

Meta Movies - *Filme über Filme*

Norman Eschenfelder

28. Mai 2017

Schriftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades B.A. im
Studiengang Mediendesign / Zeitbasierte Medien

9. Semester, Bachelor of Art in Mediendesign

Hochschule Mainz

Betreuender Professor: Prof. Dr. Thomas Meder

Norman Eschenfelder
Windthorststraße 6
55131 Mainz
norman.eschenfelder@gmail.com

"You stood on the shoulders of geniuses to accomplish something as fast as you could, and before you knew what you had, you patented it, packaged it, slapped in on a plastic lunch box, and now you want to sell it."

“Sie stützen sich auf die genialen Forschungsergebnisse anderer, um möglichst schnell ihr Ziel zu erreichen und bevor sie überhaupt wussten was sie da hatten, ließen sie es patentieren und vermarkten es und kleben ein Etikett auf eine Plastikdose und verhökern sie, sie verhökern sie und wollen damit Profit machen.”

– *Dr. Ian Malcolm*¹

1

Koepp, David: *Original-Drehbuch zu Jurassic Park*, S.42, 1992

"We are dwarfs", William admitted, "but dwarfs who stand on the shoulders of those giants, and small though we are, we sometimes manage to see farther on the horizon than they."

“Ja, wir sind Zwerge”, nickte William, “aber Zwerge, die auf den Schultern der Riesen von einst sitzen, und so können wir trotz unserer Kleinheit manchmal weiter sehen als sie.”

– *William of Baskerville*²

“If I have seen further it is by standing on ye shoulders of giants.”

„Wenn ich weiter geblickt habe, so deshalb, weil ich auf den Schultern von Riesen stehe.“

– *Isaac Newton*, 5. Februar 1676³

„Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea“

„Bernhard von Chartres sagte, wir seien gleichsam Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen, um mehr und Entfernteres als diese sehen zu können – freilich nicht dank eigener scharfer Sehkraft oder Körpergröße, sondern weil die Größe der Riesen uns emporhebt.“

– *Johannes von Salisbury*⁴

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	1
2	Total Meta	7
2.1	Metafiktion - Beispiele in der Literatur	7
2.2	Meta Movies - Beispiele im Film	11
2.2.1	Adaptation (2002)	11
2.2.2	F for Fake (1973)	13
2.2.3	Kill Bill (2003)	18
2.3	Klassifizierung	23
3	Heist & Caper - Der Raub der Bilder	29
4	Kalter Hund	33
4.1	Logline	34
4.2	Synopsis	34
4.3	Konzept & Hintergrund	35
4.4	Produktion	43
4.4.1	Casting & Proben	43
4.4.2	Produktionsdesign & Ausstattung	46
4.4.3	Drehdokumentation	52
4.5	Filmstab	60
4.5.1	Norman Eschenfelder - <i>Regie, Buch, Produktion</i>	60
4.5.2	Björn Brunke - <i>Bildregie, Colorist</i>	61
4.5.3	Tristan Blaskowitz - <i>Kameramann, Casting, Datensicherung</i>	62
4.5.4	André Windolf - <i>Oberbeleuchter</i>	63
4.5.5	Julian Weinert - <i>Aufnahmeleitung & Regieassistenz</i>	64
4.5.6	Daniel Alznauer - <i>Montage</i>	65
4.5.7	Weitere Mitarbeiter:	66
4.6	Darsteller & Charaktere	67
4.6.1	Peter Kotthaus - <i>Peter K.</i>	67
4.6.2	Ella Schwarzkopf - <i>Jelena Szerbedjia</i>	68
4.6.3	Gabriele Giersiepen - <i>Die Kuratorin</i>	69

4.6.4	Marie Flohr - <i>Katze</i>	70
4.6.5	Deryl Kenfack - <i>Serge</i>	71
4.7	Drehbuch	72
4.8	Storyboard-Auszüge	95

5 Anhang

1 Vorwort

Es gibt nichts Neues unter der Sonne.[1]

Manchmal hat man den Eindruck, jede Geschichte sei schon einmal erzählt worden. Man sitzt im Kinosaal und sieht den aktuellen MARVEL-Streifen und Beat für Beat wird man mit Getöse vom immer selben grauen Brei abgelenkt. Im dritten Akt wird eine Großstadt in Schutt und Asche gelegt, selbst wenn der ganze Film im All gespielt hat und man überhaupt keinen Bezug zum Geschehen entwickeln kann. Als Feigenblatt ein paar Einstellungen schreiender Menschen die nach oben schauen und wegrennen.



Abbildung 1: Godzilla (Ishiro Honda, 1954), Freeze Frame, Criterion Collection

Das Eventkino hat seit GODZILLA (1954) seine ausgetretenen Fußspuren nicht mehr wirklich verlassen. Man kann jetzt über TRANSFORMERS schimpfen und Vin Diesel verfluchen und Campbells *hero myth* zum Sündenbock machen, doch das ist nur ein Symptom. Die Wurzel des Übel liegt in der Natur des Medium Films begründet: Film ist teuer.

Man braucht viel Zeit, Ressourcen, viele Köpfe und Hände, bis auch nur ein kleiner Film wie KALTER HUND (mein Bachelorprojekt, das ich in Kapitel 4 vorstellen werde) produziert ist. Eine Filmproduktion ist meist ein kommerzielles Unterfangen und zielt darauf ab, mehr als nur seine Kosten zu decken. Keinen Profit machen zu müssen, ist eine Freiheit, die man deshalb besonders schätzen muss.

KALTER HUND wäre konzeptionell undenkbar, wollte man damit Geld verdienen. Ich bediene mich zwar populärer Sujets und erzähle eine Geschichte, die im Kern sehr einfach ist, aber wäre mein Film gezwungen seine Produktionskosten um ein Vielfaches einzuspielen, könnte ich gewisse Entscheidungen sicherlich nicht gegen Produzenten durchsetzen. - Die Komplexität des Marktes einmal außer acht gelassen.

KALTER HUND ist ein *heist movie*, ein Subgenre des Kriminalfilms, indem er einen Raub zum Thema hat. (Mehr dazu in Kapitel 3)

Ein Kunstraub geht schief. Das Werk, das entwendet werden soll, ist die Performancekünstlerin selbst, verraten durch ihre Geliebte. KALTER HUND referenziert tatsächliche Künstler wie Marina Abramović und deren Kunstaktionen und das Vorwissen und Verständnis um diese Thematik, werden die meisten potenziellen Zuschauer womöglich nicht haben.

Ein eigenfinanziertes Nischenprodukt, wie mein Film, kann es sich erlauben, einen Teil seiner Zuschauer zu verprellen und möchte dies auch. Hat ein Unternehmen allerdings Hunderte Millionen in Produktion und Werbung gesteckt, muss es ohne Wenn und Aber Gewinn einfahren und sein Vermögen mehren. Künstlerischer Anspruch und Integrität gehen konträr mit der kapitalistischen Natur der Medien- und Unterhaltungskonglomerate.

Geschichten zu erzählen liegt in der Natur des Menschen. Über die mündliche Weitergabe von Erlebtem und Erlernem sicherten bereits unsere frühesten hominiden Vorfahren das Überleben ihrer Nachkommen. Geschichten, Märchen, hatten immer einen Bildungscharakter und an den Geschichten, die wir als Kinder hörten, wuchsen wir. In vielen Haushalten werden noch immer GRIMMS HAUSMÄRCHEN vorgelesen, der STRUWWELPETER, aber auch DISNEYS Kinderbücher zu den Filmen und Zeichentrickserien. DISNEY spielt seit Generationen eine Rolle in der Sozialisation von Kindern auf aller Welt. Zeichentrickserien im Vorabendpro-

gramm, Stofftiere, Comic-Hefte, Donald-Duck-Tapete, Dagoberts Geldspeicher als Sparschwein, nicht wenige Kinderzimmer sind ein DISNEY-Schrein.

Das überbordende *branding* fällt heute etwa beim Einkauf im Supermarkt auf: Mickey-Maus-Schokolade an der Supermarktkasse, No-Name-Joghurt mit extra viel Zucker - oben drauf die Eiskönigin. DISNEYS Interesse an Süßigkeiten ist aber kein Novum, schon 1934 gab es englische Toffees mit der Maus. 1929 wurden die WALT DISNEY ENTERPRISES gegründet und verkauften im selben Jahr erstmals Merchandising-Rechte, für Schülertafeln. [2]

DISNEY verdiente schnell mehr Geld durch Lizenzierung, als mit den handgemalten Zeichentrickfilmen und den Comicstrips, mit denen alles angefangen hatte.

1949 verklagte Walt Disney eine französische Schokoladenfirma auf eine Million Francs Schadenersatz, weil die Firma Zuckerwaren mit dem Namen seines Films SCHNEEWITTCHEN verkauft habe. Das Pariser Gericht wies, literarisch beschlagen, die Klage zurück. Wenn jemand das Recht hätte, in diesem Fall zu klagen, dann seien es die längst verstorbenen Brüder Grimm. [3]

DISNEY macht seit jeher Gebrauch der gemeinfreien Märchen und Literatur in der *public domain* und ist dann in der Annahme, dass unsere Volksmärchen, unsere Kultur, ihre markenrechtlich geschützte *intellectual property* sind.

Um diesen Anspruch weiter zu zementieren, folgen nun „Realverfilmungen“ der Zeichentrickklassiker. Real ist bei Jon Favreaus DSCHUNSELBUCH (2016) und KÖNIG DER LÖWEN (voraussichtlich 2019) nichts mehr, aber es wird photorealistische *CGI* eingesetzt, die die „alten Geschichten“ einem neuen Publikum schmackhaft machen soll, das andere Sehgewohnheiten entwickelt hat. Reiz dieser Filme ist weit weniger die Treue zum literarischen Originalmaterial, als die selbstreferenzielle Treue zu DISNEYS eigenen, „klassischen“ Interpretationen der Stoffe. DIE SCHÖNE UND DAS BIEST (2017, Regie: Bill Condon) weist große Übereinstimmung mit dem Zeichentrickfilm von 1991 auf. Die ausgetretenen Pfade nicht zu verlassen, ist ein Indiz, dass DISNEY auf Nummer Sicher geht und nur sein bestes Blatt ausspielt. DISNEY kümmert sich vorrangig um die *intellectual property* eines MULAN (voraussichtlich 2018, Regie: Niki Caro) oder DUMBO (voraussichtlich 2019, Regie: Tim Burton), die - wie es scheint - durch besagte Prestigeprojekte künstlich am Leben gehalten werden müssen. Dies sieht man im

Umkehrschluss sehr gut daran, welche Filme (noch) nicht als „Realverfilmung“ aufgelegt wurden oder werden.

ROBIN HOOD ist einer der meistverfilmten Stoffe aller Zeiten und Hollywood ist nach einer Vielzahl von Film- und Serienproduktionen des Materials noch immer nicht überdrüssig. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Textes befinden sich nicht weniger als sieben weitere, neue Interpretationen in Vorbereitung.[4] DISNEY hat hier bezeichnenderweise kein Eisen im Feuer, trotz der beliebten Zeichentrickversion (1973, Regie: Wolfgang Reithermann), von der man annehmen könnte, dass sie in einer gefälligen CGI-3D-Neuaufgabe ebenfalls mühelos Geld in die Kassen spielen könnte.

DISNEYS Anspruch auf die Deutungshoheit dieser Geschichten ist sehr kritisch zu betrachten, denn DISNEY ist ein Multimilliardenunternehmen, das sich in alle Lebensbereiche drängt und eine durchkommerzialisierte, kollektive Weltkultur propagiert, voll Promilitarismus und -amerikanismus.

Hollywood und insbesondere DISNEY kämpften im Zweiten Weltkrieg für den *american way of life* und befreiten Nazi-Deutschland mithilfe von Propaganda und dem Glauben an die militärische Übermacht. Mit ihren wirtschaftlich motivierten, militärischen Interventionen sorgen die USA seit Jahrzehnten dafür, dass von der Wiege unserer Zivilisation im Nahen Osten, im Zweistromland, dem heutigen Syrien, Irak, Iran, nur noch Schutt übrig bleibt.[5]

Aus dieser Region stammen auch die ältesten, literarischen Überlieferungen.[6] Das GILGAMESCH-EPOS etwa, erzählt eine vertraute Schöpfungsgeschichte und sogar von einer Sintflut und ist dabei mit über 4.000 Jahren um einiges älter als unsere Bibelüberlieferung.[7]

Jede Geschichte, die wir erzählen, baut auf dem auf, das wir kennen und der größte Reichtum der Menschheit ist die Vielzahl an Kulturen, die sich entwickelt haben. Der Verlust aller anderen Geschichten, die sich nicht kindgerecht verfilmen lassen und das Verstummen unserer Vorfahren, aus aller Welt, wäre ein großer Verlust.

DISNEY hat kein Interesse daran, etwas zurück zu geben und kämpft vehement gegen die *public domain*. MICKEY MAUS hätte bereits 2003 gemeinfrei werden müssen, doch DISNEY nutzte seine finanzielle und wirtschaftliche Macht, um dies 1998 mit der *copyright term extension bill* herauszuzögern. [8, 9] Man kann davon

ausgehen, dass sie auch 2018 wieder eine „Gnadenfrist“ für all ihre alten Charaktere wie PLUTO, GOOFY und die DUCKS erwirken werden. MICKEY MAUS wird dermaßen mit dem Unternehmen assoziiert, das er wahrscheinlich niemals „frei“ sein wird. [10]

Um sich einen neuen Pool von Figuren und Geschichten zu sichern, akquirierte DISNEY 1996 die Distributionsrechte an einer Auswahl von Werken der japanischen Trickfilmschmiede GHIBLI. Zehn Jahre später verleibte DISNEY sich PIXAR ein; 2009 dann MARVEL; 2012 folgte der Kauf von LUCASFILM, des Unternehmens von Geoge Lucas, das unter anderem die Rechte an INDIANA JONES und STAR WARS hält. „Nur“ 4 Milliarden Dollar zahlte DISNEY und wird seine Investition in wenigen Jahren um ein Vielfaches in Gewinn umsetzen. [11, 12]

Im MARVEL-Comic-Universum ist das Panoptikum nordischer Götter vertreten. THOR und sein Hammer MJÖLNIR gehören zur Stammbesetzung der AVENGERS (2012, Regie: Joss Whedon). So reihen sich ehemals mächtige Gottheiten neben WINNIE THE POOH, GUYBRUSH THREEPWOOD, WALL-E und KATER KARLO ein.

Eines baut auf dem anderen auf, wird wieder referenziert. Irgendwann ist einem vielleicht nicht mehr klar, was zuerst da war, wie im Falle der Sintflut, in den altertümlichen Überlieferungen wie GILGAMESCH.

In dieser Abhandlung soll es um Filme gehen, die andere Filme zum Thema haben, bewusst und vielleicht auch unbewusst. Mit der Erkenntnis der Filmemacher, was sie da tun, kommt die Selbsterkenntnis des Films, der weiß, dass er ein Film ist. Filme über Filmemacher, Filme über das Filmemachen.

Meta-Filme.

2 Total Meta

2.1 Metafiktion - Beispiele in der Literatur

Das griechische Wort *Meta* drückt aus, dass etwas auf etwas anderes bezogen ist, in einer räumlichen oder zeitlichen Verbindung zueinander steht.

Metafiktion ist somit eine literarische Erzählung, die etwa im Wissen um ein bestimmtes Genre oder in direktem Bezug auf bestimmte Motive, Charaktere oder Stile geschrieben ist.

Patricia Waugh, britische Literaturkritikerin und Professorin für Englisch an der Universität in Durham, schrieb 1984 das bis dato wichtigste Werk über Metafiktion. Sie schreibt, Metafiktion sei ein Begriff für Fiktion, die bewusst und systematisch Aufmerksamkeit auf ihren Status als Artefakt lenkt, um Fragen bezüglich ihrer Beziehung zur Realität zu stellen. In der Kritik ihrer eigenen Konstruktion, untersuchten solche Schriften die fundamentalen Strukturen narrativer Fiktion. Seit den 1960er Jahren gäbe es ein verstärktes Interesse daran, wie der Mensch sich seine Welt schafft, wahrnimmt und reflektiert. Metafiktion verfolge diese Fragen durch die formelle Selbsterkundung und da wir Wissen durch Sprache vermittelten, würden literarische Welten zu nützlichen Modellen, um mehr über die Beschaffenheit der Realität selbst zu erfahren. [13, 14]

Ein aktueller, metafiktionaler Roman, von dem man genau das behaupten kann, ist beispielsweise LOVECRAFT COUNTRY von Matt Ruff, in dem die literarische Welt von Howard Philips Lovecraft auf den Kopf gestellt wird, um etwas, über die Welt in der wir leben, auszusagen.[15] Lovecraft war ein Rassist und seine Kurzgeschichten aus den 1920er und 30er-Jahren spiegeln seine düstere, xenophobe Weltansicht wider. Es geht um die Minderwertigkeit und Bedeutungslosigkeit des Menschen, in einem indifferenten Universum. Matt Ruffs Protagonist ist ein junger, schwarzer Koreaveteran, der seinen verschwundenen Vater sucht und ihn in den Händen einer okkulten Geheimgesellschaft findet. Der wahre Schrecken liegt hier nicht im kosmischen Horror, sondern im Rassismus des Nachkriegsamerikas im Jahre 1954.

Metafiktionale Literatur wird zwar meist als eine postmoderne Erscheinung gesehen, aber in einem Medium, das schon einige Hundert Jahre existiert, beginnt die Postmoderne früher. Miguel de Cervantes DON QUIJOTE wurde 1605 zum ersten Mal veröffentlicht und war eine Reaktion auf die damals sehr populären Rittergeschichten. Cervantes schreibt man die Erfindung des modernen Romans zu. Das Medium war jung und Literaturkritiker wie Mark Blackwell, von der Hartford Universität, Connecticut, behaupten, man habe der Fiktion noch nicht vertraut und ihre fiktive Natur deshalb hervorgekehrt. [16] Erzählerfigur Sancho Panza berichtet über seinen Herrn Don Quijote, der dem Wahnsinn anheim fällt und gegen Windmühlen reitet. Dies ist ein parodistisches Element, da man den Lesern von Romanen vorwarf den Bezug zur Realität zu verlieren.

Parodien sind gewöhnlich metafikcional, so werden auch heute noch die populären Unterhaltungsromane von parodistischen Romanen vorgeführt. Mainstream-Fantasy wie HERR DER RINGE oder NARNIA, war das „Opfer“ von Terry Pratchetts SCHEIBENWELT-Saga, die selbst wiederum solch eine literarische Bedeutung und Anhängerschaft entwickelt hat, dass sie einer Parodie bedürfte.

Heute erscheint es undenkbar, dass man früher befürchtete, dass die Erzählungen in Romanen den Konsumenten den Verstand vernebelten. Dies wirft die gelehrte Obrigkeit, das konservative Bürgertum, jedem neu entstehenden Unterhaltungsmedium vor und in besonderem Maße auch Goethes DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS (1774). Der titelgebende Werther verliebt sich unglücklich und begeht am Ende Freitod. Ein regelrechtes Werther-Fieber kam auf, Jugendliche begannen sich wie Werther zu kleiden und es gab tatsächlich Nachahmer, die sich umbrachten.

