



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Drehbuch

Interview mit Christoph Fromm

Bei jedem Film ist die große Frage: Wie kam der erste Funke, die erste Idee zustande? Erinnern Sie sich bei der KATZE daran, wann und woher der Impuls kam?

Christoph Fromm: Es gab eine Romanvorlage von Uwe Erichsen. Ich glaube, die hieß "Das Leben einer Katze". Und ich kam dann 1988 durch Dominik Graf zu dem Projekt, nein, 1986 im Herbst haben wir, glaube ich, angefangen. Das Ganze stand unter großem Zeitdruck, weil eigentlich schon relativ klar war: Dieser Film soll gedreht werden. Aber Graf war mit den Drehbuchideen, die bis dahin da waren, nicht zufrieden. Graf und ich hatten vorher schon TREFFER gemacht, "Fahnder" ein, zwei Folgen, und haben dann versucht, aus dem, was da war, etwas zu kreieren, was uns begeistert. Was an dem Stoff interessant, aber gleichzeitig auch die große Gefahr war. Es war ein klassischer Banküberfall mit Geiselnahme, eine Geschichte, die schon sehr oft erzählt worden ist. Das war jetzt die Herausforderung, was Besonderes, Aktuelles, Neues zu machen. Daran haben wir uns erst mal ganz schön die Zähne ausgebissen.

Wer hatte den Roman sozusagen entdeckt und bemerkt, es könnte ein Film werden?

Fromm: Ich glaube, das war Georg Feil, der dann auch den Film produziert hat. Der hat den Stoff dann Graf angeboten. Graf hat erst mal gesagt, das interessiere ihn. Uwe Erichsen hat dann eine erste Drehbuchfassung geschrieben. Dabei ist man sich der Schwierigkeit bewusst geworden, die der ganze Stoff beinhaltet: Nämlich aus dieser klassischen Situation – Banküberfall mit Geiselnahme – wirklich einen spannenden Film zu machen, den auch Ende der achtziger Jahre noch viele Leute im Kino sehen wollen. Das war ja die große Herausforderung: Einen Kinofilm zu machen. Es war dann rasch klar, dass man sich auf der einen Seite auf eine konventionelle Spannungsdramaturgie einlassen und auf der anderen Seite die Figuren so interessant ausgestalten musste, dass das wirklich ein Film ist, der auch uns interessiert hat. Die entscheidende Überlegung war, einen amoralischen Film zu machen, in dem es nicht Gut und Böse gibt, sondern nur Stark und Schwach. Auf jeden Fall zu vermeiden, dass die Gangster weder die Bösen, noch die romantisierten Guten sind und dass eben auch die Polizei nicht die Guten sind, aber auch nicht unbedingt nur die Bösen. Sondern dass hier einfach zwei Seiten aufeinandertreffen und ihre Kräfte messen. Ich glaube, das war eine der entscheidenden Ideen für den Film.

Es gibt Berichte aus der damaligen Zeit über die Bavaria Filmstudios, dass dort mit einer riesigen Freude am Experiment gearbeitet wurde. Können Sie dazu etwas erzählen?

Fromm: Das waren einfach gute Leute, muss ich wirklich sagen. Das war auch meine schönste Zeit als Autor, diese Anfangszeit in der Bavaria mit diesen Leuten, die ja nicht nur "Fahnder" sondern auch "Schimanski" und den "Tatort" entwickelt hatten. Mit denen habe ich TREFFER gemacht und nach der KATZE noch SPIELER. Das war das ideale Biotop für junge Filmemacher, um sich zu entwickeln. Und wir haben uns damals sehr viel mit Kriminalfilm, mit dem Thriller befasst, "Schimanski", "Tatort", "Fahnder". Diese ganze Vorarbeit dort – dass man Figuren, Dialoge und Dramaturgien ausprobieren konnte, auch mal eine "Fahnder"-Folge drehen durfte,

die sehr atmosphärisch war, wo jetzt nicht die Handlung das Vorantreibende war –, das war natürlich ein sehr fruchtbarer Boden, ohne den hätte es DIE KATZE sicher nicht geben können. Georg Feil war damals Leiter dieser Abteilung, und hat dann DIE KATZE produziert. Michael Hild ist heute noch einer der besten Producer in Deutschland überhaupt, der sitzt immer noch in der Bavaria, macht auch immer wieder mit Dominik Graf herausragende Fernsehfilme. Ulrich Limmer war damals mit dabei, der inzwischen eigenständiger Produzent ist. Das waren einfach gute Leute.

War es für Sie als junger Autor wichtig in ein Studiosystem hineinzukommen, wo täglich geschrieben wurde, wo immer Bedarf an neuen Stoffen und Ideen bestand?

