

FREDERIK LANG

ZUR PUBLIKATION UNGEEIGNET – UND ZUR VERFILMUNG?  
ÜBER EINIGE DREHBÜCHER IM ARCHIV DES  
LITERARISCHEN COLLOQUIUMS BERLIN

I. Der Kompass der Avantgardisten.  
Die Ziele der Filmarbeit des LCB

Im Anschluss an die Fernsehausstrahlung von *In-Side-Out* (1964), dem ersten vom Literarischen Colloquium Berlin (LCB) produzierten Kurzfilm, fand am 14. Oktober 1965 in einem Studio des Senders Freies Berlin (SFB) eine Diskussionsrunde statt.<sup>1</sup> Ihr Titel: »Der Kompass der Avantgardisten. Fragen nach den Grundsätzen und Zielen der Filmarbeit des Literarischen Colloquiums Berlin an Walter Höllerer und Wolfgang Ramsbott«. Zum Gespräch eingefunden hatten sich Walter Höllerer, Professor für Literaturwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Initiator des LCB, Wolfgang Ramsbott, Experimentalfilmmacher und seit Sommer 1964 Leiter der Filmabteilung des LCB, sowie Ernst Schnabel, Schriftsteller, Redakteur und Moderator der SFB-Sendung »Die literarische Illustrierte«. George Moorse, der Autor und Regisseur von *In-Side-Out*, war nicht anwesend.

Im Laufe des Gesprächs erwähnt Höllerer, dass das LCB in Kürze den Schritt vom Kurzfilm zum abendfüllenden Spielfilm wagen möchte und Moorse damit beauftragt habe, dafür ein Drehbuch zu schreiben. Schnabel fragt daraufhin: »Stellen Sie sich vor, ich wäre der Lektor eines literarischen Verlages, bekäme das Drehbuch in die Hand [...]. Was würde ich, der ich reiner literarischer Lektor bin und vom Film nichts verstehe, zum Drehbuch von George Moorse gesagt haben?«

Höllerer erwidert darauf: »Ich habe das Drehbuch gelesen. Ich würde als Lektor damit nichts anfangen können. Ich würde dieses Drehbuch niemals so

1 Vgl. ausführlich zur von 1964 bis Anfang der 1990er Jahre bestehenden Filmabteilung des LCB: *Optische Literatur. Die Filmabteilung des Literarischen Colloquiums Berlin* (Filmblatt-Schriften, Bd. 12), hg. von Frederik Lang und Jutta Müller-Tamm, Berlin 2023. Im vorliegenden Text werden Materialien erschlossen und vertiefend ausgewertet, die im Band *Optische Literatur* keine Berücksichtigung finden konnten. Der vergleichende Fokus auf die Drehbucharbeit im LCB ermöglicht darüber hinaus neue Erkenntnisse über die Aktivitäten seiner Filmabteilung.

drucken wollen, wie es geschrieben ist, denn ich glaube, erst durch die Realisation von Moorse wird daraus etwas, was man sich als etwas Entdeckendes und den Horizont Erweiterndes vorstellen kann.«

Schnabel hakt nach: »Aha. Also ohne die persönliche Kenntnis und die Kenntnis des Werks von Moorse, würden Sie nicht wagen, dieses Drehbuch anzunehmen?« Höllerer verneint: »Wenn mir ein X-Beliebiger dieses Drehbuch vorlegen würde, würde ich nicht aufgrund des vorliegenden Textes zu einer positiven Entscheidung kommen.« Daraufhin schaltet sich Ramsbott ein: »Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen, dass ich es nicht positiv entscheiden würde, bevor ich nicht wüsste, wer die Kamera macht, [...] und wie und in welchem Rahmen und von wem die ganze Sache produziert wird. Ob die völlige Freiheit, die wir in unserem Rahmen garantieren können ...« Schnabel fällt ihm ins Wort: »Das Buch allein sagt nichts?« – »Das sagt nichts«, stimmt ihm Ramsbott zu.

Schnabel kommt daraufhin auf die Entstehung von *In-Side-Out* zu sprechen, den er zuvor bereits als »optisches Gedicht« bezeichnet hatte. Begeisterte Rezensenten hatten nach der Premiere auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen geschrieben, der Film sei ein »phantastisches Abrakadabra und erotisches Delirium«,<sup>2</sup> Moorses »Bilder, in furioser Folge durcheinandergewirbelt, reflektieren Stimmungen und Gefühle, kaum noch Handlungen [...]. Die Kamera ist für ihn Spielzeug und Waffe zugleich. Sie entgleitet ihm nie.«<sup>3</sup> Beinahe prophetisch in Bezug auf Höllerers Pläne heißt es in einer Besprechung: »Wenn Moorse den Atem für einen langen Film hat, so dürfte bei seinem filmischen Temperament noch einiges zu erwarten sein.«<sup>4</sup> Denn der 16minütige Kurzfilm *In-Side-Out* war die erste Regiearbeit von Moorse überhaupt, der zuvor nur einige Kurzgeschichten in diversen Zeitschriften veröffentlicht hatte.<sup>5</sup>

Innerhalb des LCB war allerdings schon allein aus ökonomischer Hinsicht absehbar, dass ein Langfilm nicht mehr aus Eigenmitteln finanzierbar wäre, wie noch bei den ersten Kurzfilmen *In-Side-Out*, *Abends, wenn der Mond scheint* (1965, Regie: Helmut Herbst, Drehbuch: Peter Rühmkorf) und *Flowers ist sein*

2 Enno Patalas, Filme in Oberhausen. Deutschland (West), in: Filmkritik 4 (1965), S. 225.

3 Christa Maerker im Spandauer Volksblatt vom 30.10.1964. Zit. nach Information Nr. 3 über die Arbeit des Filmstudios. April 1965. XI. Westdeutsche Kurzfilmtage 1965 in Oberhausen. S. 4. Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg (LSR), Nachlass Walter Höllerer 03 WH/DJ/C/5,38c.