Auch DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS ist ein metafikcionaler Roman. Der Roman lebt stark von autobiographischen Motiven und biographischen Elementen aus Goethes Umfeld. Wie Goethe ist der junge Werther ein Liebhaber der Poesie und im Roman werden andere zeitgenössische Werke zitiert. Goethe war beim Schreiben auch bewusst, dass er mit der Form eines Briefromans auf Jean-Jacques Rousseaus JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE (Julie oder die neue Heloise) verwies, einen Roman in Form eines Liebesbrief-Wechsels, entstanden 13 Jahre vor dem WERTHER. Werthers Liebesbriefe an Lotte werden durch

einen kühleren, wenn auch mitfühlenden „Herausgeber“ ergänzt, da die Handlung nach dem Selbstmord des Protagonisten weitererzählt werden sollte. [17] Goethe nahm mit dem Kunstgriff, den Roman zunächst anonym zu veröffentlichen und eine Echtheit vorzutäuschen, auch den metafikionalen Found-Footage-Film BLAIR WITCH PROJECT (1999, Regisseure: Eduardo Sánchez, Daniel Myrick) vorweg.

Auch Mary Shelleys Klassiker der Schauerliteratur FRANKENSTEIN ODER DER MODERNE PROMETHEUS (1818) ist in Form von Briefen geschrieben, ein Stil, der im 18. und 19. Jahrhundert in Mode war und auch immer wieder vorkommt (bspw. Ahern, Cecilia: *Für immer vielleicht*, 2004). Doch ist hier ein anderer Meta-Charakter zu finden, Shelley schrieb den Roman in Form von Briefen von Frankenstein an seine Schwester, dabei die Binnengeschichte erzählend, die ihm sein Geschöpf berichtet hat. Eine richtige Matroschka-Erzählung, die auf sich selbst verweist.

In NAKED LUNCH verabschiedet sich William S. Burroughs gänzlich von einer stringenten, nachvollziehbaren Erzählung. Cronenbergs Verfilmung von 1991 gelingt es, die Aneinanderreihung von Halluzinationen und grotesken Ausführungen um Ejakulation und außerirdischer Spionage in einen funktionierenden Erzählrahmen zu verpacken, indem er dem bereits metafikionalen Werk eine weitere Metaebene hinzufügt und einen fiktionalisierten Burroughs das Buch im Film selbst schreiben lässt. [18]

Romane, die das Schreiben eines Romans oder des Romans den man gerade liest, selbst thematisieren, gibt es häufig und da fällt beispielsweise ROBINSON CRUSOE (1719) von Daniel Defoe ein.

In Stephen Kings Romanen und Kurzgeschichten sind häufig Autoren oder Englischlehrer Protagonisten. Zudem ein autobiographisches, selbstreferenzielles Element - King hat auch in seinem Privatleben mit Dämonen zu kämpfen.[19]

Ein spannendes Experiment in metafikionaler Literatur ist der Roman TWENTY YEAR DEATH von Ariel S. Winter, der einen Kriminalfall über drei Jahrzehnte, in drei verschiedenen Stilen erzählt, den Größen der *hard boiled crime fiction* nachempfunden, unter anderem Raymond Chandler, Autor der MARLOWE-Detektivromane. [20]

Mit verschiedenen Genre - unter anderem in Form von Reisetagebuch, Brief-

zyklus, Kriminalroman - im Konstrukt einer epischen Gesamterzählung, die sich auf etwa 1000 Jahre erstreckt, versucht David Mitchell es in seinem Roman CLOUD ATLAS (2004). Die sechs Teile sind ineinander verschachtelt und bedingen einander.

Weitere metafiktionale Bücher, die ich erwähnen möchte, wären die Kinderbücher OPEN ME... I AM A DOG[21], das sich tatsächlich für einen Hund hält und mit dem Leser interagiert oder die Neuinterpretation der drei kleinen Schweinchen von David Wiesner, die vom bösen Wolf nicht nur aus ihren Hütten, sondern sogar aus dem Buch vertrieben werden und ihren Heimweg durch andere Geschichten, in anderen Zeichenstilen, meistern müssen. [22]

2.2 Meta Movies - Beispiele im Film

Mehr noch als Bücher, kann man sehr viele Filme auf Metaebene analysieren. Ein Film ist in gewisser Weise immer ein metafiktionales Medium. Filme basieren (fast immer) auf Büchern - Drehbüchern - die eine eigene literarische Gattung darstellen. Die folgenden Filme stellen verschiedene Formen von *Meta Movies* dar. Ich stelle diese - ihre Macher und ihre Methodik - vor, versuche mich dann an einer Klassifizierung, ehe ich mich im folgenden Kapitel um ein spezielles Genre - den Heistfilm - kümmere und dann auf mein eigenes Filmprojekt zu sprechen komme.

2.2.1 Adaptation (2002)

Regie: Spike Jonze

Drehbuch: Charlie & Donald Kaufman



Abbildung 2: Der doppelte Nic: Freeze Frame aus ADAPTATION

ADAPTATION erzählt von der Produktion des Drehbuchs auf dem der Film selbst basiert und Kaufman stellte sich der Herausforderung eine *non-story* zu erzählen, dazu griff er tief in seine Trickkiste und erlaubte sich allerhand künstlerische Freiheiten.

Spike Jonzes Film BEING JOHN MALKOVICH befindet sich gerade in Produktion und Drehbuchautor Charlie Kaufman hat damit den bis dato größten Erfolg seiner Karriere. Kaufman ist ein neurotischer, depressiver Mann, der seine

Drehbuch-Babys ungerne aus der Hand gibt und so beaufsichtigt er die Dreharbeiten am Set, lässt sich jedoch vertreiben, weil John Malkovich eine Ansage gemacht hat und der *assistant director* den Star zufrieden sehen möchte.

Kaufmans Taugenichts von Zwillingsbruder Donald ist zu ihm gezogen und dieser eröffnet ihm Zuhause, dass auch er Drehbuchautor werden möchte. Er bittet Charlie um Geld, um ein Seminar des berühmten Robert McKee zu besuchen.

Robert McKee ist wie Syd Field eine Koryphäe im Geschäft und bietet verallgemeinernde Lösungsansätze zur Konstruktion eines Drehbuchs. Sein Buch *STORY* wurde auch mir im Drehbuchkurs von Thomas Durchschlag (Drehbuchautor, Regisseur) empfohlen, in dem ich die ersten Fassungen von *KALTER HUND* der Kritik des Dozenten und der Kommilitonen stellte. *Taken with a grain of salt* ist es auch ein empfehlenswertes, lehrreiches Buch, wobei McKee streitbar bleibt. Doch zurück zum Film: Kaufman und McKee sind sich in vielen Punkten uneins und als Kaufmans Bruder mit einem nach McKee strukturell gut aufgestellten, aber inhärent hanebüchenen Skript eine Million Dollar verdient, bricht für den sexuell und beruflich frustrierten Charlie die Decke über dem Kopf zusammen. Er wurde nämlich mit der Adaption des biographischen Buchs *DER ORCHIDEENDIEB* von Susan Orlean beauftragt und hat eine Blockade, da das Buch sich nicht für eine Filmadaption eignet. Kaufman beginnt sich immer mehr für die Autorin Orlean zu interessieren, er spinnt sich eine Liebelei zusammen und beginnt der Autorin nachzustellen. Kaufman entdeckt, dass sie eine außereheliche Affäre mit dem Orchideendieb Laroche hat, den sie für ihr Buch aufgespürt und interviewt hatte. Die beiden sind nicht begeistert davon, beschattet zu werden, denn sie wollen ihre Affäre geheim halten und zudem produziert Laroche eine pflanzliche Droge aus den erbeuteten Orchideen.

Da Kaufman sich als Protagonisten einsetzt, vermischen Realität und Fiktion und es ist dem Zuschauer nicht klar, was real ist und was fiktion. Der Film-Kaufman zieht seinen Bruder Donald mit hinein in die verhängnisvolle Geschichte um die Affäre von Laroche und Orlean. Es kommt zu einer dramatischen Verfolgungsjagd in den Sümpfen, bei der der Co-Autor Donald Kaufman auf tragische Weise ums Leben kommt. Der Film ist deshalb auch Donald Kaufman gewidmet.

Nur hat Charlie Kaufman in Wirklichkeit gar keinen Bruder namens Donald.

ADAPTATION ist ein autothematisches, metafiktionales Werk, weil es auf sich

selbst verweist und seine Entstehung selbst thematisiert. Ein Film über das Erzählen, das Schreiben und Filmemachen. [23, 24]

2.2.2 F for Fake (1973)

Regie: Orson Welles

Drehbuch: Orson Welles, Oja Kodar



Abbildung 3: Orson Welles: Freeze Frame aus F FOR FAKE

F FOR FAKE ist Orson Welles letzter, abgeschlossener Film und gilt, wie auch sein filmisches Erstlingswerk CITIZEN KANE (1941) als Meisterwerk. Der Film beginnt mit einem Zaubertrick und einem Versprechen. Orson Welles, in Hut und Cape, verwandelt den Schlüssel eines kleinen Jungen mittels *palmage*⁵ in eine Münze und wieder zurück. Beobachtet wird dies von den Kameras, die vorgeben den Film selbst aufzunehmen.

Welles nennt sich selbst einen Scharlatan. Er führt den Zuschauer in diesem Film hinters Licht, wie den kleinen Jungen. Er verspricht jedoch, dass für die nächste Stunde, alles was er erzähle und zeige, auf Fakten basiere und „wahr“ wä-

⁵*palmage*: Taschenspielertrick, etwas in der Hand zu verstecken. Ich habe als Kind gezaubert.

re.

Der Film funktioniert auf mehreren Ebenen, die ich versuche im Folgenden zu ergründen:

Der Scharlatan	Extradiegese	5
Die Produktion des Films, im Film selbst	Intradiegese	4
Oja und die 22 Picassos	Metadiegese	3
Clifford Irving & Howard Hughes	Metadiegese	2
Das Leben und Fälschen des Elmyr de Hory	Intradiegese	1

Auf der ersten Ebene des Films geht es um den Kunstfälscher Elmyr de Hory. Er berichtet den Zuschauern von seinem Leben und wie er zur Malerei kam, zum Kunstfälschen. Welles zeigt ihn beim Anfertigen und anschließenden Vernichten von Fälschungen im Stile Picassos, Matisses und Modiglianis. Dies ist eine intradiegetische Ebene, eine Binnenerzählung. Demgegenüber gestellt sind Interviewparts mit Clifford Irving, der eine Biografie über de Hory schrieb und anderen, die de Horys Ausführungen wiederum hinterfragen.

Vor diesem Hintergrund stellt F FOR FAKE in der nächsten Ebene Fragen über Authentizität, Autorenschaft und den auratischen Wert von Kunst und Fälschung. All diese Fragen kann man auch über den Film selbst stellen. Großteils benutzt Welles Material, das nicht er selbst gedreht hat, sondern François Reichenbach, ein Mitbegründer des *cinéma vérité*, der gleich zu Beginn des Films mit der Kamera zu sehen war und als Aufnahmeleiter oder Regisseur fungiert. (4. Ebene)

Welles führt in der letzten, extradiegetischen Ebene als *narrator* durch den Film und mischt sich unter die inszenierten, pseudo-dokumentarischen Aufnahmen und Spielszenen. So ist er auch im Schnittraum zu sehen, wo er augenscheinlich den Film selbst gerade schneidet. Für Welles war Filmkunst die Kunst der Montage. Der Schnitt von F FOR FAKE - angeblich in drei Schnitträumen gleichzeitig - soll ihn ein volles Jahr, sieben Tage die Woche, in Anspruch genommen haben.

Ähnlich virtuos wie Werner Herzog aus den Aufnahmen Timothy Treadwells seinen Film GRIZZLY MAN (2005) zusammenstellte, benutzte Welles das Material von Reichenbach, um einen Film über die Manipulation und das illusorische

Potential des Mediums Film zu produzieren. Er konstruiert beispielsweise Szenen um eine mysteriöse junge Frau namens Oja Kodar, bis zu dem Punkt, an dem man sie für bare Münze nimmt, nur um sie dann aus mehreren Perspektiven zu zerschlagen. Er führt vor, wie leicht Dokumentarfilm manipulieren und manipuliert werden kann und zeigt auf, dass viele Filme an der Subjektivität ihres Ansatzes scheitern.

Reichenbach arbeitete an einem Film über Elmyr de Hory und zog Welles hinzu, als sich Elmyr-de-Hory-Biograf Clifford Irving selbst als *faker*, als *forger* herausstellte. Wie objektiv ist dieser Mann, wenn er Elmyr de Hory kritisch betrachtet?

Irving geriet mit einer angeblich autorisierten Biographie des Industrie- und Medienmilliardärs Howard Hughes in die Presse, die er offensichtlich gefälscht hatte. Hughes leugnete Irving zu kennen oder mit ihm gesprochen zu haben. Die Demontage der Figur, die man soeben noch als Autorität aufgebaut hat, ist ein bemerkenswerter Akt. Etwas Unerhörtes im Rahmen eines Dokumentarfilms, indem es Methode ist, einen Experten zu Wort kommen zu lassen, der üblicherweise nicht mehr hinterfragt wird. Die Verbindung von Welles und Hughes ist zu betonen, denn CITIZEN KANES Protagonist Charles Foster Kane, gespielt von Orson Welles, war neben William Randolph Hearst auch Howard Hughes nachempfunden.

Howard Hughes Leben und Wirken wird in einer Montage umrissen, die klar in der NEWS ON THE MARCH-Sequenz in Welles CITIZEN KANE parodiert wird, was wiederum eine Satire der Nachrichtenreihe THE MARCH OF TIME ist, die in den 1930er bis 1950er Jahren in Kinos gezeigt wurde. [25]

Die Form des Films ist so außergewöhnlich, dass Welles davon sprach, eine neue Art von Film erfunden zu haben. Filmhistorikerin Lotte Eisner, die Werner Herzog stark beeinflusst hatte, sagte damals über F FOR FAKE, es sei nicht einmal ein Film.

F FOR FAKE ist ein Spiegelkabinett, eine einzige Illusion und auch ein Film: Ein Dokumentarfilm, ein Essayfilm.

Welles setzt sich über die gängigen Konventionen hinweg und verbindet die dokumentarischen Modi (nach Bill Nichols: *poetic*, *expository*, *observational*, *participatory*, *reflexive*, und *performative*) in seinem Ringen um „Wahrheit“.

Er erläutert unter anderem sehr objektiv und beobachtend, tritt dann aber auch selbst in Erscheinung und interagiert mit den vorgestellten Personen. Er schaut auf sein eigenes Leben und Werk zurück und setzt es in Relation zur Erzählung, die auch teilweise nicht nur frei erfunden, sondern auch regelrecht romantisiert ist und mit poetischen Bildern arbeitet.

Welles zieht Parallelen zwischen des Betrugs von de Hory, Irving und seinen eigenen Schwindeleien in jungen Jahren, die ihm seine ersten Anstellungen einbrachten.

Die dritte Ebene führt ein *metadiegetisches Element* seines Vexierspiels ein: Eine Erzählung in der Erzählung. Orson Welles, damals bereits ein alter, korpulenter Mann, möchte scheinbar der Welt beweisen, dass er es noch immer schafft eine junge, attraktive Geliebte als Vorzeigefrau gewinnen zu können. Er lässt sie mit einem Hauch von Nichts durch das Bild flanieren, er erzeugt eine Mystik und nutzt ihre geheimnisvolle Erotik als Blickfang für den Zuschauer.

Wir sehen Kodar zum Strand gehen, sich Sonnen. Tagaus, tagein war Kodar auf Ibiza am Strand und Pablo Picasso habe ein Auge auf sie geworfen, erzählt Welles, er habe begonnen sie zu Malen. 22 mal hätte sie ihm Model gestanden und Picasso sie gemalt, zu ihr hingezogen, überwältigt von ihrer Schönheit. Sie hätte es gar geschafft die Bilder behalten zu dürfen, wenn sie sie nur niemals jemand zeigen oder gar verkaufen würde. Nun las Picasso von einer Ausstellung auf der 22 neue Gemälde von ihm ausgestellt worden würden. Schäumend vor Wut sei Picasso nach Paris geflogen, hätte die die Kunsthalle betreten und 22 Gemälde vorgefunden. Doch an keines der Gemälde hätte er sich erinnern können. Es hieß, sie trügen sein *signet*, sie sähen aus, als seien sie von ihm, doch seien sie das nicht gewesen. Es sei eine ganze neue Periode in seinem Schaffen, doch er habe sie nicht gemalt.

Picasso habe Kodar nun gestellt und sie die Täuschung gestanden. Sie habe Picasso dann zu ihrem Großvater geführt, einem Kunstfälscher, der sein Werk verteidigt habe, er hätte der Welt eine neue, einzigartige Periode im Oeuvre Picassos geschenkt. Picasso habe seine Gemälde zurück verlangt. Doch der Großvater hätte ihm eröffnet, er habe sie verbrannt.

Welles erinnert daran, dass er zu Beginn gesagt habe, er wolle eine Stunde nur die Wahrheit erzählen. Diese Stunde sei vorüber, *for the last 17 minutes, I've*

been lying my head off. Welles entschuldigt sich und zitiert Picasso, der sagte, das Kunst eine Lüge sei, die uns die Wahrheit sehen ließe. Er verabschiedet die Zuschauer und entlässt sie in die Nacht.

Welles nutzte Kodar als *misdirection*, als Ablenkung. Wir sind immer noch Zuschauer seiner großen Zauber-Varieté, in der er bereits schwebende Männer und eine Frau in einem Koffer hat verschwinden lassen. erinnert man sich an die Kathedrale von Chartres, von deren anonymen Schöpfern er spricht, erkennt man Welles Botschaft: Die Autorenschaft von Kunst ist unbedeutend, das Werk zählt, weil es (im besten Falle) das Leben wertvoller macht und wir uns darauf verständigen, dass es einen Wert inne hat. [26, 27, 28, 29]

2.2.3 Kill Bill (2003)

Regie & Drehbuch: Quentin Tarantino



Abbildung 4: The Origin of O-Ren: Freeze Frame aus KILL BILL

Tarantino zählt KILL BILL 1 und 2 als nur einen Film und so wollen wir es auch hier halten, er wurde lediglich zur besseren Vermarktbarkeit auf zwei Episoden aufgeteilt.

Am Anfang erzählt der Film von dem Mordversuch des geschassten Bill, an seiner jüngeren Geliebten, die ihn verlassen hatte und im Begriff war zu Heiraten. Bill verpasst ihr noch in der Kapelle eine Kugel in den Kopf, doch sie stirbt nicht und auch das ungeborene Kind in ihrem Bauch überlebt. Nach Jahren im Koma erwacht die Braut und sinnt auf Rache. Ihr Ziel für zehn Kapitel: Kill Bill!

Die Besetzung des titelgebenden Bill mit David Carradine ist ein Glücksgriff gewesen, verband diese Legende des B-Movie doch bereits seit Jahrzehnten die beiden Genre, aus denen Tarantino für KILL BILL am Meisten schöpfte: *Eastern* und *Western* kamen bereits in Carradines Fernsehserie KUNG FU aus den 1970er Jahren zusammen. [30, 31]

Die erste Hälfte von KILL BILL ist stark von asiatischen Action- und Martial-Arts-Filmen inspiriert, die zweite Hälfte zitiert viele Spaghetti-Western und die Verwendung einiger Johnny-Cash-Stücke deutet auf einen Südstaateneinfluss hin, der auch bei DJANGO UNCHAINED (2012) unverkennbar ist. Diese Verbindung

von Genres ist eine *transtextuelle Genrereflexion*. Eine Klassifizierung der drei vorgestellten und weiterer Filme und der Versuch einer verbindlichen Sprachfindung für metafiktionale Reflexivität, die dieses komplexe Thema differenzieren lässt, folgt im nächsten Kapitel. (2.3)

Tarantino geht bei der Verbindung verschiedener Genres noch weiter, er bricht sogar mit der Form des szenischen Spielfilms und baut mit Kapitel 3 THE ORIGIN OF O-REN ein Anime-Flashback ein.