Fromm: Also sagen wir mal, "Der Fahnder" und auch noch einige andere Folgen waren ein sicherer Boden, auf dem man auch finanziell abgesichert war. Man hatte immer noch genügend Zeit, um Fernsehspiele oder Kinofilme zu entwickeln. Was damals großartig war: die Produzenten, zumindest die, die ich in der Bavaria kannte, wirklich noch Macht hatten. Wenn die einen Stoff machen wollten, dann wurde der gemacht. Es waren auch eigentlich genau drei Leute an der Entwicklung des Stoffes beteiligt: der Produzent, der Regisseur und der Autor. Diese drei Leute haben die Bücher entwickelt, und dann wurden die so gedreht. Da hat sonst niemand mitgeredet, das hat den Büchern unheimlich gut getan. Das ist, glaube ich, mit einer der Hauptgründe, warum es heute so schwer ist, Bücher unbeschadet in die Realisierung zu retten, weil einfach viel zu viele Leute an einem Buch mitreden. Ohne die Qualifikation jedes Einzelnen da in Frage stellen zu wollen. Es ist einfach beim Drehbuchs schreiben so: Viele Köche verderben den Brei. Jeder sieht es anders, und wenn da zu viele Leute aufeinandertreffen, dann kann es nichts werden. Das war damals überhaupt nicht so.

Aus diesem "Fahnder"- Milieu kam ja, glaube ich, auch der Impuls, sich einerseits an Vorbildern aus dem internationalen Kino zu orientieren, sich aber andererseits doch zu bemühen, spezifisch deutsche Geschichten zu produzieren.

Fromm: Das war auch eine gute Sache. Auf der einen Seite hat man eben recherchiert, Figuren wirklich in Deutschland recherchiert, und war sich aber gleichzeitig bewusst: Man will keinen naturalistischen Film machen, sondern man will versuchen, in diese realistischen Figuren eine geschickte Überhöhung reinzukriegen, im Kino natürlich noch mehr als im Fernsehen. DIE KATZE spielt sicher noch mit viel mehr mit Mythen, als das für "Fahnder" oder auch "Schimanski" sinnvoll gewesen wäre. Das war immer so eine Gratwanderung: Was schneidet man weg von dem realistischen Charakter, was fügt man hinzu? Was zeigt man von dem, in welche Situation bringt man ihn? Welche Haltung nimmt er in dieser und jener Szene ein? Das ist eine Arbeit, ähnlich wie bei einem Bildhauer, der langsam aus einem Rohmaterial die Gestalt herausformt. Das hat so lange viel Spaß gemacht, wie die Grundlage immer die Wirklichkeit war, die Realität, auf der man sich trotz allem bewegt hat. Eine Diskussion über sympathische und unsympathische Figuren gab es nicht, überhaupt nicht. Es ging nur darum: Ist die Figur spannend? Ist sie interessant? Hat sie einen überzeugenden Konflikt, ein benennbares Ziel? Interessiert uns diese Figur? Es hat damals einfach nicht stattgefunden, dass man Dinge weggelassen hat, weil man Angst hatte, die Figur könnte dadurch dem Zuschauer unsympathisch werden. Und ich denke, das hat diesen Figuren unglaublich gut getan.

DIE KATZE ist eine an der Oberfläche einfache, aber dann doch recht komplexe Geschichte. Könnten Sie kurz die Grundkonstellation beschreiben?

Fromm: Die Grundgeschichte ist, dass ein Profigangster – der, so professionell, wie er sich in dem Film gibt, wahrscheinlich entweder aus dem Militär- oder Geheimdienstmilieu kommt –, eine Bank überfallen will. Das Besondere ist: Er ist bei diesem Überfall nicht selber in der Bank, sondern er