4 Richard Schweizer in der Neuen Zürcher Zeitung vom 17.3.1965. Zit. nach Ebd.

5 Später gesammelt publiziert als: George Moorse, A Duck May Be Somebody's Mother, New York 1967.

*Name* (1966, Regie: Peter Paul Bergman und Wolfgang Ramsbott). Letztgenannter Film, der sich zum Zeitpunkt der Fernsehdiskussion gerade in der Postproduktion befand, entstand sogar auf Basis eines »richtigen« Drehbuchs, das der US-amerikanische Autor Bergman im Rahmen des LCB-Workshops »Dramenschreiben« im Sommer 1964 entwickelt hatte und das auszugsweise in der von Höllerer mitherausgegebenen Zeitschrift *Akzente* veröffentlicht wurde.<sup>6</sup> Moose hingegen hatte wohl nur ein paar Ideenkomplexe skizziert, auf denen basierend dann *In-Side-Out* improvisiert wurde, wie Ramsbott auf Schnabels Frage nach einer Drehbuchvorlage erläutert.<sup>7</sup>

Schließlich kommt Ramsbott aber auf eine Nachfrage Schnabels nach Moores Umgang mit der eigenen Drehbuchvorlage zum entscheidenden Punkt: »Das Problem ist nicht, dass Moose nichts mit seinem Drehbuch anfangen kann, sondern das Problem ist tatsächlich, und vor dem stehen wir ja, sobald wir irgendwo ein Drehbuch einreichen, anderen Leuten klarzumachen, was eigentlich daraus werden wird.« Benannt ist damit ein wesentlicher Zweck des von Moose verfassten Drehbuchs für einen abendfüllenden Spielfilm: Bei Entscheidungsgremien wie Fernsehsendern oder Förderinstitutionen finanzielle Mittel einzuwerben. Für die Filmabteilung des LCB ist dies eine so schwierige wie existenzielle Frage. Denn die Filmabteilung wurde mit der Idee eingerichtet, den Filmschaffenden möglichst so viel auktoriale Freiheit zu gewähren, wie sie auch ein Lyriker oder Romancier vor einem weißen Blatt Papier hat.<sup>8</sup> In einem kostspieligen Medium wie dem Film ist dies eine beinahe utopische Haltung.

6 Peter Paul Bergmann [sic!], Wolfgang Ramsbott: *Flowers ist sein Name*. Auszug aus einem Film-Szenario, in: *Akzente* 1 (1965), S. 32–39. Der fertige Film unterscheidet sich vom publizierten Drehbuch.

7 Moose selbst hatte dazu geschrieben: »Das Drehbuch enthält eine Impression von Visionen und Bildern. Handlung und der Einsatz der Kamera werden mit Fortschreiten des Filmes zumeist improvisiert.« George Moose: Kurzfilm *In-Side-Out*. LSR, 03WH/DB/2,13. Das »Drehbuch« ist im LCB-Archiv nicht überliefert. Das LCB-Archiv befindet sich als Dauerleihgabe im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg und wird derzeit mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft erschlossen.

8 Höllerer propagierte einen erweiterten Literaturbegriff, der Visualität, Technikbewusstsein und »die notwendigen Zusammenhänge zwischen Literatur und Film« mit einschloss. Der modernen Literatur und des modernen Films wohlgerne, deren »Welt-darstellung und Weltperspektive« sich laut Höllerer entsprechen, wie er in seiner Begrüßung zur Fernsehausstrahlung der ersten Ausgabe der Veranstaltungsreihe »Veränderung im Film« am 9.12.1966 erläuterte. Vgl. weiterführend Frederik Lang und Jutta Müller-Tamm, *Optische Literatur. Film im Literarischen Colloquium Berlin*, in: *Optische Literatur*, S. 5–10, sowie Frederik Lang, *Das LCB im Fernsehprogramm des SFB 1965/66. Die literarische Illustrierte und Optische Literatur – Veränderungen im Film*, in: Ebd., S. 33–51.

Bei dem in der Fernsehdiskussion erwähnten Drehbuch von Moorese dürfte es sich um das Projekt »Sieben Frauen« handeln, das beim Kuratorium Junger Deutscher Film eingereicht wurde und die Jury überzeugte.<sup>9</sup> Der 1967 fertiggestellte Film trägt den Titel *Kuckucksjahre*. Es ist eine Art Langfassung von *In-Side-Out* oder »die Luxusausgabe eines underground-Films«,<sup>10</sup> wie Uwe Nettelbeck schreibt, ein »Kuckucksei, das den Fördergremien ins Nest gelegt wurde.«<sup>11</sup> In Form eines Bildungsromans der Swinging-Sixties-Pop-Kultur »verfolgt *Kuckucksjahre* seinen Protagonisten Hans (Rolf Zacher), wie er rast- und ruhelos durch die verlogene Konsumgesellschaft der 1960er Jahre taumelt, sich von einer Frauengeschichte in die nächste stürzt, sich an vermeintlichen Vorbildern abarbeitet, Autoritäten in Frage stellt.«<sup>12</sup>

*Kuckucksjahre* war allerdings nicht der erste abendfüllende Spielfilm, den das LCB realisieren konnte. Moorese hatte sich gewissermaßen selbst überholt und in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk zuvor die Kleist-Verfilmung *Der Findling* (1966) gedreht, ebenfalls nach eigenem Drehbuch.<sup>13</sup> Kleists verwickelte Erzählung vom Waisenjungen Nicolo, von Intrigen, Machtspielen und Mord, wird hier in eine dystopische Gegenwart oder gar Zukunft verlegt. Mit unterkühlten Bildern voll Strenge und Klarheit bildet der Schwarz-Weiß-Film *Der Findling* damit ein Gegenstück zu seinem verspielten und knallbunten Nachfolger *Kuckucksjahre*. Und gerade aus dieser Unterschiedlichkeit der Stimmungen, der Rhythmen wie der Bildgestaltung der beiden Filme – die wie schon *In-Side-Out* vom Kameramann Gérard Vandenberg fotografiert wurden – lässt sich ein Rückschluss auf die Grenzen von Drehbüchern ziehen. Diese Unterschiede sind dort nämlich nur zu erahnen.

- 9 Weder die Erstfassung von 1965 noch das eingereichte Drehbuch sind im LCB-Archiv überliefert, dafür aber die von Moorese gemeinsam mit Klaus Lea geschriebene Drehfassung von 1967.
- 10 Uwe Nettelbeck, *Zeit, von neuen Filmen zu träumen. Die Berliner Filmfestspiele 1967*, in: *Die Zeit* 27 (7.7.1967).
- 11 Michael Töteberg, »Ganz dichterisch, wenn auch zugleich ganz filmisch«. George Moorese und die Anfänge der Filmabteilung im Literarischen Colloquium Berlin, in: *Optische Literatur*, S. 13–32, hier S. 26.
- 12 Till Kadritzke, *Nieder mit der Wirklichkeit oder LSD vom LCB. Kuckucksjahre (1967) von George Moorese*, in: ebd., S. 67–71, hier S. 67.
- 13 Das Drehbuch zu *Der Findling* ist im LCB-Archiv erhalten.

