

Max Linz; Brigitte Weingart

Weitermachen Sanssouci. Ein Uni-Film

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12618>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Linz, Max; Weingart, Brigitte: Weitermachen Sanssouci. Ein Uni-Film. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 21: Künstliche Intelligenzen, Jg. 11 (2019), Nr. 2, S. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12618>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Abb. 1 Plakat zur Jahrestagung der GfM 2015, Gestaltung: Hagen Verleger



Abb. 2–8 Stills aus dem Spielfilm *Weitermachen Sanssouci*, Regie: Max Linz, Kamera: Carlos Andrés López, D 2019 (Orig. in Farbe)

WEITERMACHEN SANSSOUCI

Ein Uni-Film

Wissenschaftler_innen unter dem Druck von Drittmittelakquise und Exzellenzinitiative, die prekäre Situation eines von Befristung frustrierten Mittelbaus, die eigenartige Koexistenz von qua Verbeamtung dauerstabilisierten Hierarchien und zeitvertraglich temporalisierter «Teamkreativität»: Den akademischen Insider_innen, die auf der diesjährigen Berlinale den neuen Film von Max Linz, *Weitermachen Sanssouci*, gesehen haben, wird einiges bekannt vorgekommen sein.¹ Nach der Internetminiserie *Das Oberhausener Gefühl* (2012) über den «deutschen Filmförderverblendungszusammenhang»² und dem Spielfilm *Ich will mich nicht künstlich aufregen* (2014) über die Vermarktungszwänge der Kulturszene nimmt Linz nun also den Unibetrieb in den Kamerablick – als eine Branche unter anderen, in der das Verhältnis von Ökonomie und Expertise auf wiederum spezifische Weise geregelt ist. Und weil dies den Beteiligten durchaus bewusst ist, ihrem Begehren aber nicht viel anhaben kann («aber trotzdem»³): immer auch und immer noch als Ort der Utopie.

Auch deshalb wird im Film gesungen und im Publikum gelacht. Nicht zufällig – denn die artifizielle Ästhetik, die Linz' Diskursinszenierungen kennzeichnet, überlässt wenig dem Zufall – changieren die Themen, die an der «Berliner Univer­sität» erforscht werden, ins Metaperspektivische: Schauplatz der Vortäuschung von Ergebnisorientierung in Form von Antragsprosa ist ein Institut für Kybernetik und Simulationstheorie, in das die realexistierende Außenwelt zum einen ausgerechnet in Form von Klimaprognostik Einzug hält, während zum anderen ein Stiftungsprofessor mit einer Studie zum *nudging* die Schnittstelle zur Industrie be­spielt. Gut möglich, dass dies der erste Film ist, in dem es eine Gutachter_innenbegehung zu sehen gibt ... Im Laborgespräch mit Brigitte Weingart gibt Max Linz Auskunft über die Arbeit an seinem «Uni-Film».

¹ *Weitermachen Sanssouci*, Regie: Max Linz, D 2019, Buch: Max Linz und Nicolas von Passavant, produziert von Amerikafilm und RBB, mit Sarah Ralfs, Sophie Rois, Philipp Hauß, Bernd Moss u. a.

² So stand es in der Ankündigung im Festivalkatalog zu den 58. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2012, für die das Projekt in Auftrag gegeben wurde. Siehe Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.): 58. Internationale Kurzfilmtage. Festivalkatalog, Oberhausen 2012, 122.

³ In Anspielung auf die bekannte Formel «Je sais bien ... mais quand même», die Octave Mannoni dem Fetischisten in den Mund legt. Vgl. ders.: «Je sais bien ... mais quand même». *La Croyance*, in: *Les Temps Modernes*, Nr. 19, H. 212, Januar 1964, 1262–1286.

Brigitte Weingart Die ZfM, für die wir dieses Gespräch machen, wird von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) getragen. Stimmt es, dass du für den Film *Weitermachen Sanssouci* auf der Jahrestagung der GfM Feldforschung betrieben hast?

