

ELISA HOLLERWEGER
Universität Siegen,
Siegen

TRANSMEDIALE ÜBERSCHREITUNG DER FIKTIONSGRENZEN: LARS KRAUMES MEDIENPUZZLE *KEINE LIEDER ÜBER LIEBE*

ABSTRACT. *Transmedia bordercrossing – Lars Kraume’s media puzzle “Keine Lieder über Liebe”*

The essay thematises Lars Kraume’s multimedia experiment “Keine Lieder über Liebe” produced in 2005 starring Heike Makatsch, Jürgen Vogel and Florian Lukas. The story was developed in songs written by the fictive “Hansen Band”, in a film without a script and in a retrospective diary from one of the main characters and revolves around the question “How well do you know the people you are living with?”. The single media representations and their complex interaction can be seen as a challenge for intermedia theory and will be systematically explored in the following sections. After a short overview of the background of emergence, the analysis focuses on narrative structures and coherences of songs, film and book, on the dynamic of characters and plots and on the blurred boundaries between fiction and reality. Thereby it is interesting, in which way the eponymic negation of a medialization of love and the cross-media game of deception complement each other.

KEYWORDS: intermedia theory, multimedia experiment, German movie, love story, tour

Lieder, die eine vorgegebene Figurenkonstellation inszenieren, die reale Tour einer fiktiven Band, ein Film ohne Drehbuch bzw. festgelegten Handlungsverlauf, das retrospektive Tagebuch einer Filmfigur und nicht zuletzt die Wechselwirkungen zwischen diesen medialen Materialisierungen zeichnen Lars Kraumes außergewöhnliches Experiment *Keine Lieder über Liebe* (2005) aus. Die für den Regisseur zentrale Ausgangsfrage „Wie gut kennt man die Menschen, mit denen man sein Leben verbringt?“¹ wird von Musikern und Schauspielern in einem multimedialen Vexierspiel ausgelotet, das durch die von Irina Rajewsky geprägten Fachtermini Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge² kaum noch zu erfassen und damit als Herausforderung für die Intermedialitätsforschung zu begreifen ist. Der

¹ Vgl. Film 1 2005: Presseheft, S. 5.

² Rajewsky 2002, S. 15ff.

vorliegende Beitrag setzt es sich deshalb zum Ziel, die narrative Inszenierung in den einzelnen Repräsentationsformen Musik, Film, Literatur und ihre vielschichtigen Zusammenhänge einer detaillierten Betrachtung zu unterziehen. Die Eigendynamik der Figuren und Handlungen zwischen Medien, Fakten und Fiktionen ist dabei ebenso zu berücksichtigen wie die Wechselwirkungen zwischen der titelgebenden Negation einer Medialisierung von Liebe und der praktizierten Auflösung von Medien-grenzen.

Von der Idee zum Projekt: Entstehungshintergründe

Mit *Keine Lieder über Liebe* hat Lars Kraume drei zunächst voneinander unabhängig entstandene Pläne miteinander verbunden: einen Film mit Jürgen Vogel als Musiker, einen Film mit Heike Makatsch über Beziehungen ihrer Generation und einen Film über eine Dreieckskonstellation zu drehen. Entstanden ist ein fiktiv-dokumentarisches Portrait einer äußeren wie inneren Reise, auf der sich Menschen mit teilweise ganz unterschiedlichen Perspektiven auf Liebe und Leben begegnen, finden und auch wieder verlieren.

Um der Inszenierung von bekannten Musikerklischees von vornherein vorzubeugen, beschlossen Kraume und Vogel, speziell für den Film eine Band zu gründen, deren reale Tour den raum-zeitlichen Rahmen für die Entfaltung der fiktiven Geschichte bilden sollte. Die „ganz spezielle Art von Musik“ jenseits des „Massen-Pop-Produkt[s]“³, die den beiden von Anfang an vorschwebte, nahm schließlich mit den Tomte-Musikern Thees Uhlmann und Max Martin Schröder, dem Kettcar-Sänger Marcus Wiebusch sowie Felix Gebhard Gestalt an, die sich in der sogenannten Hansen Band zusammenschlossen. Auf Basis der von Lars Kraume vorgegebenen fiktiven Figurenkonstellationen und -vorgeschichten schrieben die Bandmitglieder die Lieder und studierten sie mit Jürgen Vogel als Sänger Markus Hansen ein. Da Kraume der Eigendynamik der Geschichte genug Raum lassen wollte und deshalb auch seinen Schauspielern statt eines Drehbuchs nur Charaktere und ihre Biographien an die Hand gab, die er mit ihnen gemeinsam im Laufe der Dreharbeiten weiter entwickelte, war der Verlauf der Handlung zum Zeitpunkt der Entstehung der Lieder unklar. Von den realen Konzertbesuchern wusste vor dem ersten Konzert niemand, wer sich hinter der Hansen Band verbirgt.

Fest standen lediglich die Daten der Tour, die im Februar 2004 in kleineren Clubs norddeutscher Städte⁴ stattfand und im Rahmen derer das insgesamt 160 stündige Filmmaterial aufgezeichnet wurde. Der von Florian Lukas gespielte Protagonist Tobias Hansen fungiert dabei als fiktiver Regisseur, der einen Dokumentarfilm über

³ Wigger 2005.

⁴ Hannover, Wilhelmshaven, Lingen, Oldenburg, Hannoversch Münden, Bremen, Hamburg, Berlin.

die Band seines Bruders auf Tournee drehen möchte und seine Freundin Ellen, gespielt von Heike Makatsch, bittet, ihn dabei zu begleiten.

Die Musik kann somit zwar unabhängig von dem Film rezipiert werden, nimmt darin aber eine zentrale Schlüsselstellung ein. Eine zusätzliche Erweiterung stellt *Ellens Tagebuch* dar, das erst nach dem Film entstanden und ebenfalls 2005 erschienen ist. Die darin von Heike Makatsch ausgestaltete Perspektive der Figur Ellen ist für das Verständnis des Films genauso wenig notwendig wie umgekehrt, ermöglicht aber einen Blick auf Szenen und Gedanken, die der Kamera verborgen bleiben.

Alle drei medialen Repräsentationsformen erzählen also eine Geschichte auf jeweils medienspezifische Weise und ergänzen sich gegenseitig, wobei der Film gleichzeitig als Ziel der musikalischen und als Ausgangspunkt der literarischen Verarbeitung zu betrachten ist. Diese Zentralstellung wird dadurch verstärkt, dass der Film zwar in erster Linie als Sprachrohr der Figur Tobias fungiert, gleichzeitig aber die Positionen und Diskurse aller drei Protagonisten einfängt, wohingegen Lieder und Buch auf je eine Perspektive fokussiert sind. Dementsprechend ist auf dem Cover der CD Jürgen Vogel alias Markus mit seiner Band zu sehen, auf dem Umschlag des Buches prangt ausschließlich Heike Makatsch alias Ellen und nur das Cover des Films zeigt ein Foto aller drei Protagonisten, das die spannungsgeladene Konstellation durch die Positionierung der Frau zwischen den zwei Männern bereits im Paratext andeutet.

