Eine Erinnerung an den Regisseur Eberhard Itzenplitz (1926-2012)

Wir saßen im Garten bei Café und Kuchen. Er erzählte gerne und fragte mich dann, ob ich den Unterschied zwischen einem Drehbuch und einem Regiebuch kenne. Klar, Drehbücher kannte ich vom Namen her, hatte aber noch nie eines gelesen, von Regiebüchern hörte ich zum erstenmal.

Man glaubt ja, dass aus einem Drehbuch direkt der Film entstehe. Nein, sagte er, zwischen dem Drehbuch und dem Film steht das Regiebuch, und dieses sei eine eigenständige schöpferische Leistung des Regisseurs. Aus einem Drehbuch können ganz unterschiedliche Regiebücher entstehen und folglich auch ganz unterschiedliche Filme. Bis weit in die 1960er- und 70er-Jahre war es rechtlich-sozial sehr umstritten, ob Regisseure überhaupt als Kunstschaffende zu werten seien, da sie ja angeblich, geradezu mechanisch, nur die Drehbücher in Filme umsetzten. Die Rechte der freischaffenden Regisseure und Filmschaffenden überhaupt mussten ersteinmal erstritten und durchgesetzt werden.

Ich bekam zwei Broschüren von ihm in die Hand gedrückt.

1. Sozialdemokratische Partei Deutschland, Landesverband Bayern , Arbeitskreis Wissenschaft, Kunst, Publizistik: Zur sozialen Situation der Freischaffenden bei Film und Fernsehen. Materialien zur Diskussion eines innenpolitischen Problems, München, im Mai 1974, mit einem Vorwort von „Dr. Vogel“, also wohl der Hans-Jochen Vogel. 42 Seiten.

2. Eberhard Itzenplitz (Herausgeber): Freie Mitarbeiter bei Hörfunk, Fernsehen und Film. Reformvorschläge für einen vernachlässigten Sozialbereich; Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Landesverband Bayern, Arbeitsgruppe Presse, Rundfunk, Fernsehen, Film; München 1976. 53 Seiten.

Das lief damals also hauptsächlich über die SPD, er selbst engagierte sich auch im Wahlkampf 1972 für die Wiederwahl Willy Brandts in der „Bayerische(n) Bürgerinitiative für Willy Brandt“, deren breitgefächerte Agitation, die vor allem das „Land“ ansprechen sollte, in der gleichlautenden Broschüre, von ihm herausgegeben, dokumentiert ist.

Sein umstrittenster, skandalträchtigster Film ist „Bambule“. Er brachte ihn eines Abends auf einer Video-Kassette mit, es war überhaupt der erste Itzenplitz-Film, den ich sah. Ein Schwarz-Weiß-Film, wenn ich mich recht erinnere, jedenfalls wirkte er so. Auffallend war, dass die Leute ständig eine Zigarette in der Hand hatten und ganz tief in-

halierten, heute „wischt“ man mit Smartphones. „Bambule“, schreibt Wikipedia, „ist ein Begriff aus der deutschen Gaunersprache, der das Trommeln mit allen möglichen Gegenständen innerhalb und außerhalb von Gefängniszellen als eine von Gefangenen praktizierte Form des Protestes bezeichnet.“ Beim Film geht es um Fürsorge-Zöglinge.

Das Drehbuch hatte Ulrike Meinhof geschrieben, der Film sollte im Frühjahr 1970 in der ARD ausgestrahlt werden, aber da die Meinhof ganz kurz zuvor von einer sozialkritischen Journalistin zu einer Sozialrevolutionärin mutiert war[79], sprich bei der Gefangenenbefreiung des Andreas Baader mithalf, zur Namensgeberin der terroristischen Baader-Meinhof-Bande wurde, wurde er erst 1994, in den dritten Programmen, erstmals öffentlich gezeigt.

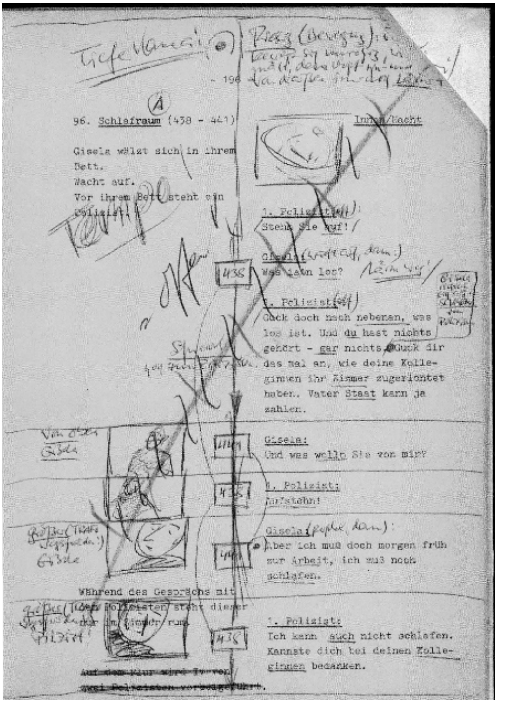
Mittlerweile liegen zwar mehrere Filme von Eberhard Itzenplitz in moderner Fassung als DVD vor, aber „Bambule“, aus welchen Gründen auch immer, nicht. Ansonsten gibt es viel „Material“.