Max Linz Ja, das kann man so sagen. Ich war 2015 in Bayreuth auf der Jahrestagung. Das Thema war «Utopien – Wege aus der Gegenwart», und der Filmwissenschaftler Chris Tedjasukmana wusste, dass ich einen, wie es hieß, «Uni-Film» vorhabe. Er meinte, er würde da zusammen mit anderen Filmwissenschaftler_innen was anleiern wollen, um gute Bedingungen in der Lehre herzustellen, also so eine Art Mittelbauinitiative, das könnte für mich interessant sein. Und ob ich nicht Lust hätte, da auch hinzukommen und mir das anzuschauen in teilnehmender Beobachtung ... Ich habe normalerweise keine Rechercheperspektive, wenn ich Drehbücher schreibe, also es ist nicht mein vordergründiges Interesse, mir Themenfelder aufzuschließen, mit denen ich eigentlich gar nichts zu tun habe, oder dann irgendwo hinzufahren und Feldforschung zu betreiben oder mir Sachen anzulesen. Es geht eher darum, das, was mich sowieso beschäftigt, zu vertiefen. Insofern war die Reise neben den Besuchen beim Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung (PIK) und beim Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften in Leipzig eine Besonderheit. Der Anlass für die Fahrt nach Bayreuth war eben diese Initiative für den Mittelbau.⁴

B.W. In einer Szene des Films wird der ca. dreiminütige Vortrag des Professors «Abstract – Wege über Nudging» von einer deutlich längeren Laudatio

⁴ Sowohl diese Initiative wie die Reaktionen darauf sind in der ZfM gut dokumentiert; vgl. die Beiträge «Für gute Arbeit in der Wissenschaft» in der Rubrik «Debatte» in den Heften 14–18 (2016–2018).



eingeleitet und vom Publikum mit dem Song *Danke – für diesen schönen Vortrag* (zur Melodie von *Danke für diesen guten Morgen*) quittiert. Wir müssen also nicht befürchten, dass das den Vorträgen auf der GfM-Jahrestagung nachempfunden war?

M.L. Nee, überhaupt nicht! Den Vortrag gab's auch vorher schon, genau in der Form. Schön an dieser Bayreuth-Fahrt war eben, Freund_innen beizuwohnen, wie sie versuchen, eine bestimmte politische Forderung in so eine wissenschaftliche Konferenz einzutragen und dafür auch eine Mehrheit zu mobilisieren. Deprimierend war der hauptsächlich professorale Widerstand dagegen. Da kam sofort eine Gegenrede: «hoch gefährlich» und so, von Leuten, die in diesen Konfigurationen dann auch gleichzeitig noch eventuell über zukünftige Stellen mitzubefinden haben. Das war schon aufschlussreich, hat aber auch bestätigt, was man eh schon geahnt hat. Ich war zusammen mit Philipp Hauß dort, der im Film den Kollegen der Hauptfigur spielt, und zu der Zeit neben seinem Engagement am Wiener Burgtheater an einer medienwissenschaftlichen Promotion geschrieben hat. Was auch noch gut war: Ich habe in einem dieser Panels einen Vortrag von Birgit Schneider gehört, bei dem sie über Klimabilder gesprochen hat.

B.W. Ja, das ist ihr Forschungsprojekt, zu dem inzwischen ein Buch rausgekommen ist.⁵

M.L. Genau. Sie hat diese Analogie aufgemacht zwischen Klimagrafen, also Klimaszenarien, die auf Datavisualisierung beruhen, und dem Triptychon *Das jüngste Gericht* von Hans Memling. Im Drehbuch – da war die erste Fassung

⁵ Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin 2018.



fertig und die ersten Förderanträge liefen etc. – hatte ich zu diesem Zeitpunkt schon eine Tagungsreise drin, als Handlungsabschnitt oder dramaturgische Synkope, und der Ablauf war auch so gegliedert, dass die Hauptfigur sich in einer Ausstellung vor Bildern verliert und deswegen dann zu spät zu dem Panel ihres Kollegen kommt, zu dem sie eigentlich hin will. Bei dem Memling-Gemälde dachte ich dann, das ist genau das Exponat, das ich suche, wegen des inhaltlichen Bezugs zum Forschungsfeld der Hauptfigur, zur Machtfrage etc. Deshalb fand die Konferenz im Film auch letztlich in Danzig statt: Im GfM-Vortrag von Birgit Schneider ging es um dieses Bild, und das Original hängt in Danzig, also machen wir im Film diese Exkursion nach Danzig. Das fand ich sehr schön, dass es da diesen Bogen gab. Und im Film hängen ja dann auch solche Konferenzposter, wo «Utopia» draufsteht, das kommt dann quasi direkt von der GfM-Tagung. Also insofern ist mein Verhältnis dazu eigentlich sehr positiv. Es ist lustig, dass das auch als kurios empfunden wurde von Leuten, die mich auf dieser Konferenz gesehen haben: «Was machst du denn hier, du musst doch hier gar nicht sein?!»