KILL BILL ist ein Meta-Meisterwerk, in dem jedes Element auf der Leinwand einem anderen Film entliehen ist. Mehr *selbstreferenzielle Genrereflexivität* ist gar nicht möglich.

Der Film wurde von D. K. Holm in seinem UNOFFICIAL CASEBOOK auf fast 200 Seiten in seine Anleihen und Hommages zerlegt. Sehr anschaulich wurde dies auch in dem kurzen Essayfilm, EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL (2011) von Kirby Ferguson und Robert Grigsby Wilson, aufgearbeitet.

Da ein Bild mehr als Tausend Worte sagt, folgen *freeze frames* aus besagtem Essayfilm.

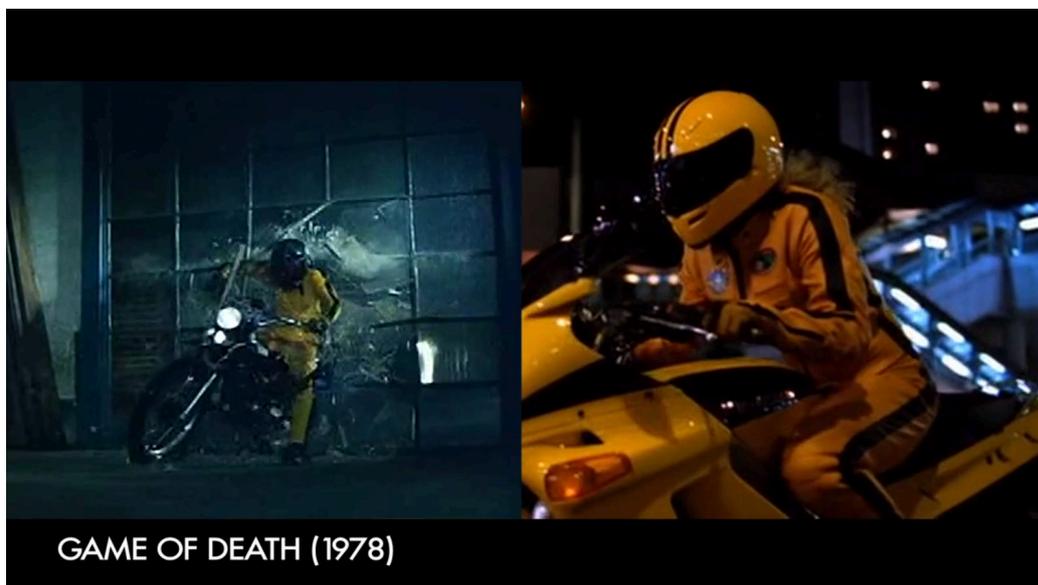


Abbildung 5: Freeze Frame aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL



Abbildung 6: Freeze Frames aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL



Abbildung 7: Freeze Frames aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL

Abschließend noch ein Hinweis auf eine weitere metafiktionale Form, die Tarantino einsetzt: *metaisierende Reflexivität*

Die Braut durchbricht die *Vierte Wand* und spricht direkt zum Publikum und das in einer Einstellung auf ihrer Augenhöhe und in einer monochromen Stilisierung, die die Künstlichkeit erhöht und eine besondere Aufmerksamkeit verlangt. [32, 33]



Abbildung 8: *Breaking the 4th wall*: Freeze Frame aus KILL BILL

2.3 Klassifizierung

Das Phänomen der Metaerzählung ist, wie schon erwähnt, kein Neues. Das Durchbrechen des Rahmens einer Erzählung ist so alt wie die Erzählung selbst und erreicht ein Medium eine gewisse Reife, reflektieren die Erzähler über die Geschichten, die sie selbst konsumierten und das Medium an sich.

Die Diskussionen in der Fachliteratur nutzen viele Wortschöpfungen um komplexe, intellektuelle Sachverhalte zu beschreiben. In ihrem Aufsatz REFLEXIVITÄT UND GENREREFLEXIVITÄT IM SPIELFILM listet Filmwissenschaftlerin Katja Hettich eine ganze Reihe von Kennzeichnungskonzepten auf und versucht ein klares Beschreibungsinstrumentarium zu schaffen. [34]

In der Vergangenheit wurden etwa die Begriffe *Reflexivität* und *Selbstreflexivität* häufig synonym verwendet, wobei dies zwei Paar Schuhe sind. ADAPTATION beispielsweise bezieht sich auf sich selbst und vermittelt keine allgemeingültige Reflexion über andere Filme, so wie es F FOR FAKE anstrebt, deshalb ist ADAPTATION selbstreflexiv, da *Referierendes* und *Referiertes* identisch sind. Eine großzügigere Auslegung des Begriffs lässt Fehlschlüsse zu. Das Umfeld einer filmischen Erzählung kann ein Filmset sein und doch wäre ein Liebes-Melodram zwischen zwei Darstellern nicht zwangsläufig ein reflexiver oder selbstreflexiver Metafilm. Hettich plädiert für den Oberbegriff der *Reflexivität*, den sie in vier Unterformen ausdifferenziert wissen möchte:

- autothematische Reflexivität

Das Filmische wird zum Gegenstand der Reflexion, etwa durch die Thematisierung von Dreharbeiten eines Films, die Darstellung einer Rezeptionssituation oder die binnendiegetische Präsenz von Film innerhalb eines Films.

- transtextuelle Reflexivität

Parodien, Pastiche, Remakes nehmen Bezug zu anderen Filmen, ebenso wie Filme, die von anderen Filmen inspiriert wurden.

- selbstreferenzielle Reflexivität

In diese dritte Kategorie fallen Spielfilme, die durch werkinterne Referen-

zen auf sich selbst, ihren eigenen Status als filmische Fiktion in den Fokus rücken und dem Zuschauer als Gegenstand der Reflexion anbieten.

- metaisierende Reflexivität

Durchbrechen der Vierten Wand : Direkte Ansprache der Zuschauer und Hinweis auf Künstlichkeit

Klassifizieren wir nun unsere Beispiele neu, so zählt ADAPTATION zu Filmen, die mit autothematisc her und selbstreferenzieller Reflexivität arbeiten. KILL BILL bedient sich auf der anderen Seite transtextueller und metaisierender Modi. In F FOR FAKE finden wir sogar alle vier Formen wieder.

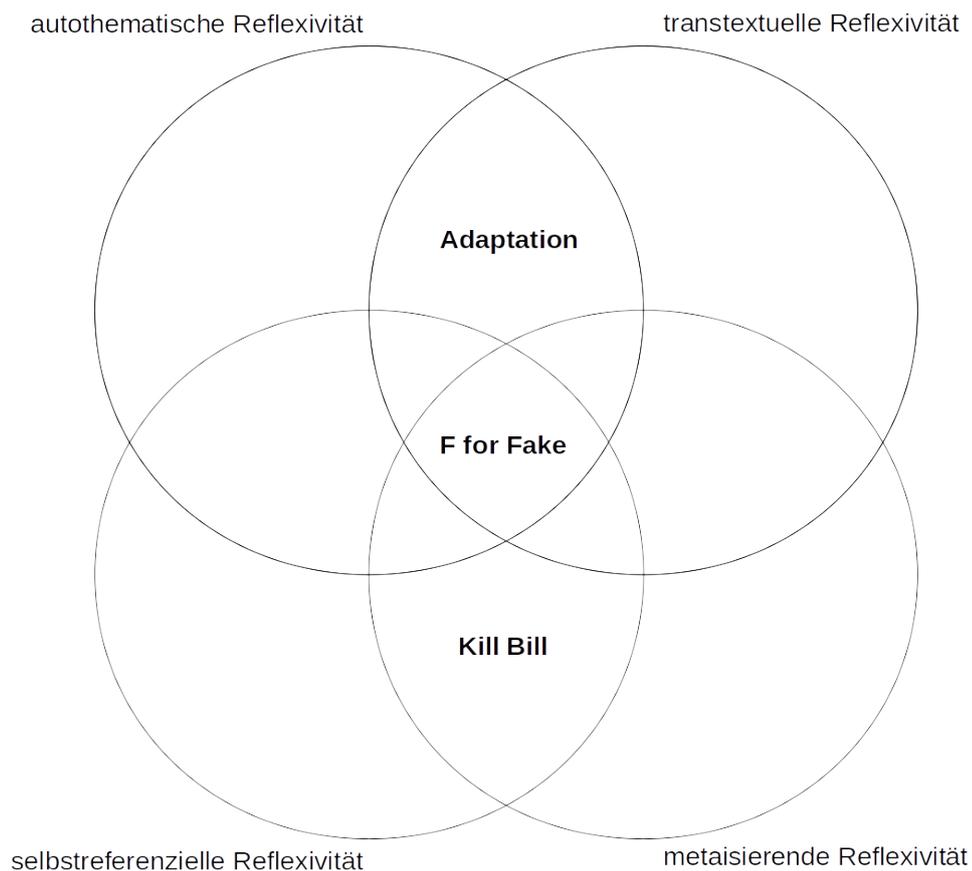


Abbildung 9: Venn-Diagramm

Ein Film kann darüber reflektieren, ein Film zu sein.

Ein Horrorfilm, kann darüber reflektieren ein Horrorfilm zu sein.

Genre-reflexion gibt uns ein Instrumentarium, um näher auf bestimmte Filme innerhalb ihrer Genres und derer Gesetze einzugehen. Genre kann zum Bezugspunkt aller vier Formen filmischer Reflexivität werden.

Autothematische Genre-reflexivität: Ein möglicher Fall wäre etwa, die Produktion eines Horrorfilms in einem Horrorfilm zu erzählen, wie in WES CRAVEN'S NEW NIGHTMARE oder SCREAM 3, ebenfalls von Wes Craven.

Eine Rezeption eines Horrorfilms in einem Horrorfilm geschieht auch sehr häufig, meist sieht man als kleine Hommage etwa ein *creature feature* von Jack Arnold auf einem Fernseher im Hintergrund laufen. In THE HUMAN CENTIPEDE II (2011, Regie: Tom Six) schaut ein Nachtwächter den ersten HUMAN-CENTIPEDE-Film (2009, Regie: Tom Six) und davon inspiriert beginnt er selbst 12 Menschen zu entführen und sie *ass to mouth* aneinander zu nähern. Ein Verweis auf einen fragwürdigen Fetisch aus Hardcore-Pornofilmen.

Ein besonders enger Zusammenhang besteht, laut Hettich, zwischen *transtextueller Reflexivität* und Genre. Genrefilme könnten als *per se* transtextuell angesehen werden, sie bewegten sich immer in einem enggesteckten Feld ähnlicher Geschichten und Ästhetik. Im engeren Sinne, solle nur von *transtextueller Genre-reflexivität* gesprochen werden, wenn die Bezugnahme ein Nachdenken über deren generische Qualitäten anregt.

Eine solche *transtextuelle Genre-reflexivität* findet man zum Beispiel in À BOUT DE SOUFFLE (1960, Regie: Jean-Luc Godard; deutsch: AUSSER ATEM) und im bereits besprochenen KILL BILL, da diese mehrere Genre in Verbindung bringen und zugleich reflektieren.

Von *selbstreferenzieller Genre-reflexivität* ist die Rede, wenn ein Film seinen Status als Genrefilm in reflexiver Weise zur Schau stellt. Der Film hat in gewisser Weise ein Selbstverständnis für seine Genrekonventionen und dem Wissen der Zuschauer darum und zeigt dies etwa durch ironische Dialoge, die daraufhinweisen, dass dem Autor bewusst ist, wie Figuren in anderen Filmen gleichen Genres

miteinander interagieren. Auch hier sind wieder Horrorfilme besonders hervorzuheben:

- FRIDAY THE 13TH PART VI: JASON LIVES (1986, Regie: Tom McLoughlin), mit seinem selbstreferenziellen Humor und dem Durchbrechen der Vierten Wand.
- Adam Wingards YOU'RE NEXT (2011), das mit der Erwartungshaltung der Zuschauer an ihre *scream queen* und Klischees spielt und für die maskierten Killer den Spieß umdreht, da die junge Protagonistin Tochter eines militanten *preppers* ist und ihre gesamte Kindheit darauf gedrillt worden war, um ihr Überleben kämpfen zu können.
- CABIN IN THE WOODS (2011, Regie: Drew Goddard) ist *der* Meta-Horrorfilm schlechthin, er behandelt objektiv den aktuellen Stand des Horrorfilmgenres und seiner Zuschauer. Nahezu jeder Witz ist genrereflexiv. Es sind bewusst unbekannte, frische Gesichter, die den Cast stellen, um nicht ungewollten Ballast mitzubringen. Das gibt Sigourney Weaver, als „größte Nummer“ im Film, einen starken Auftritt, ganz am Ende. Es ist kaum mehr als ein *cameo*, aber sie bringt, als eine der wichtigsten Frauen im Genrefilm, eine starke Bedeutung mit sich. Sie ist *the director* - Das kann für Direktor oder Regisseur stehen. Die dunklen Götter (die Zuschauer), die besänftigt werden wollen, sind kurz davor die Welt (den Film) zu vernichten, als Weaver unvermittelt auftaucht. Sigourney Weavers Auftritt ist eine Allegorie für die Funktion ihrer Figur, die eine Metapher für den Filmemacher selbst ist.

Im Gegensatz zu den drei bisher beschriebenen Formen der Genrereflexivität ist die *metaisierende Genrereflexivität* nicht an *einem* Genre interessiert, sondern am Phänomen Genre an sich. Filmgenres ermöglichen unserem Verstand eine Orientierung durch das Dickicht von Erzählungen. Dieses Ordnungsprinzip kann uns auch im Alltag helfen, durch kognitive Schemata, die unsere Erfahrungen durch ein Hintergrundwissen erklärbar machen. Hintergrundwissen um die Regeln und Funktionen im Western-Genre etwa, ermöglichen es uns, beim Anblick zweier Cowboys, die einander mit gezückter Waffe gegenüberstehen, eine ganze Reihe von Vermutungen über eine mögliche Vorgeschichte und den Fortgang anzu-

stellen. Durch den Zerrspiegel eines Genre, das mit seinen kognitiven Schemata arbeitet, können *mindgame movies*⁶ wie BEING JOHN MALKOVICH (1999, Regie: Spike Jonze), MEMENTO (2000, Regie: Christopher Nolan), A BEAUTIFUL MIND (2001, Regie: Ron Howard) oder SHUTTER ISLAND (2010, Regie: Martin Scorsese) auf metaisierende Weise über die Wirklichkeitskonstruktion und die Geistesverfassung von Menschen reflektieren.

Hettich bezieht sich auf Thomas Elsässers Abhandlung darüber und ich gebe nun die Beispiele wieder, die ich aufgrund meiner eigenen Rezeption so nachvollziehe.

MEMENTO bietet sich dem Zuschauer inhaltlich, wie stilistisch als *film noir* dar, erst durch einen *plot twist* am Ende des Films, stellt sich heraus, dass der Protagonist am Tod seiner Frau Mitschuld trägt und aus demselben Grund unter Amnesie leidet. Das Schema des *film noirs* dient lediglich der Annäherung der Zuschauer an die subjektive Sicht des Protagonisten.

A BEAUTIFUL MIND bedient sich des Spionage-Thrillers, um dem Zuschauer in die durch eine psychische Erkrankung verzerrte Perspektive des nobelpreisgekrönten Mathematikers John Nash zu versetzen. Mit der Auflösung der Diagnose Schizophrenie, erkennt man die toten Briefkästen und geheimen Nachrichten, als Anzeichen seiner paranoiden Wahrnehmung und Erleben die Erkenntnis Nashs, das er sich alles nur eingebildet hat, mit ihm zusammen.

Genre werden in diesen Filmen nicht mehr als Kategorisierung von Filmen als Ware angesehen, sie werden, so Hettich, vielmehr als besonders effektives Mittel zur Darstellung der Realität eingesetzt.

⁶*mindgame movies*: Begriff geprägt von Thomas Elsässer in FILM ALS MÖGLICHKEITSFORM: VOM „POST-MORTEM“-KINO ZU MINDGAME MOVIES

3 Heist & Caper - Der Raub der Bilder

Der Heistfilm ist ein Subgenre des Kriminalfilms und hatte in den 1950er und 60er Jahren eine große Schnittmenge mit dem *film noir*. Der Heistfilm folgt einer langen Tradition der Verknüpfung von Diebstahl und ästhetischer Handlung, von Kriminellem und Künstler. Sie sind eins im Blick der Zuschauer, sie werden bewundert und verehrt, doch haben wir auch immer den unterschwelligsten Wunsch, sie am Gipfel ihres Triumphs, scheitern und zerstört zu sehen.

In meinen Ausführungen berufe ich mich unter anderem auf THE HEIST FILM: STEALING WITH STYLE von Daryl Lee. [35]

Das Motiv eines Raubs ist nicht immer allein finanzieller Natur. In vielen Fällen geht es auch darum, möglichst originell und außergewöhnlich zu sein und das „perfekte Verbrechen“ zu begehen. Kriminalfilme wie ASPHALT-JUNGLE (1950, Regie: John Huston), ENTRAPMENT (1999 mit Sean Connery, Regie: Jon Amiel, deutsch: VERLOCKENDE FALLE), oder Soderberghs OCEAN-Trilogie ästhetisieren den Akt des Raubs als choreografierte, kollaborative Leistung von professionellen Dieben, die ihr Handwerk verstehen und die die Kunst des Raubs perfektionieren wollen. Die performative Natur eines einstudierten Raubs, gleicht einem Tanz, einer Performance und die Verbindungen zur Kunstwelt reißen damit noch nicht ab.

In Filmen wie THOMAS CROWN AFFAIR (Original: 1968, mit Steve McQueen, Regie: Norman Jewison; Remake: 1999, mit Pierce Brosnan, Regie: John McTiernan) wird nicht nur kunstfertig geraubt, es steht auch Kunst im Zentrum des Films. Beide Filme sind für ihre Zeit exemplarisch in Montage und Technik. Auch in OCEAN'S ELEVEN und OCEAN'S TWELVE (2001, respektive 2004) wird der Raub mit Hochkunst gleichgesetzt. Museen und Galerien von Weltrang sind die auserkorenen Ziele der *heists* dieser Filme.

Kunst dient als doppelte Metapher: Sie ist zum einen eine gemeinschaftliche, produktive Anstrengung, eine Analogie für den Film selbst und macht den Heistfilm damit besonders „meta-freundlich“. Zum Anderen ist Kunst, durch die Exzentrik und Unbeständigkeit seines Marktes, als Substitution im Film für andere Systeme, wie etwa das Börsengeschäft geeignet. Kunst bindet Kapital, kann

spekuliert werden, gekauft, verkauft und ist eines der privilegierten Metonyme für ästhetische und kommerzielle Werte im Film.

Heist ist nicht gleich *heist*. Ich möchte noch den Begriff des *caper* ins Spiel bringen. Der Ursprung beider Begriffe ist deutsch und kommt aus dem Nautischen. Die Worte *Kapern* und *Hissen* klingen schon nach Seeräubern und geplünderten Schätzen. Beide Begriffe werden in der Filmindustrie und -kritik mehr oder weniger austauschbar verwendet, wobei ich eine Tendenz hin zu einer einfachen Unterscheidung entdeckt habe.