Zuerst das Drehbuch selbst, erstmals 1971 bei Wagenbach erschienen, mir vorliegend die Neuausgabe von 1994, mit Beiträgen von Klaus Wagenbach und Eberhard Itzenplitz („Über die Filmarbeit mit Ulrike Meinhof“). Und es gibt sogar das Regiebuch zu kaufen! Es nennt sich irgendwie so:

[79] Lies dazu den Spiegel 33/1996: „Revolutionäres Gewäsch“.

„N2092: Bambule: The Script / das Regiebuch Introduction / Einführung: Clemens von Wedemeyer Epilogue / Nachwort: Bettina Röhl, DOCUMENTA (13), 9/6/2012 - 16/9/2012“ Wer der Herausgeber ist, schwer zu sagen.

So also schaut es in einem „Regiebuch/Script“ aus (gelbrötliches Papier, blauer Kuli, roter Buntstift):



Dann habe ich weiter recherchiert, bin beim Portal der Antiquarischen Buchhändler (ZVAB) auf ein dreiseitiges Typoskript gestoßen und habe es gekauft:

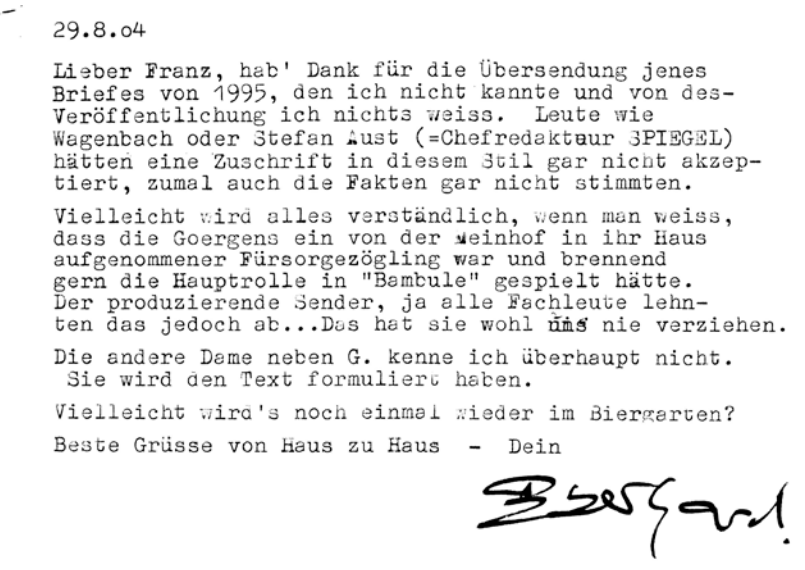
„Protest gegen den Text von E. Itzenplitz zur Entstehungsgeschichte des Films BAMBULE“, unterzeichnet mit „Berlin, im März 1995, Irene Goergens, Esther Oayan-Ulivelli“, mit diesem Ziel: „Wir, das sind nicht nur die Verfasserinnen dieses Textes, fordern vom Verleger K. Wagenbach, bei einer Neuauflage von BAMBULE, den Text von Itzenplitz nicht mehr zu drucken. Er ist eine Missachtung und Diffamierung der toten Revolutionärin Ulrike Meinhof.“

Ich hatte ihm schon einmal geschrieben (Brief vom 19.7.2004): „Bis vor kurzem war für mich die Meinhof eine Unperson, die im tiefsten Abgrund der Dante-Hölle haust, gleich neben dem Brutus. Anhand Deines Texts sehe ich aber nun erstmals, dass es sich lohnt, sich mit ihr ernsthafter auseinanderzusetzen.“

Und legte am 23.8.2004 noch die Goergens drauf: „beiliegend ein antiquarisch erworbener, mehr oder weniger offener Brief an Klaus Wagenbach, in dem er von Irene Goergens und Esther Dayan-Ulivelli aufgefordert wird, Deinen Text aus dem Bambule-Buch bei einer Neuauflage wegzulassen. Kennst Du diesen Brief und hat Wagenbach jemals mit Dir darüber gesprochen? Interessant ist, dass dieser Brief erst aus dem Jahr 1995 stammt, wo man erwarten

würde, dass sich die erhitzten Gemüter längst abgekühlt hätten.“

Und bekam als Antwort diese Postkarte:



29.8.04

Lieber Franz, hab' Dank für die Übersendung jenes Briefes von 1995, den ich nicht kannte und von des-Veröffentlichung ich nichts weiss. Leute wie Wagenbach oder Stefan Aust (=Chefredakteur SPIEGEL) hätten eine Zuschrift in diesem Stil gar nicht akzeptiert, zumal auch die Fakten gar nicht stimmten.