## 2. Wolfgang Bauer, Uwe Brandner und der Drehbuchwettbewerb des LCB 1967

Parallel zur Entstehung der beiden Langfilmprojekte von Moorse initiierte das LCB einen offenen Drehbuchwettbewerb.<sup>14</sup> Unter den mehr als 40 bis Mai 1967 eingereichten Exposés findet sich auch ein Text des österreichischen Schriftstellers Wolfgang Bauer. An Walter Hasenclever, den Programmleiter des LCB, schreibt Bauer, dass er »gerade an einer Sache herumspiele, die [er] zwar schon in Prosa (*Der Fieberkopf*)<sup>15</sup> probiert habe, jetzt aber auch fürs Theater machen wollte und nicht konnte – Film wäre aber sehr geeignet.«<sup>16</sup> Anschließend schildert er seine Grundidee: »Ein paar Stichworte: Jeder ist die anderen; im Film so dargestellt, daß jeder immer nur sich selbst sieht – mit der Stimme und den Gebärden des anderen. Ein totales Spiegelkabinett in bezug auf die äußere Erscheinung. Die Kamera macht gewiß klar, aus wessen Blickwinkel sie gerade aufnimmt. Die Story: Besuch eines Herren bei einer Familie, der er diese Filmidee erzählt.«

In der Wahl des Dreh- und Handlungsortes passt sich der in Graz lebende Bauer der ausschreibenden Institution an: »Schauplatz: Der Flughafen Berlin-Tempelhof. Der Einfachheit und der Wirkung halber ist die Wohnung der Familie (Der Mann ist vielleicht Autor oder ein Filmer, hübsche, schlanke, blonde Frau, fünfjähriger Sohn) auf dem Flughafen (ohne Wände, nur mit komplettem Inventar) aufgestellt. Es gibt vielleicht drei Zimmer, Betten, Kühlschrank, Fernseh-Apparat, Küche, WC und dergleichen mehr. Wind wäre gut.«

Anhand einer groben Handlungsskizze versucht Bauer das Prinzip des »Spiegelkabinetts« zu erläutern:

Die Frau macht sich an Gläsern und Flaschen zu schaffen, raucht, eine Wilson Pickett-Platte läuft, der Sohn schreibt Schulaufgaben. Flugzeuge landen und starten. Ein Dialog zwischen Mutter und Sohn, wobei die Mutter immer zu »sich« spricht, also zu ihrem Körper, der Schularbeiten schreibt; der Sohn redet zu sich, sieht sich Gläser wischen, rauchen, zur Platte wippen.

14 Vgl. ausführlich Frederik Lang, Der Drehbuchwettbewerb des LCB. *Entwicklungen* (1969) und *Blinker* (1969), in: Optische Literatur, S. 73–81. Die zum Drehbuchwettbewerb eingereichten Materialien von Wolfgang Bauer konnten im vorliegenden Text erstmals vergleichend mit dessen publizierten Texten ausgewertet werden.

15 Bauers *Der Fieberkopf. Roman in Briefen* wurde noch im selben Jahr 1967 im Verlag Bärmeier & Nickel (Frankfurt am Main) veröffentlicht. Er besteht aus dem Briefwechsel zweier Freunde, die sich – wie sich am Ende herausstellt – in ein und demselben Kopf befinden.

16 Bauer an Hasenclever, undatiert. LCB-Archiv. Die folgenden Zitate ebd.

Die Stimmen bleiben fix; also wird die Mutter, die Schulaufgaben schreibt, mit der Stimme des Sohnes antworten, der rauchende und Gläser wischende Bub mit der Stimme der Mutter; sind beide im Bild, haben sie ihre eigenen Stimmen.

Sicher, dass er verstanden wird, scheint sich Bauer nicht zu sein: »Ich hoffe, daß ich mich klar genug ausgedrückt habe, dies ist nämlich das Prinzip, das, was immer jetzt kommt, beibehalten wird.« Er fährt mit der Handlung fort:

Es kommt jetzt der Mann nach Hause. (Auch er sieht sich im Sohn und in der Mutter – jetzt sieht sich also jeder schon zweifach in verschiedenen Situationen, mit verschiedenen Stimmen). Alltagsgespräch; mit welchem Flugzeug wohl der Freund ankommt. Man trinkt, ist freundlich, lustig. Man ist sogar besonders freundlich! Ja, der ganze Dialog muß in stiller, feiner, beinahe ironischer Freundlichkeit verpackt sein! Jetzt kommt dann mit dem Flugzeug der Freund aus Frankfurt oder Zürich. (Jetzt sehen sich alle in drei verschiedenen Versionen). Er erzählt kurz diese Filmidee, nimmt zwei Drinks und verabschiedet sich wieder freundlichst, fliegt wieder mit einer Maschine davon.

Auch den visuellen Stil des angedachten Films deutet Bauer bereits an: »Daß die Filmidee des Mannes die Idee dieses Films ist, wird ganz unaufdringlich dargestellt [...]. Die Kamera bleibt objektiv und freundlich. [...] Alles ist nett und selbstverständlich; nur ein bißchen soll man die Absicht des Films merken. Mehr will ich ins Exposé nicht hineinpfropfen.«

Das LCB ist offenbar angetan von Bauers Idee und lädt ihn zusammen mit elf weiteren Personen für das erste Juliwochenende 1967 zu einem Drehbuchkolloquium nach Berlin ein.<sup>17</sup> Im nächsten Schritt sollen bis zum 1. Oktober fertige Drehbücher ausgearbeitet werden; 1.000 DM sind dabei als Honorar für eine Vorlage zu einem Langfilm vorgesehen, 600 DM für einen Kurzfilm. Nach einem Erinnerungsbrief von Hasenclever vertröstet Bauer diesen zunächst auf den 15. Oktober, da er für eine Aufführung am Landestheater Hannover sein Stück *Magic Afternoon* überarbeiten müsse.<sup>18</sup> Kurz darauf erhält Hasenclever

17 Vgl. Bauer an Hasenclever, 9.6.1967, und Hasenclever an Bauer, 16.6.1967, LCB-Archiv. Eingeladen waren darüber hinaus Uwe Brandner, Eike Barmeyer, Jürgen Drese, Erling Eichholz, Eva Häussler, Jan Huber, Josef J. Kristof, Manfred Salzgeber, Ingeborg Schober und Walter Ziegler.

18 Vgl. Hasenclever an Bauer, 25.9.1967, und die undatierte Antwort von Bauer, LCB-Archiv. Die Uraufführung des Stücks wird erst am 12. September 1968 stattfinden, bedeutet für Bauer aber schließlich den internationalen Durchbruch als Dramatiker.

einen weiteren Brief, in dem Bauer schreibt: »[...] mit der geplanten Idee (Tempelhof etc.) komme ich bis zum 15ten sicher nicht hin. [...] Zur geplanten Sache fehlt mir noch ein richtiger ›Aufhänger‹ für die Idee der vertauschten Körper, Stimmen, Menschen. Ich habe alles klar vor mir, aber ich kann nicht richtig einsteigen.«<sup>19</sup> Stattdessen schickt er ein Drehbuch mit dem Titel *Der Schiedsrichter*, »eine Erzählung von mir filmisch bearbeitet«.<sup>20</sup> Es handelt sich um eine Adaption der Kurzgeschichte *Tor und Tod. Bericht über den letzten Lebensabschnitt des Fußballschiedsrichters Dr. Gustl Stowasser*.<sup>21</sup>