Der *heist* dokumentiert meist die akribische Vorbereitung und den minutiösen Tathergang. In Filmen wie *THE SPLIT* (1968, Regie: Gordon Flemyng) oder *ACROSS 110TH STREET* (1972, Regie: Barry Shear) ist der *heist* eine von Sozialkritik aufgeladene Parabel auf die Missstände der Gesellschaft, wie Armut und Rassismus.

Komödiantischere Filme, die das Abenteuer in den Vordergrund stellen, würde ich als *caper* bezeichnen wollen, auch wenn diese gelegentlich den *heist* im Titel haben. Brett Ratners *TOWER HEIST* von 2011 ist ein solcher *caper*, ein Sozialdrama um „den kleinen Mann“ (gespielt von *everyman* Ben Stiller), der um seine Pension betrogen wurde und sich rächen will. Der Raub selbst, ist nicht von Belang und wird nebensächlich und nachlässig abgewickelt, ist aber dennoch erfolgreich. Es gibt ein Happyend für die Kriminellen, etwas das in frühen Heistfilmen nicht geschieht. Die PRODUCTION CODE ADMINISTRATION sorgte seit 1930 mit dem HAYS CODE genannten MOTION PICTURE PRODUCTION CODE, über 30 Jahre lang dafür, dass eine „Sittlichkeit“ und „guter Geschmack“ gewahrt wurden. Kriminelle, die raubten, töteten und rohe Gewalt verübten und damit ungestraft davon kamen, waren undenkbar. Als das Fernsehen dem Kino den Rang abzulaufen begann, sah Hollywood sich gezwungen den Zuschauern etwas zu bieten, das sie in den eigenen vier Wänden nicht auf einer kleinen Röhre haben konnten: Farbe, Breitbild und Gewalt.

Die mediale Flut sorgte dafür, dass der Kriminalfilm immer härter wurde, denn die Berichterstattung im Fernsehen wurde es auch. Die Kriegsbilder, die aus Vietnam an die heimatliche Fernseh-Front kamen, sorgten für einen weiteren Schub an vermeintlichem Realismus und Härte. Seit den 1990ern genießen die Mehrheit

aller *heists* einen erfolgreichen Ausgang, gegen die unterdrückende Gesellschaft oder korrupte Unternehmen. Heistfilme boten dem Zuschauer schon immer Eskapismus, Voyeurismus, die Lust am Unerlaubten und der Auflehnung, doch die Moral ist heute eine andere. Es scheint, als hätte sich die Stimmung in unserer Kultur gewandelt. Einst sahen wir uns als die rechtschaffene Gesellschaft und die Verbrecher waren unser Feindbild, wenn auch reizvoll und romantisiert. Nun ist es ein „Wir hier unten, gegen die da oben“. Nicht nur die Zahl erfolgreicher Raubzüge im Film haben sich vermehrt, die schiere Anzahl an Heistfilmen hat sich in den letzten Jahrzehnten merklich gesteigert.

Heistfilme weisen sehr häufig eine selbstreflexive, quasi-autothematise Reflexivität auf.

Leonardo di Caprios COBB in INCEPTION (2010, Regie: Christopher Nolan) hat die Funktion eines Regisseurs. Als Gedanken-Dieb schafft er mit den „geteilten Träumen“ filmische Realitäten, in die er mit seinem Team eintaucht und diese erlebt.

Der italienische Klassiker I SOLITI IGNOTI (1958, Regie: Mario Monicelli, deutsch: DIEBE HABEN'S SCHWER) parodiert das Filmemachen und hat eine autothematise Rezeptionsszene, als sich die Diebes-Crew einen Film anschaut, den Tiberio (Marcello Mastroianni) im Pfandhaus drehen sollte um die Kombination des Safes zu erfahren. Monicellis Genie ist es, dieses Metaelement um einen Charakter zu bauen, der sich dieser Bezüglichkeit nicht bewusst ist.

Steven Soderbergh, der König des Heistfilms der 1990er und 2000er-Jahre, hat auch zu diesem Film ein Remake (2002, WELCOME TO COLLINWOOD oder auf deutsch: SAFECRACKERS ODER DIEBE HABEN'S SCHWER) mit George Clooney produziert, wenn auch nicht selbst geschrieben oder Regie geführt.

Was bedeutet es für den Heistfilm gerade in Remakes neuen Schwung zu finden und neue Höhen zu erreichen?

Daryl Lee beantwortet es so: Die Idee Material wiederzuverwenden - zu stehen - ist in die Story-Struktur des Heistfilms eingebettet, deshalb muss sich das Genre des eigenen Raubs bewusst sein.

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination.

Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic.

Authenticity is invaluable; originality is nonexistent.

Nichts ist original. Stehle von allem, das in dir mit Inspiration nachhallt oder deine Vorstellungskraft befeuert.

Verschlinge alte Filme, neue Filme, Musik, Bücher, Gemälde, Fotografien, Gedichte, Träume, zufällige Gespräche, Architektur, Brücken, Straßenschilder, Bäume, Wolken, Gewässer, Licht und Schatten. Stehle nur die Dinge, die dir direkt zur Seele sprechen. Wenn du das tust, wird dein Werk (oder dein Diebstahl) authentisch sein.

Authentizität ist unbezahlbar, Originalität gibt es nicht.

– Jim Jarmusch [36]

Ein Heist-Remake sollte in irgendeiner Form Stellung zum Original beziehen, von dem es sein Material „stiehlt“ und ebenso zum Konzept der Originalität, um den eigenen Status als Werk zu benennen.



Abbildung 10: Kalter Hund, Wikimedia, Politikaner, CC BY-SA 3.0

4 Kalter Hund

KALTER HUND ist etwas, das mein Vater immer wieder zu Weihnachten macht. Er hat es nicht so mit dem Backen und mag die Erinnerung an seine Oma wach halten, die auch schon Butterkekse und Kakao-Kokosfett aufschichtete und in mundgerechte Häppchen schnitt.

In meinem Film KALTER HUND geht es nicht um diese Süßspeise, es geht auch nicht um Kindheitserinnerungen. Der Titel ist ein Verweis auf zwei Klassiker des *heist movies*, mit dem zusammen er (anmaßend) in eine Reihe gestellt werden möchte: RESERVOIR DOGS (1992, Regie: Quentin Tarantino) und CANI ARRABBIATI (1974, Regie: Mario Bava) und damit Teil des Gesamtkonzepts einer Kollage von bewussten Anspielungen auf eine Reihe von Filmen unterschiedlicher Genres. Wer der *Kalte Hund* ist, bleibt wie vieles andere, der eigenen Deutung überlassen.

4.1 Logline

Aus Neid und Eifersucht entführt eine Konzeptkünstlerin ihre Partnerin aus deren Performance. Die letzte Grenze der Kunst wird überschritten: Menschen sterben.

4.2 Synopsis

Drei Maskierte stürmen eine Kunsthalle im Herzen Frankfurts. Sie rauben ein Bild und entführen eine Künstlerin aus ihrer Performance. Ist dies Teil der Kunstaktion? Gehört es auch dazu, dass einer der Diebe auf der Flucht tödlich verletzt wird?

Es entbrennt ein Streit: Sollen die Diebe das Leben ihres Komplizen oder ihre eigene Haut retten? Sie beschließen, ihn nicht ins Krankenhaus zu bringen, sondern ihn von einem Bekannten versorgen zu lassen.

Währenddessen ruft die Auftraggeberin an und bietet einem der Gangster denselben Deal an, den sie zuvor mit seinem jungen Komplizen hatte: Zwei Millionen von der Versicherungssumme für das gestohlene Bild. Er darf nur keine Zeugen hinterlassen.

KALTER HUND erzählt eine Geschichte von Eifersucht und Gier; kritisiert die elitäre Kunstwelt von Abramovic und Hirst in Form eines *heist movies*, der so unterschiedliche Filme wie RESERVOIR DOGS oder FRÜHSTÜCK BEI TIFFANY zitiert.

4.3 Konzept & Hintergrund

Eine Frau steht mit Zehenspitzen auf einem wackeligen Hocker mit angesägten Beinen. Um den Hals hat sie einen Galgenstrick, und wenn die Kräfte sie verlassen, würde sie sich selbst erhängen. Doch niemand hat ihr das angetan – sie steht da, weil sie es möchte. Sie ist eine Performancekünstlerin, ihr Werk ist ihr Leben. Und vielleicht kostet es sie das auch.

Filme wie *BORGMAN* (2013, Regie: Alex van Warmerdam), *NEON DEMON* (2016, Regie: Nicolas Winding Refn) oder *STOKER* (2013, Regie: Park Chan-Wook) haben mir gezeigt, dass man anspruchsvolle, künstlerisch wertvolle Filmkost schaffen kann, die man nicht auf Anhieb gänzlich verstehen muss, um sie als Film genießen zu können.

Die Themen, die ich behandeln möchte, lassen nicht zu, dass man den Film für eine leichtere Verständlichkeit abschwächt, kürzt, Elemente streicht. Ich möchte etwas Authentisches schaffen, etwas Komplexes und Hintergründiges, das aber auf gar keinen Fall präventios sein darf. Diese und andere Fragen soll *KALTER HUND* dabei aufwerfen:

Was ist Kunst?

Welchen Wert hat Kunst?

Was ist der Antrieb eines Künstlers?

Wie weit darf Kunst gehen?

Wie schon in Kapitel 3 besprochen, ist der Heistfilm der Kunstwelt sehr nahe und deshalb ist es für das Genre sehr passend und zudem spannend, eine Performancekunstaktion in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen. In *KALTER HUND* soll nicht einfach nur ein beliebiges, wertvolles Gemälde gestohlen werden, das keinerlei Bedeutung inne hat, wie es in vielen anderen Filmen über Kunstraub geschieht.

Eine Performancekünstlerin soll aus ihrem eigenen Werk entführt werden.

Die *KURATORIN* des Museums wurde von der jungen Lebensgefährtin der Performancekünstlerin darüber informiert und sucht nun einen Weg, um für sich, beziehungsweise für das Museum, einen Profit herauszuschlagen. Sie beauftragt nun ihrerseits den Raub eines Gemäldes, durch einen der Entführer, um die Versi-

cherungssumme für das Gemälde zu Erbeuten.

Das Gemälde, das die KURATORIN im Film stehlen lässt, war 1976 vom deutschen Performancekünstler Ulay (Frank Uwe Laysiepen) tatsächlich aus der NEUEN NATIONALGALERIE gestohlen worden. Im Rahmen seiner sozialpolitischen und kunstkritischen Aktion DA IST EINE KRIMINELLE BERÜHRUNG IN DER KUNST, stahl Ulay das Spitzweg-Gemälde DER ARME POET und hängte es in der Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie an die Wand.

Die Verwendung dieses Gemälde als Requisit, macht KALTER HUND zu einem Metafilm, denn der Raub wurde damals von Ulay und Jörg Schmidt-Reitwein, der damals Werner Herzogs Kameramann war, filmisch dokumentiert. [37, 38, 39, 40]



Abbildung 11: DER ARME POET von Carl Spitzweg, Wikimedia, Gemeinfrei



Abbildung 12: Handcolorierte Standbilder aus Ulays Aktion. [38]

Das Thema des Metafilms fasziniert mich seit einigen Jahren und KALTER HUND ist mein Versuch einen Film aus den Versatzstücken anderer Filme zusammen zu setzen und mit vielen Zitaten anzureichern, um der Methode Tarantinos nachzuspüren.

Ausgehend von der Idee eines Heistfilms entwickelte ich zunächst das Konzept eines *One-Takes*. Doch durch den deutschen One-Take-Film VICTORIA (2015, Regie: Sebastian Schipper), der ebenfalls ein Heistfilm ist, kam ich von dieser Idee ab. VICTORIA war ein interessantes Experiment, aber leider nicht mehr, denn durch die Treue zu ihrem Konzept wurde es daran gehindert ein wirklich starker, spannender Film zu sein. Die durch die Produktion in einer einzigen Einstellung bedingten Längen, versuchte Schipper als atmosphärische, stimmungsvolle Aufnahmen zu verkaufen. Der Verzicht jeglicher Montagetechnik schränkt zudem den Film darin ein, die volle Bandbreite der Technik zu benutzen. Als herkömmlicher Spielfilm, gerne auch mit langen Plansequenzen, hätte der Film als solcher profitiert, aber natürlich auch an Bedeutung verloren.

In der frühen Fassung, die ich im vierten Semester einem Drehbuchkurs vorstellte, ging es noch um einen Raub bei einem Juwelier und ich wollte den ganzen Film mit mehreren, vorbereiteten Kamerasetups an einem Stück aufzeichnen. Ich wollte den Film mit Freunden und mir selbst besetzen, an Wochenenden über ein paar Wochen proben und dann einen Tag lang die Plansequenz so lange wiederholen, bis alles annehmbar im Kasten war.

Der Titel KALTER HUND, bringt meiner Meinung nach eine gewisse Stimmung mit sich und die Idee zu einem Film im kleinkriminellen Milieu mit eben diesem Titel, ist schon fast zehn Jahre alt.

Das Konzept entwickelte sich immer weiter und als Nächstes hatte ich schon einige Bilder im Kopf, die es auch teilweise bis in den fertigen Film geschafft haben.

Ich ging zu diesem Zeitpunkt vom technischen Standpunkt aus, was wollte ich gerne einmal umsetzen, was wollte ich einmal gemacht haben? Ich wollte ein Auto anzünden, ich wollte einen Raub und Morde inszenieren.

Als ich mit 16 Jahren anfang zu Filmen, ging es mir darum Spezialeffects auf den Grund zu gehen. Zusammen mit einem Freund hatte ich auch einmal einen

Dummy gebaut, den wir aus dem dritten Stock warfen. Wir waren Fans der MTV-Stuntserie JACKASS und das Physische und Grenzen ausreizende an den Stunts begeisterte mich. Als kleiner Junge kletterte ich überall hinauf und sprang herunter, ich ließ mich Treppen hinab fallen und wollte Stuntman werden.

Ich komme aus einem künstlerischen Elternhaus und erfuhr immer viel Unterstützung und Toleranz für meine Ideen. So sehr, dass ich für alle Filmproduktionen, auch noch während des Studiums, immer wieder auf meine Familie zurückgriff, die auch jetzt beim KALTEN HUND vor und hinter der Kamera Alles gaben.

Mit meinem Vater in der Hauptrolle, hatte ich DER HÜTTENMANN (2014) gedreht, ein postapokalyptisches Kammerspiel, zwischen zwei Überlebenden, das verhandelte was uns zu Menschen macht. Ich bin an dem Projekt gescheitert, habe es aber dennoch über drei Semester in der Postproduktion zu Ende geführt und dabei sehr viel gelernt. Ich wollte mit dem nächsten Film das Gelernte umsetzen und zunächst übernahm ich mich erneut, diesmal an einem *gothic horror / film noir*. Auch THE AWAKENING (2015), der zumindest in einem attraktiven *concept trailer* mündete, der meine Vision exakt wiedergab, war sehr lehrreich gewesen.

Nun stand mein Bachelorabschluss an und ich widmete mich dem Konzept des Heistfilms, als am weitesten gediehenes Projekt, das ich in der Hinterhand hatte.

Zu Beginn meines Studiums hatte ich mich mit Performancekunst auseinander gesetzt und war fasziniert von Marina Abramović und ihren selbstzerstörerischen Arbeiten, die an die Grenzen ihres Körpers gingen und für die sie auch (inszeniert) ihr Leben aufs Spiel setzte.

Ich entdeckte, dass ich als Jugendlicher bereits Konzeptkunst bzw. Performancekunst gemacht hatte, ohne zu wissen, dass es so etwas überhaupt gibt. Einmal hatte ich über Hunderte Meter einen Satz auf einen geteerten Feldweg geschrieben, damit er von den Flugzeugen, die über meinem Heimatdorf flogen, gelesen werden konnte. Als Kreide nahm ich Hohlblocksteine, die ich von der Baustelle einer Garage in der Nachbarschaft gestohlen hatte.

Eine andere „Arbeit“ war das Entwenden von (vollen) grünen und schwarzen Mülltonnen, um sie als Fußballmannschaft auf dem Sportplatz aufzustellen. Ein kreativer Akt ohne Vandalismus, ein Aufbegehren gegen die Ordnung und das

Kleinbürgertum in einem kleinen Dorf, in dem man als Jugendlicher nicht viel unternehmen kann und der allgegenwärtige Fußballverein war keine Option.

Als ich nun dieses Interesse mit dem Konzept des Heistfilms verknüpfte, machte es Klick.

Ich begann mich in Literatur einzulesen und schaute mir gezielt Filme an, von denen ich mir erhoffte, dass sie mich voran brachten. Einer der inspirierendsten Filme war Kubricks *THE KILLING* (1956). Seine Inszenierung nahm Vieles vorweg, das Tarantino in seinem ersten (vollständigen) Spielfilm *RESERVOIR DOGS* (1992) benutzte: Unzuverlässiges, nicht chronologisches Erzählen und er setzte bereits ein Verständnis für Genrekonventionen beim Zuschauer voraus.

RESERVOIR DOGS (eine Verballhornung des französischen Filmtitels *AU REVOIR LES ENFANTS*) ist dabei zwar (lediglich?) ein Rip-off des Hongkong-Krimis *CITY ON FIRE* (1987, Regie: Ringo Lam) und hat weder ein Reservoir, noch Hunde zu bieten, hat aber das Hollywood-Kino in den 1990ern mit frischem Blut versorgt und einen *auteur extraordinaire* entstehen lassen.

KALTER HUND sieht sich in der Tradition von *RESERVOIR DOGS*, der wie bei Tarantino üblich, angereichert mit Zitaten auf Popkultur und andere Genrefilme ist. Ich stieß bei meinen Recherchen auf *CANI ARRABIATI* (1974, Regie: Mario Bava) und stahl auch hier, was mir gefiel. Bavas Film war wegen seines unerwarteten Todes unvollendet geblieben und als sein Sohn ihn über zwanzig Jahre später vollendete, wurde *CANI ARRABIATI* nur mit geringer Reichweite veröffentlicht und ist eine Art Geheimtipp des italienischen Kriminalfilms. Bava ist berühmt für seine künstlerisch wertvollen *giallos*, Verfilmungen von *pulp fiction*, die auch schon Tarantino beeinflussten.

CANI ARRABIATI's Titelmusik stammt vom italienischen Komponisten Stelvio Cipriani, der seit den 1960er Jahren rege tätig war und über 200 Filme mit Musik versorgte. Ich wusste, es musste diese Musik sein, mit ihrer treibenden Kraft. Ich bat einen befreundeten Musiker sich des Themas anzunehmen und etwas, inspiriert von Bava, neu zu komponieren.

KALTER HUND wird im Vorspann und Abspann stimmungsvolle Musik haben, die speziell produziert werden wird. Für das anstehende Kolloquium werden wir mit dem Original-Titellied von Stelvio Cipriani und dem *JE T' AIME . . . MOI*

NON PLUS-Cover der thailändischen Band THE TRACES arbeiten. Die Rechte für dieses Musikstück zu bekommen gestaltet sich schwierig, weil der schwedische Sampler-Publisher SUBLIMINAL SOUNDS sich seit Monaten nicht auf meine wiederholten Anfragen zurückmeldet, aber die Tantiemen an die Rechtenachfolger von Serge Gainsbourg könnte ich wahrscheinlich gar nicht bezahlen.

Der Film kommt sonst ohne Musik im klassischen Sinne aus. Wir streben einen schnörkellosen Sound an, aber Philipp Grzempa darf im Sounddesign dennoch experimentieren, denn statt einer musikalischen Untermalung und Leitung des Films, soll ein Klangteppich aus Fahr- und Umgebungsgeräuschen gewebt werden, der die Bilder unterstützt wird. Anschaulich machen das etwa die Sounddesigner in der Serie DIRK GENTLY (2016, Idee & Buch: Max Landis).