dirigiert diesen Überfall von außen, wie ein Dirigent, und hat seine Lakaien, die in der Bank die Drecksarbeit für ihn machen. Er will, was seine Kumpane in der Bank nicht wissen, nach gelungener Geldübergabe alle draufgehen lassen. Um diesen Banküberfall richtig durchplanen zu können, macht er sich die Frau des Filialleiters sexuell hörig. Das war auch damals schon starker Tobak, weil es eine Geschichte war, die zunächst mal eiskalt war, die brutal war, in der es sehr viel mehr um Trieb als um Liebe geht. Man hat aber damals eben nicht den Fehler gemacht zu fragen: Wie kriegen wir die jetzt sympathisch, die Hauptdarsteller? Die männliche und die weibliche Hauptfigur müssen sich unbedingt lieben, sonst mag die keiner! Diese Fehler hat man alle nicht gemacht, sondern versucht, aus dieser Konstellation eine spannende und überzeugende Geschichte zu entwickeln. Zusätzlich war es ganz wichtig, zu der eiskalten Hauptfigur, die da oben sitzt wie ein Dirigent und scheinbar gefühllos die Figuren unten wie Marionetten tanzen lässt, einen emotionalen Gegenpart zu entwickeln. Da hatten wir natürlich zunächst an die Frau gedacht, haben dann aber gemerkt: Das kriegen wir nicht hin, die kommt auch während des Überfalls zu wenig vor. Es geht auch nicht zusammen mit der eiskalten Hauptfigur, passt auch überhaupt nicht in diese Triebgeschichte rein, dass er praktisch versucht, sie sexuell hörig zu machen, und sie sich ja irgendwann auch mit großer Kälte und Geldgier zur Wehr setzt. Dann sind wir auf die zweite männliche Hauptfigur gestoßen, die im Film ‚Junghein‘ heißt und von Heinz Hoenig gespielt wird. Diese Figur haben wir versucht, mit sehr viel Vitalität und schwarzem Humor zu füllen – auch mit einer gewissen Kindlichkeit. Und ich denke, das hat dazu geführt, dass diese Figur am meisten Spaß macht in dem Film – auch in ihrer anarchischen Art. Auch wenn sie richtig böse wird, Leute mit dem Leben bedroht, unglaublich brutal vorgeht, geht man mit dieser Figur gerne mit, weil sie das alles mit so einer anarchischen Kindlichkeit macht und lange fest drauf vertraut, dass sie das Ganze heil überstehen wird, als wir schon längst ahnen: Er wird es nicht schaffen. Die Figur hat besonders viel Spaß gemacht, die habe ich sehr gern geschrieben. Und ich finde auch, dass Heinz Hoenig sie wirklich toll gespielt hat.

Es gibt noch einen zweiten Bankräuber. Wie sollte der sich in das Ganze einfügen?

Fromm: Er ist praktisch – was angedeutet wird – der homosexuelle Freund von Hoenig. Die kennen sich aus dem Knast, der ist im Grunde natürlich sein Buddy, und die beiden haben ja auch einiges an komischen Szenen. Der kriegt sehr viel schneller Angst, ist also einwandfrei ängstlicher, steht aber eindeutig auch unter der Fuchtel von Junghein. Der ist ja auch der Einzige, der das Ganze überlebt, aber da gibt es dann ein sehr eindringliches Bild: wenn er abgeführt wird und Junghein und den von Götz George gespielten Probek tot daliegen sieht und eigentlich ein gebrochener Mensch ist.

Der Kontrast zwischen den beiden Milieus scheint auch wichtig zu sein: Auf der einen Seite die Gangster, auf der anderen Seite die Frau, die aus dieser bürgerlichen Welt kommt, mit ihrem Mann, der einen guten Job als Filialleiter hat. Am Ende weiß man gar nicht so genau, welche Welt eigentlich kälter und brutaler ist.

Fromm: Ich denke, an Kälte und Brutalität steht keine Welt in dem Film der anderen nach. Die dritte Welt ist die der Polizei, die mindestens genauso kalt und skrupellos vorgeht, eiskalt einen Giftgaseinsatz plant in der Bank und sehr wohl in Kauf nimmt, dass da auch die eine oder andere Geisel dabei Schaden nehmen könnte. Da haben wir Sachen, wie sie später in Russland passiert sind, vorweggenommen. Vitaler und humorvoller ist die Welt vor allem der zwei kleinen Gangster unten in der Bank, und deswegen berührt sie uns auch, glaube ich, am meisten. Das sind die lebendigsten Figuren. Die anderen sind alle sehr viel kälter und auch starrer. Dominik Graf hat das Bild einer auch sehr erstarrten und kalten Gesellschaft gezeichnet, in der es dann wirklich nur noch um Geld und Macht geht. Es war irgendwo auch ein Gegenfilm zu DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM und den ganzen anderen Filmen vorher, wo die Terroristen oder die Gangster

eher noch romantisch gezeigt wurden. In dem Film war es so, dass eben die Gangster keinesfalls die besseren Menschen waren, sondern höchstens die humorvolleren und vitaleren, aber in ihrer Brutalität und Grausamkeit der Polizei im Grunde in nichts nachstanden – und umgekehrt genauso. Jeder hat versucht, mit allen Mitteln den anderen auszutricksen. Es gibt dieses Bild, wo Götz George sterbend am Balkongeländer hängt und seinem großen Gegenspieler, dem Kommissar, dem Einsatzleiter gegenübersteht, und er nickt ihm dann noch einmal so zu, so nach dem Motto 'Okay, du hast gewonnen – aber doch nicht ganz'. Er lässt sich dann herunterfallen, und der Kommissar bekommt ihn nicht lebend.

Die Frau, die am Anfang eher wie ein Opfer erscheint, erweist sich dann als eine ganz starker Figur, als Femme fatale. Was waren die Überlegungen zu dieser Figur?