Die Handlung von Vorlage und Drehbuchadaption sind identisch, einige Episoden sind aber unterschiedlich stark auserzählt und teilweise bereits in Bildbeschreibungen übersetzt. Es geht um den Verfall des Schiedsrichters Dr. Gustl Stowasser – Verwaltungsjurist und einst Fußballer, inzwischen aber »gealtert und verfettet«<sup>22</sup> – nachdem er seine Frau Emily in flagranti mit seinem besten Freund, dem Linienrichter Edi Stampfer erwischt hat. Edi war nicht der einzige Gast bei Emily, und »jetzt, wo die Sache einmal heraus ist, macht sie erst recht keinen Hehl daraus,«<sup>23</sup> erläutert im Drehbuch der Kommentar und fährt einige Einstellungen später fort:

Jetzt geht es abwärts mit Dr. Gustl Stowasser. (Es folgen in rascher Abfolge, wild durcheinander gewirbelt ohne Rücksicht auf Zeit und Ort, viele Beispiele von Stowassers Abstieg [...]:) Stowasser betritt eine Kneipe, trinkt, betritt eine andere, verkommenere, sitzt zwischen ausgemergelten Gestalten, erzählt ihnen Witze, torkelt durch die Straßen [...] er singt vor erleuchteten Fenstern, pöbelt Frauen an, schoppt sich in überfüllte, dampfende Frühlokale hinein, isst Bohnensuppe – immer wieder dazwischengeschnitten: Fußballmatches, die er leitet, wie er von Mal zu Mal schwerer läuft [...] wie er nach Hause kommt, Emily schlägt, wie sich seine Wohnung von Einstellung zu Einstellung verfeinert [...] wie Emily hübscher wird, (Dies seien nur einige Tips, die den Kameramann zu einer genialen Montage anregen sollen.)<sup>24</sup>

19 Bauer an Hasenclever, undatiert, Anfang Oktober 1967, LCB-Archiv.

20 Ebd.

21 Erstveröffentlicht 1966 in der Zeitschrift *Protokolle*, S. 83–93; hier zitiert nach Wolfgang Bauer, Werke, Bd. 6: Kurzprosa, Essays und Kritiken, Graz 1997, S. 53–61. Das im LCB-Archiv erhaltene 26-seitige Drehbuch *Der Schiedsrichter* ist in der Werksausgabe nicht enthalten.

22 Bauer, *Tor und Tod*, S. 53.

23 Bauer, *Der Schiedsrichter*, S. 7.

24 Ebd., S. 8 f.

Gustl Stowassers endgültiger Absturz geschieht beim »Cup-Finale«. Volltrunken und viel zu spät trifft er im Stadion ein. In der Vorlage wird sein Zustand deutlich ausführlicher und wortgewaltiger beschrieben, in der Adaption wird dies übersetzt in eine Parallelhandlung zwischen dem vollen Stadion und der Kneipe, in der er sich besäuft. Das Spiel wird zum Desaster. Die Wahrnehmungsebenen vermischen sich. Die Spieler auf dem Platz sieht Gustl plötzlich in Emilys Bett. Zweimal pfeift er unvermittelt ab und gibt Elfmeter. Das Publikum stürmt schließlich den Platz: »[...] sie fielen über den Schiedsrichter her und verhauten und zerschlugen ihn und ließen nicht eher von ihm ab, bis er reglos, überall blutend, mit eingeschlagenem Kopf und ausgeschlagenen Zähnen im Mittelkreis lag und keinen Ton mehr von sich gab.«<sup>25</sup> Im Drehbuch sind diese Szenen deutlich knapper und weniger bildhaft geschildert und werden vom Kommentar mit den lapidaren Worten beendet: »Als er wieder zu sich kam und als seine Wunden verheilt waren, erkannten die Ärzte, daß er im Gehirn einen Schaden erlitten hatte, der kaum reparabel war.«<sup>26</sup> Emily steckt ihn daraufhin in ein Sanatorium, die beiden Söhne gibt sie ins Heim, »um völlige Freiheit zu haben und ihren kleinen [...] Familienbetrieb etwas großzügiger auszubauen.«<sup>27</sup>

In der Kurzgeschichte folgt nun die ausführliche Schilderung einer wüsten – und von Bauer sehr plastisch beschriebenen – Party mit Emily und all ihren Freiern aus der Fußballszene, die im Straßengraben in der Nähe des Stadions endet. Immer wieder hören sie ein Pfeifen und beschließen im Morgengrauen, ins verschlossene Stadion einzusteigen, nur um überrascht festzustellen, dass Gustl Stowasser allein auf dem Platz ein imaginäres Spiel leitet. Im Drehbuch wird die Party parallel montiert mit Aufnahmen aus dem Sanatorium, wo Gustl zunächst ein »Irren-Spiel«<sup>28</sup> aufstellt und schließlich aus der Anstalt ausbricht. Angefeuert von Emily und ihrer Entourage spielt Gustl das »Cup-Finale« noch einmal imaginär durch. Im Drehbuch ist dazu eine Vermischung der Bild- und Tonebenen vermerkt. Zu Bildern vom leeren Stadion soll mal der akustisch passende Widerhall, mal der Originallärm aus dem »Cup-Finale« zu hören sein. Zwischengeschnitten werden zudem immer wieder Einstellungen vom Originalspiel. Am Ende »Stowasser nah. Alte Narben brechen in seinem Gesicht auf, auch am Körper. [...] Er ist blutüberströmt«<sup>29</sup> – »wie bei einem Stigmati-

25 Bauer, *Tor und Tod*, S. 57.

26 Bauer, *Der Schiedsrichter*, S. 18.

27 Identisch in *Tor und Tod*, S. 57, und *Der Schiedsrichter*, S. 19.

28 Ebd., S. 20.

29 Ebd., S. 26.

sierten«. <sup>30</sup> Der Schiedsrichter Dr. Gustl Stowasser ist tot. Laut Drehbuch wird sein »Abstieg innerhalb einer Minute in blitzschnellen Ausschnitten noch einmal gezeigt. Am Schluß wie die Emily-Runde abzieht«. <sup>31</sup> In der Kurzgeschichte ruft einer der Männer immerhin noch die Unfallstation an.

Für Wolfgang Bauer hätte dies »ein eher konventioneller Spielfilm« werden sollen, »fürs Fernsehen aber sehr geeignet«. <sup>32</sup> Das Projekt wurde vom LCB aber leider ebenso wenig weiterverfolgt wie die »Tempelhof-Idee«.