Dementsprechend nimmt die Analyse des Films im weiteren Verlauf auch den größten Raum ein, während Lieder und Literatur lediglich punktuell in ihrer Funktion als zusätzliche Puzzleteile der Geschichte beleuchtet werden.

Vom Projekt zum Medienpuzzle: Erzähltheoretische Analyse

Zwei Brüder + eine Frau = Medienübergreifende Figurenkonstellation

Als „Tabu“ bezeichnet Jürgen Vogel im Audiokommentar zum Film die Beziehungskonstruktion, die der multimedial erzählten Geschichte zugrunde liegt: Zwei Brüder, die die gemeinsam durchlebte schwierige Kindheit zu Verbündeten gemacht hat und eine Frau, die die Partnerin des jüngeren Bruders ist, die sich mit dem älteren aber bei ihrer ersten und einzigen Begegnung auf einen One-Night-Stand eingelassen hat, begeben sich nach einem Jahr auf engstem Raum gemeinsam auf eine Tour, die letztlich zu einer Suche nach dem Kern ihrer jeweiligen Beziehungen wird.

In Anlehnung an das Komplikationsmodell zur Handlungsanalyse⁵ ist als Grundkomplikation demnach die sich verschiedenartig manifestierende Schädigung aller drei Protagonisten durch den zurückliegenden Seitensprung zu betrachten. Dieser

⁵ Vgl. Leubner/Saupe 2012, S. 53.

wird in den Liedern, die die Sicht des älteren Bruders Markus repräsentieren, lediglich angedeutet, im Film aus der Perspektive des jüngeren Bruders Tobias zunächst als Verdacht geäußert und in Ellens Tagebuch bereits beim ersten Eintrag explizit erwähnt. Ob und wie diese Komplikation aufgelöst werden kann, steht als zentrale Frage im Fokus aller drei Protagonisten und des von ihnen mitgestalteten Medienverbundes.

Figurenkonstellation + fiktive Band = die Lieder

Die CD der Hansen Band wird der Musikrichtung Indie-Rock oder auch der Hamburger Schule zugeordnet und enthält neun Lieder, von denen letztlich acht in den Film Eingang gefunden haben. Die ambivalenten und schwankenden Gefühle, von denen die Beziehungen zwischen den drei Protagonisten geprägt sind, wird dabei in einer charakteristischen Kombination von Sprache und Musik direkt umgesetzt, denn: „Das sind nicht so Sätze, die genau das sagen, was sie sagen sollen, sondern die sind so ein bisschen kryptisch. Und es ist eine treibende Musik, die Spaß macht.“⁶ So unsicher und vage wie die Hauptfiguren selber kreisen also auch die einzelnen Songs um Themen wie Liebe, Freundschaft, Familie, Vergangenheit und Zukunft und bleiben in ihrer Sprache oft mehrdeutig bis undurchsichtig. Wendungen wie „Hydranten können so, so sexy sein“⁷ oder „Gefühlte Werte um und bei // Hallo Ping Pong“⁸ sind exemplarisch für derartige Chiffren, die auch im Gesamtzusammenhang der Texte nur intuitiv oder spekulativ zu erschließen sind.

Der Perspektive des fiktiven Sängers Markus entsprechend wird die gemeinsame Kindheit mit dem Bruder, z.B. in *Strand*, ebenso erinnert wie der Betrug an dem Bruder, z.B. in *Frankreich*. Die innere Zerrissenheit des lyrischen Ichs spiegelt sich in der Mehrdeutigkeit der Bestandsaufnahmen wider. So spielen die Zeilen „Und niemand ist gerne zu dritt // Wenn eine Träne fließt“⁹ zwar direkt auf die konfliktbehaftete Dreierkonstellation an, blenden Lösungsmöglichkeiten oder Konsequenzen aber völlig aus. Und obwohl sich die explizit auf das Sandburgenbauen bezogenen Überlegungen: „Vielleicht ist es manchmal falsch, gelassen zu bleiben // Vielleicht ist es aber auch falsch, sich so zu entscheiden“ auch als implizite Thematisierung der aktuellen Konfliktsituation zwischen den Brüdern lesen lassen, bleiben sie in Eventualitäten und Unsicherheiten verhaftet.

Während manche Titel also relativ eindeutig auf die Figurenkonstellation zu beziehen sind, bringen andere das allgemeine Lebensgefühl einer Generation zum Ausdruck, die vor lauter Freiheiten die Orientierung verloren hat und immer hinter ihren unbegrenzten Optionen zurück zu bleiben scheint. Beispielsweise imaginiert

⁶ Wigger 2005.

⁷ Vgl. *Junger Hund*.

⁸ Vgl. *Baby Melancholie*.

⁹ Vgl. *Frankreich*.

das lyrische Ich in *Alles teilen* „hinter den Türen, // die Chance, die mehr verspricht“ und bringt damit symptomatisch zur Sprache, was Soziologe Sven Hillenkamp als den Verlust von Wirklichkeitswelten zugunsten von Möglichkeitswelten wie folgt beschreibt: „Die Menschen beginnen, doppelt, dreifach, zigfach zu sehen. Neben allem, was sie wahrnehmen, scheinen unendliche Alternativen auf. [...] Jedes Sein wird überschattet durch ein zigfaches Könnte-Sein.“¹⁰ Eng damit zusammen hängt auch die Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit von Paarkonstellationen, die in *Keine Lieder über Liebe* folgendermaßen umschrieben wird: „Für dich der Ort // Für mich die Zeit // Aus allein wird kurz zu zweit.“ Ort und Zeit werden in der Begegnung nicht mehr geteilt, sondern zu voneinander losgelösten Konstanten, deren Aufeinandertreffen auch im weiteren Verlauf immer absehbar bleibt: „Der Ort, die Zeit // Nicht wirklich weit.“ Hillenkamps provokativ erscheinende Thesen, „die Menschen trennen sich nicht mehr nach, sondern vor der Liebe“¹¹ und „verlieben sich auf den ersten Blick und sind enttäuscht auf den zweiten“¹² finden in einigen Liedern der Hansen Band somit einen authentischen Ausdruck. Insbesondere *Keine Lieder über Liebe*, das erst nachträglich als Titel(-lied) für den gesamten Medienverbund ausgewählt wurde, wirkt in seiner expliziten Ablehnung der Kategorisierung als Liebeslied wie ein überzeugendes Dokument des laut Hillenkamp angebrochenen „Zeitalter[s] der Nichtliebe.“¹³

Bieten die Lieder also für sich genommen sowohl thematisch als auch in ihrer Medienkombination von Text und Musik vielfältige Anhaltspunkte für weiterführende Analysen, werden sie im Folgenden vor allem in ihren vielschichtigen Funktionen für den Film in den Fokus gerückt.