Fromm: Eine Frau zu zeigen, die mit großer Härte und Entschlossenheit ihren Weg verfolgt: die, als sie merkt, der Bankräuber, mit dem sie sich liiert hat, wird die Sache wahrscheinlich nicht überstehen, mit großer Härte und Kälte ihren eigenen Weg geht und am Schluss tatsächlich das Geld hat. Sie ist aber trotzdem gefangen, weil ihr Mann die Wahrheit kennt und sie praktisch mit diesem Wissen erpresst, bei ihm zu bleiben. Es ist also ein rabenschwarzes Ende, ein betrogener Ehemann erpresst seine Frau bei ihm zu bleiben – obwohl sie ihn nicht liebt, sondern eigentlich verachtet, vielleicht sogar hasst. Mit Sicherheit wird das Leben dieser beiden auch mit dem vielen Geld die totale Hölle.

In diesem Thrillergenre, das ja auch eine große Tradition hat: Welche Einflüsse oder Idealbilder spielen für Sie eine Rolle?

Fromm: Meine großen Vorbilder kommen ganz klar aus dem amerikanischen Kino der siebziger Jahre. Das sind die frühen Scorsese-Filme, das ist Cimino in seinem ersten Film DEER HUNTER vor allem, das ist Friedkin, das ist Peckinpah natürlich. Und dann noch weiter zurück natürlich auch Howard Hawks, also als der Vater von all denen, der wirklich ein ganz klassisches, sauberes Kino gemacht hat, das ich mir auch heute immer wieder gern angucke. Aber das waren und sind auch heute noch, zumindest teilweise, für mich die großen Vorbilder, unerreicht gute Filme – vor allem in der Figurenzeichnung, eben genau in dieser Mischung aus Authentizität und ganz geschickter Überhöhung. Da beginnt dann das Kino für mich.

Jetzt ist dieses Bankraub-Genre schon ein altehrwürdiges sozusagen. Gab es da verschiedene Bankräuberfilme, die Sie sich zur Inspiration angeschaut haben?

Fromm: Es gab einen Fluch damals und das war HUNDSTAGE, dieser sehr gute Film von Sidney Lumet von 1975. Als ich den gesehen hab, habe ich damals zu Dominik gesagt: Du weißt schon, gegen den treten wir an! Also das müssen wir auf eine andere Art, aber von der Qualität her mindestens schaffen, in die Nähe von diesem Film zu kommen. Und wir sind dann andere Wege gegangen, aber, sagen wir mal, den Film haben wir uns natürlich immer wieder angeguckt von der Figurenzeichnung her und natürlich auch vom Plot her. Ein homosexueller Bankräuber, Al Pacino, überfällt eine Bank, weil er seinem Freund die Geschlechtsumwandlung bezahlen will. Das geht fast schon in die Grotteske, bleibt aber trotzdem sehr realistisch und hat einfach auch tolle Figuren und Dialogpassagen. Das ist für mich bis heute einer der besten Filme über Bankraub, die gedreht worden sind. Ansonsten haben wir Biografien gelesen, vor allem von französischen Gangstern. Der Film ist sicher, vor allem von Grafts Seite aus, sehr vom französischen Kino, den ganzen Lino-Ventura-, Alain-Delon- und Melville-Filmen beeinflusst, aber er hat – und das verdanken wir unter anderem auch Georg Feil, dem Produzent, der eisern drauf bestanden hat – eine funktionierende Spannungsdramaturgie behalten. Das war, glaube ich, unser großes Glück. Ohne funktionierende Spannungsdramaturgie wäre der Film sicher kein großer kommerzieller Erfolg geworden.

Da gibt es natürlich gewisse Regeln und Standards, wie man so eine Spannungsdramaturgie aufbaut. Können Sie als Autor ein paar Beispiele nennen, die da klassisch zur Anwendung kamen?

Fromm: Ich weiß noch, dass eine ganz wichtige Idee war, dass die Polizei über Mikrofone die Gangster in der Bank abhört und die das dann merken und alle möglichen Geräte anschalten, um Störgeräusche zu verursachen. Eine weitere Geschichte war natürlich die Idee, dass der Gangster draußen merkt: Die Leute in der Bank sollen mit Gas betäubt und die Bank gestürmt werden. Und während er dann, letztlich erfolgreich, versucht, im Alleingang diesen Gaswagen anzuzünden, gibt es die Vorbereitung, dass das SEK die Bank stürmt. Und um die Gangster abzulenken soll gleichzeitig die Geldübergabe stattfinden. Die wird dann noch getoppt dadurch, dass der Geldbote, der das Geld übergeben soll, ein ziemlich dicker Herr ist, der dann von den Bankräubern voller kindlichem Sadismus auch noch gezwungen wird, sich nahezu nackt auszuziehen. Diese drei Stränge laufen eben auf den Punkt, auf den Knall zu, und es gelingt dann Götz George – Sekunden bevor die Bank gestürmt wird –, den Gaswagen zu sprengen.

Also eine parallele Entwicklung von Strängen, die irgendwann doch zusammenlaufen müssen. Hatten Sie da auch ein großes Vorbild?

