

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

47

Bewegungen im neuesten deutschen Film

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller, Angela Krewani und Karl Prümm

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 47 September 2010

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe: Karl Prümm und Matthias Michel
Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Setfoto aus DIE INNERE SICHERHEIT (D 2001, R: Christian Petzold)
© Michael Göck

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr mit je 120 Seiten Umfang
Einzelheft € 9,90 (SFr 17,90 UVP),
Jahresabonnement € 25,- (SFr 43,- UVP)
Bestellungen an den Verlag.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Difo-Druck, Bamberg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-647-8

Inhalt

Vorwort	4
<i>Felix Lenz</i> Widerspruch in Bewegung Zum Filmwerk von Dominik Graf	6
<i>Marie Krämer</i> Harun Farocki Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule	36
<i>Karl Prümm</i> Der Geisterfotograf Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold	52
<i>Bastian Ludwig</i> Dokumentarfilme als Kinoerfolge Wie deutsche Produktionen gegenwärtig an den Kinokassen funktionieren	78
Abbildungsnachweise	111
Autorinnen und Autoren	112

Vorwort

«Was tut sich – im deutschen Film?» – so heißt eine Reihe mit Filmvorführungen und anschließenden Diskussionen, die das Deutsche Filmmuseum/Deutsches Filminstitut Frankfurt am Main in Kooperation mit *epd film* schon seit Mai 2005 in unregelmäßigen Abständen veranstaltet. Es gibt scheinbar immer einen Anlass, diese bange Frage zu stellen, hinter der sich nur allzu häufig eine grundsätzliche Skepsis verbirgt. Der aktuelle deutsche Film hat keine gute Presse. Dauerkrise und Stagnation werden ihm für gewöhnlich unterstellt, international könne man nicht mithalten – so heißt es immer wieder. Das Verhältnis der Cineasten zum deutschen Film ist generell ein gebrochenes. Oft scheint es zum guten Ton zu gehören, sich vom deutschen Gegenwartskino zu distanzieren, um gerade dadurch seine Kenner-schaft unter Beweis zu stellen. Gleichzeitig gibt es aber auch ein unstillbares Begehren nach einem überzeugenden, mitreißenden, konkurrenzfähigen deutschen Kino, nach Filmen, in denen wir uns wiederfinden, in denen wir unsere Wirklichkeit dargestellt, verhandelt und durchdrungen sehen. Dazu bedarf es einer Vertrautheit mit den Räumen, Lebenswelten und Mentalitäten, einer besonderen Nähe zu unserer Gegenwart, die weder das amerikanische, noch das englische oder gar das indische Kino bieten können. Wir brauchen dringend diese Filme der Nähe, die außerhalb der Fernsehformate und der Fernsehgenres ein gewagtes, unreglementiertes und rücksichtsloses Bild unserer Lage zeichnen und damit unsere Erfahrung herausfordern.

Das vorliegende Heft will zeigen, dass im neuesten deutschen Kino *Bewegungen* genau in diese Richtung zu registrieren sind. Sie lassen sich auf verschiedenen Feldern, an sehr unterschiedlichen Faktoren festmachen. **Felix Lenz** analysiert eindrücklich das unglaublich vielschichtige und vielgestaltige Werk von Dominik Graf. Es ist die erste umfassende Publikation zu diesem äußerst produktiven Regisseur, der seit über zwei Jahrzehnten den deutschen Film und das deutsche Fernsehen in Bewegung hält, der immer Neues ausprobiert, der stets überraschende und provozierende Perspektiven entdeckt, der sich mit dem Erreichten nie zufrieden gibt. Zugleich ist Dominik Graf auch als Kritiker und Essayist ungewöhnlich präsent, ein Antreiber und Mutmacher, der nichts so sehr verachtet als die Schablone und die Konvention.

Marie Krämer arbeitet mit Sorgfalt und Scharfblick die dokumentarische Poetik von Harun Farocki heraus, der mit seinem radikalen Beobachtungskino und durch seine Tätigkeit als Lehrer an der Deutschen Film – und Fernsehakademie Berlin (DFFB) eine veritable *Bewegung* initiiert und gefördert hat: *die Neue Berliner Schule*. Den wichtigsten Protagonisten dieser Gruppierung, Christian Petzold, porträtiert **Karl Prümm**. Auch dies ist die wohl erste umfassende Darstellung eines von der Kritik enthusiastisch gefeierten Regisseurs.

Schließlich charakterisiert **Bastian Ludwig** kenntnisreich eine Bewegung, die oft übersehen wird, weil sie so überraschend ist und vor einem Jahrzehnt noch undenkbar gewesen wäre: Die *neue Konjunktur des Dokumentarfilms*, der nun auch an den Kinokassen Erfolg hat und das aktuelle deutsche Kino bereichert.