Stattdessen konnte der ebenfalls zum Drehbuchwettbewerb eingeladenen Schriftsteller und angehende Filmemacher Uwe Brandner <sup>33</sup> im Herbst 1968 *Blinker* drehen, als Co-Produktion von LCB und Bayerischem Rundfunk und basierend auf seinen »Über kurz oder lang« betitelten Drehbüchern. <sup>34</sup> Der fertige Film hat mit den Drehbüchern wenig gemein. Die Hauptfiguren Blinker und Lizzy werden im ersten Drehbuchentwurf noch als »gutmütiger Riese« und »Fotomodell« charakterisiert, ihre Gegenspieler Chef und Karle in beiden Fassungen als »seriöser Endvierziger« und »klein, korpulent, ängstlich«. Schon allein durch die Besetzung mit Hanns Zischler als Blinker, sowie Günter Bruno Fuchs und Robert Wolfgang Schnell als im Film nicht mehr namentlich genannte Widersacher, verändern sich die Hauptfiguren deutlich. Einzig Karina Ehret als Lizzy entspricht noch der Zuschreibung. In den Drehbüchern wie dem fertigen Film enthalten ist eine Szene, die Lizzy bei einem Fotoshooting vor einer Industriekulisse zeigt. In ersteren findet sich allerdings noch ein Dialog mit dem Fotografen, der sich zunächst gegen Blinkers Auftauchen im Bild wehrt, dann aber begeistert von seinem Schnappschuss ist, als Blinker Lizzy erbost schultert und davonträgt; was wiederum im Film zu sehen ist, unterlegt mit Musik.

Einzelne weitere Szenen wie auch die zugrunde liegende Handlung sind in den Drehbüchern ebenfalls enthalten. Erzählt wird eine Art Agentengeschichte um die Übergabe einer Aktentasche mit geheimnisvollen Unterlagen, die im Film deutlich konkreter und dystopischer ausfällt als in den Vorlagen und die

30 Bauer, *Tor und Tod*, S. 61.

31 Bauer, *Der Schiedsrichter*, S. 26.

32 Bauer an Hasenclever, undatiert, Anfang Oktober, LCB-Archiv.

33 Brandner hatte bereits 1962 bei Hanser den Roman *Drei Uhr Angst* veröffentlicht. Im Frühjahr 1968 folgte dort *Innerungen – ein Abenteuer-, Liebes-, Kriminal-, Zukunfts- und Tatsachenroman*. Seine Kurzprosa *Am elften Tag* kam im selben Jahr noch als Nummer 6 der LCB-Editionen heraus. Sein selbstproduzierter Kurzfilm *Ballade vom Julian oder Einäugige tarnen sich als Zwillinge* hatte 1968 auf den Hofer Filmtagen Premiere, zu deren Gründern Brandner gehörte.

34 Zwei Drehbuchfassungen sind im LCB-Archiv erhalten, nicht aber das ursprünglich eingereichte Exposé.

Figuren Lizzy und Blinker dort am Ende auch das Leben kostet. Die erste und die letzte Szene der Drehbücher wurden aber für den Film umgesetzt: »(Kamera am Boden einer Mülltonne) Ein unrasierter, unausgeschlafener Tramp hebt den Deckel hoch (dadurch wird es hell und die Szene sichtbar), wühlt neben der Kamera herum, holt sich etwas zur Ansicht raus, schmeisst es enttäuscht weg, knallt den Deckel wieder auf die Mülltonne.«<sup>35</sup> Im fertigen Film geht dieser Einstellung noch ein so autoreflexiver wie selbstironischer und von Brandner selbst gesprochener Prolog voraus. Nachdem die Aktentasche in den Besitz von Chef und Karle übergegangen ist, wird das Ende des Films im Drehbuch wie folgt umrissen:

Strassenecke. Vier Männer in breiten Hüten und grossen Mänteln haben die Hände in den Taschen vergraben und gehen gereizt auf und ab. (Handkamera, Weitw[inkel], geht und schwenkt zwischen ihnen hin und her.)  
 off, sie sprechen abwechselnd, drohend, etwas rhythmisch.  
 einzeln: KRIMINALPOLIZEI! wir werden alle Häuser durchsuchen  
 im Chor: wir werden alle Gärten umgraben und Kleider abtasten,  
 einzeln: wir werden kein Auge zudrücken und kein Ansehen der Person kennen,  
 im Chor: wir werden Regungen belauschen, Telefone anzupfen, Blicke auffangen  
 einzeln: wir werden die Vergangenheit hervorholen und uns der Zukunft bemächtigen,  
 Gr[oße] Totale: im Chor: WIR KOMMEN!  
 (Fahrt vor ihnen her) Sie formieren sich, machen sich nebeneinander auf den Weg, (auf die Kamera zu)  
 die Fahrt wird etwas langsamer, sodass die Vier immer größer ins Bild kommen ...  
 ihre Schritte lauter, lauter ...<sup>36</sup>

Gedreht wurde diese Schlusszene nahezu dialoggetreu in der Ruinenlandschaft am Potsdamer Platz in Berlin, was das Dystopische des Films noch einmal verstärkt. Einige weitere Dialogzeilen, Orte und Figuren aus den Drehbüchern finden sich ebenfalls im Film wieder: ein blinder Bettler, ein Corps-Student oder ein Aufenthalt Blinkers in einem Bahnhofskino. Die zentrale Szene des Films, die der dystopischen Handlung einen gewissen Überbau gibt, findet sich in den Drehbüchern allerdings nicht. Gedreht wurde sie im großen

35 Uwe Brandner, Über kurz oder lang, 1. Fassung, S. 2, LCB-Archiv.

36 Ebd., S. 12.



*Abb. 1: Dreharbeiten zu »Blinker«. Karina Ehret und Hanns Zischler auf einem Balkon der LCB-Villa (Foto: LCB-Archiv)*

Veranstaltungssaal der LCB-Villa. Ein formell gekleideter Mann spricht mit monotoner Stimme zu den Männern im Trenchcoat, die am Ende des Films durch die Ruinenlandschaft stapfen werden: »Wir von der Regierung wissen seit langem, dass das, was man allgemein als Wirklichkeit, Realität, Dasein und so weiter bezeichnet, nichts weiter ist als ein Film. Nichts anderes führen wir als eine projizierte Existenz, nichts weiter sind wir als Film.« Im Angesicht zunehmender »Unruhen« und »Revolutionen« muss etwas unternommen werden: »Wer ist der große Regisseur? Von wem werden wir in den leeren Raum projiziert? [...] Unser Auftrag an Sie, kurz und bündig, die Filmperson des großen Regisseurs aufzuspüren. Ab sofort wird Kriminalpolizei und Militär zu Kameraassistenten, Beleuchtern, Filmschauspielern, Produzenten und so weiter umgeschult und in die Kinoindustrie eingeschleust.« (Abb. 1)

Die Dystopie der Szene wird dabei durch die bereits im Sprechtext enthaltene Ironie gebrochen, ebenso wenn Brandner selbst einmal im Dunkeln hinter der Kamera neben einem Scheinwerfer ins Bild kommt und der Sprecher kurz

darauf sagt: »Nehmen wir an, dass ein Mann mit solchem Spieltrieb, mit solcher Lust am Film, dass er eine ganze Welt erschafft, sich kaum die Gelegenheit entgehen lassen wird, sich selbst zu filmen.«

Erst durch diese, etwa in der Mitte des Films gelegene Sequenz bekommt die fragmentarisch erzählte und mit Found Footage<sup>37</sup> angereicherte Handlung einen Überbau, der vieles, aber bei weitem nicht alles, mit einer gewissen Stringenz verbindet, was in den Drehbüchern noch komplett im Vagen bleibt. Entsprechend heterogen lesen sich auch die wenigen Rezensionen, die nach der Premiere von *Blinker* auf den Hofer Filmtagen 1969 und der Fernsehausstrahlung erschienen; einen Kinoverleih suchte das LCB vergeblich. Es wird das einzige gemeinsame Projekt von Brandner und dem LCB bleiben und auch die letzte Zusammenarbeit des Bayerischen Rundfunks mit dem LCB.