Fromm: In FRENCH CONNECTION gibt es z.B. auch diese irre Szene, in der Gene Hackman diesen Dealer jagt und das Auto gegen die U-Bahn fährt. Das gibt es wirklich in unzähligen Filmen, dass entweder in einer Parallelmontage oder in drei nebeneinanderher laufenden Strängen die Geschichte auf einen Punkt zuläuft. In Western gibt es das natürlich auch sehr oft. Wir haben ja bei der KATZE am Schluss eigentlich auch eine Duellsituation, der Showdown wie im Western. Und die Art und Weise, wie Götz George zusammengeschoßen wird – das hat dann auch Elemente aus dem Italowestern, also auch optisch, wie es aufgelöst ist.

Das SEK ist dann wiederum sehr deutsch und sofort als solches erkennbar. Gab es da Recherchen, damit alles exakt stimmt?

Fromm: Das waren ja echte SEK-Leute. Und ich finde, man sieht an jeder Hand- und Fußbewegung, dass jeder Statist im Film ein ausgebildeter SEK-Mann ist. Und es spielt auch ein SEK-Mann mit in einer größeren Statistenrolle. Der spielt einen Assistenten des Kommissars. Und selbst da sieht man nur an Handbewegungen sofort, dass es ein ausgebildeter SEK-Mann ist. Ich hab mal ein Interview geführt mit einem der GSG-9-Männer, die bei dem Sturm in Mogadischu dabei waren, und der hat während des Interviews Handbewegungen gemacht, eigentlich nur, um seine Worte zu unterstützen – und jede dieser Bewegungen war wie ein Handkantenschlag. Man hat fast die Luft pfeifen hören. Dafür brauchen Sie mindestens ein halbes Jahr, bis ein Schauspieler das überzeugend spielen kann.

Welcher Assistent ist denn der SEK-Mann?

Fromm: Der trägt ein rotes Hemd, ist blond, relativ athletisch. Das war ein echter SEK-Mann, der später nach seinem Ausscheiden aus dem SEK dann, glaube ich, auch eine Filmproduktionsfirma in Köln gegründet hat. Das war sehr wichtig, dass das echte SEK-Leute waren. Dadurch wirkt alles wirklich bedrohlich und gefährlich – allein wenn sie sich aus dem Hubschrauber abseilen oder an der Mauer entlang schleichen, dann hat das wirklich eine Gefährlichkeit.

War es schwierig, das SEK für den Dreh zu gewinnen?

Fromm: Ah, da müsste man jetzt Dominik Graf fragen, aber der ganze Dreh war höchst schwierig. Allerdings war das SEK wahrscheinlich das kleinste Problem. Das war, glaube ich, einer der schlimmsten Drehs, den die Bavaria jemals erlebt hat. Aber es hat sich unterm Strich gelohnt.

Sprechen wir mal genauer über die Szene mit dem Geldboten, die wir zeigen. Was war da im Detail wichtig? Wie haben Sie als Autor z.B. die Freude der Gangster daran herausgearbeitet, dass da jemand das machen muss, was sie sagen?

Fromm: Das spielt ja immer wieder in dem Film eine Rolle. In der erste Szene, in der das eine Rolle spielt, zwingt Junghein, also Heinz Hoenig, die eine weibliche Geisel, mit ihm vor die Tür rauszugehen, und sagt ihr, sie solle ihr Hemd ausziehen. Sie kapiert zunächst nicht, warum, macht es aber. Er sieht dann einen relativ, sage ich mal, exotischen Büstenhalter und sagt ihr: So gehst du nicht unter die Leute, und nimmt die Perlen vom Büstenhalter ab. Er geht mit ihr raus, und dann wird es auf einmal ganz ernst, weil er ihr nämlich draußen in den Arm schießt. Er schießt sie an, um der Polizei Druck zu machen. Mit diesem rapiden Wechsel von Komik ins wirklich Brutale und dann unter Umständen auch Tödliche hinein – damit haben wir in dem Film immer wieder gespielt. Auch die Szene, in der Heinz Hoenig wirklich unter großem Druck steht und anfängt zu zweifeln, dass das alles so läuft, wie er angeordnet hat. Er wirft seine Uhr auf den Boden und befiehlt dem Filialleiter, die Uhr aufzuheben. Und als der die Uhr anfasst, sagt er: Wenn die Uhr kaputt ist, lege ich dich um. Dann nimmt er die Uhr, schüttelt sie und sagt: Du hast Glück gehabt, in zwei Minuten schmeiße ich die Uhr noch mal weg. Und das sind so Szenen, wo wir immer versucht haben, das Kindlich-Anarchische mit dem Bösen, mit dem Brutalen zu kombinieren. Und genauso ist es in der Szene, wo es um die Geldübergabe geht. Und dann kommt wieder so ein kindlich-anarchisches Element rein: Wir zwingen den Typen jetzt, sich nackt auszuziehen, weil uns das einfach Spaß macht. Und das ist natürlich auch so ein Ventil für die beiden. Also diese Verbindung von Komik und Schrecklichem durchzieht eigentlich den ganzen Film. Das war uns auch wichtig, um das aufzulockern. Und natürlich auch, um zu zeigen, wie nah diese Elemente beieinander liegen können.