Alle Beiträge, darauf sei noch hingewiesen, sind im Umfeld der Marburger Medienwissenschaft entstanden. Zwei der Autoren unterrichten in diesem Fach, die beiden anderen waren, beziehungsweise sind noch Studierende der Medienwissenschaft an der Philipps-Universität.

Karl Prümm

Widerspruch in Bewegung

Zum Filmwerk von Dominik Graf

I. Von der Suche nach dem Unmöglichen

Für Dominik Graf gibt es stets mindestens zwei, meist paradoxe Seiten: Er liebt Genrefilme, Krimis, Thriller und Melodramen, misstraut aber ausgeklügelten Plots und unumstößlicher Drehbucharchitektur.¹ Er mag ausdrucksfähige, expressive Menschen, bevorzugt jedoch statische Zustände.² Er besteht auf Mainstream- und Prime-Time-Tauglichkeit seiner Filme³, sieht ihre Qualität aber im Aufbrechen des Erwarteten, provokativer Brisanz, spröder Milieugenaugigkeit und experimenteller Zuspitzung.⁴ Er fürchtet, in die Kunstfilmecke gestellt zu werden⁵, durch Formwagemut wie in *DER FELSEN* (2001/02) oder *DAS GELÜBDE* (2007/08) bringt er jedoch auch gestandene Kritiker in Verwirrung und Erstaunen. Er tritt für die Leidenschaftlichkeit seiner Filme ein, misstraut aber dem Diktat der Emotionen.⁶ Die Unberechenbarkeit des Menschen, seine unkontrollierbare Physis ist sein Gestaltungshorizont⁷, doch zugleich beginnt für Graf alles mit Worten und präziser Sprachführung. Er polemisiert gegen den Mangel an Entmythologisierung im Geschichts-Event-Film, sucht zugleich aber im Mythologischen die Wahrheit der Verhältnisse.⁸ Er strebt physischen Realismus an, andererseits zielt seine Gestaltung von

1 Vgl. Manche Filme habe ich nur wegen einer einzigen Szene gemacht! Ein langes Gespräch mit dem Regisseur Dominik Graf. Interview von Johanna Adorján. In: *ZOO, April 2005, Nr. 6*; Dominik Graf: In den Scherben eines halbblinden Spiegels. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.10.2007; Dominik Graf: RAF-Vampire beim Erfurter Blutbad. In: *Die Zeit*, 9.1.2003.

2 Vgl. Schönheit und Glanz, Interview von Andrea Militzer. In: *Rheinische Post*, 23.10.2002.

3 Vgl. Fernsehen ohne Gefühlsterror, Interview von Nils Minkmar. In: *Die Zeit*, 11.4.2001.

4 Vgl. Warum misstrauen Sie dem Erzählkino, Herr Graf? Interview von Julian Hanich. In: *Der Tagespiegel*, 24.7.2002; Der Bodensatz ist Furcht. Interview von Jochen Arntz und Frank Junghänel. In: *Berliner Zeitung*, 8.6.2002; Christina Bylow: Der Kältespezialist. In: *Berliner Zeitung*, 25.7.2002.

5 Vgl. Dominik Graf: Die Musik und ihr Code. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2002; Man spürt die Schläge im Gebälk. Interview von Katja Nicodemus. In: *Die Zeit*, 18.7.2002; Vgl. Anm. 1, *ZOO, April 2005, Nr. 6*.

6 Vgl. Mit ordentlich erzählen ist jetzt Schluss. Interview von Holger Kreitling. In: *Die Welt*, 25.7.2002; Der Maulwurf, Interview von Harald Pauli. In: *Focus*, 22.7.2002.

7 Vgl. Dominik Graf: Im Magma des Terrors. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.11.2001; Vgl. Anm. 1, *ZOO, April 2005, Nr. 6*.