Figurenkonstellation + Lieder = der Film

„Kennen Sie zwei Menschen, die sich wirklich nahe sind? Ich meine, so nahe, dass sie den anderen so gut kennen wie sich selber?“ Mit diesen prologartigen Fragen aus dem Off, deren Adressat unklar bleibt und auch der Rezipient selber sein könnte, leitet Protagonist Tobias den Film ein und gibt sich damit in seiner zentralen Position als Erzähler zu erkennen, noch bevor er sichtbar in Erscheinung tritt. Auf das zunächst schwarze Bild, das die Leere, in die die Fragen gestellt werden, unterstreicht, folgen eingeblendete Fotos und Filmausschnitte, die Tobias nach wie vor aus dem Off kommentiert. Zeitraffend fasst er dabei die Vorgeschichte zusammen, die seine Beziehung mit Ellen, den ein Jahr zurückliegenden gemeinsamen Besuch bei seinem älteren Bruder Markus und seine spontane Idee, einen Film über die Band seines Bruders auf Tour zu drehen, zeitraffend zusammenfasst. Dabei ergän-

¹⁰ Hillenkamp 2009, S. 44.

¹¹ Hillenkamp 2009, S. 23.

¹² Hillenkamp 2009, S. 26.

¹³ Hillenkamp 2009, S. 36.

zen die Bilder den Bericht insofern, als sie beispielsweise Ellen und Markus in den gleichen roten Schlupfmützen zeigen, damit als Einheit von Tobias abheben und durch die mehrdeutige Farbsymbolik als Gefahr, aber auch als Liebende erahnbar werden lassen.

Diese Retrospektive endet abrupt mit der prospektiven Andeutung „Ich schwöre, dass ich zu diesem Zeitpunkt keine Ahnung hatte, dass es ein Film über uns drei werden würde“, die den Wissensvorsprung der Erzählerfigur nahelegt, ohne das folgende Geschehen vorweg zu nehmen. Vielmehr wird auf diese Weise eine Brücke geschlagen zu dem synchronen Dokumentationsstil, der im weiteren Verlauf dominiert. Der fiktive Regisseur Tobias tritt weiterhin durch Regieanweisungen und Interviews als Filmemacher in Erscheinung, gibt seine zu Beginn vorherrschende Erzählerfunktion zwischenzeitlich aber immer wieder an die Kamera ab und wird damit vom scheinbar passiven Beobachter zum beobachteten und beobachtenden Akteur.

Obwohl der Film ohne vorab festgelegte Dramaturgie entstanden ist, folgt die Szenenauswahl, -kombination und -abfolge letztlich einer überraschend klassischen Spannungskurve: So lässt sich vom ersten bis zum dritten Tourtag eine steigende Handlung beobachten, die am vierten Tag gehalten wird, bevor es am fünften Tag zur Eskalation kommt. Als retardierendes Moment ist der sechste Tourtag zu sehen, bevor die Handlung langsam abflacht. Diese einzelnen Stationen werden im Folgenden ausgehend von Tourdaten und -orten detaillierter herausgearbeitet, wobei neben zentralen Handlungs- und Darstellungselementen insbesondere die Interdependenzen zwischen den Geschehnissen und den dazu jeweils aus den Konzertauftritten ausgewählten Liedern von Interesse sind.

1. Tourtag (12.02.2004): Konzert in Hannover im „Chez Heinz“

Da Ellen bei diesem Tourauftakt noch nicht dabei ist, liegt der Fokus der Kamera zunächst auf den einzelnen Mitgliedern der Band sowie auf der Beziehung zwischen den Brüdern. Tobias' Fragen zielen darauf ab, die Band näher kennen zu lernen und mit Markus gemeinsame Kindheitserinnerungen Revue passieren zu lassen. Die Kameraführung zeichnet sich durch verwackelte, unscharfe und abgeschnittene Einstellungen aus, die zwischen Aufsicht auf die Figuren und Mitsicht mit den Figuren wechselt und die Fahrt im Tourbus authentisch einfangen. Dies setzt sich in Nahaufnahmen von Markus beim Einsingen sowie im Gespräch mit Tobias kurz vor dem ersten Auftritt fort. Die reale Anspannung Jürgen Vogels, die dieser auch in Interviews und im Audiokommentar als neue Grenzerfahrung beschreibt, geht an diesen Stellen ungefiltert in die Konzeption der Figur Markus als unsicherer, von Selbstzweifeln getriebener, aber um seine Fassade bemühter Musiker ein. Als Tobias kurz vor Konzertbeginn mit der Tür ins Haus fällt und den Besuch Ellens für den folgenden Tag ankündigt, fügt sich Markus' Mimik, Gestik, Sprachlosigkeit und schließlich die Bitte, ihn allein zu lassen, fiktionsintern überzeugend in das Bild des von Erinnerung und Schuldgefühlen eingeholten Bruders, auch wenn sich dahinter

fiktionsextern die Gratwanderung Jürgen Vogels zwischen real bevorstehendem ersten Bandauftritt und der Erfüllung seiner fiktiven Rolle verbirgt. Die Grundkomplikation der Erzählung bleibt damit trotz Ellens Abwesenheit präsent, sodass sich Tobias' Annäherung an Praktikantin Katharina als ein Versuch verstehen lässt, die für ihn mit dem Verdacht einhergehende Schädigung aufzulösen.

Eine zentrale Funktion kommt dabei dem Lied *Alles teilen* (Marcus Wiebusch) zu, dessen Zeile „Zwischen Raufaser und Wand klebt die Hoffnung fremder Leben“ Tobias bereits vor dem Konzert mit Katharina und Clubleiterin Susi diskutiert und das im Film die Hintergrundfolie für die von dem Konzert in Hannover zusammen geschnittenen Szenen bildet. Das Lied thematisiert in zwei Strophen mit gleichbleibendem Refrain einen Neuanfang und die damit einhergehende Zerrissenheit zwischen Hoffnung und Sehnsucht auf der einen und Alleinsein und Trostlosigkeit auf der anderen Seite. Der anaphorische Strophenanfang „Nur ein Blick“, der zunächst „durch die Tür“ und später nur noch „durch den Spalt“ fällt, legt die Flüchtigkeit eigener und fremder Lebensentwürfe nahe, die letztlich nur noch zwischen Raufaser und Wand erahnbar bleiben. Das Bild des Wartens „an dem Kaffeeautomaten“ und damit des passiven Ausharrens wird konterkariert durch die aus der LBS – Werbung entlehnte Zeile „Und wir geben unsrer Zukunft ein Zuhause“. Anders als beim Original liegt die musikalische Betonung auf „Zukunft“ statt auf „Zuhause“, was in Anbetracht der vorigen Momentaufnahmen und der darin zutage tretenden Unfähigkeit, Zukunft zu denken geschweige denn zu gestalten wie ein ironischer Kommentar erscheint.