B.W. Wie bist du überhaupt auf dieses Thema Uni-Film gekommen? Und inwieweit ist das vielleicht nach der Auseinandersetzung mit dem Kulturbetrieb im Film *Ich will mich nicht künstlich aufregen* und mit dem Filmförderungssystem in der Serie *Das Oberhausener Gefühl* folgerichtig, ein Film über die Uni?

M.L. Ich hatte tatsächlich das Gefühl, dass das Wissenschaftssystem – und darin dann in zentraler Stellung die Universitäten – in eine ähnliche gesellschaftliche Lage geraten ist, wie vielleicht vorher die Kunstproduktion oder auch Fernsehen bzw. öffentlich-rechtlicher Rundfunk, und dass es im Grunde eine ähnliche Problemlage gibt. Das ist ein Feld, das mich persönlich interessiert, weil ich als Student selber einmal Teil davon war, und in dem viele aus meinem Umfeld arbeiten. Und gleichzeitig ist es ein Feld, das nicht nur überhaupt nicht vorkommt, sondern auch ausgeschlossen wird aus einer bestimmten Idee von Öffentlichkeit, die die Filmproduktion im Allgemeinen vermittelt.

Grundsätzlich hege ich den Verdacht, dass Filmdramaturgien dazu tendieren, Institutionen auszuschließen. Im Grunde wird immer ein Gesellschaftliches imaginiert, in dem es eben keine oder sehr schwache institutionelle Strukturen gibt: eine kaputte Gewerkschaft, keine Universität. Das hat mutmaßlich damit zu tun, dass dieses Institutionalisierte, das irgendwie das Gesellschaftliche mitmodelliert und -moderiert, nicht vorkommen soll oder kann. Z. B. in diesem Film der Dardenne-Brüder, *Deux jours, une nuit* (B/F/I 2014), mit Marion Cotillard. Da zieht sie in einer belgischen Industriestadt um die Häuser und klopft immer bei ihren Kolleg_innen an und bittet sie, auf eine Prämie von 1.000 Euro zu verzichten, damit ihre Stelle nicht gestrichen wird. Und der ganze Film erzählt dann in diesem dokumentaristischen Stil mit einer Handkamera,

wie sie da langzuckelt, und es hat alles so einen authentoiden Charme ... Es ist eigentlich wie eine phänomenologische Studie wallonischer Hauseingänge und Türklinken im Zeitalter des Baumarkts, also auch ganz schön, ja, nicht nur blöd. Aber so etwas wie Gewerkschaft oder so, irgendwelche Normen, Standards und Adressen, an die man sich in solchen Fällen wenden könnte, Arbeitsrecht, überhaupt Recht – so etwas kommt gar nicht vor, sondern es geht da nur um die Menschlichkeit der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und natürlich um eine dramaturgische Zuspitzung. Das wird aufgezogen wie eine Jury, also elf Leute müssen entscheiden, und fünf sind dafür, auf die Prämie zu verzichten, fünf dagegen und was macht der Elfte ... Solche Konstellationen müsste man unter den Bedingungen einer institutionellen Komplexität anders erzählen, glaube ich.

Universitäten sind, wenn sie im Film vorkommen, meistens ein etwas austauschbarer Hintergrund, und ich hatte das Gefühl, ich müsste die Uni als Akteurin fungieren lassen: das Leben und die Geschichte. Denn selbst in einem hochgradig institutionalisierten Feld wie der Filmproduktion, wo eigentlich auch alles an öffentlich-rechtlichen Geldern hängt, kommt das nicht vor, wird nicht abgebildet.

B.W. «Authentoider Charme» ist nun wirklich nichts, was deinen Filmstil kennzeichnet, vielmehr ein dezidiertes Setzen auf Künstlichkeit und Theatralität, auf Verfremdung. Nichtsdestotrotz entsteht aber gelegentlich so etwas wie ein authentoider Charme, nämlich in den Momenten, die extrem präzise beobachtet sind. Das betrifft vor allem die Art und Weise, wie sich die Hierarchien ins universitäre Sprechen einschreiben, in die Floskeln, in die Körperhaltungen: das «Genau» als Selbstvergewisserungsfloskel beim Referat eines Studenten, die Begrüßung des Vortragenden mit dem Zitat eines seiner Aufsatztitel ... – das hat natürlich für akademische Insider_innen einen hohen Wiedererkennungswert. Was wiederum die Übertreibung, das Exaltieren bis an die Grenze des Karnevalesken angeht: Hast du dich je gefragt, wie das bei Zuschauer_innen ankommt, die unser Geschäft nicht so gut von innen kennen? Ob hier womöglich zu einer Rezeptionshaltung eingeladen wird, die darin vor allen Dingen die Satire sieht? Und der Film damit unfreiwillig einem antiakademischen Affekt in die Hände spielen könnte?

