg.

Sie haben die meisten ihrer Drehbücher zusammen mit Co-Autoren geschrieben. Was schätzen Sie daran?

Für mich hat sich das bewährt. Aber es funktioniert natürlich nur, wenn die Weltsicht in etwa übereinstimmt, wenn auch der Humor ein ähnlicher ist. Ich schätze das Schreiben mit einem Partner, weil sich dadurch ein gutes Korrektiv ergibt. Weil ich mein eigener Produzent bin, fehlt mir ja das Gegenüber, der Dramaturg, mit dem ich als Autor reden kann. Aber dieses Gegenüber ist dringend notwendig, damit jemand mit einem anderen Blickwinkel auf den Text schaut.

Mit Paul Maar scheint das besonders gut zu funktionieren. Immerhin haben Sie mit ihm bereits vier Drehbücher verfasst. Gibt es dafür ein Erfolgsrezept?

Wir befolgen eine einfache Regel, die wir bei Billy Wilder abgekupfert haben: Wenn einer von uns ein Idee des anderen ablehnt, wird sie diskussionslos weggeschmissen. Wenn wir das nicht tun würden, hätten wir unweigerlich stundenlange Diskussionen und letztendlich wahrscheinlich Streit. Wenn man beginnt, auf seinen Ideen zu beharren, ist der Tag schon gelaufen.

Wilder hat diese Regel ja auch benutzt, um sich mit seinen Co-Autoren hochzuschaukeln.

Genau. Es ist eigentlich ein dialektischer Prozess: einer hat eine Idee hat, der andere findet sie ganz gut, fügt aber etwas hinzu, nach dem Motto „Was wäre, wenn?“ und erhält darauf die Reaktion „Gut, aber dann könnten wir ja auch noch...“ – Es ist, wie wenn man gemeinsam auf einer Leiter nach oben steigen würde. Die Ideen werden dadurch immer noch besser.

Wir haben bis jetzt von Drehbüchern gesprochen, die etwas geworden sind. Gibt es auch welche, die liegen bleiben?

Als Produzent gehe ich da sehr pragmatisch vor. Ich kann es mir nämlich gar nicht leisten, mich selbst als Autor vergeblich zu beschäftigen, sonst geh ich pleite. Vor zwei Jahren habe ich ein Fernsehspiel produziert. Das Drehbuch, das ich selbst verfasst hatte lag zehn Jahre bei mir in der Schublade. So lange hat es gebraucht, bis ich es unterbringen und finanzieren konnte. Man muss als Autor hartnäckig bleiben, und sich auch von Rückschlägen nicht abschrecken lassen. Und man muss an seine Arbeit glauben, gleichzeitig aber für Anregungen und Einwände offen bleiben. Es braucht die richtige Balance: Wer nie auf Einwände hört, wird scheitern, weil er damit auch berechnete Kritik ausblendet. Wer dagegen auf jeden Einwand eingeht, dem wird es gehen, wie einer Hecke, von der am Schluss vor lauter Rumschnipseln nur noch ein kümmerlicher Bonsai übrig ist.

Und wenn aus einem Drehbuch endlich Kino wird, was ist das für ein Gefühl?

Ein absolut großartiges. Vor der Premiere ist man extrem nervös, sitzt mit feuchten Händen da, fühlt sich wie in der Brust aufgeschnitten und schon die Berührung mit dem kleinen Finger reicht, um einen aufschreien zu lassen. Aber wenn der Film beim Publikum ankommt, dann ist das die Erfüllung all dessen, wofür man monate- oder jahrelang gekämpft hat.

Aber so fantastisch dieses Gefühl auch sein mag, im gleichen Augenblick weiss man, dass der nächste Film wartet – und mit ihm die gleiche Spannung, die gleiche Verzweiflung, die gleiche Hoffnung. Wenn die Zuschauer beim nächsten Film nicht begeistert sind, kann ich nicht nach vorne gehen und sagen: „Ja, aber beim letzten Film war's doch gut.“

Viel Erfahrung – viele Erfolge – überhaupt keine Angst vor dem Scheitern mehr?

Ich habe jedes Mal Angst davor, dass ich es nicht hinkriege. Wenn ich ein Buch anfangen, ist die erste Nacht immer eine schlaflose. Aber natürlich nützt mir die Erfahrung, dass diese Verzweiflung normal ist – und sich wieder gibt. Und dass es auch normal ist, im Schneiderraum zu sitzen, und davon überzeugt zu sein, der Film sei misslungen.

Wann ist eigentlich ein Drehbuch ein gutes Drehbuch?

Es muss unterhaltend sein, in welcher Form auch immer, muss spannend sein, muss Werte vermitteln, die allgemeingültig sind, muss eine gewisse Universalität ausstrahlen. Und es sollte von großer Menschenkenntnis getragen sein und einer großen Liebe zu dem, was man tut. Man muss die Geschichten lieben, die man erzählt, aber auch deren Figuren, sogar die bösen.

Auf den Punkt gebracht: Was ist für Sie Kino?

Leidenschaft!

Biographie:

ULRICH LIMMER wurde 1955 geboren und studierte an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Nach dem Studium betreute er als Herstellungsleiter die Arbeiten seiner einstigen Mitstudenten, darunter DIE ARCHE NOAH von Roland Emmerich. Bekannt wurde Limmer vor allem mit SCHTONK (1992), der auf einer Idee von ihm basiert und für den er zusammen mit Helmut Dietl das Drehbuch schrieb und als Produzent verantwortlich war. Von 1999 bis 2001 war er Geschäftsführer der Kinowelt Filmproduktion, 2002 gründete er seine eigene Produktionsfirma, die „collina filmproduktion“. Er hat bereits für vier Verfilmungen von Paul Maar-Büchern zusammen mit dem Autor das Drehbuch verfasst. Ulrich Limmer leitet seit 1997 den Studienbereich „Creative Producing“ an der Filmakademie Baden Württemberg.