



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Szenenbild

Interview mit Uli Hanisch

Wir wollen am Beispiel des Films ANONYMA über Deine Arbeit sprechen. In welchem Kontext steht die Sequenz, die Du ausgewählt haben? Was erzählt der Film, was erzählt die Szene?

Man muss erstmal verstehen, dass ANONYMA in Berlin im Jahr 1945 spielt. Und allein über diesen Ort und diese Zeit hinaus ein sehr besonderes Momentum einfängt, nämlich das unmittelbare Kriegsende. In dem Moment, wo die Russen Berlin einnehmen und erobern. Es gab eine sechs- bis achtwöchige Zeit, wo quasi eine moralische Freizone entstand. Alle Reglements, die man so hatte, wurden abgeworfen. Es kam zu Massenvergewaltigungen. Die Stadt war ja komplett zerstört. Es gab ja so gut wie keine Männer mehr in der Stadt, es gab nur noch Frauen. Übrig geblieben. Und Kinder. Die Russen, die jetzt 4000, 5000 km durch Europa marschiert sind, haben endlich den Krieg gewonnen und waren sozusagen im Herz des Feindeslandes.

Und das Plündern, Brandschatzen, das Vergewaltigen stand an der Tagesordnung. Und das ist eigentlich ein entsetzlich schrecklicher Moment. Den in diesem Film darzustellen und abzubilden, war eigentlich die Aufgabe. Und dann gerät ein historischer Moment sozusagen zu einem psychologischen Seelenbild. Wie funktioniert das, wieso machen die das? Denn diese Männer, diese russischen Soldaten, waren ja nicht durchgängig Bestien. Das waren ja ganz brave Bauern und Arbeiter und normale Männer, die plötzlich aber in der Selbstwahrnehmung oder in der Gesamtwahrnehmung jemand anderes waren für eine kurze Zeit.

Warum? Darüber gibt es natürlich ganz viele Gründe und Fragen. Aber allein, dass es funktionierte, also dass man zwischenmenschlich plötzlich wieder in der Steinzeit angekommen ist und auf der Straße sich begegnet und der eine, weil er stärker ist und eine Waffe hat, zerrt den anderen in ein Loch und vergewaltigt ihn. Das war vorher und nachher undenkbar. Also in der Masse. Wir reden jetzt nicht vom Psychopathen oder so.

Und diese Atmosphäre, diese Situation kreiert natürlich dann einen besonderen Raum, den zu erschaffen meine Aufgabe war. Das Berlin von 1945, eine kriegszerstörte Stadt ist sozusagen der formale, räumliche Vordergrund. Und gleichzeitig erzählt uns der Raum natürlich etwas über diesen Ausnahmezustand der Vergewaltigungen. Es ist auch ein innerer Ort, ein Seelenort sozusagen. Und diese beiden Aspekte zu kombinieren, war dann für meine Arbeit besonders interessant.

In der Szene kommt die Hauptfigur, die von Nina Hoss gespielt wird, in die Wohnung, in der sie provisorisch lebt. Und es erwartet sie schon dieser russische Major. Wie ist die Szene im Kontext des Gesamtfilmes zu sehen?

Das ist im ersten Drittel des Films. Im Prinzip ist das ja die Exposition unserer Charaktere. Also wie die aufeinander treffen und von da an weiter miteinander agieren. Und das war halt so. Die Russen haben zum Teil die Wohnungen übernommen oder haben sich dort eingenistet. Und das ist hier ein erstes Kennenlernen und Beschnuppern. Genau wie die Stadt zerstört und seltsam wurde. Als Unort war diese Wohnung plötzlich mit einer ganz anderen Nutzung versehen.

Das heißt, wir haben hier eine Berliner Großbürgerwohnung, die sieben, acht Räume hat. Wir wissen gar nicht, wie viele sie wirklich hat. Also die ist sehr, sehr groß. Und plötzlich müssen verschiedene Parteien aus dem Haus in ihr Unterschlupf suchen. Unter anderem unsere weibliche

Hauptfigur, die früher eigentlich unter dem Dach in einem Atelier gewohnt hat. Jetzt kommt sie also in diese Wohnung, ihre neue Zufluchtsstätte sozusagen und dort trifft sie dann quasi auf den Feind. Und dann ist relativ klar ist, da wird jetzt etwas stattfinden. Da wird etwas passieren. Wie geht man jetzt miteinander um? Das war dann die Frage, die auch durch die Wohnung beantwortet werden musste.

Ich fand zwei Aspekte in dieser Wohnung interessant: Zum einen, dass ein Lebensraum für Figuren geschaffen werden musste, die eigentlich nicht mehr da sind, nämlich die Vorbewohner. Und zum anderen, dass Figuren in einen Raum geworfen sind, der nicht der ihre ist. Das heißt eigentlich erzählt man zwei Wohnungen auf eine Art.