Mein *cap*er KALTER HUND möchte als Film verstanden sein, der bewusst die Methodik des Konstruierens eines filmischen Mosaiks *à la* Tarantino aufgreift und untersucht.

In Tarantinos Fahrwasser sind eine ganze Reihe Filme produziert worden, die mitunter versuchten, sich an Ästhetik und Erzählweise anzubiedern und denen es selten gelungen ist, Authentizität zu erlangen:

- KILLING ZOE (1993, Regie: Roger Avary)
- FREEWAY (1996, Regie: Matthew Bright)
- KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR (1997, Regie: Thomas Jahn)
- THURSDAY (1998, Regie: Skip Wood)
- THE BIG HIT (1998, Regie: Che-Kirk Wong)
- THE BOONDOCK SAINTS (1999, Regie: Troy Duffy, deutsch: DER BLUTIGE PFAD GOTTES)
- I KINA SPISER DE HUNDE (1999, Regie: Lasse Spang Olsen, deutsch: IN CHINA ESSEN SIE HUNDE)
- WILD CHRISTMAS (2000, Regie: John Frankenheimer)
- SNATCH (2000, Regie: Guy Ritchie)

- NOVOCAINE (2001, Regie: David Atkins)
- SMOKIN' ACES (2006, Regie: Joe Carnahan)
- SUSHI GIRL (2012, Regie: Kern Saxton)
- SEVEN PSYCHOPATHS (2012, Regie: Martin McDonagh)

KALTER HUND ist nicht mehr *tarantinoesk* als *spielbergisch* oder *lucassisch*. Die metaisierende und transtextuelle Reflexivität, die ich anwende, ist, wie ich in früheren Kapiteln dargelegt habe, kein exklusives Mittel um Geschichten zu konstruieren und zu erzählen.

Jede gute Geschichte wurde schon einmal erzählt, man muss nur seinen eigenen „Dreh“ finden und sich und seine Interessen und Prägung einbringen.

4.4 Produktion

4.4.1 Casting & Proben

Bereits beim Schreiben der frühen Fassungen hatte ich eine Wunschbesetzung im Kopf und im fertigen Film sind auch drei der fünf Darsteller zu sehen, die ich von Anfang an, vorgesehen hatte. Im Laufe meines Studiums an der HS MAINZ lernte ich einige professionelle Schauspieler kennen, die für studentische Filme offen sind, da sie hier mitunter gutes Material für Showreels bekommen können. Es ist wichtig gesehen zu werden und sein Portfolio *up to date* zu halten.

Unbezahlte Studentendreharbeiten bieten auch die Möglichkeit Neues auszuprobieren und die Fallhöhe ist niedrig, die Meisten studentischen Produktionen haben keine allzugroße Reichweite.

Da wir kein Budget für den Film hatten und ich eine große Flexibilität im Produktionszeitraum wollte, kamen nur Darsteller aus dem nächsten Umkreis für mich infrage. Es wurden mir viele Darstellerinnen und Darsteller aus dem gesamten Bundesgebiet vorgeschlagen und sogar aus Österreich bekam ich Interessensbekundungen, als ich online einen offenen Aufruf für das Projekt machte. Ich skypte schließlich mit einer Darstellerin aus Berlin, die Linda Gasser mir empfohlen hatte und gab ihr eine Zusage unter Vorbehalt. Sie war sehr motiviert, sie wollte gern nach Mainz kommen, doch wollte ich den Produktionsaufwand geringer halten. Sie hatte direkt verstanden, worum es ging, sie eignete sich sehr gut und auch persönlich - soweit ich das aus einem Videotelefonat absehen konnte - passte es, dennoch musste ich ihr schweren Herzens absagen. Für die Rolle der KATZE sprachen noch eine Handvoll junger Darstellerinnen vor und die Entscheidung für eine der Frauen fiel mir sehr schwer. Sie brachten alle gewisse Eigenschaften mit, die ich mir für die Figur vorgestellt hatte.

Da Tristan Blaskowitz schon einige Castings für sein eigenes Bachelor-Projekt durchgeführt hatte, bat ich ihn den Treffen mit den Schauspielern beizuwohnen, soweit es sich einrichten ließ. Wir trafen Deryl Kenfack, den ich über INSTAGRAM ausfindig gemacht hatte. Ich hatte ein Foto von ihm auf der Website der WIESBADENER SCHAUSPIELSCHULE gesehen und er wirkte spannend auf

mich, da eine Besetzung der Rolle des ANDRZEJ (ursprünglich eines stämmigen Polen) mit einem jungen, athletischen Deutschafrikaners meiner ersten Vorstellung widersprach. Ich hatte die Rolle ursprünglich mit Andreas Schlicht im Kopf geschrieben, einem Schauspieler der JUNGEN BÜHNE in Mainz, den ich von einem früheren Projekt kannte und dessen Leistung ich in WOYZECK überwältigend fand.

Deryl, gerade erst am Anfang seines Schauspielstudiums, hatte vielleicht noch nicht die Expertise, aber die Rolle erforderte nur wenige Aspekte, denn im Prinzip leidet und stirbt SERGE den ganzen Film über. Bei der Probe ließ ich Deryl das gesamte Stück lesen und spielte mit ihm die erste Szene durch, ich mochte seine Körperlichkeit direkt, die diese Rolle auch erforderte. Ich wollte gern mit ihm arbeiten, aber mir noch einen anderen Darsteller anschauen. Dieser hatte als Kommilitone von mir an der HS studiert, ehe er sich mehr der Schauspielerei widmete und dieser war als Skater ebenfalls physisch fit. Er brachte eine Freundin mit, die als *wild card* ebenfalls für die KATZE vorsprach. Die Lesung wurde eine Schreiung. Die beiden brachten soviel Druck in mein Buch, soviel Energie in die Dialoge, ich bereue es noch, diese Sitzung nicht gefilmt zu haben. Nun hatte ich da ein Paar mit toller Chemie, weil sie gute Freunde waren. Aber konnten sie ein Liebespaar spielen und sich leidenschaftlich küssen?

Die ständige Kommunikation mit allen Mitarbeitern und Darstellern war für mich sehr anstrengend und es gab Tage, da war ich auf Arbeit und schrieb stundenlang in mehreren Chats gleichzeitig, statt zu arbeiten. Ich litt unter der Last der Produktion und jeder Versuch etwas mehr Arbeit auszulagern, war erfolglos. Ich hatte bereits alle Mitstudierenden, denen ich unumschränkt vertraue, um mich geschart und sie alle mit Arbeit versehen.

Wieder einmal klingelte das Telefon und ich ging auf den Hof zum Telefonieren. Der Darsteller sagte mir ab, er hatte die Zusage ein Schauspielstudium an einer renommierten Schule beginnen zu können. Bedeutete das jetzt, dass auch die fabelhafte Marie Flohr mir absagte? Würde sie mit einem anderen drehen wollen?

Ich musste nun Deryl und Marie gemeinsam sehen. Wir hatten noch zwei Probetermine angesetzt.

Aus Zeitgründen konnten es Peter Kotthaus und Gabriele Giersiepen nicht einrichten, aber Ella Schwarzkopf, die JELENA spielte, war beim zweiten Termin und der gemeinsamen Probe dabei. Ich ließ die Techniker sich bei der Probe auch Gedanken zur Umsetzung und Inszenierung machen.

Es war eine gute Idee gewesen, die Proben anzusetzen. Die Darsteller zusammen agieren gesehen zu haben, beruhigte mich sehr. Ich wusste da, dass es funktionieren würde und ich konnte noch den Wortlaut der Darsteller in mein Skript einbringen und es kürzen und verbessern.

4.4.2 Produktionsdesign & Ausstattung

Das Produktionsdesign übergab ich wenige Monate vor dem Dreh in die Hände von Rebecca Wannemacher, Inka McAtee und Linda Gasser. Rebecca kümmerte sich vornehmlich um die Kostüme. Die Gestaltung und Ausführung der Tiermasken übergab ich an Inka und Linda.



Abbildung 13: Skizzen der Masken für KATZE und SERGE von Inka McAtee



Abbildung 14: Work in Progress: Masken von Inka McAtee und Linda Gasser



Abbildung 15: Freeze Frames aus BREAKFAST AT TIFFANY'S
47

Unser Design ist - ganz dem Meta-Thema geschuldet - an das Design der Halloween-Masken aus *BREAKFAST AT TIFFANY'S* angelehnt. Die Figur der KATZE in meinem Film *KALTER HUND* ist, wie viele junge Frauen, ein Fan von Audrey Hepburn als HOLLY GOLIGHTLY und deshalb sind die Kostüme von Serge und ihr damit diegetisch begründet.

Wir wählten eine moderne Interpretation der Kostüme aus *BREAKFAST AT TIFFANY'S*. SERGES marineblaue Jacke und die rot-blau-gestreifte Krawatte zu weißem Hemd sind ebenso Zitate, wie der orange Mantel der KATZE.



Abbildung 16: Küssende: Freeze Frames aus *BREAKFAST AT TIFFANY'S* und *KALTER HUND*

Das Kommunikationsdesign durfte ich Tim Rizzo anvertrauen, der auch das Poster für den Film entwarf und eine einheitliche Designsprache in Angriff nahm. Das Poster ist sehr reduziert, aber es birgt einige, clevere Elemente, die auf den Film hinweisen; abgesehen von Blutspritzern auf Asphalt. Die gegensätzlichen Ziele der Figuren werden durch die gespiegelten Buchstaben des Titels angedeutet, zudem erinnert das Schriftbild an Kyrillisch und die Protagonistin JELENA stammt aus der ehemaligen Sowjetunion. Die transparente Schrift auf Schwarz kommt als Titel im Film vor und bildet ein Fenster in den Film.

Die Fotografie stammt von Kameramann Tristan Blaskowitz. Wir trafen uns an einem Montagabend im November, es war kalt und das frisch gekochte Kunstblut dampfte, als ich es auf den Boden spritze. Tristan schoss über 80 Fotos aus allen Perspektiven und wir gaben Tim eine Vorselektion von einem Dutzend Motiven.



Abbildung 17: Posterdesign von Tim Rizzo

Der Look des Films sollte bestimmt werden durch eine Kreuzung aus dem rauhen, texturierten Bild von RESERVOIR DOGS und der Farbigkeit und *mise en scène* von DRIVE. Zunächst ging es mir sehr um Kadrage und den Einsatz von Blickrichtungen. Ich wollte, dass jeder *freeze frame* etwas über die aktuelle Situation der Handlung und der Figuren zueinander aussagt. Mit unserem Budget, der Zeit und unseren Fahrzeugen, waren die von mir erdachten Regeln aber nicht umzusetzen und wir entwickelten ein reduziertes Film- und Lichtkonzept, das dem rohen Ton des Films auch Zugute kommt: Handkamera, lange Einstellungen in festgelegten Blickwinkeln. Wir konnten so sehr fokussiert und effektiv arbeiten.

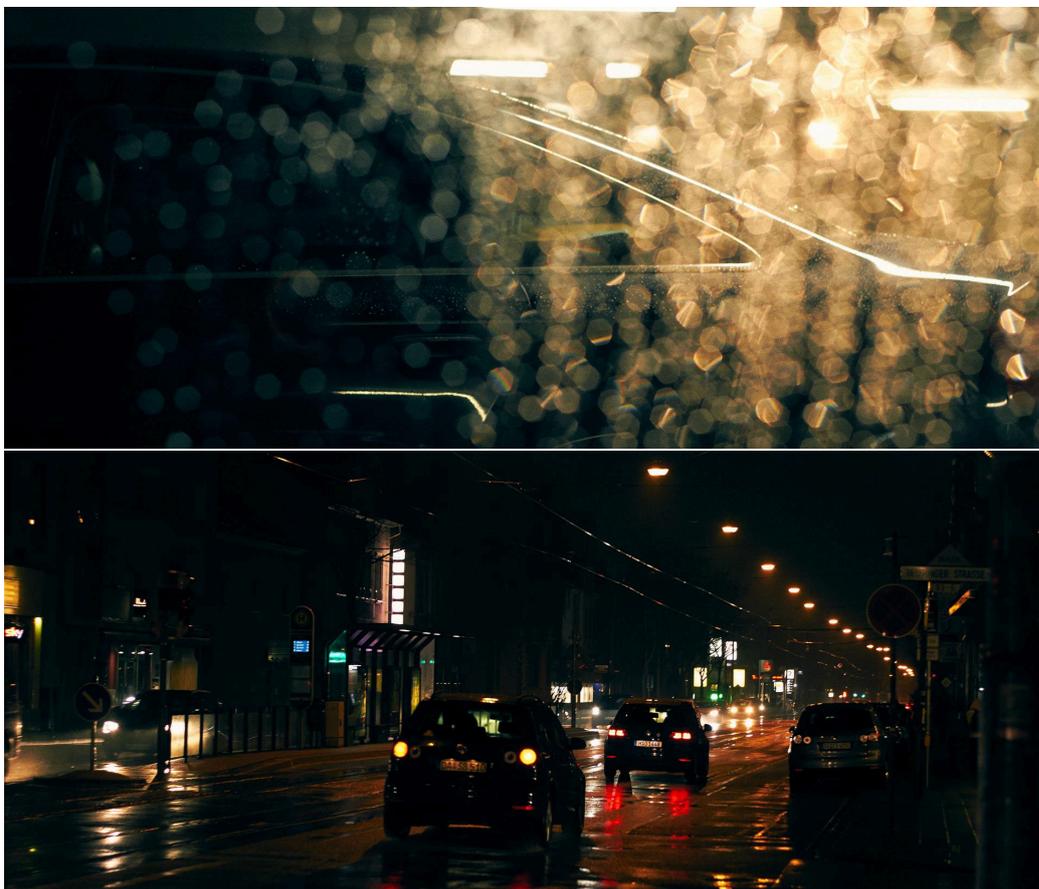


Abbildung 18: Testaufnahmen von Bildregisseur Björn Brunke

4.4.3 Drehdokumentation

Nachdem wir am 31. März die reservierte Ausrüstung von Hochschule, need-cam und Pille Filmgeräteverleih abgeholt und in meinem Keller verräumt hatten, trafen wir uns zur Vorbesprechung erneut in unserem Standort Wallstraße. Nachts hatte ich noch eine Kostümprobe mit Ella Schwarzkopf, weil der „Sträflingsoverall“ eine Lieferverzögerung hatte. Zum Glück passte auch ihr Kostüm und musste nicht noch sonderlich geändert werden.

Tag 1 Um halb acht begann ich die Hosenbeine des Overalls zu kürzen, beim Frühstück mit Frau und Kind saß ich an der Tagesplanung und bereitete die Dispos für die nächsten drei Drehtage vor. Die Requisiten waren zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht allesamt fertig, ich klebte das Spitzweg-Gemälde-Replikat in den Rahmen, den Linda auf einem Flohmarkt besorgt hatte.

Anschließend ging ich für den Tag einkaufen und war pünktlich zum ersten Brei meines Sohnes wieder Zuhause. Er aß ganz ausgezeichnet seinen ersten Brei und als ich den Löffel übernahm, beschmierte ich ihn auch nicht zu sehr.

Nun musste ich den Lieferwagen abholen, den ein befreundeter Winzer uns für den Dreh zur Verfügung gestellt hatte. Der Mercedes Vito war Hauptdrehort und wir hatten ihn zusammen mit Licht, Kamera und Ton bereits Wochen zuvor ausgewählt und Einstellungen festgelegt, in denen wir die Szenen auflösen wollten. Der Vito eignete sich hervorragend und es war ein Riesenspaß, den großen Kastenvan aus dem Zellertal nach Mainz zu fahren. Wir holten Ausstattung, Kostüm und Technik damit ab und begannen die Vorbereitung der nächtlichen Dreharbeiten an unserem Hochschulstandort, für den wir glücklicherweise von mehreren Stellen offizielle Drehgenehmigungen bekommen hatten. Ich bat meine Mitarbeiter die beiden Darsteller abzuholen, die nicht selbst zum Hauptbahnhof fahren würden. Sicherheit am Set war uns äußerst wichtig und so lösten wir die langen Fahrtszenen mit Plansequenzen im tatsächlich unbewegten Fahrzeug, mit Rückprojektion und Mitarbeitern, die am Fahrzeug wackelten. Um den Eindruck einer tatsächlichen Fahrt zu bekommen, produzierten wir am ersten Tag Schnittbilder zum Fahrerraum, in dem die Darsteller tatsächlich in einem ruhigen Gewerbegebiet in Mainz-Hechtsheim auf und ab fuhren und ihre Texte lieferten. Ein guter

Einstieg war gelungen, nachdem wir massig Probleme mit der Kamertechnik bekommen hatten, weil die Ausrüstung leider stark verschlissen ist und nicht mehr sehr zuverlässig. Der externe Recoder von AJA wollte nicht mit der C500 kommunizieren, das warf uns im Verlauf der Dreharbeiten immer wieder um Stunden zurück.

Tag 2 Wir drehten nahezu in chronologischer Reihenfolge, etwas das beispielsweise Nicolas Winding-Refn (DRIVE, NEON DEMON) gerne so hält, weil es ihm die Möglichkeit gibt, spontan auf Entwicklungen einzugehen und neue Richtungen einzuschlagen, die sich auftun. In chronologischer Reihenfolge zu drehen sparte uns Zeit und Geld, da beispielsweise Deryls Kostüm ja immer blutiger wurde.

Szene 1 war kurz und knackig. Die Rückprojektion und simulierte Fahrt funktionierten sehr gut und wir blieben gut in der Zeit, zum letzten Mal. Wir beendeten den Drehtag um etwa 1 Uhr nachts, bauten zwei Stunden ab und ich schaffte es tatsächlich bis 10 Uhr am dritten Drehtag zu Schlafen.

Tag 3 Noch im Bett verschickte ich die Dispo für den nächsten Tag. Frühstück. Einkauf. Ich kochte einige Liter Kunstblut, nach meinem bewährten Rezept, aus Rote-Beete-Saft, Backkakao, Currypulver, Mehl und Gelierzucker. Das Blut lässt sich so gut für jeden Einsatz in unterschiedlicher Dickflüssigkeit zubereiten und ist auch noch schmackhaft.

Meine Frau nähte die Hosenbeine des Overalls für Ella Schwarzkopf um, dann begann die Vorbereitung am Set.

Wir drehten von 20 Uhr bis um halb vier am nächsten Morgen. Eigentlich war der Dreh dieser Szene auf zwei Tage aufgeteilt, aber wir kamen bis zu einem gewissen Punkt sehr gut voran und ich ließ gemeinsam beschließen, ob wir etwas überziehen und dafür einen Tag „herausholen“ wollten. Wir gewannen so einen freien Tag, am 5. April, der sehr nützlich und förderlich für alle war. Zum einen hatte Frau Schwarzkopf da ihren 60. Geburtstag und war ohnehin von mir freigestellt und nach nur fünf Stunden Schlaf und sehr viel Arbeit vor und nach jedem

Dreh konnte auch gerade ich die Erholung und *high quality time* mit der Familie gut gebrauchen.

Tag 4 Diesen Tag verbrachten wir im Greenscreen-Studio unserer Hochschule und auch wenn das zu produzierende Material nicht sehr umfangreich war und wir den zeitlichen Aufwand für die Darsteller gering zu halten versuchten, gestaltete sich der Dreh als sehr schwierig. Nach kurzer Zeit im Studio war die gute Laune bald dahin, weil es stickig wurde und wir nicht gut lüften konnten. Das Catering war umso wichtiger und mal einen rein vegetarischen Tag einzulegen, wurde wohlwollend aufgenommen. Das Drehen von immer neuen Variationen vor green, schwarzem Vorhang, mit und ohne Projektion war sehr zeitaufwändig und so wurde es nach vier Uhr, bis wir das Material für Vor- und Abspann gedreht hatten.