8 Vgl. Dominik Graf: RAF-Vampire beim Erfurter Blutbad. In: *Die Zeit*, 9.1.2003.

Bild, Bewegung und Musik stets auf ein untergründiges Sein: nicht auf die Wahrheit der Vorgänge, sondern des Erlebens.⁹ Graf argumentiert gegen das große Bild und behauptet, wenig bildorientiert zu sein, doch gerade Fotografie und bildliche Bedeutungsfindung bestechen in seinen Filmen. Graf baut auf präzise assoziative Montageabläufe, andererseits sind ihm die determinierenden Eigenschaften des Mediums suspekt.¹⁰ Landschaft und Umgebung möchte Graf fremd und vereinsamend neben die Figuren stellen, zugleich organisiert er seine Filme systematisch topographisch.¹¹ Niemals lichtet er Kulissen ab, sondern stellt seine Figuren in bewegliche Raumbezüge. Die Idee magischer Landschaften, die er zurückweist, wird ihm daher zugeschrieben.¹² Graf polemisiert gegen unterschiedlichste Filme, sieht den Ausweg für den deutschen Film aber in mehr Vielfalt.¹³ Manchmal scheint Graf nur seinen Weg gelten zu lassen, dann aber wird deutlich, wie selbstkritisch er mit sich umgeht, Niederlagen nie verschweigt, ihre Folgen erläutert und auf Unfertigkeiten und sein fortwährendes Lernen hinweist.

Dominik Graf äußert sich nicht nur in Interviews, sondern auch als DVD- und Filmmusikkritiker in der Tagespresse. Eine Auswahl seiner Essays zu Werken seiner Kollegen ist 2009 unter dem Titel «Schläft ein Lied in allen Dingen»¹⁴ erschienen. Wer sich in diese Vielfalt und im besonderen in die programmatischen Passagen einliest und Grafs Position fassen möchte, wird in ein Labyrinth gezogen: Ein Geflecht schwer vereinbarer Positionen aus Wegen, die sofort Gegenwege öffnen, steckt ein Feld von Maximien ab, die kaum in einem Film gleichzeitig erreichbar sind. Dabei geht es stets um Grafs Wunsch nach dem eigentlichen Film, der wirklichen künstlerischen Antwort.¹⁵ Es ist ein labyrinthisches Werben wie von einem Liebhaber, der die Geliebte von immer neuen Seiten betrachtet, der nicht zum Ziel kommen will, sondern seine Erfüllung in der Beweglichkeit des Wunsches findet.¹⁶ Wer hier stehen bliebe und fragte, «Wie lässt sich der Film machen, der alle Wünsche Grafs erfüllt?», würde sofort festfrieren und die Pfeile der Wünsche fielen wie Geschosse auf ihn zurück. Doch Graf bleibt nicht stehen, und was er jeweils nicht erreicht, treibt ihn weiter zum nächsten Film. So ist auch seine Aussage zu verstehen, nie auf der Suche nach eigener Stimme und eigenem Stil zu sein, um sich nicht in Selbststre-

9 Vgl. Realismus wäre ein Fake, Interview von Andreas Busche. In: *die tageszeitung*, 14.2.2002; Dominik Graf: Tod in einem englischen Garten. In: Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*, Berlin 2009, S. 149–152.

10 Vgl. Anm. 9, *Süddeutsche Zeitung*, 14.7.2005.

11 Vgl. Anm. 5, *Die Zeit*, 18.7.2002.

12 Vgl. Anke Westphal: Roter Rock und schwarze Strümpfe. In: *die tageszeitung*, 3.9.1999.

13 Vgl. Anm. 6, *Focus*, 22.7.2002.

14 Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*. Michael Althen (Hg.), Berlin 2009.

15 Vgl. Elektra Kara: Die heimliche Unordnung der Dinge – Über den Regisseur Dominik Graf. In: Manuela Stehr (Hg.): *Der Rote Kakadu – Das Buch zum Film – Drehbuch Michael Klier und Karin Åström in einer Bearbeitung von Günther Schütter*, Berlin 2006.

16 Vgl. MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT. Hier gibt es eine analog gestaltete Liebesepisode.

produktion zu langweilen.¹⁷ Zugleich hat Graf diese eigene Stimme: Sie besteht im skizzierten, erotisierten Lernprozeß, im Anschauen desselben Kosmos von immer neuen Seiten. Das letzte Geheimnis bleibt dabei jedoch stets verborgen.