M.L. Also, zunächst einmal finde ich das als filmisches Material interessant, sozusagen als Rhetorik – wobei das «Genau» z. B. ja gar nicht unispezifisch ist; nur ist es in einem Referat halt besonders penetrant. Das ist eine realistische Beobachtung und als Material dankbar, man muss ja so ein Drehbuch auch vollkriegen. Worum es mir geht, ist eine Form zu entwickeln, die aus der Unterhaltungskultur kommt und sich fortwährend verkompliziert, durch Geschichte bzw. Geschichtlichkeit – aber es muss unterhaltsam sein, das ist eine Prämisse. Einige, die am Film mitgearbeitet haben, kennen die Uni, andere waren noch

nie in einer, und dieser Unterschied spielt keine Rolle. Deswegen ist man dann für die Zusammenarbeit auch auf eine Art Selbstverständnis angewiesen, die sich auf anderen geteilten Erfahrungen und Haltungen gründet.

B.W. Ja, das leuchtet mir ein. Dadurch kommt auch dieser schöne Effekt zustande, dass noch die exaltiertesten Volten eben nicht ins Antiakademische übergehen. Du lässt auch komplett weg, was möglicherweise falschen Freunden eine Angriffsfläche bieten würde: So sind Fragen von Gender, *race* oder *class* zwar durchaus präsent, aber nicht als Forschungsgegenstand – da würde man mit einem ‹lustigen› Film vielleicht unerwünschte Komplizenschaft nahelegen.

M.L. Ich hatte schon viel mit der Angst zu tun, etwas falsch inszeniert zu haben oder ein bestimmtes *topic* falsch angegangen zu sein (z. B. dass im Film immer ‹Danzig› gesagt wird und nicht ‹Gdańsk›). Alle möglichen Dinge haben mir Sorge bereitet. Das ist sicher auch ein bisschen etwas Zeitgenössisches, dass man weiß, es gibt eine sehr alerte, sagen wir mal: identitätspolitische Perspektive auf kulturelle Artefakte und Repräsentationsweisen, und sich fragt: Hat man da eigentlich alles im Check? Und gerade wenn man mit einer institutionellen politischen Wirklichkeit teilweise kritisch oder komödiantisch umgeht, dann fragt man sich selber natürlich auch, ob man überhaupt auf dem Stand der Dinge ist. Bleibt die Welt, die man da zeigt, nicht hinter der Wirklichkeit zurück? Was sie natürlich immer tut, aber trotzdem, das Begehren, komplexitätsangemessen zu erzählen, ist da. Und dann ist ja da außer dem Welt-Ganzen noch das Film-Ganze, also die ästhetische Ordnung des Films, und das ist ja das Verrückte am Filmmachen, dass alles am Signifizieren ist, man aber selber eigentlich nur schlecht alles überblickt, und dass sich diese Fragen, was genau zur Wahrnehmung gebracht werden soll, erst ganz zum Schluss über Montage, Rhythmus, ganz allgemein am Material klären lassen, wenn überhaupt. Entscheidend ist die projizierte Wirklichkeit.

B.W. Weil Bedingungen wie die Durchlässigkeit von Arbeit und Privatleben, Selbstaussbeutung, Optimierungsdruck, verschleierte oder psychologisch überformte Hierarchien, die sich ja von *Ich will mich nicht künstlich aufregen* zu *Weitermachen Sanssouci* durchziehen, nicht nur in *academia* herrschen, ist letzterer eben nicht nur ein Uni-Film. Aber würdest du sagen, dass es an der Uni etwas gibt, was nochmal ganz besonders eigentümlich ist an dieser Art der Arbeitsverhältnisse zwischen akademischer Freiheit und Exzellenzterror, Drittmittelantrag und Anbiederung an die Industrie?