Tag 5 Der „freie Tag“, den wir uns erarbeitet hatten, verbrachte ich zum Auschlafen im Bett, weil die Arbeit von Produktion und Regie schwer auf mir lasteten und ich merkte, dass ich die Ruhe brauchte. Ich räumte unser Auto auf, schrieb die Dispo für den nächsten Tag und schnitt unseren Kiwi im Garten zurück. Danach war ich bis spät Abends noch mit Vorbereitungen für den nächsten Tag beschäftigt.

Tag 6 Der spannende Dreh an der Tankstelle stand nun an. Ich meldete mich am Morgen beim Tankstellenbetreiber und war froh zu hören, dass er uns noch nicht vergessen hatte. Ich hatte ja schon einige Wochen im Voraus persönlich Kontakt gesucht und alles genau besprochen. Der Dreh fand gut 40 Kilometer von Mainz entfernt statt, in Gundersheim vor Worms. Zusammengefasst drehten wir chronologisch Szene 4, 5 und 6. Ich hatte nicht nur die Drehgenehmigung für das Privatgelände eingeholt, ich hatte auch die offizielle Drehgenehmigung des Wormser Verkehrsamts für die Landstraße. Einen Raub auf einer Tankstelle zu inszenieren ist den meisten Pächtern und großen Ketten ein Dorn im Auge und deshalb mussten wir auf eine ländliche, kleine Tankstelle ausweichen, wo man direkten

Kontakt zum Eigentümer und Chef bekommt und nicht auf das Wohlwollen eines PR-Menschen hoffen muss.

Ich hatte einen Cameo-Auftritt für mich selbst geschrieben und das schränkte meine Regie an diesem Tag ein, etwas, das ich unterschätzt hatte. Ich wurde von Hauptdarsteller Peter Kotthaus beim Raub „meines“ Autos niedergeschlagen. Ich hatte als Kind schon Stuntman werden wollen und habe immer das Fallen geübt. Ich fiel bei einem Take an diesem Abend sehr unglücklich und haute mir meine Brille aus dem Gesicht. Mein Bruder, der mich hatte auffangen sollen, war zu überrascht gewesen, weil er auf das Schauspiel geachtet hatte und seinen Einsatz verpasste. Wir drehten hier in der Nähe meines Heimatdorfs und so kam sogar meine Großmutter zum Set. Ich beziehe immer meine Familie mit ein und sie geben immer alles. Das Auto, das als zweiter Fluchtwagen Einsatz fand, ist der Jeep meiner Eltern und mein Vater war ab da fast jeden Drehtag dabei und stand mir mit Rat und Tat zur Seite. Mein Vater ist Schlosser und ein Allround-Talent, es ist immer gut jemand zu haben, der keine Angst hat, sich dreckig zu machen und ich bin ihm wieder zu großem Dank verpflichtet.

Tag 7 Nach dem langen, anstrengenden Tankstellen-Dreh in Eiseskälte, räumten wir auf und waren bis nach sechs Uhr noch mit Backups beschäftigt. Tristan musste neben seiner Rolle als Kameramann auch immer bei der Datensicherung helfen, da das Lesegerät der proprietären Speicherkarten des AJA-Recorders defekt ist und nur noch die Apple-Thunderbolt-Schnittstelle benutzt werden kann. Tristan hatte als einziger im Team ein Macbook mit diesem Anschluss, er lieh mir für die folgenden Tage sein Macbook, damit ich die Datensicherung des an jedem Tag gedrehten Filmmaterials direkt auf zwei 5-Terabyte-Festplatten vornehmen konnte.

Mein Vater schlief noch beim Backup bei uns am Tisch ein und ehe ich es auf die Couch schaffte, um dort zwei Stunden zu schlafen, bis mein Bruder auf Arbeit musste, musste ich ihn ins Bett schicken. Die Zeit mit meinem Vater war sehr schön, es ist toll, wie uns die gemeinsame Arbeit näher gebracht hat.

Ich fuhr mit meinem Bruder, der in Mainz arbeitet und musste dann Schlaf nachholen, ehe die Drehvorbereitung für Szene 7 an Tag 7 losging. Jetzt wurde es

richtig anstrengend, wir drehten in Mainz auf der Laubenheimer Höhe und hatten sehr emotionale Momente abzubilden. Nach ein paar Wiederholungen merkten wir, dass die Luft raus war, man kann nun einmal nicht am laufenden Band den Sterbenden spielen und dann die Kraft aufbringen, tatsächlich zu Weinen. *Chapeau* vor dieser Leistung unserer Darstellerin Marie Flohr. Ich kam erneut erst wieder um sechs Uhr morgens ins Bett, nachdem ich am Backup verzweifelt war, ich hatte bei meinen Eltern ein Kabel liegen lassen und konnte die Aufnahmen nicht sichern. Meine Frau und mein Sohn begannen mir immer mehr leid zu tun, weil ich nur noch am „Rotieren“ war und ich nicht für sie da sein konnte.

Tag 8 Am letzten Drehtag des ersten Drehblocks wollte ich die letzten Einstellungen im Morgengrauen einfangen und zunächst wollte ich dafür erst am andern Tag morgens um fünf Uhr beginnen. Das gesamte Team wollte aber lieber schon früher anfangen und so starteten wir mit Aufbau und Vorbereitung um 20 Uhr, erneut auf der Laubenheimer Höhe. Hier kamen nun Fahrtszenen und einige blutige Effekteintellungen zusammen. Wir hielten die Darsteller auf Abruf bereit und fuhren sie für ihre Szenen kurzfristig ein, weil wir erkannt hatten, dass es schwierig war die tatsächliche Dauer zu veranschlagen. Manche Sachen funktionierten schnell und sehr gut und andere mussten mehrfach wiederholt werden. Dazu kamen die widrigen Umstände, es war sehr kalt und nur das herzliche Miteinander des gesamten Teams haben den erfolgreichen Dreh ermöglicht. Es gab Momente wo Oberbeleuchter und Bildregie sich eine Decke teilten und in einem Kofferraum saßen. Das Team war inzwischen sehr gut aufeinander eingespielt und wir hätten sicher noch einige Tage ausgehalten und gut zusammen gearbeitet, aber dennoch war die Erleichterung sehr groß, als wir um halb sieben die letzte Klappe schlugen und ich sagen konnte: gekauft. Ich möchte das letzte Bild beschreiben, wie ich es sah, nicht, wie es im Film aussehen wird. Mein Vater kniete mit einem gasbetriebenen Flammenwerfer vor Tristan mit der Kamera. Die Vögel zwitscherten bereits und das Licht war warm und weich. Der Horizont sah aus wie ein Gemälde von Caspar David Friedrich und unsere Künstlerin, Ella Schwarzkopf, steckte sich die Mündung der klobigen Pistole in den Mund um einen Freitod anzudeuten. Komponist und gute Seele am Set, Marius Toth, blies Nikotindampf aus seinem

elektrischen Verdampfer ins Bild und dazu die rauschende Flamme, die das brennende Auto andeutete. Wir hatten vor der Kamera einen Wegwerfgrill angezündet um noch mehr Hitzeflirren ins Bild zu bekommen. Meine Mutter hatte Bratwürste mitgebracht und so beendeten wir den Dreh mit einem herzhaften Frühstück vom Kohlegrill.

Wir räumten auf und mein Vater und ich kauften Brötchen und Kuchen für ein Frühstück bei mir Zuhause. Er machte tatsächlich den ganzen Tag noch durch, ich schaffte das nicht, ich schlief Mittags und ruhte mich dann im Garten aus.

Am folgenden Tag brachte ich die Ausrüstung an die Ausleihe in der Hochschule und an Pille und Needcam zurück und übergab das gesammelte Rohmaterial an den Cutter.

Tag 9 Nach etwas über einem Monat hatte der Cutter einen sehr fortgeschrittenen Rohschnitt zusammengestellt und wir konnten absehen, welche Motive noch ergänzt werden mussten. Ich hatte die Kamera und Zubehör wieder für ein Wochenende bekommen können, nachdem die meisten Kommilitonen ebenfalls mit dieser Kamera ihre Bachelorprojekte abgedreht hatten. Leider war die Kamera nicht sehr pfleglich behandelt worden und beim Abholen am - wenn man so will - neunten Drehtag, sagte man mir, der Spiegel in der Kamera sei verschmutzt. Nicht nur das, als wir am Abend versuchten sie einzurichten, mussten wir feststellen, dass sie überhaupt nicht mehr funktionieren mochte, in Zusammenarbeit mit dem dazugehörigen AJA-Recorder. Wir brachten vier Stunden damit zu alle möglichen Kombinationen auszuprobieren, doch ohne Erfolg. Wir konnten nicht drehen. Die geplanten Einstellungen mussten also auf den nächsten Tag gelegt werden. Doch wie sollten wir das am nächsten Tag machen, wenn die Kamera dann immer noch nicht ginge? Wir hatten uns bei befreundeten und bekannten Kommilitonen schon nach Ersatz umgehört und unseren erfahrenen Mitarbeiter Paul Becht gebeten, sich die Kamera am nächsten Mittag noch einmal anzuschauen.

Tag 10 Pauls Fazit, nach eineinhalb Stunden des Austestens: der Letzte, der die Kamera genutzt hatte, war unsachgemäß mit ihr umgegangen und hatte für eine Art Kurzschluss gesorgt, der beide SDI-Ausgänge der C500 in Mitleidenschaft gezogen hatte. Wir konnten weder auf den AJA-Recorder, noch auf den Blackmagic-Video-Assist einen Eingang bekommen. Wir konnten also nicht in der Qualität der vorangegangenen Tage drehen. Gerade die letzten Einstellungen, die erforderten, dass wir das Auto meine Eltern simuliert in Brand steckten, würden wir also nur in minderwertiger Bildqualität und -auflösung „in den Kasten“ bekommen. Das war sehr ärgerlich, aber um den einheitlichen Look und Workflow nicht unnötig zu stören, blieben wir bei der Kamera und Paul richtete es so ein, dass wir das Full-HD-Bild, das eigentlich für einen externen Monitor gedacht ist, abgriffen und aufzeichneten.

Wir holten also von 20 bis 22 Uhr die beiden Motive vom Vortag nach, meine Eltern kamen dazu und dann fuhren wir mit mehreren Autos und beladen mit allerlei Ausrüstung und Ausstattung nach Freimersheim, dem Nachbarort meines Heimatdorfs, wo mein Vater einen befreundeten Landwirt dazu hatte überreden können, uns seinen Privatweg und Hof für den Dreh zu stellen. Ich hatte das Feuer bei der Verbandsgemeinde Alzey angemeldet und wir hatten auch die Nachbarschaft informiert. Auf Stahlwannen und alten Pfannen und Backblechen legten wir kleine Brandherde um den Jeep meiner Eltern herum. Meine Mutter hielt als Stand-In für Ella Schwarzkopf her, da wir nur eine Einstellung von Frauenhänden brauchten, die das Feuer entzündeten, etwas, wofür man die vielbeschäftigte Schauspieler nicht unbedingt behelligen muss. Der Dreh war lang und anstrengend, die Feuer hielten wir mit einem Feuerlöscher unter Kontrolle.

So weit außerhalb der Gemeinde, im Feld, gibt es keine Stromleitungen, aber wir hatten den Diesel-Generator in der Halle benutzen dürfen und so konnten wir leider keine Tonaufnahmen vornehmen, das bedeutet mehr Arbeit in der Postproduktion, dafür haben wir Nebelmaschine und Licht in vollem Umfang nutzen können und das Ergebnis spricht für sich. Das Team bestand am letzten Drehtag, neben meinen Eltern, nur noch aus André Windolf, Björn Brunke, Julian Weirner, Kevin Sliwinski und Tristan Blaskowitz und die Herren fuhren zwar früher los, um nach Hause zu kommen, beschlossen aber dann, an der Hochschule auf mich zu warten und mir beim Ausladen und Verstauen der Ausrüstung zu Helfen.

Björns nächste Bahn fuhr, da Sonntagmorgen, erst in knapp zwei Stunden und so verbrachten Kevin und ich die Zeit mit ihm auf der Suche nach einem Café oder einer Bäckerei, in der wir, trotz der frühen Stunde, etwas Frühstücken konnten. Wir tranken einen Kaffee und zogen Resümees und sprachen über unsere Projekte.

Ich schätze mich glücklich, diese zuverlässigen und tollen Menschen als fähige Mitarbeiter und als Freunde zu haben und stelle einige davon im nächsten Kapitel etwas vor.

4.5 Filmstab



4.5.1 Norman Eschenfelder - *Regie, Buch, Produktion*

Norman (*1987, Worms) war vor seinem Studium an der Hochschule Mainz unter anderem als Fachinformatiker im Einzelhandel tätig, grub aber auch schon Schildkröten und Wollnashörner im Ur-Rhein aus, ehe er Kinder in Brasilien hütete. Der frisch gebackene Papa ist seit frühester Kindheit passionierter Geschichtenerzähler.

- 2015-2016
 - The Awakening
(Konzepttrailer / Buch, Regie)
 - MOOC Blow-Up
(Lehrfilme / Regie, Aufnahmeleitung, Produktion, Postproduktion / je ca. 60 min)
- 2014-2015
 - Der Hüttenmann
(Kurzfilm / Buch, Regie, Montage / 18 min)



4.5.2 Björn Brunke - *Bildregie, Colorist*

Björn (*1987, Frankfurt am Main) hat einen ähnlichen Umweg über die Informatik genommen, ehe er Filmmacher wurde. Im Herbst 2015 gründete er in Darmstadt die Filmproduktion „87 Blickwinkel“. 2016 erwarb er an der Hochschule Mainz den Bachelor of Arts mit einer Dokumentation über Kriegsreporter.

- 2016
 - Die Rückkehrer
(Dokumentation / DoP / 30 min)
 - Wo sie ist
(Kurzfilm / Colorist / 15 min)
 - Blutsbrüder
(Werbespot / DoP / 2 min)
- 2015
 - Der Hüttenmann
(Kurzfilm / DoP / 18 min)
 - Tierwohltäter - Straßenhunde in Rumänien
(Imagefilm / 3,5 min)



4.5.3 Tristan Blaskowitz - *Kameramann, Casting, Datensicherung*

Tristan (*1993, Kirchheimbolanden) ist virtuoser Musiker, der sowohl elektronische als auch klassische Instrumentalmusik komponiert und spielt. Über seine Liebe zur Fotografie kam er zum Film und produzierte Musikvideos, Dokumentarisches, aber auch Imagefilme. Er ist nun Masterstudent an der HS Mainz, nachdem er 2016 mit seiner multimedialen Musical-Liveshow *BEDTIME STORY - LIVE IN CONCERT* seine Bachelorarbeit vorstellte, die Film, Theater, Live-Orchester und Lichtshow kombinierte.

- 2016
 - Bedtime Story
(Liveshow / Buch, Regie, Produktion)
- 2014
 - Johanna Sichel
(Experimentalfilm / Buch, Regie, Produktion)



4.5.4 André Windolf - Oberbeleuchter

Als Oberbeleuchter (B.A. Mediendesign) bei verschiedenen Hochschulprojekten hat sich André (*1989, Mainz) mit Planung und Aufbau von Lichtsetups für szenische und installatorische Filme beschäftigt. Seine Stärke ist das Herausarbeiten von Bedeutungselementen des Drehbuchs und deren Interpretation für die Gestaltung. Er findet stets Methoden, der Bild- und Lichtgestaltung einen Mehrwert zu geben, eine Stimmung zu erzeugen, um die Absichten eines Films zu unterstützen.

- 2016
 - Eigengrau (Kurzfilm)
 - Blutsbrüder (Werbespot / 2 min)
 - Wo sie ist (Kurzfilm / 15 min)
- 2015
 - Der Hüttenmann (Kurzfilm / 18 min)



4.5.5 Julian Weinert - Aufnahmeleitung & Regieassistenz

Julian (*1989, Neunkirchen/Saar). erlangte 2014 den Bachelor of Arts in Medienwissenschaft und Germanistik an der Universität Trier. Hier realisierte er erste Kurzfilm- und Medienprojekte. Zurzeit studiert er im Master - Zeitbasierte Medien mit den Schwerpunkten Dokumentarfilm und Videokunst an der Hochschule Mainz. Daneben ist er als Werkstudent für ZDF Digital und Journalist für den Humanistischen Pressedienst (hpd) tätig.

- 2016 / 2017
 - KZ Hinzert
(Dokumentarfilm / Regie, Produktion)
- 2014
 - Cinematic Drifter
(Videoinstallation, Deutsches Filmmuseum)
- 2013
 - Das Ringen um den großen Preis
(Viraler Clip)



4.5.6 Daniel Alznauer - *Montage*

Daniel ist Redaktionsassistent bei 3sat und hat zusammen mit Björn seinen Bachelor of Arts erworben. Während des Studiums hat er Erfahrungen in den Bereichen fiktionalem und dokumentarischem Film, Animation und Webdesign gesammelt.

- 2016 / 2017
 - Das Leben zwischen zwei Welten
(Dokumentarfilm / Regie, Schnitt / 30 min)
- 2015
 - Mainzer Zeitgeschichte
(Webdoku / Design, Regie)
- 2014
 - Kunstradfahren
(Reportage / Regie, Schnitt / 5 min)
 - Die Synagoge und jüdische Gemeinde in Trier
(Hörfunk-Porträt)

4.5.7 Weitere Mitarbeiter:

- Komposition: Marius Toth
- Sounddesign: Philipp Grzempa
- Tonmeister: Kevin Sliwinski
- Bühnenbau:
 - Paul Becht
 - André Windolf
- Produktionsdesign, Ausstattung, Kostüm:
 - Linda Gasser
 - Rebecca Wannemacher
 - Inka McAtee
 - Luisa Zech
- Kameraassistentz, Tonassistentz:
 - Steven Bönemann
 - Niklas Doka
- Catering, Fahrer, Produktionsassistentz:
 - Heike Eschenfelder
 - Ramona Eschenfelder
 - Horst Eschenfelder
 - Marius Toth
- Storyboard, Title Design, Poster Artwork: Tim Rizzo

4.6 Darsteller & Charaktere



4.6.1 Peter Kotthaus - *Peter K.*

Peter spielt Peter. Peter Kotthaus (*1964) ist seit mehr als 30 Jahren als Schauspieler aktiv, sowohl am Theater, als auch in Film und Fernsehen. Seine bekannteste Rolle spielte er bei *VERBOTENE LIEBE*, aber auch in internationalen Kinofilmproduktionen, war er zu sehen.

Die Rolle des Peter wurde ihm auf den Leib geschrieben und bietet ihm einmal mehr die Möglichkeit eine neue Facette seines Spiels zu zeigen. Die Figur des Peter K. ist inspiriert von Robert de Niros Louis Gara aus Quentin Tarantinos *JACKIE BROWN* (1997). Dies zeigt sich an seiner Charakterzeichnung, seiner *arc*, Kostüm und Schauspiel.

Warum die junge Frau auf die Idee kam, bei einer inszenierten, durchweg gefakten Entführung, einen waschechten Entführer und Kriminellen dabei haben zu wollen, weiß er auch nicht, aber er brauchte das Geld. Dass er nun, als diese ganze Scheiße aus dem Ruder läuft, wieder in den Bau einfahren könnte, ist für ihn keine Option.