Ja. Das ist sicherlich ein Aspekt dessen, was so eine Geschichte anbietet. Ich glaube, dass ist ja das Interessante: man hat eine Geschichte und man hat einen Szenenbildner. Was tut der eigentlich? Außer den Raum, der ja vom Drehbuch oder von der Geschichte her vorgegeben ist – also eine Berliner Wohnung ist eine Berliner Wohnung, könnte man annehmen. Dann gibt es bestimmte Möbel, Muster und bestimmte Farben der Zeit. Das ist ja sozusagen, mehr oder weniger, gesetzt. Wo ist also jetzt der Ansatz als Szenenbildner, da tätig zu werden? Der Ansatz ist eben in dem Fall ganz besonders, fast aufdringlich, weil man merkt, wir erzählen jetzt keinen normalen, gesunden, funktionstüchtigen Ort, sondern wir erzählen das, was der Stadt und all den Menschen sozusagen in dieser Zeit widerfahren ist. Das stellen wir als Bühne dar. Also der Raum erzählt die gleiche Geschichte wie die Figuren, die in ihm leben. Dazu gehört das, was du gesagt hast, das da natürlich nicht nur die Menschen leben, die da eigentlich hingehören, sondern das ist ein Sammelsurium von Bewohnern.

Die eigentliche Wohnungsbesitzerin, die Witwe, die Apothekerwitwe, ist noch da. Sie hat vorher allein gewohnt in diesem Riesending. Und jetzt sind plötzlich ganz viele Nachbarn da, die auch Unterschlupf finden müssen, weil die restlichen Wohnungen zerstört wurden. Und dann ist eben auch noch der Feind da. Und die Russen bringen Lebensmittel, Fische, Wodka, Zucker und Mehl usw. Man sucht sich dann den Beschützer oder den Ernährer, die waren ja damals alle fast am Verhungern. Auch wenn es der Feind ist und auch wenn man dafür tatsächlich vergewaltigt wird. Das sind natürlich wahnsinnig extreme Ausgangsbedingungen, was dann in so einem Raum, so einem Ort stattfindet. Und diesen gerecht zu werden, ihnen ein Gesicht zu geben oder den Hintergrund, im wahrsten Sinne des Wortes, diesem Ort Tiefe zu verleihen, das ist dann das, worum es geht.

Normalerweise kann man ja eine Figur, den Bewohner eines Hauses unheimlich gut charakterisieren z.B. durch die Bilder, die an der Wand hängen. Eine Figur entsteht dann aus der Art, wie sie lebt und wohnt. Bei ANONYMA ist das ja anders, da das was wir sehen, nicht die eigentliche Wohnung derer ist, die nun darin leben. Das gibt eine interessante Verschiebung.

Das ist im Prinzip das Spannungsfeld, dass man eigentlich feststellen muss, dass der Bewohner des Ortes noch lebt, dass er noch nicht umgekommen ist. Und dass er sich arrangiert. Letztendlich ist es ja auch eine Höhle. Wenn wir eben vom Steinzeitmenschen gesprochen haben – im Vergleich zum Verhalten zum moralischen sozusagen –, dann ist das im übertragenen Sinne auch nicht viel anders. Es gab kein Wasser, es gab keinen Strom. Es gab nichts. Es gab keine Versorgung mehr. Die Häuser waren zum Teil aufgerissen, so dass so etwas wie Höhlenräume entstanden. Das ist sogar ein ganz gutes Bild. Und man war so zusammengeworfen auf einem Stamm. Das sind alles Überlegungen, die einem dann in der Vorbereitung kommen.

Was mich sehr beeindruckt hat an diesen Räumen, ist tatsächlich die Tiefe und Weite, mit der sie erfasst sind. Es gibt viel Hintergrund. Welche Atmosphäre sollte dadurch entstehen?

Letztendlich ist das eine schiere Zuordnung von Größe oder Definition von Größe und Proportion. Das ist dann fast wie ein Abfallprodukt. Die Überlegungen davor sind dann letztlich wesentlich. Dass man sagt, wir haben letztendlich das Gleiche, was wir auf der Straße oder im Straßenbild versucht haben herzustellen: Man hat überhaupt keine Orientierung mehr. Es gibt quasi keine Stadt, es gibt keine Funktion mehr. Die Häuser sind nicht mehr funktionstüchtig, die Straßen sind quasi nicht mehr vorhanden. Die ganze Stadt ist eigentlich von einem Ort zu einem Unort geworden. Wo man nicht lebt, sondern überlebt. Ganz einfach gesagt aus Ordnung wird Unordnung.

Eine grundsätzliche Überlegung war, zu sagen, man verabschiedet sich jetzt von einem architektonisch gerechtfertigten „normalen“ Grundriss. Berlin hat ja so Standard-Grundrisse, die in leichter Variante eigentlich überall wieder auftauchen. Da wäre es eigentlich ein Leichtes gewesen, sich daran zu orientieren. Haben wir überhaupt nicht gemacht. Die Wohnung hatte überhaupt keinen realistischen Grundriss. Das ist ein verzerrtes Kreuz mit geheimnisvollen Zwischengängen. So ist der Grundriss aufgebaut. Architektonisch macht das überhaupt gar keinen Sinn. Und es ging eigentlich letztlich darum, diese Unordnung, diese Unübersichtlichkeit, dieses Ausgeliefertsein, dieses ‚Ich guck da raus und hinten kommt jemand, der aber vielleicht dann da wieder auftaucht. Zwischendurch sehe ich ihn dann vielleicht noch daher laufen.‘ Ich verstehe das alles gar nicht. Ich verstehe nie, wer in der Wohnung ist, wer kommt, wer geht. Wer aus welcher Tür noch kommen könnte plötzlich. Das ist tatsächlich so ein rein psychologischer Raum, der eigentlich verwirren und verängstigen und einen so allein lassen soll.