Ging es da auch darum darzustellen, dass die Staatsmacht gedemütigt wird, das aber hinnehmen muss, um besser zuschlagen zu können?

Fromm: Es schaukelt sich natürlich Stück für Stück weiter hoch. Und nachdem Götz George den Gaswagen gesprengt hat und man die Reaktion von dem Kommissar darauf sieht, da ist eigentlich auch klar, dass der Kommissar diese Gangster nicht mehr festnehmen, sondern töten will und dass die Staatsmacht jetzt mit ihrer ganzen Brutalität zurückschlagen wird, auch jenseits der Legalität. Das hat natürlich indirekt schon auch was mit dem ganzen Klima zu tun, das wir alle inhaliert haben, Herbst 1977, die Herausforderung der Staatsmacht durch die Terroristen und als Gegenreaktion darauf eine Staatsmacht, die dann mit brutalsten Mitteln und Gesetzen zurückgeschlagen hat. Damals gab es ja noch eine Gesellschaft, die sich dagegen zur Wehr gesetzt hat, der Freiheit noch eindeutig über Sicherheit gegangen ist. Das hat sich ja inzwischen auch ziemlich geändert.

Gleichzeitig geht es auch um Menschen in Extremsituationen, die wir alle im wirklichen Leben hoffentlich nicht erleben. Wie nähert man sich dem als Autor an? Muss man Recherchen betreiben? Oder muss man das in sich selbst finden?

Fromm: Also ich denke: beides. Man sollte sicher solche Leute kennen, und da hatte ich sicher auch das Glück, dass ich solche Figuren, also auch solche Gangsterfiguren wie Probek und Junghein, teilweise schon in meiner Jugend gekannt hab – wo ich noch gar nicht wusste, dass ich jemals was mit Film zu tun haben würde. Und ich hatte auch das Glück, dass ich mich für solche

Figuren immer sehr interessiert habe, die Recherche gesucht habe. Aber man muss zusätzlich diese Figuren natürlich interessant, faszinierend finden, man muss ihnen was abgewinnen können. Das heißt, man muss schon etwas in sich tragen, was mit denen verwandt ist. Also nur so, glaube ich, kann man diese Figuren dann auch mit der nötigen Sorgfalt und Liebe erzählen.

Wo fanden Sie denn diese Figuren?

Fromm: Ich bin ja in einer Kleinstadt aufgewachsen, in der damals etwa 50 000 GIs stationiert waren. Das war die Generation, die gerade aus Vietnam zurückkam. Ich habe einen von denen sehr gut kennengelernt und über ihn dann wieder andere, die, sagen wir mal, im Kleinstadtmilieu kleinkriminell oder etwas schwerer kriminell waren. Und diese Menschen haben mich immer interessiert und auch fasziniert. Und deswegen haben die in meinen Filmen, soweit mir das gestattet war, auch immer eine größere Rolle gespielt.

Und dieser GI war tatsächlich in Vietnam gewesen?

Fromm: Ja, ja, der war als Fallschirmjäger in Vietnam gewesen und hatte dort Nahkämpfe erlebt und auch Schreckliches getan und hat sehr drunter gelitten, war auch rauschgiftsüchtig seit Vietnam. Ich war damals, glaube ich, 18, 19 – und da hat man dann schon viel mitgekriegt.

Typen, die solche extreme Erfahrungen hinter sich haben, gibt es in der Wirklichkeit hier kaum und im Fernsehen schon gar nicht. Ist es schwierig, wirklich spannende Genre-Geschichten zu erzählen mit dem "Personal", das es hier gibt?

Fromm: Ich glaube, dass es natürlich diese Typen, die ein extremes Leben führen, auf die eine oder andere Art nach wie vor in dieser Gesellschaft gibt. Ich glaube nur, dass sich diese Gesellschaft nicht mehr für sie interessiert. Es gibt nur ganz, ganz wenig Filme, in denen wir heute solche Menschen überhaupt noch sehen, geschweige denn, dass sie wirklich überzeugend und spannend dargestellt sind. Das ist eine gesellschaftliche Erscheinung, man interessiert sich für diese Menschen offensichtlich nicht mehr. Ja, das kann man eigentlich nur so konstatieren. Da hat sich, glaube ich, viel geändert.

Ich würde gerne noch ein bisschen über diese klassischen Elemente des Thrillererzählens reden – Suspense versus Überraschungen. Beides kommt auch in unserer Szene vor. Könnten Sie das in Ihren Worten noch mal beschreiben, wie man was einsetzt?