4.6.2 Ella Schwarzkopf - *Jelena Szerbedjia*

Ella (*1957) studierte Tanz und Schauspiel in Moskau und spielte an vielen Bühnen. Seit 1999 arbeitet sie am Mainzer Staatstheater, sie hatte ihr Filmdebüt 2005 in TANGO von Ewa-Maria Topp und ist auch als Autorin und Regisseurin am Theater tätig.

Die Rolle der Jelena Szerbedjia ist angelehnt an Marina Abramovic, die seit den 1970er-Jahren mit teils selbstzerstörerischen Performancearbeiten Aufsehen erregte. In den letzten Jahren ließ Frau Abramovic es etwas ruhiger angehen. So saß sie 721 Stunden stumm und regungslos im MOMA - THE ARTIST IS PRESENT.

Eine solche Künstlerin, die jede Grenze ihres Körpers ausgereizt hat, die alles getan hat, kann nicht mehr viel schocken. Doch eine Grenze hat sie noch nicht überschritten.



4.6.3 Gabriele Giersiepen - *Die Kuratorin*

Gabriele (*1960) spielt seit vielen Jahren an unterschiedlichen Bühnen Theater und wirkte in der Vergangenheit bei einigen Kurz- und Langfilmen mit.

Ihr Auftritt in KALTER HUND ist kurz, doch es bleibt zu streiten, ob nicht sie der wahre “Kalte Hund” ist. Die Kuratorin weiß natürlich von der inszenierten Entführung, und sie plant ihren Vorteil daraus zu ziehen.



4.6.4 Marie Flohr - *Katze*

Marie studiert Philosophie und Englisch auf Lehramt.

Die Katze ist die Lebensabschnittsgefährtin und Muse der älteren Künstlerin Jelena. Vielleicht ist es ein Mutterkomplex, den sie überwinden muss, aber sie hintergeht ihre Partnerin und setzt der Performance eine unnötige Entführung auf, um die Aktion auch zu ihrem Werk zu machen.



4.6.5 Deryl Kenfack - *Serge*

Deryl ist Schauspielstudent aus Wiesbaden. Er hat in studentischen Kurzfilmen gespielt und mit seinem herausstechenden Profil, seiner Körperlichkeit und seiner Natürlichkeit im Spiel, ist er die Idealbesetzung für die Figur.

Der junge Mann gefällt sich in seiner Rolle und genießt es der Geliebte der „Katze“, zu sein. Nicht nur sie nutzt seine Naivität aus, weshalb er das Gemälde stiehlt, verunglückt dabei und hatte dabei doch nichts anderes im Sinn als ihr zu gefallen. Männer können so doof sein.

4.7 Drehbuch

Das auf den folgenden Seiten eingebettete, finale Drehbuch (Version 6.4) beendete ich zwei Tage vor Drehbeginn. Ich kürzte Dialoge, fügte Regieanweisungen ein und änderte einige Punkte, die sich bei den Proben mit den Darstellern ergeben hatten. Das finale Drehbuch hat 22 Seiten, Version 6.1 vom 24.9.2016 hatte noch 24 Seiten, strukturell gab es keine Änderungen.

Ich habe sechs gänzlich unterschiedliche Versionen konzipiert und geschrieben, bis ich die Handlung knapp, knackig und für uns umsetzbar entwickelt hatte. Eine frühe Version erzählte den Raub und die Flucht komplett in Rückblende, nachdem die Polizei den Tatort aufgesucht hatte um die Spuren zu sichern. Wichtigste Protagonistin war in dieser Fassung die Kuratorin im Zwiegespräch mit den Ermittlern.

Eine andere, verworfene Fassung hatte einen weiteren Entführer, ich legte die Funktion dieser Figur auf die Charaktere PETER und SERGE um.

Strukturell ist das Drehbuch sehr ausgereift und mir war wichtig, dass wir die Gewichtung der Charaktere und den Ablauf genau einhalten. Die Dialoge selbst überließ ich den Darstellern zur persönlichen Interpretation. Ich sagte meinen Darstellern, dass das Skript nicht heilig sei. Der Wortlaut sei unwichtig, solange die Bedeutung und Botschaft nicht verloren gingen.

Ich besuchte im siebten Semester den Drehbuchkurs von Thomas Durchschlag und schrieb in diesem mehrere Treatments, die ich der Runde Woche um Woche zur Kritik stellte, ehe ich mit dem Schreiben des Drehbuchs begann. Ich bekam überwiegend negative Kritiken, doch ließ ich mich nicht beirren. Der Ablauf der Handlung ist hektisch und es gelang den Kommilitonen nicht, sich die Bilder, die ich im Kopf hatte, durch die wenigen Worte des Treatments, vorzustellen. Ich wollte mir mein Konzept nicht davon verderben lassen und beharrte auf einige kreative Entscheidungen, wobei ich aber auch Vieles annahm und auch Vorschläge, die mir zunächst nicht gefielen, in immer neuen Treatments ausprobierte.

KALTER HUND

Drehbuch zu einem Kurzfilm von

Norman Eschenfelder

Ver. 6.4 (Final)

Norman Eschenfelder
Windthorststraße 6
55131 Mainz
01 51 - 22 100 535
mail@norman-eschenfelder.de
www.norman-eschenfelder.de

2017-03-29

1. INT. LADERAUM EINES LIEFERWAGENS - ABEND

Es ist dunkel, der Lieferwagen hat hinten keine Fenster.

Auf dem Boden sitzen ein junger Mann - SERGE - und eine junge Frau, die wir KATZE nennen, denn sie bändigt ihr volles, langes Haar und zieht eine KATZENMASKE auf.

Am Steuer des Lieferwagens sitzt ein großer Mann, PETER K. ist etwa 50, groß, schlank und kernig, graue Haare und Bart. Er schaut zu seinen Passagieren zurück als diese in der Kurve Halt suchen müssen.

PETER

Ziehen wir unsere Masken
jetzt schon an?

Peter wirft einen Blick zur Dobermann-Maske neben ihm.

SERGE

Wie weit is noch?

PETER

Kommt auf den nächsten
Ampelgang an.

KATZE

Nein, lass sie noch ab.

Serge schaut durch seine Maske, setzt sie wieder ab.

SERGE

Ich seh durch das Ding nich
gescheit.

Die Katze sucht etwas, sie tastet ihre Kleidung ab.

Serge kramt in seinem kleinen, schwarzen Rucksack.

KATZE

(aufgeregt)

Das kann ich jetzt nicht
gebrauchen.

Die Katze klopft ihr Taschen ab, findet ihr MESSER.

PETER

Rein und raus. Ein
Kinderspiel.

SERGE

(flüstert
halblaut,
ironisch)

Achtung, gleich prahlt er
wieder.

PETER

Ich hab zwölf Jahre gesessen
das ist ja wohl kaum was,
womit man angibt.

SERGE

Könnt mir schon vorstellen,
dass man damit ein paar
Mädels rumkriegt.

KATZE

So ein Bad-Boy-Image...

PETER

Ach, leckt mich.

Sie lachen. Peter zumindest verhalten.

Serge krault die Katze hinter den Ohren. Sie schnurrt.

Peter schaut zurück zu ihnen in den Laderaum.

PETER

Da kochen wohl die Hormone
über. Könnt ihr bitte später
rummachen?

Serge lacht, schiebt der Katze die Maske aus dem Gesicht
und küsst sie. Sie erwidert den Kuss stürmisch.

Peter rollt die Augen. Er schaut zurück auf die Straße.

Serges Hände gleiten über den Körper der Katze.

Peters Blick im Spiegel.

Die Katze lacht auf, stößt Serge von sich.

KATZE

Heb dir das für später auf.

Serge knurrt vor sexueller Anspannung und funkelt sie an.

PETER

Nehmt nur keine Rücksicht
auf mich.

Serge reißt eine Verpackung auf, beißt in einen Schoko-
Keks-Riegel. Krümel im Bart.

KATZE

Was isst du da überhaupt?

Serge schaut die Katze an und wolft die Schokolade
hinunter.

TITEL:

"KALTER HUND" knallt ins Bild.

Der Text ist transparent, der Film läuft dahinter weiter.

Der Lieferwagen stoppt, die Hecktür wird aufgestoßen.

2. MONTAGESEQUENZ MIT MUSIKUNTERMALUNG

CREDITS:

Das Filmbild ist durch Farbfilter, den Einsatz von
Standbildern und Zeitlupe stilisiert.

Eine Abfolge von abstrahierten Detailaufnahmen erzählt
eine Entführung und den Raub eines Gemäldes.

Peter mit Dobermann-Maske dreht sich wie Kinski in Aguirre
von links in die Kamera.

Katze und Serge schauen in verschiedene Richtungen.

Alle drei als Scherenschnitt, gehen zwischen Passanten
hindurch.

Ein Hund schnappt nach der Kamera.

Ein dynamischer Schwenk zeigt ein Gebäude.

Sekt perlt in Gläsern.

Schritte eine Treppe hinauf.

Zwei Füße auf einem wackligen Hocker.

Ein Messer durchschneidet einen Galgenstrick.

Ein Stoff sack über einem Gesicht wird hochgezogen und entblößt einen Mund. Ein Knebel wird in den Mund gedrückt.

Fetisch-Shots von Fessel um Handgelenke.

Lippen nippen an Sekt, Sektglas fällt zu Boden.

Makroaufnahme von fallenden Blutstropfen.

Schritte eine Treppe hinab.

Serge fällt die Treppe hinab.

Augen der Kuratorin weit aufgerissen.

KURATORIN

Bleiben sie zurück. Das ist
nicht Teil der Performance!

Ein Gemälde schlittert über den Boden, ein Fuß schreitet über die Stelle an der das Bild war und hinterlässt einen blutroten Abdruck.

Eine Pistole, nach links oben gerichtet.

PETER

(O.S.)

Nimm die Waffe runter!

SERGE

(O.S.)

Einen Scheiß werd ich. Helf
mir hoch!

KURATORIN

(O.S.))

Wie soll das jetzt
weitergehen?

Blut strömt aus Serges Bauch.

KURATORIN

(O.S.)

Ihr Mann blutet mein Museum
voll!

PETER

(O.S.)

Was ist passiert?

Blut tropft von Stacheldraht.

Eine Blutspur auf Asphalt, stolpernde Füße.

KURATORIN

(O.S.)

Bleiben sie stehen, wir
rufen den Notarzt! Es ist
vorbei!

Die Tür des Lieferwagens wird zugeschlagen.

Straßenaufnahmen. Stadtbilder.

3. INT. LADERAUM DES LIEFERWAGENS - ABEND

Der Lieferwagen fährt, die Katze ist am Steuer.

Wir sehen die Künstlerin mit ihren Fesseln kämpfen.

KATZE

Du Idiot! Wieso hast du das
Bild gestohlen?

PETER

Du hast uns in die Scheiße
geritten, Mann!

Serge knöpft mit schmerzverzerrtem Gesicht sein weißes
Hemd auf, löst seine Krawatte. Stöhnt.

Das T-Shirt ist unterhalb des Bauchnabels aufgeschnitten
und der Blutfleck wird größer. Er zieht das klebende T-
Shirt hoch. Jault.

SERGE

Ihr müsst mich ins
Krankenhaus bringen! Ich
verblute! Ich verrecke!

Peter beugt sich über Jelena, zieht ihr den Sack vom Kopf.
Jelena ist geknebelt und gefesselt.

PETER

Ist das nicht ein bisschen
viel?

Ihre Hände sind auf den Rücken gefesselt.
Peter prüft die Fessel. Sie sind sehr eng.

KATZE

Lass sie, kümmer dich um
Serge. Du musst die Blutung
stoppen.

PETER

Gib mir das Messer.

Die Katze reicht ihr großes Messer hinter.

SERGE

Pack das Weg! Du schlitzt
mich noch auf, so wie die
fährt!

KATZE

Soll ich etwa langsam
machen, damit du uns
wirklich noch verblutest?

Peter schneidet das aufgerissene T-Shirt auf und glitscht
mit seinen Fingern über Serges blutnassen Bauch.

Peter hat das Messer einfach neben sich gelegt.

Serge schreit.

PETER

Ich find's nicht.

Jelena beobachtet alles mit weit aufgerissenen Augen.

Sie versucht zu sprechen, dreht sich und hält Peter ihre Fessel hin. Er schaut nur kurz zu ihr.

PETER

Ich krieg das nicht.
Vielleicht ist die
Schlagader verletzt.

KATZE

Drück was drauf.

PETER

Ja, was denn?

Peter schaut sich um, er nimmt Serges Hände und drückt sie auf die Wunde. Serge schreit.

PETER

Er muss ins Krankenhaus.

KATZE

Er hat das Bild gestohlen,
wir gehen alle in den Bau!

PETER

Wir müssen ihn absetzen.

Serge versucht sich aufzurichten und nach dem Bild zu greifen. Peter zieht Serge das weiße Hemd aus.

SERGE

Ich geh nicht in den Bau!

PETER

(aufgeregt)

Ich geh nicht in den Bau,
aber du gehst ins
Krankenhaus.

(MORE)

PETER (CONT'D)

Was danach passiert ist
egal, weil du lebst!
Verstehst du mich? Guck dir
das an!

Peter zeigt Serge seine blutverschmierten Hände.

PETER

Nicht mehr lang und du bist
leer gelaufen!

Peter presst das Hemd auf die Stelle, an der er die
Bauchwunde vermutet.

PETER

Drück da drauf. Nein,
richtig drauf drücken.

SERGE

(Französisch)

Das tut so weh!

PETER

(sinnierend)

Ich kenn da jemand, von
früher. Der kann uns helfen.

KATZE

Ein Arzt, der uns nicht
verpfeifen würde?

PETER

(zögerlich)

Tierarzt.

Jelena robbt und rollt zu Peter.

Peter schaut kurz zu ihr.

SERGE

Ihr könnt mich doch nicht zu
nem Tierarzt bringen! Bin
ich ein Hund oder was?

KATZE

So lang hält er nicht durch.

PETER

So lang muss er durchhalten.

Jelena haut Peter mit dem Kopf auf die Brust. Sie versucht
das Messer hinter Peter zu greifen.

KATZE

Der Lieferwagen wird sicher
schon gesucht. Ich will
hinter zu ihm, du musst
fahren.

PETER

Ich mach Jelena jetzt los.

Peter nestelt bereits an Jelenas Fessel.

KATZE

Einen Scheiß wirst du! Sie
bleibt gefesselt!

PETER

Was? Ist das ein Fetisch von
euch?

Da löst er den Knoten, Jelenas Hände schießen zu ihrem
Mund und sie reißt den Knebel heraus.

JELENA

Was habt ihr nur getan!?

KATZE

(verteidigend)

Das war meine Show und Serge
hat alles vergeigt!

JELENA

Wir hatten uns gegen dieses Szenario entschieden! Wieso hast du mir das angetan!

PETER

(entsetzt)

Sie wusste es nicht? Für so eine Scheiße hättest du mir mehr zahlen müssen. Wir haben nicht nur wirklich einen Raub begangen, sondern auch tatsächlich jemand entführt?!

KATZE

Ich fahr jetzt zu dem Krankenhaus, da ist das Schild. Ich seh es schon.

JELENA

Wie soll ich das jemand erklären? Ihr hättet abrechnen müssen, es hätte gar nicht so weit kommen dürfen!

SERGE

Wir kriegen Millionen für das Bild. Millionen! Lieber kratz ich ab, als da drauf zu verzichten!.

KATZE

Das Museum wird keine Anzeige erstatten, es war ein Missverständnis. Wir geben das Bild zurück!

PETER

Als ob! Wir fahren allesamt
ein!

SERGE

Ich lass mich nicht
einbuchten! Fahrt mich zu
dem Tierarzt!

Jelena hat den Kopf in die Hände gestützt.

JELENA

Das glaubt uns doch niemand.

Die Katze fährt auf das Krankenhaus zu.

KATZE

Da ist die Einfahrt schon!

Peter hechtet zur Katze und rüttelt am Gitter.

PETER

Das ist kein Spaß mehr! Ihr
könnt euch gegenseitig
fesseln und euren artsy
Kunstscheiß machen, aber
jetzt ist Feierabend! Serge
stirbt, wir sind alle im
Arsch!

SERGE

(französisch,
fluchend)

Lass sie!

Serge will sich aufrichten, aber der Schmerz hält ihn
zurück.

Peter greift ins Lenkrad.

PETER

Nein! Geradeaus! Wir fahren
Serge zu dem Tierarzt.

Serge krallt sich in Peters Beine.

PETER

Das ist alles deine Schuld,
wir sollten dich einfach
verrecken lassen und
irgendwo rauswerfen.

Peter scheuert Serge eine, der lässt los.

JELENA

Wir machen es so. Zum
Tierarzt.

Jelena legt die Hand auf Peters Arm. Er lässt die Katze
los.

KATZE

Es war nie Teil des Plans
ein Bild zu stehlen. Ich bin
nicht Schuld, dass das alles
aus dem Ruder lief! Er hat
das Bild geklaut, er hat den
Alarm ausgelöst.

Serge krümmt sich, wimmert.

JELENA

Diese ganze Aktion ist auf
deinen Mist gewachsen. Ich
hatte dir untersagt das zu
machen.

KATZE

Weil du dich nichts mehr
traust! Dein ganzes Konzept
war schwach. Total beliebig!
Ein Galgen, Berge von
Schuhen, das ist doch alles
nix Neues.

PETER

Wir müssen den Schaden begrenzen. Wenn wir Serge absetzen, sind wir immer noch Mittäter. Zuerst brauchen wir ein anderes Auto. Nach dem hier wird schon gefahndet.

Peter bückt sich zu Serges Rucksack und holt dessen Mobiltelefon raus.

SERGE

Kannst du auch mal fragen?

PETER

Hast du einen von uns gefragt, ob wir was von deinen Millionen abhaben wollen?

Peter bedient das Telefon, wählt.

Serge lehnt sich gegen die Wand und lässt den Kopf sacken.

SERGE

(französisch)

Ich hab das alles nur für sie getan.

Peter hält das Telefon ans Ohr und schaut von Jelena zur Katze. Freizeichen. Tuten.

PETER

Er geht nicht ran.

JELENA

Und jetzt?

PETER

Vielleicht ruft er gleich zurück. Wir fahren einfach hin.

Peter schaut die Anrufliste an und steckt das Telefon ein.

KATZE

Wie weit ist das?

Die Tankanzeige ist im roten Bereich.

Serge ist ganz bleich geworden und starrt vor sich hin.

Peter schnippt vor seinen Augen und Serge reagiert.

4. EXT. TANKSTELLE - ABEND

Der Lieferwagen fährt auf eine Zapfsäule zu und hält hinter einem Auto.

5. INT. LIEFERWAGEN AN TANKSTELLE - ABEND

Die Katze springt aus dem Lieferwagen.

PETER

Hat sie die Maske an?

Jelena reckt den Hals. Die Katze trägt ihre Maske.

PETER

Das kann doch nicht ihr
Ernst sein!

Serge versucht sich auch aufzurichten.

SERGE

Was ist?

Sie schauen tatenlos zu wie die Katze die Tür des vor ihnen parkenden Fahrzeugs öffnet und eine Babyschale rausholt und auf den Boden stellt.

Die Katze deutet auf den Kombi, signalisiert, dass sie umsteigen sollen. Sie kommt zurück und hilft Jelena dabei Serge aus dem Lieferwagen zu holen.

Peter ist für einen Moment wie angewachsen und dann folgt er ihnen nach.

6. EXT/INT. FLUCHTWAGEN AN TANKSTELLE - ABEND

Peter schaut zu dem Kind in der Babyschale, er steigt über es hinweg.