Vor diesem Hintergrund fängt die Kamera neben den Eindrücken aus dem Publikum insbesondere die zunehmende Vertrautheit und Nähe zwischen Katharina und Tobias in Detailaufnahmen ein. Katharina wird damit zu der „Chance, die mehr verspricht“, die Tobias „aus der Nacht“ heraus reißt und mit ihm ein Zeitfenster teilt, in dem „niemand fragt, wo du herkommst, niemand fragt, wo du hinwillst.“ Die anzüglichen Kommentare von Markus auf der Fahrt ins Hotel sind frei von moralischen Wertungen, bringen damit implizit seine Offenheit zum Ausdruck und blenden Ellen und die mit ihr für alle Beteiligten einhergehenden Schuldgefühle völlig aus. Das Lied ist damit bereits vor seiner musikalischen Performance Gesprächsstoff, kommentiert im Laufe des Abends die Entwicklungen zwischen Tobias und Katharina, bringt die sich dabei eröffnenden Möglichkeiten direkt zur Sprache und erweist sich rückblickend auch als Vorausdeutung von Tobias' Seitensprungs.

2. Tourtag (13.02.2004): Konzert in Wilhelmshaven im „Klingklang“

Geht Tobias' One-Night-Stand mit einem Kontrollverlust über die Kamera einher, tritt er am Morgen danach in Form einer Selbstaufnahme wieder bewusst vor der Kamera in Erscheinung. Als Erzähler bleibt er dabei aber letztlich sprachlos und lässt das eingeblendete Foto von Katharina mit Grußbotschaft sowie seine ambivalenten Gefühlsäußerungen zwischen zufriedenerm Lächeln und „Scheiße“ für sich sprechen. Der Versuch, seine Verwirrung in den Griff zu bekommen und sich zu

konzentrieren, endet mit der Nennung des Datums, der Feststellung, dass es sich um einen Freitag, den 13. handelt und einem sich direkt daran anschließenden Schnitt. Der restliche Tag wird übersprungen, sodass die nächste Einstellung abends erfolgt und das „Klingklang“ sowie die Ankunft eines Taxis zeigt, aus dem Ellen steigt. Nach kurzer Umarmung mit Tobias wird sie von ihm vor der Kamera positioniert, mit den Fragen bombardiert, ob sie sich auf Markus und das Konzert freue und schließlich in den Club begleitet. Ellens Betreten des Raumes und ihr erster Blick auf Markus gehen einher mit dem Beginn des Liedes *Frankreich* (Thees Uhlmann), das damit als direkte Konfrontation Ellens mit der zurückliegenden Begegnung zwischen ihr und Markus inszeniert wird. Die den Refrain einleitende Frage „Kannst du dich erinnern, als das alles hier begann“, die Anspielung auf eine Dreierkonstellation sowie die Bestandaufnahme des lyrischen Ichs „Ich habe gelernt mit mir alleine zu sein“ wirken wie eine Bestätigung von Tobias' Verdacht und legen eine emotionale Betroffenheit von Markus nahe. Dieser Eindruck wird durch die Kamera verstärkt, die zwischen Nahaufnahmen von Markus und Nahaufnahmen von Ellen und Tobias wechselt, Markus' Blicke als auf Ellen gerichtet erscheinen lassen und Ellens Zerrissenheit in nervösem Kauen auf ihren Lippen einerseits und innigen Küssen mit Tobias andererseits ins Bild setzt. Anders als *Alles teilen* am ersten Tourtag differenziert *Frankreich* in Kombination mit Ellens Ankunft den im Raum stehenden Betrug multiperspektivisch aus und ergänzt damit Tobias' beobachtende Außensicht um Markus' resümierende Innensicht und Ellens Irritation. Die folgende Wiederbegegnung von Markus und Ellen wird damit von vornherein mit Erwartungen aufgeladen, denen die Kamera in Detailaufnahmen von der ersten Begrüßung im Umkleideraum bis zu Szenen der Zweisamkeit mitten im Partygetümmel nachzukommen versucht. Insbesondere die Einstellung, in der Ellens Nacken und Markus Lippen zu sehen sind, aber immer wieder von anderen Partygästen verdeckt werden, deutet eine Nähe zwischen den beiden Protagonisten an, ohne sie konkret zu bestätigen.

3. Tourtag (14.02.2004): Ruhetag in Wilhelmshaven

Der abrupte Schnitt von nächtlich lautem Partylärm in die Stille des Wilhelmshavener Aquariums lässt das Verstummen der drei Protagonisten jenseits der ausgelassenen Backstage-Stimmung regelrecht hörbar werden. Die Erklärungen der Tierwärterin zur Seelöwenfütterung überlagern eine hinter einer Glasscheibe silhouettenhaft visualisierte Unterhaltung zwischen Ellen und Markus, deren Verlauf deshalb nur an Gesten der Annäherung und Ablehnung zu erahnen ist. Ellens Versuch, im Anschluss mit Tobias ins Gespräch zu kommen, bleibt einsilbig und endet mit Tobias' eingestandener Unsicherheit bezüglich der weiteren Entwicklung seines Filmprojekts. Dieser Faden wird in der darauf folgenden Szene weiter verfolgt, in der die gesamte Crew zunächst in der Volltotalen bei einem Strandspaziergang gezeigt wird. Tobias' Frage, ob „man immer nur eine Rolle spielt oder eine Maske trägt“ stößt eine Diskussion an, in der die Protagonisten um ihr eigentliches Kern-

problem kreisen, ohne es auf den Punkt zu bringen. Dies spiegelt sich auch ihren Bewegungen wider, in denen sie sich immer wieder voneinander distanzieren, aufeinander zugehen, innehalten, sich gegenüber stehen und in Interaktion treten. Dementsprechend wechselt die Kamera sowohl zwischen Einzelpersonen oder den jeweiligen Gruppierungen als auch zwischen Halbtotale, Halbnahe und Nahe, um alle drei Protagonisten und ihre Reaktionen aufeinander ins Bild zu setzen.

Eine Zuspitzung erfährt die Szene mit Markus' Äußerung „Weißt du, was dazu gehört, dass jemand die Wahrheit sagt? Dass da irgendwo am anderen Ende jemand ist, der die Wahrheit auch verträgt.“ Tobias, der vorwiegend als Beobachter und Zuhörer in Erscheinung tritt, wird anschließend in Großaufnahme gezeigt, was ihn als indirekten Adressaten präsentiert, der im Stillen seine eigenen Rückschlüsse zieht. Tobias' Position, die sich von Markus aus, tatsächlich „am anderen Ende“ befindet, verstärkt diesen Eindruck. Das folgende Schweigen wird filmisch illustriert durch irritierte Blicke von Ellen, die die Situation schließlich mit der Aussage „Ich fühle mich ein bisschen eingekesselt“ fluchtartig verlässt und Tobias darauf hinweist, er solle sich mit seinem Musikfilm befassen statt „Psychodramen [zu] kreieren.“ Dass sie selber längst aktiver Part dieses Psychodramas ist, das Tobias weder kreieren will noch kann, wird im weiteren Tagesverlauf insbesondere in der Begegnung mit einem Seemann deutlich. Dieser erzählt der Gruppe seine Lebens- und Liebesgeschichte, rührt Ellen damit zu Tränen und tritt unbeabsichtigt eine Lawine an Emotionen los, die in den folgenden Streit- und Beziehungsgesprächen zwischen Tobias und Ellen zum Ausdruck kommen. Obwohl oder gerade weil die Band an diesem Tag pausiert und die Musik als Sprachrohr für Markus und Projektionsfläche für Tobias und Ellen aussetzt, steigt die Spannung zwischen den Protagonisten in Diskursen zwischen Lebensphilosophie, Genderklischees und Liebesfatalismus also deutlich an, ohne wirklich absehbar auf einen Höhepunkt zuzusteuern.