### 3. Jonatan Briels biografische Trilogie über Kleist, Hebbel und Hölderlin

Für seinen *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* (1969) betitelten Abschlussfilm an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin genoss Jonatan Briel eine ähnliche künstlerische und auktoriale Freiheit wie sie das LCB in ihren Anfangsjahren gewährte. Mit einem äußerst begrenzten Budget von etwas mehr als 10.000 DM drehte Briel den ersten abendfüllenden Spielfilm an der 1966 gegründeten Filmhochschule.<sup>38</sup> *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* handelt vom gemeinsamen Selbstmord Heinrich von Kleists und Henriette Vogels. Der Film verbindet dabei aus dem Off gesprochene Texte mit Spielszenen wie mit experimentellen Bildern und beweist bereits Briels außerordentliches ästhetisches Talent.<sup>39</sup> Dieses wurde wahrgenommen: Seine Premiere feierte *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* am 5. Juli 1969 in der Akademie der Künste Berlin im

37 Enthalten sind beispielsweise Aufnahmen von Militärmanövern der US-Armee, von Polizeiwettkämpfen im Berliner Olympiastadion, private Super-8-Aufnahmen oder das im Bahnhofskino gezeigte Material aus einem Spielfilm, auf dem sich eine Frau auszieht; aufgrund der letztgenannten Szene gab die FSK den Film erst ab 16 Jahren frei (Jugendentscheid, Präsitzung vom 30.7.1969, Prüf-Nr. 41.029, LCB-Archiv).

38 Kalkulation *Wie zwei fröhliche Luftschiffer*, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, dffb Bestand (DK-dffb), F51476\_N12339\_dffb.

39 Im Nachlass von Jonatan (eigentlich: Karl Dieter) Briel ist ein undatiertes vorläufiges Szenarium erhalten. Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Jonatan Briel (DK-Briel), 4.3-201103Briel 19-25-Box 2\_Luftschiffer. Der Titel *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* greift eine Zeile aus dem Abschiedsbrief Kleists auf.

Rahmen einer Veranstaltung der Freunde der deutschen Kinemathek, er gewann auf der Mannheimer Filmwoche den Preis des Volkshochschulverbandes, nachdem er zuvor bereits für den Hauptpreis gehandelt<sup>40</sup> und mit Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) verglichen worden war.<sup>41</sup> Im September 1970 lief er zudem auf dem Filmfestival in Locarno und wurde im amerikanischen Branchenblatt *Variety* als »remarkable film« bezeichnet, »it even justifies the expression ›cinematic art‹.«<sup>42</sup>

In ähnlicher Manier wollte Briel zwei weitere biografische Filme drehen, über Friedrich Hebbel und über Friedrich Hölderlin. Ein erstes Exposé »Der junge Hebbel« hatte er bereits 1966 seiner Studienbewerbung beigelegt.<sup>43</sup> Mit dem SFB und dem LCB fand er schließlich zwei interessierte Partner für *Glutmensch*, wie Projekt und Film bald heißen sollten.<sup>44</sup> Laut den Vorverträgen sollte das fertige Drehbuch am 31. Dezember vorliegen, eine Erstfassung zum 15. Oktober.<sup>45</sup> Briels daraufhin eingereichtes 40-seitiges Manuskript<sup>46</sup> wurde vom SFB allerdings abgelehnt: »Auch die Erstfassung eines Drehbuches setzt den gesamten Umfang eines solchen Manuskriptes von ca. 130 Seiten voraus. [...] Außerdem erscheinen uns die Ideen des Autors auf der linken Drehbuchseite so aufwendig, dass sie nicht mit dem uns zur Verfügung stehenden Budget in Einklang gebracht werden können.«<sup>47</sup>

Daraufhin fand eine Besprechung ohne Jonatan Briel statt, bei der der SFB gegenüber dem LCB klarstellte, »dass nur ein sendereifes und von uns abge-

40 bd, Preisverdächtig: *Wie zwei fröhliche Luftschniffer*. Bisher bester Beitrag aus der Bundesrepublik von Karl Dieter Briel, in: Rhein-Neckar-Zeitung, Zeitungsausschnitt ohne Datum, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3-201103Briel 02-25-Box 2a\_Luftschniffer.

41 Jörg Schäfer in einer Sendung des RIAS Berlin vom 30.10.1969.

42 Hans., *Wie zwei fröhliche Luftschniffer*, in: *Variety* vom 20.10.1969.

43 Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, DK-dffb, N12339\_dffb Briel, Jonatan.

44 Der Titel bezieht sich auf ein Zitat von Eduard Mörike. Dieser bezeichnete Hebbel als »Glutmensch durch und durch, zugleich von schneidendem Verstand [...], äußerst beredt, auf alles Mögliche mit gleicher Lebhaftigkeit eingehend«, in einem Brief vom 7.7.1862 an Wilhelm Hartlaub. Zit. nach Eduard Mörike, Werke und Briefe, Bd. 17: Briefe 1857-1863, hg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 2022, S. 205.

45 Vorvertrag zwischen SFB und LCB, 12.7.1973, und Vertrag zwischen LCB und Briel, 20.7.1973. DK-Briel, 4.3-201103Briel 11-25-Box 18\_Glutmensch. Geschlossen wurden die Verträge mit Bezug auf das »Treatment zum Film *Glutmensch* von Jonatan Briel« (21.6.1973), LCB-Archiv.