Jelena und die Katze haben Serge an den Armen und Beinen.

Peter öffnet die linke Hintertür und schnippt vor Serges Augen. Sie sind halb geschlossen. Er fühlt den Puls.

Die Katze steigt ein, sie zieht Serge auf die Rückbank, Jelena schiebt.

Peter wirft Kleidung und Ausrüstung aus dem Lieferwagen in den Kofferraum des Kombis und schlägt den Kofferraumdeckel zu.

Jelena nimmt auf dem Beifahrersitz Platz.

Die Katze legt Serges Kopf in ihren Schoß und nimmt seine Hand.

Der Vater und Halter des Wagens, den sie gerade stehlen wollen, kommt vom Bezahlen zurück.

VATER

Hey! Was machen sie da?!

Peter dreht sich um. Er hat einen Schreckmoment.

PETER

Sie haben den Schlüssel stecken lassen.

Peter ist genötigt den Vater kurzerhand niederzuschlagen.

Peter schaut sich an, was er angerichtet hat, dann steigt er ein, startet den Motor.

KATZE

Du hast doch immer gesagt, ich könnte einen Freund haben.

JELENA

So lange es dir nicht mehr bedeutet. Sex allein ist keine Bedrohung für mich.

Jelena schnallt sich an.

KATZE

Du hattest auch mal gesagt,
es sei unser gemeinsames
Werk.

Peter ringt mit seiner Fassung.

PETER

Könnt ihr bitte still sein?
Einfach die Klappe halten!

Der Säugling in der Babyschale schreit.

7. INT. FLUCHTWAGEN - SPÄTERER ABEND

Sie fahren nun einen Moment in Stille.

Die Katze summt Serge "Moon River" und streichelt seine
Wange.

PETER

Atmet er noch? Lass ihn
nicht einschlafen!

Jelena hält sich am Griff über der Beifahrertür fest,
dreht sich zur Katze und Serge um.

Die Katze öffnet ein Augenlid. Die Pupille zieht sich
zusammen.

Das Mobiltelefon in Peters Tasche vibriert, er nimmt es
hervor. Unbekannter Anrufer.

PETER

Er ruft zurück!

Peter nimmt das Telefonat an, hält sich das Telefon ans
Ohr.

Die Katze gibt Serge eine leichte Ohrfeige.

Jelena schaut aus dem Fenster.

Peter lauscht dem Telefon.

FRAUENSTIMME

Hallo, Serge?

PETER

Guten Abend, hier ist Peter.
Du erinnerst dich vielleicht
nicht an mich.

FRAUENSTIMME

Sie können nicht frei
sprechen?

PETER

Ja, genau, da hast du Recht.
Lange her.

FRAUENSTIMME

Ich verstehe.

PETER

Wir haben einen jungen Mann
im Auto, der schnell
medizinische Hilfe braucht
und ich hoffe, ich kann auf
deine Diskretion zählen.

FRAUENSTIMME

Er lebt also noch und ihr
wollt ihn von jemand illegal
versorgen lassen?

PETER

Ja. Wir sind auf dem Weg zu
dir.

Die Katze gibt Serge eine festere Ohrfeige.

Keine Reaktion.

FRAUENSTIMME

Serge und ich hatten einen
Deal. Ich biete ihnen
denselben an.

PETER

Wenn das ginge. Lass hören.

FRAUENSTIMME

Die Versicherungssumme
dieses Bildes liegt bei 20
Millionen Euro. Ich habe
bewusst nicht das
wertvollste Exponat stehlen
lassen, wie sie sich
vorstellen können.

PETER

(lacht)

Ha, na klar.

Die Katze vepasst Serge eine schallende Ohrfeige.

Serge reißt die Augen auf und schreit.

KATZE

Es tut mir leid. Es tut mir
leid.

PETER

Unser Prinz wurde
wachgeküsst.

Jelena schaut noch immer aus dem Fenster. Tränen laufen
ihre Wangen herunter.

FRAUENSTIMME

Sie haben nicht die nötigen
Verbindungen, Sie können an
niemand anderen verkaufen.
Ein Hehler wird sie
kontaktieren. 2 Millionen in
bar, morgen früh.

PETER

Dann sind wir ja auf dem
richtigen Weg.

FRAUENSTIMME

Nichts darf auf mich
zurückfallen. Es darf keine
Zeugen geben.

PETER

Einverstanden, bis dann.

Peter legt auf und steckt das Telefon ein. Er drückt das
Lenkrad fest mit beiden Händen.

KATZE

Hat dein Tierarzt auch
Blutkonserven?

PETER

Ich bin Universalspender,
ein Liter geht.

Jelena schnieft.

Serge lächelt matt.

Die Katze streichelt seine Wange, sie hält Serge im Arm
und drückt dessen Hand.

Sie fahren wieder einen Moment in Stille.

Die Katze bemerkt, dass Serge nicht mehr zurück drückt.
Sie schüttelt ihn. Sie schreit.

Peter erschrickt, das Auto schlingert.

Serge ist tot.

Die Katze beginnt zu weinen.

Peter schaut zurück zu ihnen.

Jelena schaut immer noch aus dem Fenster.

Die Katze würgt, sie kurbelt das Fenster hinunter und
erbricht sich. Das Erbrochene klatscht an das hintere
Fenster.

KATZE

Halt an. Halt an. Ich sagte,
du sollst anhalten.

Peter bremst, fährt an den Straßenrand.

Die Katze reißt die Tür auf, das Auto steht noch nicht, aber sie lässt sich rausfallen.

PETER

Bleib sitzen, ich schau nach
ihr.

Jelena öffnet das Handschuhfach, wühlt darin, schaut aus dem Fenster nach der Katze.

8. EXT. LANDSTRASSE - NACHT

Peter achtet auf die entgegenkommenden Fahrzeuge, als er aussteigt. Er geht um die Motorhaube herum und zieht die Pistole.

Die Katze kauert auf dem Boden und würgt.

PETER

Noch ein paar letzte Worte?

Die Katze schaut auf, ihr tropft Erbrochenes vom Kinn.

Peter schießt ihr in den Kopf.

Blut und Gehirnstücke fliegen ihm ins Gesicht.

Etwas Rauch kommt aus Nase und Mund der Katze.

Jelena schaut ihn mit weit aufgerissenen Augen und Mund an.

Peter öffnet die Tür zur Rückbank.

PETER

Bleib sitzen!

Jelena zittert.

Peter hebt die Katze hoch und wuchtet sie auf die Rückbank.

Jelena drückt den Zigarettenanzünder rein.

Peter öffnet die Heckklappe, hebt das Bild an und findet einen unordentlichen Kofferraum vor.

Jelena öffnet die Beifahrertür.

PETER

Du sollst doch drin bleiben.

Das Bild ist mit Blut besudelt. Peter lacht, er schmiert das Blut über die Leinwand.

Im Kofferraum liegen Flaschen, Krimskrams, dazwischen ihre Taschen. Ein Benzinkanister. Peter greift danach.

Jelena rammt Peter das große Messer in den Rücken.

Er bäumt sich auf und stößt sie von sich, er lässt den Benzinkanister und die Pistole fallen.

Sie tritt ihm in die Kniekehle und dreht das Messer in der Wunde. Peter grölt vor Schmerzen und fällt.

Jelena nimmt die Pistole an sich und schraubt den Benzinkanister auf und beginnt das Auto mit den Leichen und dann auch Peter mit Benzin zu überschütten.

PETER

Bitte nicht!

Peter bekommt Benzin in die Augen und brüllt.

Jelena beugt sich in das Auto hinein.

Peter windet sich und will das Messer aus seinem Rücken ziehen. Er schreit.

PETER

Du krankes Miststück!

Jelena dreht den glühenden Zigarettenanzünder in ihren Fingern und wickelt ein Papiertaschentuch darum, das sofort anfängt zu kokeln.

Sie wirft die improvisierte, kleine Fackel auf das Auto.

Einige Sekunden später erhellen Flammen ihr Gesicht.

Peter schreit schrill.

JELENA

Tetelestai.

Jelena richtet die Waffe auf sich selbst, steckt sie in den Mund.

ABBLLENDE:

4.8 Storyboard-Auszüge

Der Film sollte zunächst von unserem Kommunikationsdesigner und Berater Tim Rizzo komplett in ein Storyboard aufgelöst werden.

Ich hatte der Inszenierung zunächst ein Quadrantensystem auferlegen wollen, das die Kadrage der Motive vorgegeben hätte. Fahrt- und Blickrichtung sollten die jeweilige Situation im Bild widerspiegeln und die Position der Charaktere im Bild hätte mehr über ihre aktuelle Stellung im Machtgefüge ausgesagt, wie in einem mittelalterlichen Tafelbild.

Technisch erwies sich das für uns als nicht umsetzbar, da wir in einem fahrenden Kleintransporter und einem PKW drehen wollten. Budget und Raum ließen die Motive, die mir vorschwebten, nicht zu und so entwickelten Bildregisseur Björn Brunke und sein Kameramann Tristan Blaskowitz eine Auflösung in wenigen, kontrollierten Setups, die wir ohne Risiko für Leib und Leben umsetzen konnten. Zudem war mein Quadrantensystem nicht dynamisch und hätte den Film nicht besser gemacht. Das Storyboard war damit leider passé, aber was schon produziert worden war, soll hier seinen Platz finden.

10-11



Abbildung 19: Storyboard-Auszug: Szene 10, 11

12



Abbildung 20: Storyboard-Auszug: Szene 12

5 Anhang

Literatur

- [1] Bibel Einheitsübersetzung, Altes Testament: *Das Buch Kohelet 1,9 4*
- [2] Polsson, Ken: *Chronology of the Walt Disney Company*; Victoria, British Columbia, Canada; 1995-2017;
<http://kpolsson.com/disnehis/disn1929.htm>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [3] Wortlaut entlehnt. „Walt Disney“, in: DER SPIEGEL, 15/1949, 09.04.1949
(<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44436266.html>)
- [4] Hall, Jacob: *Guide to Robin Hood movies in development*; Slashfilm.com;
7.03.2017;
<http://www.slashfilm.com/guide-to-robin-hood-movies-in-development>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [5] Rothfield, Lawrence: *The Rape of Mesopotamia*; The University of Chicago Press; 2009;
<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/R/bo5825985.html>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [6] Black, Jeremy: *The Literature of Ancient Sumer*, Oxford University Press;
2006, S.325
- [7] Sîn-leqe-unniīnī: *Das Gilgamesch-Epos*; Reclam Verlag; Stuttgart, 16.9.2009
- [8] Ota, Alan K.: *Disney In Washington: The Mouse That Roars*; *Congressional Quarterly*; 10.8.1998;
<http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/1998/08/10/cq/disney.html>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [9] Bernaski, Kaitlyn Rose: *Saving Mickey Mouse: The Upcoming Fight FOR Copyright Term Extension In 2018*; Seton Hall University; 01.05.2014;

http://scholarship.shu.edu/student_scholarship/439
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]

- [10] Carlisle, Stephen: *Mickey's Headed to the Public Domain! But Will He Go Quietly?*; Nova Southeastern University; 17.10.2014;
<http://copyright.nova.edu/mickey-public-domain>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [11] Ingram, Mathew: *Six years later, Disney's acquisition of Marvel looks smarter than ever*; Fortune.com; 8.10.2015;
<http://fortune.com/2015/10/08/disney-marvel>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [12] McLauchlin, Jim: *Star Wars' \$4 Billion Price Tag Was the Deal of the Century*; Wired.com; 14.12.2015;
<https://www.wired.com/2015/12/disney-star-wars-return-on-investment>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [13] Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*; Routledge; London; 18.11.1984; S. 2-19
- [14] Website der Durham University: *Professor Patricia Waugh, PhD*, Academic Staff; Durham; 22.5.2017
<https://www.dur.ac.uk/english.studies/staff/?id=281>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [15] Ruff, Matt: *Lovecraft Country: A Novel*; Harper Perennial; New York; 2017
- [16] Levine, Jeremy A.: *Metafiction as Genre Fiction*; Scholarly Undergraduate Research Journal at Clark: Vol. 1, Article 8; Clark University, Massachusetts; 2015;
<http://commons.clarku.edu/surj/vol1/iss1/8>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [17] Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*; Reclam XL, Text und Kontext; Stuttgart, 2016

- [18] Burroughs, William: *Naked Lunch: The Restored Text*; Harper Perennial; London; 2005
- [19] King, Stephen: *Das Leben und das Schreiben*; Heyne Taschenbuch; München; 1. März 2002
- [20] Winter, Ariel S.: *Twenty Year Death*; Hard Case Crime Book; Titan Books; London; 2012
- [21] Spiegelman, Art: *Open Me... I'm a Dog!*; Joanna Cotler Books, An Imprint of HaperCollinsPublishers; New York; 1997
- [22] Wiesner, David: *The Three Pigs*, Clarion Books, New York; 2001
- [23] Kaufman, Charlie & Donald: *Adaptation*; Original Screenplay; New York; 21.11.2000
- [24] McKee, Robert: *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*; Alexander Verlag; Auflage: 7. Unveränd.; Berlin; 2011
- [25] Wood, Mary M.: *The March toward War : The March of Time as Documentary and Propaganda*; Abschnitt: Citizen Kane and Other Imitators; American Studies Program; University of Virginia; Charlottesville, Virginia; 2004;
<http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/mot/html/kane.htm>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [26] Vorlesungsmaterial: *Metafiktionalität*; Uniiversität Duisburg-Essen;
<https://www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/metafiktionalit%E4t.htm>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [27] Canby, Vincent: *A Welles?: 'F for Fake' Is an Illusionist's Trick With Bogus Heroes and Expert Villains*; The New York Times; New York; 28.09.1975
http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?_r=1&res=9A00EEDE123AE333A2575BC2A96F9C946490D6CF
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]

- [28] Rosenbaum, Jonathan: *F for Fake: Orson Welles's Purloined Letter*; The Criterion Collection; New York; 21.10.2014
<https://www.criterion.com/current/posts/364-f-for-fake-orson-welles-s-purloined-letter>
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [29] Wikipedia: *F for Fake*
https://en.wikipedia.org/wiki/F_for_Fake
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [30] Carradine, David: *The Kill Bill Diary: The Making of a Tarantino Classic as Seen Through the Eyes of a Screen Legend*; Bloomsbury Publishing; London; 31.10.2006
- [31] Wikipedia: *David Carradine*
https://en.wikipedia.org/wiki/David_Carradine
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [32] Haselbeck, Sebastian: *Kill Bill*; The Quentin Tarantino Archives; Mitterskirchen, Deutschland; 4.9.2015;
http://wiki.tarantino.info/index.php/Kill_Bill
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [33] Holm, D.K.: *Kill Bill: An Unofficial Casebook*; CULT MOVIE FILES; Glitter Books; London; 01.03.2005
- [34] Hettich, Katja: *Reflexivität und Genrereflexivität im Spielfilm*; Begriffsklärungen und Überlegungen zu Genrereflexionen im zeitgenössischen Kino. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 6, 2014; S. 48-67;
http://www.rabbiteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf
[Zuletzt aufgerufen am 25.05.2017]
- [35] Lee, Daryl: *The Heist Film: Stealing with Style*; Columbia University Press; New York; 2014
- [36] Jarmusch, Jim: *Things I've Learned: Jim Jarmusch*; MovieMaker Magazine; MovieMaker Publishing; Santa Monica, Kalifornien; 05.06.2013;

https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking

[Zuletzt aufgerufen am 27.05.2017]

- [37] Beisswanger, Lisa: *Kunstraub als Kunstwerk: Diebstahl eines der bekanntesten deutschen Gemälde aus der neuen Nationalgalerie in Berlin: Eine Aktion zwischen Institutionskritik und Medienevent*; Magazin der Schirn Kunsthalle; Frankfurt; 01.11.2016

http://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay_carl_spitzweg_neue_nationalgalerie_berlin_kriminel

[Zuletzt aufgerufen am 28.05.2017]

- [38] Russeth, Andrew: *When Felonies Become Form: The Secret History of Artists Who Use Lawbreaking as Their Medium*; ArtNews Magazine; New York; 17.05.2016

<http://www.artnews.com/2016/05/17/when-felonies-become-form-the-secret-history-of-artists-who-use-lawbreaking-as-their-medium>

[Zuletzt aufgerufen am 28.05.2017]

- [39] *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*; MedienKunstNetz, Ein Projekt mit finanzieller Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn im Auftrag von Goethe-Institut und Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/da-ist-eine-kriminelle-beruehrung>

[Zuletzt aufgerufen am 28.05.2017]

- [40] Ulay: *Action In 14 Predetermined Sequences*; PERFORMANCELOGIA Performance Art Archive; YouTube; 03.06.2012

<https://www.youtube.com/watch?v=LjA7aB794EE>

[Zuletzt aufgerufen am 28.05.2017]

Abbildungsverzeichnis

1	Godzilla (Ishiro Honda, 1954), Freeze Frame, Criterion Collection	1
2	Der doppelte Nic: Freeze Frame aus ADAPTATION	11
3	Orson Welles: Freeze Frame aus F FOR FAKE	13
4	The Origin of O-Ren: Freeze Frame aus KILL BILL	18
5	Freeze Frame aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL . . .	19
6	Freeze Frames aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL . .	20
7	Freeze Frames aus EVERYTHING IS A REMIX: KILL BILL . .	21
8	<i>Breaking the 4th wall</i> : Freeze Frame aus KILL BILL	22
9	Venn-Diagramm	24
10	Kalter Hund, Wikimedia, Politiker, CC BY-SA 3.0	33
11	DER ARME POET von Carl Spitzweg, Wikimedia, Gemeinfrei . .	36
12	Handcolorierte Standbilder aus Ulays Aktion. [38]	37
13	Skizzen der Masken für KATZE und SERGE von Inka McAtee . .	46
14	Work in Progress: Masken von Inka McAtee und Linda Gasser . .	46
15	Freeze Frames aus BREAKFAST AT TIFFANY'S	47
16	Küssende: Freeze Frames aus BREAKFAST AT TIFFANY'S und KALTER HUND	48
17	Posterdesign von Tim Rizzo	50
18	Testaufnahmen von Bildregisseur Björn Brunke	51
19	Storyboard-Auszug: Szene 10, 11	
20	Storyboard-Auszug: Szene 12	

Danksagung

Ich danke meiner Frau Heike für die freigeräumten Stunden, in denen ich mich dem Schreiben dieser Bachelorthesis widmen konnte. Sie musste - nach mir - am Meisten für das Projekt leiden und ich sollte vielleicht eher eine Entschuldigung schreiben, als eine Danksagung.

Inka McAtee und Linda Gasser lasen einen Großteil dieser Bachelorarbeit Korrektur und machten einige, nützliche Vorschläge zu Formulierung und Inhalt. Alle Fehler sind die Meinigen und ich kann ihnen nur für die Zeit und Mühe danken, die sie trotz ihrer ebenfalls vollen Terminkalender aufbringen konnten.

Ich danke Prof. Dr. Ivo Ritzer der Universität Bayreuth für seine Buchempfehlung und Rebecca Wannemacher für die Beschaffung der Fachliteratur für unsere Bibliothek.

Mein Dank gilt auch meinen Eltern, allen weiteren Mitarbeitern des Filmteams, den Darstellern und dann auch noch Matthias Ettrich und seinem LyX-Team für das fantastische Programm, indem ich diese Arbeit schreiben durfte.

Vielen Dank an Prof. Dr. Thomas Meder für den guten Rat, die Unterstützung und die Betreuung.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher, noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Mainz, den 28.05.2017

Norman Eschenfelder