Und dann haben wir noch einen Kunstgriff eingebaut: Sie hat ja im Prinzip ein Zimmer zugewiesen bekommen von dieser Witwe, in dem jetzt ihr Bett steht. Eigentlich ist das Zimmer ganz weit tief in der Wohnung. Es gibt aber miraculöser Weise, obwohl es eigentlich so ein Durcheinander an Räumen und seltsamen Achsen ist, gibt es von der Haustür quer durch drei Räume einen direkten Blick bis in ihr Bett rein. Das heißt, wenn ihre Tür offensteht und man die Wohnungstür öffnet, braucht man eigentlich nur einen Schritt in die Wohnung zu tun und egal, wie riesig die ist und wie unübersichtlich, man kann ihr im Prinzip bis zwischen die Beine im Bett gucken. Wenn man es darauf anlegt. Und das fand ich... das ist so gemein. Man hätte den Raum einfach versetzt ansetzen müssen, dann wäre das nicht möglich gewesen. Aber wir haben wirklich, das im Prinzip so ausgerichtet. Um zu sagen, es gibt kein Pardon. Egal, was da alles an Schutz dazwischen sein könnte, es ist weg.

Irgendwann spielen auch, ganz banal, technische Fragen eine Rolle. Also man sagt, wir haben einen zentralen Raum und wir wollen eigentlich auch, dass darin große Ensembles spielen können. Wir haben zum Teil 20 Bewohner und 20 Russen, 30, 40 Leute, die gleichzeitig dort tanzen, saufen, knutschen. Sich in diesem einen Raum bewegen. Und wollen uns eigentlich relativ ungestört mit der Kamera dazwischen und darum herum bewegen. Das macht man dann normalerweise mit Sprungwänden. Da, wo wir Tiefe brauchen, setzen wir einfach ein Zimmer hinter, sodass die Kamera immer einfach weggehen kann, wenn sie will. Um sich das ganze Spektakel anzugucken und dann wieder vorstoßen zu können. Wir haben dem Ganzen noch so eine multifunktionale Ebene dazugegeben.

Ich könnte mir vorstellen, dass es aus dieser Zeit nicht viele Fotos gibt. Wie war die Recherche?

Nee, nee. Das war eigentlich relativ einfach. Das zerstörte Berlin ist doch ziemlich gut dokumentiert gewesen. Es gibt viele Fotos. Es gibt ganz wahnsinnig interessantes Filmmaterial. Die Kameraleute, die für die Wochenschau gedreht haben, haben ja viel mehr gedreht, als das ausgesuchte Material, das dann in die Wochenschau kam. Viel Material durfte damals nie veröffentlicht werden, weil der Schrecken des Krieges vor der eigenen Haustür, diese aufgereihten Leichen der Hausbewohner vor ihren zerstörten Häusern, nicht gezeigt werden durften. Und die Alliierten, die Amerikaner vorneweg, haben auch natürlich viel aufgenommen.

Aber gibt es diese Fülle an Material auch von den Innenräumen?

Ach so. Nein, Innenräume sind immer schwierig. Es gab kaum Fotografen, die im Auftrag tätig waren. Und ansonsten gibt es Privatfotos, die aber natürlich bei den Menschen in den Familienalben kleben. Da kommt man schwerlich ran. Und in der Zeit, insofern ist die Frage natürlich schon berechtigt, hatten die Leute auch echt andere Sorgen, als Fotos zu machen. Abgesehen davon, dass Zelluloid damals auch rar war. Aber alles in allem, wie die Räume grundsätzlich aussahen, wie die möbliert waren – wenn man die 1930er oder 1940er Jahre grob als Epoche annimmt, dann gibt es da natürlich schon reichlich Material von der Zeit vor 1945. Das ist viel schwieriger, wenn man sozusagen in vorfotografische Zeit geht. Dann wird es schwierig.

Das ist ja nicht der erste historische Film, den du gemacht hast. DAS WUNDER VON BERN ist ein historischer Film auf eine Art, STAUFFENBERG natürlich auch. Was ist die besondere Herausforderung, wenn man eine vergangene Zeit rekonstruiert?

Zum einen ist das natürlich einfach ein sehr großer Spaß. Und es ist auch fast ein Privileg. Wir sind eigentlich die einzigen Menschen, die Zeitreisen machen. Das ist auch eine sehr mühevollere Art, die zu tun diese Zeitreise. Weil wir sie selber herstellen müssen. Aber es ist ja wirklich so. Es gibt immer so Momente, wie bei ANONYMA, als wir in Polen in dieser kleinen Stadt diese normale Wohnstraße, wo normalerweise auch eine ganz normale solide Nachbarschaft lebt, es war kein heruntergekommener Ort – im Gegenteil, es war eine ganz propere Wohngegend. Wo wir plötzlich dann diesen Zustand von 1945 wiederhergestellt haben. Oder sei es in Barcelona, wo wir mitten in der Altstadt [für das PARFUM, Anm. d. Red.] eine ganze Straße ins Paris des 18. Jahrhunderts verwandelt haben.