46 Drehbuchentwurf zum Film *Glutmensch*, LSR, 03WH/CA/23,5.

47 Herbert Alter und Hans Kwiet (SFB) an LCB, 14.11.1973, LCB-Archiv.

nommenes Drehbuch zu einer Verwirklichung dieses Projektes führen kann.«<sup>48</sup> Ursula Ludwig, die Produktionsleiterin des LCB, schreibt anschließend an Briel:

Im Drehbuch soll der Ablauf Hebbels Lebens auch demjenigen klar werden, der seine Biographie nicht kennt. [...] Die Situation des 50. Geburtstags sollte am Anfang und am Schluß als Klammer erscheinen, so daß der Ablauf in der Rückblende erkennbar wird. [...] Wir sprachen über die innere Handlung. Hebbel versucht den Ausbruch aus seinem ersten Gefängnis (seine proletarische Kindheit), er sucht diesen Ausbruch ins Absolute (große Heldenfiguren, metaphysische Gesichtssicht), dabei gerät er in sein zweites Gefängnis (in das bürgerliche, in Wien). Damit diese innere Handlung sinnfällig wird, könnte sie am Anfang ausgesprochen werden (Ansagerin), damit die Funktion dieser Szenen deutlich wird.<sup>49</sup>

Die Drehbuchabgabe wurde nun auf den 15. Januar 1974 verschoben, am Ende wird es der 10. Februar sein.<sup>50</sup> Im Juni wird schließlich in Hebbels Heimatregion Dithmarschen und in Berlin gedreht, ausgestattet mit einem für einen solchen Spielfilm sehr knapp kalkulierten Budget von 235.000 DM.<sup>51</sup>

Erzählt wird die Biografie Hebbels in Form von komplexen Rückblenden und Visionen sowie anhand von Textauszügen aus Briefen, Stücken sowie dem Tagebuch. Den Rahmen bildet der 50. und letzte Geburtstag Hebbels, den der Dichter am 18. März 1863 erkrankt im Bett in seiner Wohnung in Wien verbringt. Er erinnert sein Leben und halluziniert Figuren aus seinen Werken; im fertigen Film eingefärbt in den leuchtenden Farben einer Stummfilm-Virage, in Blau, Grün, Rot, Violett und Sepia.

*Glutmensch* wurde zu einer komplizierten Produktion; ökonomisch, aber auch in Bezug auf die ästhetischen Konventionen des Fernsehfilms.<sup>52</sup> Ursula Ludwig notierte dazu, dass der SFB bereit sei, »den Film so abzunehmen, wie er gemacht wurde, also in jedem Fall«. Zudem sei er »als »experimenteller Studio-

48 Herbert Alter und Hans Kwiet (SFB) an LCB, 22.11.1973, LCB-Archiv.

49 Ludwig an Briel, 29.11.1973, LCB-Archiv, Herv. im Orig.

50 Aktennotiz Ursula Ludwig, 6.3.1974, LCB-Archiv. Das Drehbuch ist weder im LCB-Archiv noch im Nachlass von Jonatan Briel überliefert.

51 Kalkulation für den Film *Glutmensch* (7.3.1974) und »grundsätzliche Überlegungen« zum »Filmprojekt Hebbel«, »wegen der knappen Produktionsmittel«; Gesprächsprotokoll Ludwig, Höllerer, Ramsbott, 8.3.1974, LCB-Archiv.

52 Vgl. ausführlich Frederik Lang, Hebbel im Farbenrausch. *Glutmensch* (1975) von Jonatan Briel, in: *Optische Literatur*, S. 111–124.

film« deklariert worden, was bedeutet, daß eventuelle technische und künstlerische Abweichungen von üblichen Produktionen akzeptiert werden.«<sup>53</sup>

Erwartungsgemäß gestaltete sich die Abnahme durch den SFB schwierig.<sup>54</sup> Dessen Änderungswünsche wurden von Briel kaum berücksichtigt. Daraufhin wurde *Glutmensch* »nach Testvorführungen vom SFB aus dem 1. ins 3. Programm abgeschoben«<sup>55</sup> und am 29. November 1975 um 21 Uhr im gemeinsamen Dritten Programm mit NDR und Radio Bremen ausgestrahlt; es blieb die einzige Fernsehausstrahlung. Die Uraufführung hatte bereits am 24. Juni 1975 in der Akademie der Künste stattgefunden, im Rahmen der Reihe »Literatur und Film«. Festivals wie die Berlinale oder das Internationale Forum des jungen Films hatten den Film zuvor abgelehnt, ein Kinoverleih fand sich nicht. Seine einzige zeitgenössische Wertschätzung erfuhr *Glutmensch* durch eine Einladung der Cinémathèque Royale de Belgique zur Teilnahme am Prix de l'âge d'or 1976.<sup>56</sup> Bis zur Restaurierung durch die Deutsche Kinemathek 2023 blieb der so komplex wie bildgewaltig erzählte Film nahezu unsichtbar.

Für Jonatan Briel erwies sich *Glutmensch* damit als schweres Erbe für sein drittes biografisches Projekt »Untertänigst Scardanelli«, über das er schreibt: »Der Ablauf eines [...] ›Tages im Turm‹ im Tübingen des Jahres 1840 vom morgendlichen Erwachen bis in den nächtlichen Schlaf ist dramaturgischer Rahmen des Films. Dies Refugium – war es Zelle, Kerker oder Gebetsnische? – wird Austragungsort innerer Kämpfe und Start- und Landeplatz weiterer Gedankenflüge. Die Darstellung eines Tageszyklus gerät zu einem ›Lebensprotokoll‹ Hölderlins.«<sup>57</sup> Wie schon in *Glutmensch* soll Hölderlin auf Figuren seiner Biografie – wie Susette Gontard, Lotte Zimmer oder Christian Theodor Schwab – und seiner Werke treffen – wie Diotima oder Hyperion: »Das Licht der schwäbischen Landschaft vermählt sich mit dem Licht der Antike. In einer plötzlichen Begegnung zwischen Alabanda, Hyperions Freund, kommt die tiefe Bezogenheit Hölderlins auf die griechischen Götter ins Spiel.«<sup>58</sup> War *Glutmensch*

53 Aktennotiz Ursula Ludwig, 4.4.1974, LCB-Archiv.

54 Kwiet an Ludwig, 11.12.1974, LCB-Archiv.

55 o. V., Eine ungewöhnliche Erstaufführung, in: *Der Abend* vom 29.5.1975.

56 Jacques Ledoux an Ursula Ludwig, 2.2.1976, LCB-Archiv. Der Film konkurrierte dort unter anderem mit mittlerweile kanonisierten Werken wie *Ai no corrida* (J 1976) von Nagisa Oshima, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (B 1975) von Chantal Akerman, *Numéro deux* (F 1975) von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville sowie dem Gewinnerfilm *O Thiasos* (GR 1974) von Theo Angelopoulos.

57 Jonatan Briel, Hölderlin. »Untertänigst Scardanelli«. Exposé zu einem Film, undatiert, S. 1, LCB-Archiv. Scardanelli war ein Pseudonym Hölderlins.