M.L. Was bei der Uni eigentlich unglaublich ist oder auch spektakulär, ist, dass die Akteur_innen eigentlich das höchste Maß an Selbstreflexion und an begrifflicher Schärfe aufbieten können, um das, was sie da selber betreiben, auch zu sehen – zumindest unterstelle ich das. Gleichzeitig scheinen sie kein Mittel zu haben, sich dem irgendwie zu widersetzen, selbst wenn sie es öffentlich

kritisieren oder problematisieren. Da gibt es – im Unterschied zu anderen Feldern – ein ganz klares Problembewusstsein und gleichzeitig eine Passivierung. Das hat etwas Verhängnisvolles. Einerseits gibt es eine Projektion auf Wissenschaft und Universitäten, dass dort eine Analyse von Lebensverhältnissen oder auch Risiken betrieben werden kann – von Bedrohungsszenarien eben, wie sie dann in Form von Klimakatastrophen auch im Film verhandelt werden. Andererseits erscheint das aber leider irgendwie demobilisiert, also diese mögliche Kritikbewegung oder diese Ressource, die man da vermuten mag: Sie lässt sich nicht wirklich aktivieren, aufgrund irgendwelcher Verhältnisse, die man dann eben verstehen möchte.

B.W. Das kommt sehr schön in der Figur der Phoebe Phaidon (Sarah Ralfs) zum Ausdruck, die so eine eigentümliche Drifterin ist. «Aber ich bin doch enthusiastisch», entgegnet sie, als ihr im Coaching, mit dem der Geist der Unternehmensberatung im Institut Einzug hält, der Vorwurf gemacht wird, ihrem Projekt-Pitch mangle es an Enthusiasmus. Und dann wird ja auch ziemlich früh im Film der Institutschefin Brenda Berger (Sophie Rois) der Off-Kommentar in den Mund gelegt, Phoebe gehöre «zu diesen hochqualifizierten jungen Leuten, bei denen man sich fragte, warum sie nie irgendetwas gegen ihre Situation unternahmen». Ich habe den Eindruck, dass das im Verlauf von *Weitermachen Sanssouci* auch so bleibt: Es geht ja schon darum, keinen Exit anzudeuten – außer vielleicht in den Liedern, über die wir noch reden sollten –, weil ein Ausweg einer komischen Erlösungsdramaturgie in die Hände spielen würde, die tunlichst vermieden wird, oder?

M.L. Hm, ja, wobei das mit der Erlösung ist noch interessant. Einerseits ist da diese Erlösungsothodoxie der Kirche, wie sie mit Memling ins Spiel kommt – und auf der anderen Seite etwas, das bei vielen Autor_innen im Umfeld der Frankfurter Schule so virulent ist. Und in meinem Film ist irgendwie auch so ein Zug verhaltener Erlösungshoffnung ...

B.W. Ich würde sagen, der findet sich in dem Song *Warum kann es hier nicht schön sein, und warum werden wir nicht froh?* Eigentlich bringen alle Lieder im Film mit dem Hymnischen, das sie kennzeichnet, etwas Unverhofftes in die eher profanen Situationen, in denen sie vorkommen. Aber speziell dieser Song hat ja auch so sozialistisch-kommunistische *vibes* mit seinen Anklängen an die *Internationale*. Ich finde, es gibt da eine Art Erlösungshorizont, aber der Film ist nicht so platt, den auszubuchstabieren, außer dann eben in diesen Liedern, in denen sowieso nochmal ein ganz anderer Film abgeht, der sich das dann auch erlaubt und wo auch die Hoffnung wohnt.

M.L. Ja, das ist so. Auf der Ebene der Immanenz hätte ich auch keine Dramaturgie bei der Hand gehabt, war auch für andere Zaubereien dann an dem

Punkt nicht aufgelegt. Aber gleichzeitig war mit den Liedern schon so etwas wie Hoffnung auf Hoffnung verknüpft. Alexander Kluge tradiert immer diesen Spruch, ich weiß aber nicht, von wem der ursprünglich ist: «Wer immer hofft, stirbt singend.»⁶

Gerade am Ende kommt ja dann noch der Song *Ich wär' so gerne Sanssouci*. Und in diesem Sanssoucimoment steckt auch etwas Morbides und gleichzeitig irgendwie etwas Transzendentes, weil ...

B.W. ... weil die «Unbesorgtheit» benannt wird, aber eben als Begehren.

M.L. Als unerfüllbares Begehren, genau. Es gibt ja diese Anekdote, dass das Schloss in Potsdam Sanssouci heißt, weil Voltaire von Friedrich II. eingeladen wurde, und zwar «ohne Sorge», dass er festgenommen werde – so viel zur Forschungsfreiheit der Berliner Universität in ihrer Urform. Dann gibt es aber auch noch das Narrativ, Friedrich habe irgendjemanden da durchgeführt, auf sein Mausoleum gezeigt und gesagt: «Wenn ich da drin bin, bin ich Sanssouci», also erst im Grab.