Das ist ein wahnsinnig mühevolleres Tun, wie man sich vorstellen kann. Wir haben eine unheimliche Materialschlacht, aber es gibt den einen Moment, wo tatsächlich alles da ist, wo es hingehört. Wo die Technik dann noch nicht den Platz wiedererobert hat und auseinanderreißt. Wo die Kulisse perfekt ist! Und dann steht man dort und guckt um sich herum und es ist einfach alles da und man ist im 18. Jahrhundert. Vielleicht stehen sogar die Komparsen schon da in den Kostümen. Und wenn du dann so einen Moment hast, in dem kein Maskenbildner, kein Beleuchter, kein Stativ, in dem nichts Falsches drin steht, dann ist man für einen ganz kurzen Moment in der Zeit. Das ist ein großer Spaß!

Zum anderen finde ich das Interessante daran ist, dass es sich ja eigentlich nicht unterscheiden sollte, ob man jetzt zeitgenössisch arbeitet oder historisch. Eigentlich geht es ja immer um die Geschichte. Es geht immer darum, dass man versucht, die Geschichte dramaturgisch zu begleiten und zu erklären und begreifbar, anfassbar sozusagen zu machen durch unsere Arbeit. Und letztendlich sich gleich seinen psychologischen Fragen aussetzt. Man muss dann irgendwann sagen, die 1950er Jahre, das 18. Jahrhundert oder das Mittelalter – das ist mir eigentlich egal. Ich muss mich mit denselben Fragen auseinandersetzen, wie bei einem zeitgenössischen Film. Das ist: Was wollen wir letztendlich für die Figur herstellen? Was will uns die Geschichte erzählen? Wie stellen wir die Welt dar, in der unsere Geschichte spielt? Ist das eine durchgängig bedrohliche? Ist das eine positive oder negative?

Dass dann aber plötzlich in einer anderen Zeit zu machen, die man ja selber nicht mitbekommen oder miterlebt hat, ist dann nochmal anders spannend. Weil man sich natürlich auch ein bisschen mehr behaupten kann. Also das am Weitesten Zurückliegende, was ich je gemacht habe, war 13. Jahrhundert. Da gibt es dann unendlich wenig Bildmaterial. Abgesehen davon, dass man dann in so einer Zeit auch noch feststellt, dass es da so irrsinnige Sprünge gibt zwischen dem, wie weit Entwicklung war, wie weit Architektur war, was für Bilder die gemalt haben, was für Kleidung die getragen haben. Das eine sieht aus wie High End, das andere ist wirklich super primitiv. Ist aber in einem Zeitraum von 50 Jahren, vielleicht in zwei verschiedenen Regionen und von verschiedenen Leuten hergestellt worden. Es repräsentiert die gleiche Zeit. Wofür entscheidet man sich? Da kann

man wahnsinnig viel phantasieren und behaupten. Viel mehr als jetzt.

Wenn ich jetzt einen Film mache wie DREI von Tom Tykwer, was eigentlich gleichzeitig ein Stadtporträt von Berlin ist ... Wir haben wirklich bis ins Detail... wo man über das Sahnehäubchen auf der Caffé Latte diskutieren kann, die im Bild erscheint. Wo man genau weiß, wie das auszusehen hat oder was damit auch gemeint ist, wenn man das dann so macht. Da ist eine andere Präzision gefragt, als wenn man plötzlich etwas für die Fünfziger Jahren herstellen soll. Meine Eltern und die Freunde meiner Eltern haben, nachdem sie DAS WUNDER VON BERN gesehen hatten, gesagt ‚Oh, das sah ja wirklich damals so aus!‘ Dann denkt man, interessant, dann ist es gelungen. Denn ich war ja zu der Zeit noch nicht auf der Welt.

Welche Prioritäten gibt es bei der Arbeit eines Szenenbildners? Was ist wichtiger? Das Atmosphärische? Die architektonische Stimmigkeit? Ist das von Film zu Film unterschiedlich?

Eigentlich nicht. Weil letztendlich ja immer alles wichtig ist. Andersherum. Wenn man jetzt bei dem Historischen einen Augenblick bleibt: Natürlich ist es wichtig, dass alles, was wir da benutzen, stilecht im 18. Jahrhundert spielt. Aber das ist wie so eine Basis, wo man sagt, das setzen wir jetzt einfach voraus, dass sozusagen alle ihre Hausaufgaben gemacht haben. Und dann setzt man an, um dramaturgische, inhaltliche, psychologische und irgendwann dann auch formale Entscheidungen zu treffen. Die wir auf eine bestimmte Art und Weise entscheiden, weil wir denken, dass das die beste Methode ist, die Geschichte zu erzählen und diesen Film zu machen. Und diese Reihenfolge ist eigentlich immer die gleiche, würde ich sagen.

Gibt es nicht Filme, in denen das Szenenbild eine stärkere atmosphärische Präsenz hat?