4. Tourtag (15.02.2004): Konzert ohne Ortsangabe [Lingen]

Bleibt eine musikalische Untermalung bzw. Begleitung des Geschehens am dritten Tourtag pausenbedingt aus, werden die zusammengeschnittenen Szenen des nächsten Konzerts akustisch überblendet durch einen Monolog von Tobias. Teilweise aus dem Off, teilweise vor der Kamera sitzend kommentiert er die stummfilmartig ablaufenden Bilder, die ihn und Ellen glücklich und harmonisch während des Bandauftritts zeigen. Markus rückt zwar singend auf der Bühne ebenfalls in den Fokus der Kamera, wird in dem Rückblick von Tobias aber gewissermaßen seiner Stimme beraubt. Entgegen der ursprünglichen Intention, Markus zu interviewen, auf den vermuteten Seitensprung anzusprechen und zum Reden zu bewegen, bringt er ihn zumindest in seinem Medium des Films für diesen Tag zum Schweigen. Seine wiederholte Beschreibung des Abends als „wunderschön“ lässt Tobias ungewohnt euphorisch und sogar Ellens Einschätzung „Das war nett“ als unzureichend erscheinen. Die Musik fungiert an diesem Abend also als lautloser, aber dennoch aussagekräftiger Bedeutungsträger.

5. Tourtag (16.02.2004): Konzert in Oldenburg im Amadeus

Während Ellen und Tobias am nächsten Tag im Bus noch als Einheit erscheinen, bricht Markus ein weiteres Streitgespräch mit Ellen vom Zaun, in das sich der dazwischen sitzende Tobias nur noch vereinzelt und bruchstückhaft einbringt. Obwohl die unterschiedlichen Positionen, die Ellen und Markus in Bezug auf das Thema Sexualität mit anderen Partnern einnehmen, nach wie vor allgemein erörtert werden und bekannte Geschlechterdifferenzen zum Ausdruck bringen, kreisen sie immer enger um den Kernkonflikt der Protagonisten. Wenn Seitensprünge von Ellen als Resultat von Verliebtheit und von Markus als Befriedigung körperlicher Bedürfnisse gerechtfertigt werden, kommt darin nicht nur eine beliebige Meinungsverschiedenheit, sondern die zunehmend konkreter werdende Auseinandersetzung mit dem im Raum stehenden eigenen Betrug zum Ausdruck. Die Kamera, die zunächst alle drei Protagonisten in der Halbnahen präsentiert, fängt im weiteren Verlauf vor allem Ellen und Markus in der Nahen ein, was den schnellen Wortwechsel der beiden ins Bild setzt.

Mit seinem offensiven Vorwurf „Dann lügst du“ beendet Markus das Gespräch und lässt zwischen Tobias und Ellen ein Schweigen zurück, das akustisch bereits überblendet wird mit dem Soundcheck in Oldenburg. Das Lied *Baby Melancholie* (Max Martin Schröder), dessen Vorbereitung und Performance von diesem Konzertabend das einzige ist, das in den Film geht, weitet die vorangegangenen Diskrepanzen insofern aus, als es implizit Tobias als bislang außen vor gelassenen Adressaten in den Fokus rückt. Während Markus sich in den Diskussionen vorwiegend an Ellen reibt und an Tobias nicht heranzutruen scheint, kann er in der Musik das „ranzige[...] Talent“, die „Überdosis Zeit“, die als „Tragik“ getarnte „Farce“ und das „Selbstmitleid“ seines Bruders zur Sprache bringen und hinterfragen. Deutungsoffene Passagen wie „Und was macht dann den Unterschied // ohne Relation. // Wenns morgen also morgen gibt, // warum nicht heute schon?“ greifen die Ziellosigkeit von Tobias auf und können gleichzeitig als Aufforderung interpretiert werden, anstehende Dinge nicht weiter auf morgen zu verschieben. Diese musikalische Inszenierung ist damit als Wegweiser und Impulsgeber für die direkt auf das Konzert folgende Eskalation einzuordnen. Denn während Tobias gegenüber Ellen ihrer Einschätzung zufolge ein „Pokerface“ aufsetzt, den Auftritt von Markus allein und nachdenklich verfolgt und die Party vorzeitig verlässt, durchbricht er in der anschließenden Hotel-szene seine Passivität und Beobachterrolle, indem er Markus und Ellen unvermittelt mit seiner als „Wissen“ präsentierten Vermutung konfrontiert. Nicht nur die Handlung, sondern auch die Authentizität der schauspielerischen Improvisation erreicht in den folgenden Dialogen einen Höhepunkt. Denn was mit einem Drehbuch bewusst zu konzipieren und zu reproduzieren gewesen wäre, findet hier ungefiltert Eingang in die Filmhandlung. Die reale Überforderung der Schauspieler, völlig übermüdet und betrunken die alles entscheidende Szene zu drehen, manifestiert sich in Dialogen, Blicken und Gesten, die Unsicherheit, Angst und Schuld authentisch vermitteln

und die Protagonisten in ihren Rollen auf den Prüfstand stellen. Bei genauer Betrachtung erweist sich *Baby Melancholie* also als ein Dominostein, der mit dazu beiträgt, das Lügengebäude zum Einsturz zu bringen.

6. Tourtag (17.02.2004): Konzert ohne Ortsangabe [Hannoversch Münden]

Die auf die Aussprache folgende Unsicherheit im Umgang miteinander wird in einem Zusammenschnitt von Szenen visualisiert, von Tobias aus dem Off zeitraffend kommentiert und durch *Keine Lieder über Liebe* (Max Martin Schröder) musikalisch untermauert. Das Lied avanciert an dieser Stelle gewissermaßen zum Soundtrack der Orientierungslosigkeit, die zwischen den Protagonisten vorherrscht. Fragmentarisch angedeutete Dialoge wie „Ist es eigentlich so, dass du // Ist es wirklich so // Ja es ist so“ bringen die Schwierigkeit, wieder eine gemeinsame Sprache zu finden zum Ausdruck und der Absatz „Was schmeckt hat recht // Und bleibt der Biss // Es tut nicht weh, wenn er nicht // Wirklich ist“ zeugt von der Unsicherheit, die Geschehnisse zu sortieren und als „wirklich“ im Sinne von bedeutsam und folgenreich einzuordnen. Das Resümee „Und was für ein Flug // So mit Herz und Flügeln // Und irgendwas aus Blei“ deutet eine noch nicht genau zu definierende Schwere in der Beziehung an, die in einem Lied über Liebe nicht mehr zu fassen ist. Die in Titel und Refrain dominante Ablehnung einer Einordnung als Liebeslied ist symptomatisch zu sehen für die Unmöglichkeit, die aus den Fugen geratenen Emotionen und die daraus resultierenden Ausdrucksformen zu definieren und in vorgegebene Schubladen zu stecken. Das Lied übernimmt damit die Funktion, die Diffusität, die weder in den filmischen Bildern und noch in den rückblickenden Erzählungen zu erfassen ist, ästhetisch zu entfalten und dabei tradierte und überladene Termini grundlegend zu hinterfragen.