Vielleicht wird alles verständlich, wenn man weiss, dass die Goergens ein von der Meinhof in ihr Haus aufgenommener Fürsorgezögling war und brennend gern die Hauptrolle in "Bambule" gespielt hätte. Der produzierende Sender, ja alle Fachleute lehnten das jedoch ab...Das hat sie wohl uns nie verziehen.

Die andere Dame neben G. kenne ich überhaupt nicht. Sie wird den Text formuliert haben.

Vielleicht wird's noch einmal wieder im Biergarten?

Beste Grüsse von Haus zu Haus - Dein

Er hat mir später noch einige seiner Unterlagen zukommen lassen, die ich nach seinem Tod, nachdem ich mir eine Kopie gemacht hatte, ans Archiv der Akademie der Künste Berlin weitergereicht habe.

In einem dieser Texte habe ich auch noch etwas zu seiner Auffassung „Dreh-/Regiebuch“ bzw. „schöpferisches Wirken des Regisseurs“ gelesen:

„Für den eigentlichen Teil der Arbeit ist ihm Unabhängigkeit das Allerwichtigste. Als Regisseur hat Itzenplitz sich deshalb immer eine große Freiheit gegenüber dem Drehbuch gesichert, die er gern begründet: Dem Drehbuch werde, auch von Journalisten und Wissenschaftlern, manchmal fälschlich die ‚Determinationskraft einer musikalischen Partitur' zugeschrieben: ‚Das ist einer der größten Irrtümer. Ein Drehbuch ist nach meiner Überzeugung nur ein Zeichen dafür, wie es sein sollte, könnte. Von sechs verschiedenen Filmemachern genommen, ist es dazu bestimmt, sechs verschiedene Filme entstehen zu lassen.' Bei einem Film könne man deshalb nicht sagen, es sei ein Film von ... und den Autor nennen. ‚Das vorbestehende Drehbuch ist nicht der Film. Der ist ein neues, anderes Werk. Das kann man in dem neuen Urheberrechtsgesetz – seit 1965 ist das ja klar definiert – nachlesen.' Da den Autoren diese Sicht natürlich nicht immer angenehm ist (es klingt zum Beispiel an, daß Wolfgang Menge wohl mehr über den Erfolg seiner berühmten, die Wiedervereinigung kühn vorwegnehmenden, ‚Dubrow-Krise' (1969) erfreut war als über den Eigenwillen des Regisseurs, der ihn bewirkte), kann der Dramaturg im Konfliktfall vermitteln. Beliebige Freiheit für den Regisseur will auch Itzenplitz nicht: Ein gutes Drehbuch weise sehr wohl über sich hinaus, zeige genau ‚in das künstlerische Zentrum, dessen der Regisseur

inne werden muß, um in der andern, der neuen ästhetischen Dimension, schöpferisch tätig zu werden'."[80]

Es klingt fast absurd: aber durch ihn habe ich überhaupt erst den Wert eines Drehbuchs kennengelernt, als eigenständiges Kunstwerk, das man „einfach nur so" lesen kann. Bei Theaterstücken ist es klar: „Wallenstein" z.B. kann man wie „Krieg und Frieden" lesen, man muss ihn nicht gesehen haben. Die großen Theaterstücke sind aus dem Kanon der Welt- und sonstigen Literatur nicht hinwegzudenken. Aber Drehbücher? Sartres „Das Spiel ist aus" ist ein unglaublich guter Text, so gut, dass ich den Film dazu vorerst nicht anschauen möchte. Sie werden jedenfalls, Sartre ausgenommen, bei weitem nicht so oft veröffentlicht. Irgendwie, bei allen Problemen, die Regisseure mit ihren Künstlerrechten haben, überdeckt der Erfolg des fertigen Films alle vorhergehenden sonstigen künstlerischen Leistungen und bleibt alleine bestehen.

Jüngst habe ich noch gelernt, dass das von ihm praktizierte Schema Drehbuch->Regiebücher->Filme idealerweise zwar möglichst eingehalten werden sollte, aber es durchaus chaotische Abläufe gibt, die auch zu guten Filmen führen kön-

[80] Egon Netenjakob: Liebe, Respekt, Gerechtigkeit. Über ein Gespräch mit Eberhard Itzenplitz, FUNK-Korrespondenz Nr. 29 / 22. Juli 1994, S. 1-6.

nen, gemeint ist Spielbergs „Der Weiße Hai“, wozu es ein Filmbuch von einem der Drehbuchautoren gibt:

Carl Gottlieb: Der Weiße Hai-Report. Die Handlung und die dramatische Entstehungsgeschichte des erfolgreichsten Films aller Zeiten, München 1975 (Heyne). (Im amerikanischen Original lautet der Titel weniger reißerisch „The Jaws Log“.)