Ja, auf jeden Fall. Ich sage mal so, das ist wieder so ein Beispiel: DREI, der letzte Film mit Tom Tykwer, ist ein schnelles, alltagspsychologisches Liebesdrama, was hier und jetzt in Berlin stattfindet. Und da stehen andere Dinge im Vordergrund. Da muss man seine Arbeit auch gewissenhaft und gut machen, aber da würde ich jetzt z.B. niemals ernsthaft eine größere Bedeutung oder Beachtung meiner Arbeit vom Zuschauer erwarten. Oder selbst von den Kollegen, die dann kommen und sagen: ‚Der Film sah aber ganz toll aus, habt ihr toll gemacht.‘ Dann sage ich: ‚Jetzt hör mal auf! Ja, das hat Spaß gemacht und das ist eine schöne Arbeit gewesen. Aber da wüsste ich jetzt nicht, worauf ich unglaublich stolz sein sollte.‘ Es gibt immer so Ausnahmefilme. DAS PARFUM ist sicher einer davon. Die Rahmenbedingungen und die Bedingungen der Geschichte wollen bei diesen Filmen mehr von einem. Das ist immer so eine Mischung aus Form und Inhalt. Das ist gar nicht immer unbedingt gesagt, dass das jetzt nur bei historischen oder bei phantastischen oder bei Genrefilmen der Fall ist, weil da eine größere Materialschlacht herrscht. Sondern das hat auch ein bisschen etwas mit dem Inhalt des Films zu tun.

Es gibt dieses Phänomen, dass ein Kostümbild eher in einem Kostümfilm als im Gegenwartsfilm ausgezeichnet wird. Das ist ein interessantes Phänomen, bei dem ich immer das Gefühl habe, da wird nur das Offensichtliche gesehen.

Das ist aber auch schwer, ehrlich. Ich finde es z.B. bei Schnitt dann fast noch irrer. Letztendlich muss es einem doch auffallen, bevor man es bewertet. Aber das ist auch nicht schlimm. Letztendlich geht es bei dem, was wir da machen, nicht darum, Beachtung zu finden oder Preise zu bekommen, sondern um ein interessantes Endprodukt, einen schönen Film, eine schöne Geschichte zu erzählen. Auf eine tolle Art und Weise. Und mal kann man da mehr brillieren und manchmal eben nicht so. Das gilt ja letztendlich auch für Regie und die Schauspieler. Es gibt Filme, wo man mit seiner Einzelleistung im Vordergrund steht. Bei anderen, die auch ganz toll sind, auch ganz toll gewertet werden, ist das nicht so von Bedeutung.

Welche Qualitäten sollte ein guter Szenenbildner mitbringen? Was macht ihn aus?

Ich glaube: ein dramaturgisches Verständnis. Sich selber nicht als Ästhetikknecht hinzustellen. Zu sagen ich bin der Mann, der Bescheid weiß über Tapetenmuster und das war es. Das finde ich eine entsetzliche Haltung. Natürlich hat man als Szenenbildner einen gestalterischen Hintergrund. Sei es architektonisch oder als Designer. Die meisten kommen ja von der Gestaltung oder vom Malen. Ich selber habe von Architektur im Grunde keine Ahnung und habe mir das dann selber beigebracht, aber auch nur immer in dem Kontext der Geschichte.

Ich glaube, man muss Verantwortung übernehmen können, weil man mitunter relativ viele Mitarbeiter hat. Und man muss kommunikativ sein, weil man zwischen Produzenten, die einem Geld geben müssen, einem Regisseur, der sich verstanden wissen will und zwischen den eigenen Mitarbeitern, die wissen wollen, wie lange sie heute arbeiten müssen, die ganze Zeit hin und her switchen muss. Man muss mit vielen Leuten reden den ganzen Tag. Und möglichst motivierend wirken und beruhigend. Denn mitunter geht es da schon heiß her. Man hat immer Zeitdruck, man hat immer Budgetdruck. Man hat immer das Gefühl, wie es jetzt hier aussieht, können wir unmöglich morgen früh um 8:00 Uhr drehen. Das wird immer so sein. Also muss man ein bisschen Chaosmanagement gut finden.

Alexandre Trauner hat mal über seinen Beruf gesagt: Das ist eigentlich „métier de somnambule“, also so ein Schlafwandler-Métier. Man weiß nie genau, was einen erwartet bei einem Film.

Das Tolle ist ja tatsächlich – das ist natürlich auch das Willkürliche – man sitzt irgendwo nichts ahnend und bekommt einen Anruf und muss sich dann quasi auf Knopfdruck fürs Mittelalter interessieren. Oder für was weiß ich, das ist ja völlig wurscht. Für irgendeinen Kontinent, für irgendeine Epoche, für eine Geschichte innerhalb einer bestimmten Welt, mit der man sich vielleicht vorher noch nie auseinandergesetzt hat. Und man dann weiß man, dass man sich die nächsten Monate mit nichts anderem beschäftigen wird. Und manchmal interessiert einen das Thema erst einmal gar nicht, oder man schreckt irgendwie davor zurück.

Bei ANONYMA war es ganz ehrlich so: Ich habe gedacht, um Gottes Willen! Berlin 1945, diese Massenvergewaltigungen, das ist so ein schwieriges und ein deprimierendes Thema – eigentlich will ich mich damit gar nicht auseinandersetzen. Da wäre ich jetzt nicht von allein drauf gekommen für diesen Film arbeiten zu wollen. Wenn man es dann macht, merkt man natürlich: Wow, das ist schon sehr, sehr interessant! Und andere Themen fliegen einem zu.