B.W. Der Film bringt mit Bezug auf dieses Assoziationsfeld der Sorge ja auch recht unterschiedliche Fallhöhen ins Spiel: Einerseits geht es um so profane Dinge wie die nächste befristete (womöglich wieder 28 %-)Stelle, dann aber auch z.B. um die drohende Klimakatastrophe.

M.L. Ja, oder überhaupt um ein gelingendes Leben, ein schönes Leben vielleicht.

B.W. Manche Forschungsthemen im Film sind schon an und für sich Symptome gesellschaftlicher Zustände. Im *nudging* z.B. nimmt ja die Verlagerung ihrer Regierbarkeit in die Subjekte selbst geradezu parodistische Züge an, indem Anreize zu einem bestimmten Verhalten und bestimmten Konsumverhalten geschaffen werden. Wie kam das in den Film?

M.L. Ich habe das Drehbuch mit Nicolas von Passavant geschrieben, der zu der Zeit an einer germanistischen Dissertation gearbeitet hat.⁷ Ich habe noch genau vor Augen, dass er, nachdem ich meinte: «Wir brauchen noch dringend ein Thema für diesen Abstract-Wege», nur hochschaute und sagte: «*Nudging*.» Und ich hatte das Wort noch nie gehört. Das ist einfach als Begriff dermaßen bescheuert, schon auf einer phonetischen Ebene ...

B.W. ... was ja auch ordentlich ausgespielt wird, wenn Sophie Rois als Institutschefin einmal mehr in dieser Mischung aus Professionalität und ironischer Distanz zu ihrem Job agiert und beim Teammeeting verlautbart: «Ich glaub mich *nudged* der Affe!»

M.L. Inzwischen begegnet mir das *nudging* häufiger, vor allem, dass Leute im universitären Kontext in sozusagen *nudging*-affinen Konstellationen arbeiten und genau so etwas auswerten oder sich eben mit der Frage beschäftigen, wie man die Bevölkerung zu einem klimaneutralen Konsumverhalten

⁶ Offenbar handelt es sich um ein Sprichwort aus der Toskana.

⁷ Nicolas von Passavant: *Nachromantische Exzentrik. Literarische Konfigurationen des Gewöhnlichen*, Göttingen 2019.

nudgen kann. Gerade unter ökologistischen Vorzeichen scheint das unheimlich vielversprechend zu sein.

B.W. Apropos vielversprechend bzw. Anreize schaffen: Wie verkauft man eigentlich einen Film über Drittmittelakquise und Mittelbauprekariat an Filmförderungsinstanzen?

M.L. Da würde ich erst einmal präzisieren wollen, dass man das denen nicht verkauft, sondern die Instanzen ja den Auftrag haben, für Finanzierung Sorge zu tragen. Uns allen wird immer zugemutet, wir sollen uns verkaufen, obwohl diese ganzen Adressen doch dafür da sind, uns mit den Mitteln auszustatten, um unsere Arbeit tun zu können.

B.W. Haben sie sich denn schwergetan in diesem Fall? Wenn du darüber überhaupt sprechen willst, weil das ja vielleicht in deine nächste Förderung hineinspielt oder so ...

M.L. Doch, klar. Also leichtgetan haben sie sich vermutlich nicht. Aber bei diesem Projekt hatte ich mit Cooky Ziesche, der Spielfilmredakteurin vom Rundfunk Berlin-Brandenburg, eine Partnerin, die sich für meinen ersten Film begeistert hat und die ein Interesse daran hatte, dass die universitäre Wirklichkeit im Programm ihrer Redaktion vorkommt. Bei der lokalen Filmförderung, die auch institutionell bzw. finanziell mit der lokalen Fernsehanstalt verflochten ist, gab es auch eine Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Aber was die Gremien angeht, vor allem bei den Förderentscheidungen, habe ich ja auch keine Innenansicht, ich sehe nur: positiv beschieden oder negativ.



B.W. Wie weit war das Projekt Uni-Film denn schon gediehen, als du die Finanzierung beantragt hast?

M.L. Die Grundlage für die Finanzierung ist bedauerlicher Weise immer das Drehbuch. Also erst mal kommt das Exposé oder das Abstract, dann kommt ein Treatment mit einer Szenenbeschreibung, dann kommt ein ausformuliertes Drehbuch, dann wird das noch dreimal überarbeitet, oder neunmal, oder 21-mal, und dann kriegen das die anderen, Kamera, Schauspiel, Szenenbild etc. Das ist die institutionalisierte Verfahrensweise.