7. Tourtag: Bremen Tower

Das Abfallen der Handlung wird durch die eingefügte Bestandsaufnahme von Tobias und weitere Gesprächsbruchstücke hinausgezögert, schließlich aber dadurch eingeleitet, dass Tobias sich weigert, Ellen weiter auf die Tour mitzunehmen und ihr letztlich in einer für seine Figur ungewohnten Radikalität und Härte keine andere Wahl lässt als nach Hause zurück zu fahren. Dass die Suche nach einer Auflösung der Grundkomplikation für die Brüder aber auch ohne Ellen weitergeht, ist bereits kurz nach der Ankunft in Bremen ersichtlich. Die Option, sich auch von seinem Bruder zu trennen wird von einem Barkeeper, mit dem Tobias sich unterhält, in den Raum gestellt und von Tobias zwar intuitiv und kategorisch abgelehnt, bleibt aber als Hintergrundfolie dennoch präsent. Das erste Gespräch der beiden Brüder unter vier Augen, in dem Tobias Markus die entscheidende Frage nach dem „Warum?“ stellt, wird eingebettet in eine Situation, in der Band und Publikum auf ihren Sänger warten und in der Markus zwischen seinen Rollen als Bruder, als Bandmitglied und als Vater, dessen Tochter an diesem Tag Geburtstag hat, hin- und hergerissen er-

scheint. Während er schließlich verspätet auf die Bühne geht, sich entschuldigt, das Konzert seiner Tochter widmet und *Junger Hund* (Max Martin Schröder) anstimmt, bleibt Tobias im Backstageraum im Fokus der Kamera. Sein Gefühlsausbruch wird deshalb begleitet durch die erste Strophe von *Junger Hund*, in der „alle Zeit der Welt“ in Relation zur eigenen kurzen Lebenszeit gesetzt und das Credo für ein bewusstes Erleben des Augenblicks in abstrakten Bildern angedeutet wird. Die im Refrain aufgeworfene Frage „Denkst du eigentlich immer noch nach // Glaubst du eigentlich immer noch // Wir wären vorbeigefahren“ lässt sich als direkt von Markus an Tobias gerichtete auffassen und weist auf die ins Wanken geratene Beziehung zwischen den Brüdern hin, die noch nicht sicher sind, ob es zu spät ist, ihre Familienbande zu retten. Zeugt *Keine Lieder über Liebe* also von der Neuorientierung der Liebespartner nach einer Krise, ergänzt *Junger Hund* die Suche der beiden Brüder nach einem gemeinsamen Weg durch eine metaphorische Inszenierung der Unbeholfenheit, die nach der Eskalation ihren Umgang miteinander prägt.

8. Tourtag: Hamburg Molotow

Die von Tobias bereits angedeutete Unauflösbarkeit der Beziehung zu seinem großen Bruder wird in Hamburg durch das Treffen mit der Mutter in den Kontext der Familiengeschichte eingebettet und damit als fester Teil der Handlungslogik präsentiert. Die Entgleisungen der Mutter sowohl im Gespräch mit Tobias als auch während des Konzertbesuchs tragen zur Konstruktion einer Vergangenheit bei, in der die Brüder von klein auf darauf angewiesen waren, zusammen zu halten, um den widrigen äußeren Umständen zu trotzen. Dass die Rivalität um eine Frau ihrer lebenslangen Komplizenschaft letztlich nichts anhaben kann, erscheint dadurch als schlüssige Konsequenz. Dieser Eindruck wird auf bildhafte Weise unterstrichen durch das Lied *Strand* (Marcus Wiebusch), in dem das Sandburgenbauen zur Metapher für die gemeinsame Bewältigung von Lebenskrisen wird. So sind die Zeilen „Wie die Sonne langsam ging und die Flut langsam kam // Und die Wellen ohne Gnade uns langsam alles nahmen // Wie wir versuchten noch zu retten was nicht zu retten war // Mit solcher Leidenschaft gekämpft so sonderbar“ direkt auf die schwierige Familiensituation zu übertragen und damit ein weiteres Bruchstück der geteilten Erinnerung.¹⁴

9. Tourtag: Berlin

Mit *Strand* wird insofern über den Konzertabend hinaus eine Brücke zu Tobias' neuer Lebenssituation geschlagen, als das Lied seine Rückkehr in die von Ellen bereits leer geräumte Wohnung begleitet. Die Feststellung von Ellens Auszug wird damit als weiterer Moment inszeniert, in dem „die Flut langsam kam“ und Tobias die Konsequenzen der vorangegangenen Ereignisse bewusst werden.

¹⁴ Neben *Strand* wird an diesem Konzertabend auch noch *18. Stock* angespielt.

Das Lied bleibt akustisch zunächst auch im Hintergrund, als Tobias beginnt auf Ellens Mailbox zu sprechen und wirkt dadurch wie eine Art zweite Stimme, die sich mit der Frage „Was hätten wir denn tun sollen?“ in Tobias' Suche nach richtigen Worten mischt. Einen Kontrast zu der leeren und schließlich auch stillen Wohnung stellt das in der nächsten Szene folgende Abschlusskonzert in Berlin dar. Dadurch, dass dabei noch einmal *Alles teilen* in den Mittelpunkt rückt, schließt sich der Kreis zum ersten Tourauftritt. Gerade durch die musikalische Konstante und die auf diese Weise abgerufenen Erinnerungen treten die irreversiblen Entwicklungen zwischen Tourauftakt und Tourabschluss deutlich zutage. Der Offenheit des Anfangs, die sich nicht zuletzt in der unbeschwerten Erstbegegnung mit Katharina widerspiegelt, wird eine unabwendbare Endgültigkeit gegenübergestellt, die in der Wiederbegegnung mit Ellen ihren Ausdruck findet. Die Kamera folgt Tobias durch die Menschenmenge und schließlich seinem „Blick durch die Tür“, in deren Spalt Ellen steht. Die Möglichkeit des Neuanfangs, die dieser Blick im Zusammenhang mit dem Lied eröffnet, wird durch die Sprachlosigkeit, die zwischen Tobias und Ellen vorherrscht, schließlich für diese Konstellation negiert. Dass Tobias Ellen trotzdem aus dem Club folgt, als Markus ihm auf der Bühne das Lied *Kamera* widmet, stellt damit einen letzten vergeblichen Versuch dar, die von der Kamera eingefangenen Entwicklungen auszublenden und noch ein Stück gemeinsam mit Ellen zu gehen. Seine Unklarheit, die in *Kamera* in den Zeilen „Und du weißt nicht, was du sollst // Und du weißt nicht, was du kannst“ auf den Punkt gebracht wird, erwidert Ellen mit den Worten „Danke. Musst du aber nicht“ sowie ihrem Verschwinden aus dem Fokus der Kamera und damit aus Tobias' Blickfeld. Während die Kamera Tobias ein letztes Mal ins Bild setzt und schließlich eine abfahrende U-Bahn in den Fokus rückt, kontextualisiert Tobias aus dem Off seine zu Beginn aufgeworfene Ausgangsfrage, die auf diese Weise rückwirkend als Rahmen und roter Faden des gesamten Films offengelegt wird:

Ich kenne diesen Witz. Also so richtig lustig ist es eigentlich nicht. Mehr so ein Zitat. Von Andy Warhol. Da sagt Andy Warhol zum jemandem: Ich mag dein Apartment. Und der andere sagt: „Es ist groß genug für einen. Oder für zwei, die sich wirklich nahe sind.“ Und Warhol: Kennst du zwei Menschen, die sich wirklich nahe sind?