Fromm: Suspense ist das, was durch Hitchcock besonders berühmt geworden ist, was natürlich nicht nur er, sondern viele andere gemacht haben. Suspense heißt: Der Zuschauer weiß mehr als das Opfer. Das sind die berühmten Szenen: Das Opfer telefoniert ahnungslos, während jemand Böses an es heranschleicht – und das kann man natürlich unendlich variieren. Das ist oft, um auch eine längere Strecke in einem Film spannend zu gestalten, sehr dankbar. Das hat im weitesten Sinn natürlich auch mit Subtextdialogen zu tun, wo der Zuschauer sieht, dass einer eine Waffe unterm Tisch hat, und die unterhalten sich aber erst mal über scheinbare Banalitäten – wie schmeckt die Suppe oder wie ist das Wetter heute. Das ist die eine Art, um Spannung zu erzeugen, Suspense. Und die andere Art ist eben aus der Überraschung, der Schockeffekt, der ja auch im Horrorfilm zum Beispiel sehr oft eingesetzt wird. Und man kann jetzt nicht sagen, das eine ist besser oder schlechter. Es hängt ganz von der Geschichte und den Figuren ab, was passt. Es gibt Thriller wie THE BIG SLEEP, die hauptsächlich auf Überraschung beruhen, und dann gibt es andere Thriller, wie zum Beispiel Hitchcock-Filme, die hauptsächlich auf Suspense beruhen.

In unserer Szene – Geldübergabe, Ansägen des Gaswagens, beginnender Zugriff –, kann man diese Elemente sozusagen alle zusammen in einer Aktion sehen.

Fromm: Ja, das ist erst mal Suspense: Klappt es, klappt es nicht? Ist er schneller als die Polizei? Ist die Polizei vor ihm drin? Und das kulminiert dann natürlich im Schockeffekt, vor allem auch für die Polizei, wenn der Gaswagen explodiert.

Der Genrefilm funktioniert eigentlich in allen Ländern immer noch gut, in Hollywood sowieso oder in Frankreich, in vielen internationalen Filmindustrien. Nur in Deutschland gibt es, gerade was Thriller betrifft, Kriminalfilm ausschließlich im Fernsehen.

Fromm: Ja, es gibt ja Leute hier, die sagen: Wir haben "Tatort", wir brauchen keinen Thriller im Kino. Ich bin da wirklich völlig anderer Ansicht. Ich glaube, wir bräuchten dringend eine Wiederbelebung der Genres Thriller, Horror, Science-Fiction im Kino, auch in Deutschland. Das ist aber aus einem ganz einfachen Grund nicht möglich: weil Sie diese Genres nicht im Kino erfolgreich bedienen können mit den Vorgaben, die das Fernsehen für seine 20:15-Uhr-Filme macht. Da aber das Fernsehen inzwischen der Hauptgeldgeber auch für Kinofilme ist, hat das Fernsehen natürlicherweise ein Interesse daran, Kinofilme zu produzieren, die um 20:15 Uhr sendbar sind. Und damit scheiden natürlich spannende Thriller, geschweige denn Horrorfilme, aber auch die meisten Science-Fiction-Filme von vornherein aus. Die sind auf dieser finanziellen Basis nicht machbar. Und da müsste Grundsätzliches in der deutschen Filmförderung passieren, wenn sich da was ändern soll.

Kann es auch daran liegen, dass der Regisseur als Autorenfilmer im Kino ja sehr hoch gehalten wird, während das Handwerk des Autors eigentlich nicht so gefördert wird?

Fromm: Das hat sich in den letzten Jahren wieder dramatisch verschlechtert. Da waren wir ja in den achtziger Jahren schon mal weiter. Damals gab es sehr viel mehr Regisseure, die gesagt haben: Ich will nicht schreiben. Da wurde die Arbeit des Drehbuchautors auch viel mehr geschätzt und respektiert. Es gab noch eine klare Aufgabenaufteilung. Es haben viel weniger Leute an der Herstellung der Bücher mitgeredet. Ich glaube, das krankt in Deutschland an einem alten Problem, das wir nicht nur im Filmbereich haben. In Deutschland gab es eben schon immer Kunst oder das, was dann ein paar Leute als Kunst definiert haben. Das ist in meinen Augen dann sehr häufig auch nur eine Kunstbehauptung – aber sie funktioniert, wenn es nur genügend Leute behaupten – und eben Schrott, Unterhaltungsschrott. Aber das, was ich eigentlich machen will und auch viele andere gern machen würden – eine anspruchsvolle, spannende Unterhaltung –, das war hier schon immer schwierig. Es gab eben vielversprechende Ansätze in den Achtzigern, und davon ist speziell im deutschen Kino nur in Ausnahmefällen was zu sehen. Nach wie vor gibt es eben die Kunstfilme, meistens sind es dann "Kleine Fernsehspiele", die besonders gelungen sind und eine besondere Qualität haben, die dann eben auch noch im Kino laufen. Oder es gibt Unterhaltungsfilme, allerdings auf eher unterem Niveau, die dann oft kommerziell erfolgreich sind, aber natürlich auch nicht das sind, was ich mir unter guter, anspruchsvoller Unterhaltung vorstelle. Das, was mich eigentlich interessieren würde, nämlich wirklich spannende Geschichten mit spannenden Charakteren auf dem Niveau der KATZE zu erzählen, das ist nahezu unmöglich geworden. So etwas ist in Deutschland einfach nicht finanzierbar.