58 Ebd., S. 2.

ein Farbenfilm, so soll »Untertänigst Scardanelli« ein Film des Lichts werden: »Der karge Innenraum des Hölderlinschen Turmzimmers ist optisch der Boden für eine Lichtregie, die dem Film die Erzählform geben wird. [...] Dazu kommt die Sprache, die Hölderlinsche Sprache, die das optische Klima der äusseren Farbräume mitbestimmt.«<sup>59</sup> Allerdings soll der Film »kein Historien- oder Kostümfilm werden, sondern in einer Form entstehen, die dem Bedürfnis unserer Zeit entspricht: Probleme darstellen, mögliche Auswege zeigen.«<sup>60</sup> Es soll ein Film über »Hölderlin als romantisches Idol für die Sex and Drugs and Rock 'n' Roll Generation« werden.<sup>61</sup>

Die hauptsächlichen »Recherchen und Vorbereitungen zum Hölderlin-Film (Drehbuch)«<sup>62</sup> führte Briel zwischen 1978 und 1980 durch. Zusammen mit den Produktionsfirmen DNS-Film, RM-Production und Olga-Film (alle in München) reichte er zunächst Förderanträge beim Kuratorium Junger Deutscher Film sowie bei der Filmförderungsanstalt ein; diese wurden abgelehnt.<sup>63</sup> Dann erst kam das LCB ins Spiel. Bis Sommer 1984 sollte es mehrere Anläufe geben, das Projekt bei verschiedenen Fernsehanstalten unterzubringen.<sup>64</sup> Es wurde ein langwieriger und letzten Endes vergeblicher Versuch, Menschen in Entscheidungspositionen »klarzumachen, was eigentlich daraus werden wird«, wie es Wolfgang Ramsbott 1965 ausgedrückt hatte. Vielleicht war einigen auch nur allzu klar, was Briel mit seinem Drehbuch vorhatte. Norbert Schneider vom SFB gebührt hier das Schlusswort:

Ich habe keine Belege dafür gefunden, daß Ihr Hölderlin-Projekt über eine ganz kleine Gruppe von Zuschauern hinaus Interesse finden könnte, nicht zuletzt wenn ich dies in Zusammenhang mit Ihrem Hebbel-Film sehe. Er macht auf mich einen außerordentlich exklusiven Eindruck und liegt insofern quer zu unserem Programmauftrag. [...] mir muß es um die Akzeptanz

59 Jonatan Briel, Über die Kinoeignung des Spielfilms »Untertänigst Scardanelli«, undatiertes Dokument, LCB-Archiv.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Jonatan Briel, Filmografie / Biografie, Anlage für einen Förderantrag, handschriftlich datiert auf 3/1981, LCB-Archiv.

63 Vgl. Filmförderungsanstalt an DNS-Film, 24.2.1981, und Kuratorium Junger Deutscher Film an Jonatan Briel, 16.3.1981, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3-201103Briel 19-25-Box 17\_Hölderlin.

64 Vgl. z. B. Ursula Ludwig (LCB) an Reinhart Müller-Freienfels (SDR), 12.4.1984, oder Clara Burckner (Basis-Film) an Joachim von Mengershausen (WDR), 10.7.1984, LCB-Archiv. Antwortschreiben sind nicht überliefert.

beim Publikum gehen, dafür schließt sowohl das Hölderlin-Buch als auch die Ästhetik, die Sie in Ihrem Hebbel-Film wählen, eher aus als ein.<sup>65</sup>

Das Drehbuch »Untertänigst Scardanelli« ist unverfilmt geblieben. Es ist im LCB-Archiv ebenso überliefert wie im Nachlass des 1988 an Aids verstorbenen Jonatan Briel.<sup>66</sup> *Glutmensch* ist Briels letzter realisierter Film.

#### 4. Coda

Das LCB produzierte noch bis in die 1990er Jahre hinein Filme. Realisierten Projekten wie *Deutschland bleiche Mutter* (1980) von Helma Sanders-Brahms oder *Logik des Gefühls* (1982) von Ingo Kratisch stehen zahlreiche unverfilmt gebliebene Ideen und Drehbücher gegenüber, unter anderem von Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Malte Ludin oder Rosa von Praunheim. Einige Filme, die beim LCB noch in der Finanzierungsphase gescheitert waren, konnten anderswo umgesetzt werden, so etwa *Heinrich* (1977) von Sanders-Brahms oder *Undinade* (1968) von Eva Häußler, die damit am Drehbuchwettbewerb teilgenommen hatte. Filmschaffenden die völlige auktoriale Freiheit eines Schriftstellers zu gewähren, war dem LCB schon aus ökonomischen Gründen nur in ganz wenigen Fällen möglich; und brachte die Institution mehr als einmal in existentielle Nöte. Versinnbildlicht findet man dies auch im Produktionsarchiv wieder, wenn man die Akten von *In-Side-Out* mit jenen von *Flügel und Fesseln* (1984) von Helma Sanders-Brahms vergleicht, der letzten großen Kinoproduktion des LCB.

Die Exposé-Varianten von *In-Side-Out* umfassen fünf DIN-A4 Seiten, die Abrechnung über die Gesamtsumme von 19.934,17 DM gerade einmal eine. Hinzu kommen ein Paar Briefe zwischen Moorse, Höllerer, dem LCB und einigen Festivals. Das umfangreichste Dokument ist bereits der Vertrag zwischen LCB und SFB für die Fernsehausstrahlung. Insgesamt sind es etwa 25 Seiten.

Zwanzig Jahre später bei *Flügel und Fesseln* beträgt das Budget der deutsch-französischen Co-Produktion 2.252.607,48 DM. Die Produktionsakten füllen ein knappes Dutzend Aktenordner im LCB-Archiv, im Nachlass von Regisseu-

65 Norbert Schneider (SFB) an Jonatan Briel, 30.8.1984, LCB-Archiv.

66 Ein weiteres Exemplar dürfte sich auch im Hölderlin-Archiv befinden, dorthin gelangt durch Uvo Hölscher, den damaligen Präsidenten der Hölderlin-Gesellschaft; vgl. Maria Kohler (Hölderlin-Archiv) an Jonatan Briel, 15.10.1984, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3–201103Briel 19–25-Box 17\_Hölderlin.

rin und Co-Produzentin Sanders-Brahms in der Deutschen Kinemathek finden sich weitere. Blättert man durch diese Unterlagen, mit Exposé- und Drehbuchvarianten, Förderanträgen, Bewilligungen, Bürgschaften, internationalen Verträgen, aber auch sehr viel juristischer Korrespondenz, dann beschleicht einen irgendwann das Gefühl, dass die Utopie einer wagemutigen, offenen und unabhängigen Filmproduktion in einer eigentlich der Literatur gewidmeten Villa am Berliner Wannsee allerspätstens hier an ihrer Grenzen gelangt war; oder sie vielleicht schon längst überschritten hatte. Denn ob Drehbücher zur Verfilmung »geeignet« sind, entscheidet sich am Ende nicht dort, sondern bei Fernsehsendern, Fördergremien und anderen geldgebenden Institutionen. Filmgeschichte ist selbst bei einem »praktizierte[n] Autorenbegriff«,<sup>67</sup> wie ihn Wolfgang Ramsbott im Namen des LCB propagierte, immer auch Wirtschaftsgeschichte.

67 Wolfgang Ramsbott, Film im LCB, in: Autoren im Haus. Zwanzig Jahre Literarisches Colloquium Berlin, hg. von Walter Höllerer, zusammen mit Gerald Bisinger, Detlef Krumme, Ursula Ludwig, Renate von Mangoldt, Wolfgang Ramsbott, Berlin 1982, S. 17–20, hier S. 20.