Der direkt danach folgende Abspann wird von dem diesmal in voller Länge abgespielten Lied *Kamera* begleitet, das wie ein zusammenfassendes Fazit erscheint und mit der „wir“-Perspektive die ganze Band integriert, die innerhalb der Handlung nur selten zu Wort kommt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Lieder nicht nur als Teil der Tour, sondern auch als Teil der narrativen Inszenierung von zentraler und vielschichtiger Bedeutung sind, die in Anbetracht der dahinter stehenden ästhetischen Prozesse als Sonderform einer Medienkombination von Musik und Film betrachtet werden müssen.

Figurenkonstellation + Film = das Tagebuch

Während Musik und Film also allein dadurch untrennbar miteinander verbunden sind, dass die Musik nur für den Film entstanden ist und innerhalb des Films zentrale und vielschichtige Funktionen erfüllt, war das Tagebuch nicht von Anfang an Teil des Gesamtkonzepts, sondern wurde erst ein halbes Jahr später von Kerstin Gleba vorgeschlagen und von Heike Makatsch geschrieben, um auch der Protagonistin Ellen ein eigenes Sprachrohr zu geben. Diese nachträgliche Ergänzung des ursprünglichen Medienverbunds wirkt sich insofern auf die literarische Repräsentation aus, als sie teilweise näher am bereits fertigen Film als an der Figur Ellen zu sein scheint. Ellens panische Vorahnung von Tobias' Seitensprung oder die aus dem Film teilweise wörtlich wiedergegebenen Dialoge stellen ästhetische Brüche in Figurenkonzeption und Tagebuchstil dar, die in einem parallel und analog zum Film verlaufenden Entstehungsprozess nicht möglich gewesen wären. Gerade dadurch spiegelt sich aber die Grundkonstellation der Protagonisten auch in den Medienverknüpfungen wider, denn so wie Film und Musik bilden auch Markus und Tobias am Ende nach wie vor eine Einheit, während Ellen sich von beiden distanziert.

Ist die Musik also fester und unverzichtbarer Bestandteil des Films, nimmt das Buch als Resultat eines punktuellen Medienwechsels eher eine Metaperspektive auf den Film ein. Als punktuell ist der Medienwechsel deshalb anzusehen, weil das Buch sich nicht auf die Szenen, die in den Film eingegangen sind, beschränkt, sondern darüber hinaus geht und aus Ellens Blickwinkel auch Handlungsbausteine ergänzt, die Leerstellen in Musik und Film füllen. Wenn Ellen ihre Beziehungsschwierigkeiten mit Tobias in einer evozierenden Systemerwähnung darauf zurückführt, dass sie sich „im Umgang miteinander so aufs Schauspielern verlegt haben“¹⁵, wird die eigene fiktive Filmrolle ironisch gebrochen und das Wechselverhältnis zwischen Spiel und Realität implizit angedeutet.

Der in Musik und Film nur vage im Raum stehende Seitensprung wird von Ellen konkret erinnert und zeitlich wie räumlich als „kurze[r] Moment auf dem Hamburger Parkdeck“¹⁶ verortet. Dies liefert zumindest eine mögliche Erklärung für die Zeilen „Kannst du dich erinnern, als das alles hier begann // Als Frankreich und Parkhaus nur Worte waren“ aus dem Lied *Frankreich*, wobei aus den Quellen zum Projekt nicht hervorgeht, ob dieses Detail tatsächlich Teil der von Kraume vorgegebenen Figurenkonstellation war und musikalisch umgesetzt oder von Heike Makatsch als Interpretation des Liedes ergänzt wurde.

Die angespannte Atmosphäre im Aquarium in Wilhelmshaven nimmt in Ellens Wahrnehmung nicht zuletzt dadurch an Brisanz zu, dass die Tierwärterin unverbümt von der Dreierkonstellation des Seelöwenweibchens Mary mit den zwei See-

¹⁵ Makatsch 2005, S. 35.

¹⁶ Makatsch 2005, S. 75.

löwenmännchen Peter und Pauli erzählt und damit bei den drei Protagonisten in ein „Wespennest“ sticht. Markus' Kommentar:

Da sollten wir Menschen uns mal ein Beispiel dran nehmen. Bei uns, da versteckt sich doch jeder hinter einer Maske und traut sich nicht, seinen wahren Bedürfnissen nachzugehen.¹⁷

bildet damit eine im Film außen vor gelassene Überleitung zwischen Aquariumsbesuch und anschließender Stranddiskussion.

Abgesehen von diesen zusätzlichen Anekdoten ist laut Heike Makatsch im Buch

diese Tour Thema und diese Konstellation, die zu so vielen Spannungen geführt hat und die innere Reise, die innere Entwicklung, die Ellen während dieser Tour durchläuft und die Erkenntnisse, die sie für sich und ihr Leben daraus zieht, ihre Beobachtungen dieses Lebens auf der Straße sozusagen, ja und ich denke es ist irgendwie auch ein Dokument einer jungen Frau um die 30, die noch nicht so richtig weiß, wo es hingehen soll und wie Liebe gelebt werden soll und wie die Zukunft nach der Jugend aussehen soll. Insofern kommt da einiges zusammen.¹⁸

Die Grundstimmung einer permanent suchenden Generation „freier Menschen“¹⁹, ist damit genauso wie in Liedern und Film auch im Buch omnipräsent. Die fragmentarischen männlichen Perspektiven werden mit dem Tagebuch um eine ausführlich ausgestaltete weibliche Innensicht ergänzt, sodass geschlechterspezifische Umgangsweisen mit den zentralen Ereignissen und Themen sich gleichermaßen inhaltlich und strukturell niederschlagen.

Vom Medienpuzzle zum Selbstläufer: Fiktionsübergreifende Betrachtung

Fließende Übergänge sowohl zwischen den Medien als auch zwischen Realität und Fiktion machen die Einzigartigkeit von Kraumes multimedialen Projekts aus und schlagen sich in den Gesprächen, in denen die Protagonisten teilweise losgelöst von ihren Rollen komplexe theoretische Diskurse verhandeln, nieder. Die Maxime, dass jeder nur spielen soll, was auch „emotional stimmt“²⁰, ist Grundlage und Nährboden der Geschichte, deren Entwicklung selbst für die routinierten Hauptdarsteller „etwas ganz Besonderes“ und „ein Experiment“²¹ war.