Beim WUNDER VON BERN war es ähnlich. Ich bin ein absoluter Fußball-Muffel. Ich war noch nie in meinem Leben in einem Fußballstadion, bis heute nicht. Ich habe noch nie in meinem Leben freiwillig gegen einen Ball getreten. Ich veröde, wenn der Fernseher angeht und da laufen Männer vor grünem Hintergrund einem Ball hinterher. Ich kann überhaupt nichts damit anfangen. Und dann habe ich plötzlich DAS WUNDER VON BERN angeboten bekommen. Und das ist ein toller Film, den ich auch sehr gerne mag. Und das Thema war ja sowieso klasse, auf jeden Fall! Und dann denkt man: Wow! Alle, die das gehört haben, haben sich tot gelacht. ‚Gerade Du Vollidiot machst DAS WUNDER VON BERN!, den Fußballfilm der Nation. Du machst das. Was für ein Witz!‘ Ich habe gesagt, ‚Naja, es geht ja, Gott sei Dank, nicht nur um das Stadion!‘

Welche Ausbildung ist die beste für diesen Beruf?

Es gibt keinen Königsweg. Mittlerweile gibt es ja Ausbildungen. Es gibt die Hochschulen in Babelsberg, Berlin, München. In Köln gibt es eine Weiterbildung. Es gibt auch ein Aufbaustudium, was man auf ein Architektur-, auf ein Design- wie auch immer verwandtes Studium aufbauen kann. Die Szenenbildner-Kollegen, die ich kenne, sind zu gleichen Teilen entweder Handwerker – haben also Schreiner oder irgendetwas Ähnliches gelernt – oder Architekten, Innenarchitekten oder

Designer irgendeiner Couleur. Und die haben diese Ausbildung als Basis benutzt, um ins Szenenbild einzusteigen. Es gibt ja diese Riesenabteilung, da gibt es sehr viele Berufsbilder innerhalb der Gruppe, über die man dann letztendlich zusteigen und wenn man dann will, Szenenbildner werden kann. Es ist ein gestalterisch-technisch dramaturgischer Hintergrund, würde ich sagen, den man da braucht.

Inwiefern verändern die Möglichkeiten der Visuellen Effekte die Arbeit des Szenenbildners?

Das verändert eigentlich im Positiven sozusagen die eigene Großzügigkeit im Denken. Die Techniken gab es ja immer schon. Also ein ‚matte painting‘ oder sonst irgendetwas ist auch immer eine Architekturergänzung von etwas, was nicht da ist. Das hat man ja früher auch schon gemacht. Es war nur viel, viel aufwendiger und viel planungsintensiver. Man musste zu einem ganz anderen Zeitpunkt sich dann irrsinnig festlegen.

Diese Technik hat so ein bisschen eine demokratisierende Wirkung, finde ich. Weil sie viel billiger ist. Man kann bei viel kleineren Produktionen schon einsteigen, sich das vorzustellen, dass man diese Techniken nutzt. Sie sind leichter anwendbar. Man kann flexibler damit arbeiten. Und das kann man eben auch ohne so einen riesigen Planungsvorlauf. Also geplant werden, muss das immer noch sehr minutiös, aber man kann sozusagen legerer damit umgehen.

Ein Beispiel: Wenn du eine tolle Landschaft suchst, ein riesiges Tal oder irgendetwas, wo aber nichts und gar nichts sein darf. Keine versprengten Häuser, kein Strommast oder kein Atomkraftwerk im Hintergrund. Jetzt findest du die ideale, eine wunderschöne Location. Vor zehn, fünfzehn Jahren hat da irgendwo ein Strommast gestanden oder vielleicht war doch im Hintergrund irgendein kleines Örtchen zu sehen, dann bist du weggefahren und hast gesagt, ‚Das müssen wir woanders suchen. Es darf nichts da sein!‘ Heute sagst du, welcher Strommast weg soll, welches Dorf. Weil du weißt, es ist wirklich einfach, das raus zu retuschieren. Das erleichtert die Suche und die Entscheidung enorm.

Oder eben, so wie wir es mittlerweile ganz oft machen, für historische Straßenzüge. Wo man sagt, wir haben hier einen ganz bestimmten Vordergrund, wir haben hier eine Handlung, die ist auch sehr komprimiert sozusagen in ihrer Bewegung. Und wir brauchen letztendlich, wenn man die Szene einigermaßen runter analysiert, haben wir zwei, drei Blicke in die Tiefe und vielleicht noch einen Blick in die andere... Vielleicht können wir den auch weglassen... Und wir wissen, wir können uns einen mittelgroßen Vordergrund leisten, den wir sozusagen herstellen. Und wir wissen, wir können sozusagen relativ einfach die gesamte Tiefe der Straße digital ergänzen. Früher hätte man gesagt: Ja, wie sollen wir das denn machen? Wir können nicht die ganze Straßentiefe mit historischen Fahrzeugen bestücken und, und, und... Letztlich alles, was da geändert werden muss: Alle Schilder runter, Ampelanlagen weg usw. Das ist ja endlos das Thema. Das können wir uns nicht leisten, wir können aber auch nicht immer daran vorbei gucken. Das geht nicht. Wenn die Straße auch noch Spiel hat, wenn da jemand daher kommt, wie willst du da die Tiefe weglassen? Also hatte man immer ein Problem. Und heute sagt man ‚Das kriegen wir schon hin!‘ Und das ist eigentlich toll!