B.W. Klaus Lemke z. B., dessen Filmemacherethos ja stark auf der Unabhängigkeit von Förderinstanzen beruht, macht das wahrscheinlich anders.

M.L. Ja genau, Klaus Lemke geht da anders vor, und ich hatte schon auch vor, anders vorzugehen, bis ich gemerkt habe, es geht, für das, was ich vorhabe, nicht anders, als eben so. Denn alle Ansprechpartner_innen für die Finanzierung haben gesagt, sie könnten sich gut vorstellen, das Projekt zu unterstützen, aber sie bräuchten ein ausformuliertes Drehbuch. Und da ich mit dieser Form keine Erfahrung hatte ...

B.W. Lernt man das nicht an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB), wo du Film studiert hast?

M.L. Wenn man will, kann man das da lernen, aber ich hab mich einfach für andere Sachen interessiert.

B.W. Also du hast dich lieber beim Experimentalfilm rumgetrieben ...



M.L. Ja, da lernt man die interessanteren Sachen, weil man schon mit Resultaten zu tun hat und den Film aus der Perspektive der Zuschauer_innen denkt und nicht aus dieser eigenartigen Verführerperspektive: Man setzt das jetzt da rein, damit dann die Zuschauer_innen denken ... etc. Was soll denn der Zuschauer denken? Was soll die Schauspielerin denken? Das sind lauter Fragen, die immer auf das Innenleben der Subjekte abzielen und die mich anwidern. Vielleicht muss ich mich nochmal selbst befragen, warum diese Aversion eigentlich so stark ist ... aber es ist wirklich schrecklich, und gerade die Drehbuchproduktion ist irrsinnig auf so einen Einfühlungsnaturalismus festgelegt. Das hat mich nicht interessiert und ich habe mich viel mit dem politischen Kino der DFFB der späten 1960er und frühen 70er beschäftigt, mit Agitationsfilmen, die teilweise nie gezeigt wurden ...

B.W. Gutes schlechtes Vorbild.

M.L. Die haben quasi autologisch geforscht, was eigentlich ihr Anteil an der Revolte ist, als Filmemacher_innen, oder auch als sozusagen abgefallene bourgeoise Subjekte, die jetzt Filme für die Revolution machen. Und die Filme sind dann auch nirgends gezeigt worden, außer einmal an der DFFB oder selbst dort gleich irgendwie im Giftschränk gelandet. Daraus kann man vielleicht so ein Selbstbewusstsein beziehen, dass es durchaus schon Filme gab, die man erst mal für sich gemacht hat und eben nicht mit der Frage: «Wer will sowas sehen?»

Nach dem Abschlussfilm *Ich will mich nicht künstlich aufregen* hatte ich in meiner Euphorie gleich weitermachen wollen; auch der Kameramann, der Produzent, die Hauptdarstellerin – eigentlich waren alle bereit, direkt den nächsten Film zu machen. Und dazwischen kommt dann der Auftrag: «Schreib erst mal ein Drehbuch und dann schauen wir. Wenn das fertig ist, schauen wir, ob Geld da ist, vielleicht ist es dann so weit, dann können wir in einem Jahr drehen», und so zieht es sich dann in die Länge.

B.W. Aber obwohl die Drehbuchauflage dir schon so ein bisschen den Wind aus den Segeln genommen hat, hast du dich mit jemandem zusammengetan, der da auch unerfahren war. Ist das eine bewusste Entscheidung gegen bestimmte Professionalitätsroutinen?

M.L. Nicolas ist ein Studienfreund aus Paris, wo wir oft gemeinsam ins Kino gegangen sind. Als ich ihn in Basel, wo er herkommt und damals an der Uni beschäftigt war, bei einer Festivalreise mit *Ich will mich nicht künstlich aufregen* wiedergesehen und ihm von dem Vorhaben erzählt habe, sagte er, dass er in genauso einer Situation sei wie die Protagonistin meiner Filmidee und Lust hätte, an einem Drehbuch mitzuschreiben. Ich kenne aber auch sonst kaum Drehbuchautor_innen, ich glaube, weil das Kino, das mich für die eigene Praxis interessiert, mehrheitlich von den Filmemacher_innen selbst geschrieben ist. Wenn man sich bewusst macht, dass etwa beim Neuen Deutschen