Zuerst (1971 bis 1974) gab es den Roman „Jaws“ (Rachen, Kiefer) von Peter Benchley und er wurde ein Bestseller. Benchley schrieb auch die ersten Versionen des Drehbuchs, aber sie gefielen dem Jung-Regisseur Steven Spielberg nicht ganz. Ort der Dreharbeiten war ab Mai 1974 für einige Monate die Ferieninsel Martha’s Vineyard vor Massachusetts, und der neu hinzugekommene Drehbuch-Autor Carl Gottlieb hauste mit Spielberg und einigen andern ständig unter einem Dach. Das Drehbuch konnte somit rund um die Uhr an neue Ideen und Situationen angepasst werden:

„Ab Montag wurde es ernst – Sechstagewoche, 14 Stunden pro Tag. Die Mahlzeiten wurden zu Drehbuchbesprechungen. Alle Hauptdarsteller waren anwesend, wobei jeder seine Rolle diskutierte, Spielberg den Film im ganzen, ich das Skript. Adele [die Köchin] hielt neben meinem Teller immer einen Platz frei für meinen Stenoblock, auf dem ich

mir Notizen von Dialogfetzen, Positionen und den Beziehungen der Personen des Films untereinander machen konnte.“ (S. 60)

„Meine Sache war es, die Drehbuchsekretärin durch einen Anruf in der Frühe zu wecken, die Seiten von Zanuck/Brown [die Produzenten] genehmigen zu lassen und mit meinem Fahrrad zum Produktionsbüro zu radeln, um dort die Schreibkraft zu treffen. Sie tippte die Vorlage ins Reine, kopierte dann die Reinschrift und verteilte gegen acht Uhr die Kopien an die Hauptverantwortlichen und Darsteller.“ (S. 61)

„Erfahrenen Filmemachern, die dies lesen, wird dabei ein Schauer über den Rücken laufen. Lassen Sie mich erklären, warum. Bei jedem Film stellt das Skript eine komplizierte ‚Straßenkarte‘ dar, es ist der ‚Weg-Weiser‘ für die verschiedenen Mitarbeiter. Der Kameramann muß wissen, was er ‚schießen‘ soll. Der Produktionsleiter muß informiert sein, wo gedreht wird und wie viele Schauspieler benötigt werden. Der Requisiteur muß mit seinen Requisiten parat stehen können, der Garderobier muß einen Überblick darüber haben, welche Garderoben er zur Verfügung halten soll … usw. Das Skript ist eine ‚Bibel‘, und bei den $3000, die jede Drehstunde kostet, liebt niemand Überraschungen, vor denen man freilich zu keiner Stunde sicher ist.“ (S. 61 f.)

„‚Keine Station der Küstenwache, Jungs, die Szene ist gestrichen.‘ Zum Fenster hinausgeworfen sind damit die Leihgebühren für die Uniformen der Küstenwache, für die Katz' ist die ganze Arbeit, die dazu nötig war, die Szene vorzubereiten, für den Papierkorb ist die Filmgenehmigung. Oder: ‚Die Szene am Strand wird mit allen Statisten gedreht.‘ Schon rasseln die Telefone, um 85 Einheimische zu benachrichtigen, daß sie an einem bestimmten Ort der Insel zu einem bestimmten Zeitpunkt aufkreuzen sollen. Solche Änderungen entsprachen immer wieder der laufend revidierten Fassung der Story, wobei der Film immer mehr Gestalt annahm, je weiter ich mit meiner Überarbeitung kam.“ (S. 62)

Ich sprach vom „Filmbuch“, wie das zum „Weißen Hai“. Diese Buchart habe ich auch schätzen gelernt. Darin kann das Drehbuch, zumindest auszugsweise, abgedruckt sein, dazu Bilder vom Film oder zu seiner Entstehung, und die vielen Stories rundherum. „Servus Bayern“ von Herbert Achternbusch ist z.B. so ein „Filmbuch“ (Suhrkamp, 1983). Bei den Listen von Schauspielern und Team (S. 85) wird genannt: „Skript Anja Zähringer“, und ich stelle mir das nun so vor, dass das das Regiebuch ist, mit den direkten Anweisungen beim Filmen, also wo die Kameras stehen sollen, von woher die Beleuchtung kommt, wer was sagen soll und dergleichen. Dass „Skript“ sowohl „Drehbuch“ als

auch „Regiebuch“ meinen kann, mit fließenden Übergängen, habe ich aber mittlerweile auch gelernt.