Gibt es Anzeichen, dass sich da nochmal etwas ändert?

Fromm: Im Moment glaube ich, dass, wer was Extremes machen will – also etwas, das nicht um 20:15 Uhr sendbar ist, aber dann eben trotzdem nicht "Kleines Fernsehspiel" ist, sondern eine Kinoradikalität ist –, der muss eigentlich independent produzieren. Der muss gucken, dass er sein

Geld independent auftreibt, und dann wirklich mit 40 000 Euro oder 80 000 Euro den Film machen. Eine andere Chance sehe ich im Augenblick nicht, es sei denn, jemand hat das große Glück, dass er internationale Koproduktionen auf die Beine stellen kann. Das ist aber, weiß ich aus eigener Erfahrung, sehr, sehr schwierig, weil die natürlich im Ausland jetzt auch nicht unbedingt auf uns gewartet haben.

Was zeichnet einen guten Drehbuchautor aus?

Fromm: Ein guter Drehbuchautor hat ein Gespür für die Wirklichkeit und die Fähigkeit, mehr daraus zu machen.

Eine große Drehbuchleistung, die Sie im deutschen Film beeindruckt?

Fromm: DIE BRÜCKE von Bernhard Wicki, SUPERMARKT von Roland Klick, KROKO von Sylke Enders. Das sind die ersten drei, die mir grade so einfallen.

Können Sie uns auch sagen, warum diese Filme Ihnen so besonders gelungen scheinen?

Fromm: Bei der BRÜCKE ganz klar: weil sie ein ganz, ganz wichtiges historisches Thema unglaublich gut und zeitlos erzählt. Das ist ein Film, den man sich heute auch noch gut angucken kann. SUPERMARKT von Klick, weil es eigentlich der einzig tolle deutsche Großstadtwestern ist, zumindest der, der mir jetzt sofort in den Sinn kommt. Und KROKO von Sylke Enders, weil ich es toll fand, wie authentisch und eben ohne die üblichen beschönigenden Beschneidungen eine Hauptfigur ruppig gelassen, aber gleichzeitig mit sehr viel Liebe und Zärtlichkeit erzählt wird.

Und in der internationalen Filmgeschichte?

Fromm: Da gibt es natürlich viele, aber MEAN STREETS natürlich von Scorsese nach wie vor, dann THE WILD BUNCH von Peckinpah, auch grandios, dann natürlich FRENCH CONNECTION von Friedkin, DEER HUNTER von Cimino, APOCALYPSE NOW von Coppola. Aber da könnte man jetzt wirklich lange weitermachen, es gibt viele ganz hervorragende Filme. Was mich persönlich im zeitgenössischen Kino in den letzten Jahren mit Abstand am meisten beeindruckt hat, waren die Filme aus Fernost. Und wenn ich höre, dass ein Film wie LADY VENGEANCE von Chan-wook Park in Asien, glaube ich, 205 Millionen Dollar eingespielt hat, dann finde ich, dass das eine interessante Gesellschaft sein muss, dass so ein Film, der so artifiziell ist, der so geschickt Mythen mit Wirklichkeit und einer totalen Künstlichkeit verbindet, wirklich massenhaft Leute ins Kino zieht. Ich bin sicher, der Film hat in Deutschland, wenn er dort überhaupt im Kino war, ich weiß es nicht, dann hat er höchstens 10 000 Zuschauer gehabt.

Ein Satz, was Kino bedeutet. Kino ist ...

Fromm: Kino ist für mich ein mythischer Ort, ein Ort des Geheimnisses, der Radikalität und ein Ort der Tiefe, sowohl was die Räume angeht als auch die Figuren.

Wenn Sie nicht Autor wären, welcher Beruf im Film hätte Sie noch gereizt?

Fromm: Ich habe ja während meiner Zeit an der Münchner Hochschule als Kameraassistent gearbeitet und habe dann auch danach noch eine Zeit lang bei Helge Weindler assistiert. Wenn ich damals nicht so erfolgreich gewesen wäre als Drehbuchautor, vielleicht wäre ich dann Kameramann geworden. Hätte schon sein können.