Machst Du die Locationsuche selbst, oder arbeitest Du mit einem Location-Scout zusammen?

Das sind meistens regionale Spezialisten. Es gibt dann natürlich den Scout in Berlin, den Scout in Köln oder wo auch immer. Das heißt, in der Regel haben die natürlich vor allem Ortskenntnis. Wenn ich kann, arbeite ich immer mit denselben, also in den jeweiligen Regionen, die ich kenne. Weil letztendlich ist das schon ein... Wie soll man sagen? Das ist ja schon ein wahnsinnig unterschätzter Beruf oder eine unterschätzte Position, der zum Teil eine irrsinnige Verantwortung trägt.

Allein, wenn ich mir vorstelle, wie oft ein Scout über Produzenten angefragt wird. Vielleicht sogar für einen großen Film. Um zu sagen, können wir, weiß ich nicht, die und die Drehorte anbieten in

unserer Region? Und wenn der das gut macht, kommt plötzlich ein Riesenprojekt irgendwo hin. Viele Millionen Euro werden da plötzlich zu einem Standort getragen. Da haben viele hundert Menschen für ein halbes Jahr Arbeit. Wenn der denen Scheiße gezeigt hätte, dann wäre der Produzent woanders hingegangen. Das finde ich eine Irrsinn! Die werden auch von keiner Lobby umgarnt, die Leute. Die kriegen auch nicht Geld zugesteckt, um zu sagen, mach mal, dass dieser Film hierher kommt. Das hätten sie in Wahrheit verdient, weil sie wirklich dafür verantwortlich sind. Mit dem PARFUM waren wir auch echt auf Irrwegen, in welchem Land wir überhaupt drehen wollten. Und sind dann irgendwann auf Spanien gekommen – das war so ein Irrsinn, so ein aberwitziger Gedanken von irgendjemandem. Wir sind da hin und hatten da so einen ganz pfiffigen Scout. Wenn der uns nicht innerhalb von einem Tag letztendlich alle Motive, bzw. Orte gezeigt hätte, wo wir gesagt haben ‚Mmh, das sieht aber doch ganz gut aus hier, das könnte was werden!‘, dann wären wir wieder weg gewesen. So ist der ganze Film nach Spanien gewandert. Das war allein dessen Verdienst. Der hat für diese Leistung, weiß ich nicht, 500 EUR Tagesgage bekommen. Ist eigentlich irre, oder?

Also der Anteil dessen, was wir im Studio entwerfen, was wir uns ausdenken, ist im Verhältnis zu der Suche nach den Motiven, die dann herzurichten und zu ändern eigentlich der kleinere Aspekt. Letztendlich ist die Location, das Suchen und Finden der Location, der deutlich größere Teil des Berufs. Darum ist der Scout eigentlich ein wahnsinnig wichtiger Partner.

Ist das tatsächlich so, dass bei jedem Film der Szenenbildner bei der Location-Suche einbezogen wird? Oder gibt es Regisseure, die das mit ihrem Kameramann machen?

Also ehrlich gesagt, wenn das so wäre und ich wäre dabei nicht involviert, dann würde ich sagen: Ich wünsche euch noch viel Spaß bei dem Film! Da habe ich nichts mehr verloren. Das ist aber eigentlich selten. Das gehört eindeutig in die Verantwortung des Szenenbildners. Das Szenenbild ist sozusagen die Herstellung der Welt, in der die Geschichte des Films spielt, und insofern muss der Szenenbildner die Motive auch aussuchen, sonst hat er nichts zu tun.

Wer ist in einem Filmteam dein wichtigster Partner, dein wichtigster Komplize?

Das ist entweder der Regisseur oder der Kameramann. Oder beide. Im besten Fall beide. Es gibt Konstellationen, da ist der Kameramann der Komplize. Wenn man sagt, der Regisseur hat vielleicht einen anderen Schwerpunkt, vielleicht wirklich einen Schauspieler-Schwerpunkt oder schreibt bis zur letzten Minute an seinem Drehbuch rum. Dann sagt man, komm, wir machen das! Also, der Kameramann und ich wir machen das. Es gibt aber auch Konstellationen, wo es anders herum ist. Wo man sich mit dem Regisseur zusammentut, um das irgendwie mit dem Kameramann hinzubekommen. Wenn der Kameramann z.B. kapriziös ist. Es kommt immer darauf an, welche Charaktere aufeinander treffen.

Und dann natürlich die eigene Abteilung. Ich finde, ehrlich gesagt auch, dass der Produzent oder die Kollegen in der Produktionsabteilung auch wahnsinnig wichtige Partner sind. Also je nach dem, was man für Probleme hat. Oder Anforderungen, wie man da durch eine Zeit so durchmarschiert. Ob man über Zeitpläne redet, übers Budget, über Mitarbeiter, Logistik und so – da ist man schon, ganz schön eng mit denen beschäftigt.