Die enge Verschmelzung der Filmprofis mit ihren Rollen zeigt sich zum Beispiel, wenn Jürgen Vogel alias Markus seiner realen Tochter ein Konzert zum

¹⁷ Makatsch 2005, S. 44.

¹⁸ Heike Makatsch in: Kraume 2006: Interviews.

¹⁹ Hillenkamp 2009, S. 13.

²⁰ Lars Kraume in: Kraume 2006: Audiokommentar.

²¹ Jürgen Vogel in: Kraume 2006: Audiokommentar.

Geburtstag widmet oder auch in den Reaktionen von Heike Makatsch und Florian Lukas auf die von Kraume eingesetzten verdeckten Schauspieler. So schildert Florian Lukas seine Erkenntnis, dass es sich bei Katharina nicht um eine tatsächliche Praktikantin, sondern die Schauspielerin Katharina Lorenz handelt, als Initialmoment:

als ich gemerkt habe, das ist eine Schauspielerin, also die ist dafür da, hier vielleicht irgendwas in die Wege zu leiten, das war extrem enttäuschend. Natürlich, irgendwann war klar, dass sie `ne Schauspielerin ist und wir haben das einfach weitergespielt, was sehr gut funktioniert hat, was ich nicht gedacht habe und in dem Moment war klar: Hier ist alles egal, es gibt keinen Unterschied zwischen Einbildung, Fiktion, Realität, das ist der Deal und dann ging's so weiter. [...] Ich hab das das erste Mal gespürt, dass letztendlich das ganze Leben irgendwie ein Spiel ist.²²

Im Audiokommentar verweist Lars Kraume in dieser Szene darauf, dass nicht verraten wird, was zwischen Tobias alias Florian und Katharina an diesem Abend tatsächlich passiert ist und setzt damit das Spiel mit Fakten und Fiktionen auch nach Projektabschluss fort. Genauso unvorbereitet wie Florian Lukas die Konfrontation mit Katharina trifft Heike Makatsch die Begegnung mit dem von Charlie Rinn gespielten Seemann:

Ich hab das wirklich nicht auf dem Schirm gehabt. [...] Ich fand die Geschichte so anrührend und ich konnte so viel damit anfangen. Und ich war sowieso emotional sehr ... „auf“. [...] Das hat mich echt umgehaun. Und ich war ein bisschen beleidigt nachher zu sehen, dass es ein Schauspieler war.²³

Umgekehrt beschreibt Florian Lukas, wie er den Barkeeper in Bremen zwar als befreundeten Schauspielerkollegen Thomas Dannemann erkannt hat, aber selbst in Abwesenheit der Kamera nicht aufhören konnte, die fiktive Begegnung weiterzuspielen. Diese Verinnerlichung des Improvisationskonzepts führt letztlich auch die im normalen Schauspieleralltag übliche Wiederholung von Szenen ad absurdum. Obwohl Kraume diese von Anfang an ausgeschlossen hatte, gab es auf Wunsch von Jürgen Vogel und Heike Makatsch einen zweiten, aber scheiternden Anlauf für die Eskalationsszene und auf Anregung von Kraume den Versuch eines versöhnlicheren Endes mit dem Ergebnis „wieder genau das gleiche, nur in schlechter“²⁴ gedreht zu haben. Dass ein derart unkonventionelles Konzept nur ganz oder gar nicht funktionieren kann, geht aus diesen Beispielen sehr deutlich hervor.

Als Trivia im Kontext der verschwimmenden Grenzen zwischen Rolle und Leben ebenfalls erwähnenswert erscheint die aus den Dreharbeiten hervorgegangene Beziehung zwischen Heike Makatsch und Max Martin Schröder, die wiederum bereits Spuren in *Ellens Tagebuch* hinterlassen hat. Lässt Makatsch ihre fiktive Figur

²² Florian Lukas in: Kraume 2006: Interviews.

²³ Heike Makatsch in: Kraume 2006: Interviews.

²⁴ Lars Kraume in: Kraume 2006: Audiokommentar.

von den „schönen“ und „glühenden Augen“ des Schlagzeugers schwärmen, aber letztlich zu dem Schluss kommen „Aber, ich werde auch jetzt nicht genauer hinsehen. Nein, nein, nein. Bringt nur Ärger“²⁵ sind aus der realen Liaison zwischen ihr und Schröder inzwischen zwei Töchter hervorgegangen, von denen die erste bezeichnenderweise den Namen Mieke Ellen trägt. So wie die Schauspieler ihre Rollen für den Film, so scheinen auch die Rollen die Schauspieler über den Film hinaus geprägt zu haben.

Fazit

„Wir wussten ja alle nicht bis zum letzten Tag [...] was es wird“ und „Ich bin euch für diese Reise sehr dankbar – es war ein toller Trip!“²⁶ fassen Jürgen Vogel und Lars Kraume ihre Eindrücke von dem gemeinsamen Projekt zusammen. Was Schauspieler und Regisseur als experimentelle Grenzerfahrung erinnern, ist theoretisch am ehesten als Phänomen der Medienkonvergenz einzuordnen, die der Terminologie Jenkins folgend Geschichten zu entwickeln vermag, „that cannot be fully exhausted within a single world or a single medium“²⁷ und die sich darin äußert, dass Geschichten „medienübergreifend konzipiert oder mit den Mitteln mehrerer Medien zugleich erzählt“²⁸ werden. Denn weniger als Medienkombinationen, Medienwechsel oder intermediale Bezüge sind es innerhalb des Medienverbundes *Keine Lieder über Liebe* letztlich vor allem die Interdependenzen zwischen fiktiv-dokumentarischem Grundkonzept, improvisationsbasiertem Entstehungsprozess und multimedialer Dynamik, die dem Sprechen, Spielen und Leben von Liebe in einer „Zeit der verlorenen Unschuld“²⁹ bzw. dem „Zeitalter der Nichtliebe“³⁰ auf neuartige Weise den Weg ebnet.

Literatur

- Eco, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1986.
Hansen, Band: *Keine Lieder über Liebe*, Hamburg 2005.
Hillenkamp, Sven: *Das Ende der Liebe*, Stuttgart 2009.
Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York 2006.

²⁵ Makatsch 2005, S. 39 und S. 67.

²⁶ Jürgen Vogel und Lars Kraume in: Kraume 2006: Audiokommentar.

²⁷ Jenkins 2006, S. 116.

²⁸ Renner 2013, S. 7.

²⁹ Eco 1986, S. 78f.

³⁰ Hillenkamp 2009, S. 36.

Kraume, Lars: *Keine Lieder über Liebe*, München 2006.

Makatsch, Heike: *Keine Lieder über Liebe*, Köln 2005.

Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Stuttgart 2002.

Renner, Karl N./Hoff, Dagmar von, Krings, Matthias: *Medien Erzählen Gesellschaft 2013*, Berlin 2013.

Wigger, Jan: *Nachwuchs-Sänger Jürgen Vogel: „Es war ein wahnsinniges Risiko“*, in: Spiegel-Online, 27.10.2005.