Film die Regisseur_innen auch ihre eigenen Produzent_innen waren: Die haben – wenn nötig – auch ein Drehbuch geschrieben. Von Kluge gibt es dazu sehr ausführliche Einlassungen, weil ihm beim Film *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (D 1973) wegen zu starker Abweichungen vom Drehbuch Förderprämien wieder aberkannt werden sollten.⁸ Bei der Mehrzahl der heutigen Filmemacher_innen ist es so, dass das Drehbuch nicht nur der Mittelakquise dient im Wettlauf um die Filmfördermittel, wo es ja auch immer wesentlich mehr Anträge gibt als positive Bescheide, sondern eben auch wie eine Garantie funktioniert: der Regie gegenüber der Produktionsfirma gegenüber den Geldgebern etc.

B.W. Ist denn das Drehbuch dann tatsächlich auch verfilmt worden, oder hast du am Set nochmal anders gearbeitet? Also war das Schreiben und Ausbuchstabieren wenigstens für etwas gut?

M.L. Es war schon für etwas gut, es standen viele schöne Sachen drin. Aber die Form produziert eben bestimmte Probleme, weil sie einen Sollwert schafft, und alle müssen sich dann automatisch anstrengen, den zu erreichen. Schön ist aber auch, wenn aus dem, was man sich am Schreibtisch überlegt hat, etwas hervorgeht, das wirklich neu ist, also im Prozess des Machens zum ersten Mal gesehen und begriffen oder gedacht wird. Die Schauspieler_innen entscheiden selbst, ob und wie sie etwas aus dem Drehbuch verwenden. Also Sophie Rois wusste genau, wo etwas weg kann. Und als Sarah Ralfs mir sagte, dass ihr Feldforschung fehlt und sie, wenn sie eine Klimaforscherin spielt, nicht nur in der Uni im Büro sitzen will ...

B.W. Wobei zu befürchten ist, dass gerade Klimaforscher_innen ziemlich viel im Büro sitzen ...

M.L. Die Wissenschaftler_innen am PIK sind tatsächlich stark mit Großrechenoperationen beschäftigt, also mit High-End-Prognostik – die findet man wirklich selten draußen. Aber die Begründung war auch nicht, dass das realistischer sein muss, sondern: «Das finde ich für den Film schön.» Am Ende ist das die Klammer, also am Anfang und am Ende ist man an diesen von Berg- und Ackerbau belasteten Gewässern in Brandenburg ...

B.W. ... von denen es dann aber auch wieder diese artifizialen, technischen Bilder zu sehen gibt.

M.L. Genau. Die gab es auch zuerst. Wir haben während des Drehs eine Forscher_innengruppe an der Uni Potsdam kontaktiert, die sich der Klimatologie/Hydrologie widmet und uns an die Schauplätze geführt hat. Plötzlich entsteht dann nach jahrelanger Arbeit am Drehbuch ein Handlungsdruck, in einer kurzen Zeitspanne schnittfähiges Material zu produzieren, unter Bedingungen, die niemand vorab kontrolliert – und darin liegt dann schon eine Art: Freiheit.

⁸ Vgl. Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt/M. 1975.



B.W. Dazu ist ja dann das Schlusslied zu hören: *Ich wär' so gerne Sanssouci*. In welchem Stadium ist die Musik dazugekommen?

M.L. Vor Drehbeginn hatte Matti Gajek, der den elektronischen Score geschrieben hat, mir ein paar fertige Stücke gegeben; nach Drehende hat er neu angesetzt und zu dem Material bestimmte Klangfiguren, Motive entwickelt. Die Lieder sind ja auch Teil der Spielhandlung und werden teilweise *on screen* gesungen – vor allem *Warum kann es hier nicht schön sein?*, als Hymne eben. Das ist direkt vor Drehbeginn entstanden. Das Schlusslied haben sich Franz Friedrich und Valeria Gordeev erst nach dem Dreh überlegt.

B.W. Ich dachte zuerst, das sei ein älterer Schlager, weil das ja durch den Sound ein bisschen nostalgisiert wird. Da ist so ein Filter drauf, oder?

M.L. Die beiden haben das auf einer griechischen Insel in ihr Telefon gesungen. Und dann sind da diese Zykaden im Hintergrund und machen dieses irgendwie arkadische Gefühl.

Weitermachen *Sanssouci* läuft ab 24. Oktober 2019 in den Kinos
(Verleih: Filmgalerie 451)