Ein Alptraum ist es, wenn, wie du sagst, keine Verbündeten, keine Partner da sind. Wenn man das Gefühl hat, das sind irgendwie die Feinde. Die denken, dass man die ganze Zeit zu viel Geld ausgibt. Oder man macht irgendwelchen Unsinn, den die dann eindämmen müssen. Aber, ehrlich gesagt, bei den Produktionen, die ich in den letzten Jahren gemacht habe, gab es das nicht. Das ist ein überholtes Feindbild. Das gibt es ja immer noch. Das haben ja auch ganz viele Kollegen, dass der ewige Feind die Produktionsabteilung ist. Und das ist ein Schwachsinn! So zu denken, ist kontraproduktiv und dumm.

Hast Du einen Lieblings-Production-Designer? Ein Lieblings-Szenenbild?

Das finde ich immer schwierig zu beantworten. Also, ich sage jetzt nicht Ken Adam. Es gibt ja niemanden, der so exponiert als Production Designer, als Szenenbildner in der Filmgeschichte tätig war wie der. Sicherlich auch zu Recht, weil er etwas getan hat, was letztendlich einzigartig war. Die Konstellation der JAMES BOND-Filme – ohne Ken Adam hätte es auch keine JAMES BOND-Filme gegeben. In dieser Reihung letztendlich. Da trafen so verschiedene Faktoren aufeinander, die das begünstigt haben. Man ist ja immer nur so gut, wie die Aufgabe, die einem gestellt wird. Und er hatte letztlich einfach irrsinniges Glück mit dieser Aufgabenstellung – und war der richtige Mann! Egal, den muss man bewundern und er hat auch ganz viel getan. Er hat es letztendlich auch geschafft, dass das nochmal so ein bisschen, ein Stück weit sich emanzipieren konnte als Thema Szenenbild.

Und ansonsten würde ich keinen nennen wollen. Weil es viele Filme gibt, die auf ihre Art toll und beeindruckend sind. Das ist dann auch immer einfacher, weiß nicht, über BLADE RUNNER zu reden oder von BRAZIL oder von HERR DER RINGE von den neueren Filmen – wo irrsinnig viel los ist und wo ganze Welten erfunden werden mussten – als jetzt von anderen. Ich finde so Filme wie BLUE VELVET von David Lynch Wahnsinn. Auch wenn ich gar nicht sagen kann, dass da ein auffallend beeindruckendes Szenenbild stattgefunden hat. Oder so etwas wie CLOCKWORK ORANGE, finde ich, ist so ein ganz gutes Beispiel. Die sind so seltsam und so beängstigend. Und die kommen dir von hinten so über die kalte Schulter. In der Wirkung. Auch letztendlich in der formalen Wirkung. Das finde ich ganz toll.

Ansonsten hat mich mein Agent mal gefragt, welches mein Lieblingsfilm wäre. Und ich habe drei Tage darüber nachgedacht und habe dann eine 30-punktige Liste geschrieben. Die müsste ich jetzt hier auch rausholen, um das aus dem Kopf sagen zu können.

Was ist Kino?

Gott, oh Gott, oh Gott! Ein dunkler Raum.. [lacht] Was ist Kino? Ich glaube, Kino ist für jeden etwas anderes. Das kann ein Zufluchtsort sein. Es kann das Tor in eine andere Welt sein. Das ist die Kombination aller Kunstformen. Aber jetzt ist die Frage: Was ist Kino oder was ist Film? Oder ist es ein Unterschied? Ich sitze möglichst in der vierten Reihe. Ich finde es eine Zumutung, wenn im Kino jemand vor mir sitzt. Selbst wenn sich jemand in meine Reihe setzt, finde ich es eigentlich schon Scheiße. Ein leerer Saal ist natürlich auch nicht gut, aber deshalb muss ich immer ganz vorne sitzen.

Der Raum und der Moment hat dann schon seine eigene Magie. Mit Kraft oder Wichtigkeit. Aber letztendlich geht es ja um den Film. Wenn man ganz ehrlich ist, gibt es auch Momente, in denen ich wahnsinnig gerne auf dem Sofa liege und mir einen Film auf DVD angucke. Das hat auch was. Und da ist es eben nicht so dunkel und da kann natürlich das Telefon klingeln oder irgendetwas anderes passieren. Was der Cineast natürlich verabscheut. Aber es ist auch toll. Die Frage ist also geht es um den Moment oder geht es um den Film? Beides hat so seins.

Wenn du nicht Szenenbildner wärst, welchen anderen Filmberuf würdest du gern ausüben?

Filmberuf? Puh, das hat man mich ja noch nie gefragt! Weil ich, glaube ich, so eindeutig nur das kann, was ich mache. Maskenbildner ginge nicht. Kameramann ist mir aber irgendwie auch nichts. Das wäre wahrscheinlich das Naheliegendste. Regisseur? Ich glaube, dafür hätte ich zu viel Schiss mit Schauspielern. Keine Ahnung. Bitte nicht. Lasst mich das weitermachen!

Vielen Dank für das Gespräch.