Wie schafft es Graf, sich aus der Spannung unauflöslicher Polaritäten zu lösen? Wie kann er überhaupt den ersten Schritt auf dem Pfad zum Unmöglichen wagen? Wie vermeidet er, von einer widersprechenden Forderung eingeholt und zum Ausgangspunkt zurückgezwungen zu werden? Die Antworten hierauf heißen: Bernd Schwamm, Christoph Fromm, Günter Schütter, Markus Busch und immer wieder Rolf Basedow. Grafs Drehbuchautoren bieten ihm ihre Welten an und beschenken Graf mit Ausschnitten des Weltlabyrinths, das insgesamt nicht zu bezwingen ist. Das zuvor lähmende Karussell polarer Ziele wird nun ein Arbeitswerkzeug, das vielleicht beste, das ein Regisseur haben kann. Graf liest die Bücher im Furor der Doppelseitigkeit: Wo Bilder zu symbolisch sind, gilt es sie zu erden, wo eine Geschichte dem Handlungszweck verfällt, muss der unberechenbare Schauspielerkörper eingreifen. Wo Worte und Vorgang nicht würzen, müssen Kamera und assoziativer Bildverbund zum erlebten Leben vordringen. Wo die Narration mythologisch wird, braucht es widerständige Derbheit. Mit einer endlosen Reihe an Gegensätzen bearbeitet Graf seine Stoffe. Wie ein Bildhauer macht er sie hierdurch dreidimensional, bringt so den Abgrund zwischen den Gegensätzen hervor und die Luft zwischen den Figuren zum Glühen. Zugleich ist die Arbeit mit Gegensätzen auch ein rhythmisches Prinzip. Wie komische, tragische und abgründige Schichten einer Geschichte musikalisch permutieren und so auch im filmischen Ablauf Mehrdimensionalität hervorbringen, ist mustergültig etwa im Tatort FRAU BU LACHT (1995) zu sehen.

Die Autoren liefern Graf das Thema, über das er mit Hilfe seiner Instrumente – Schauspieler, Schauplatz, Kamera – wie ein Jazzarrangeur im Spiel der Gegensätze improvisieren kann. Die so erreichte Form ist atypisch. Graf arbeitet mit keiner linearen *Die-Form-folgt-dem-Inhalt*-Strategie. Vielmehr gewinnt er die Form jeweils aus dem, was dem Inhalt komplementär ist, aus der Seite der Polarität, die zu kurz gekommen ist. Die Form seiner Filme wird so zu einem Mittel, das die Glätte sauberer Folgerichtigkeit aufricht, zugleich aber präzise und konsistent bleibt. Im Idealfall entstehen so Filme, in denen die einzelnen Szenen nie den Kern nur verdoppeln, sondern seine Komplexität vertiefen. Grafs Arbeitsweise folgt einem Dreischritt: Die Autoren liefern Geschichten oder solide erkundete Wirklichkeitsausschnitte. Graf erarbeitet nun eine Physis, die die Drehbucharchitektur mit lebensvoller Unberechenbarkeit und Körperlichkeit aufricht. Er sucht dabei den verborgenen Pol, die andere Seite der offensichtlichen Medaille zu verwirklichen. Der Kameramann verpflichtet diese Gegenbilder zum Buch wieder in einer visuellen Systematik, in der

17 Vgl. Anm. 4, *Berliner Zeitung*, 8.6.2002, Graf: «Ich möchte so unterschiedliche Filme wie möglich machen. Genres weiter ausprobieren, Thriller, Horror-Filme, was auch immer. Dokumentarfilme versuchen wie München. Mein letzter Film war eine Literaturverfilmung nach Henry James. Ich muss beim Machen der Filme etwas lernen, verstehen, weiterkommen. Ich kann mich nicht wiederholen, glaube ich, ich langweile mich dann sofort.»

die Bilder, die Graf im Wunsch nach physischer Sichtbarkeit geschaffen hat, einen semantischen, also körperlos-geistigen Charakter zurückgewinnen. Fluidum ist dabei die häufig von Graf selbst oder von Sven Rossenbach, Florian van Volxem, Dieter Schleip, Helmut Spanner und Andreas Köbner gestaltete Musik. Was als Sprache begonnen hat, wird so zu einer filmmusikalischen Sinfonie, die dem Zuschauer in Körper, Geist und Sinnen eine – nach Möglichkeit – neue Erfahrung vermittelt.

II. Vom Werk

In Grafs Selbstschau auf sein Werk dominieren drei Haltungen. Die essenziellste erzählt von jemandem, der lernt: aus dem Scheitern am eigenen Anspruch, aus Krisen, wenn etwas nicht aufgeht, und aus der Arbeit an der Sache selbst. Jeder Film, jede Werkphase ist von neuem ein Lernprozeß.¹⁸

Die zweite ist das Zielfeld der Filme: Attraktive Filme, tauglich für ein großes Publikum, die in gesellschaftlicher Verantwortung das Milieu, den Gegenstand bis zu seiner abgründigen Wahrheit bloßlegen und der Welt und dem Publikum so ein relevantes Spiegelbild anbieten. Spannung, Kontrast, Attraktion sollen gerade aus den Giften des Stoffes gewonnen werden. Um dies zu erreichen, geht Graf ein *romantisches* Geschäft ein. Er erzählt in Gestalt populärer Genres, die bei Sendung kurz aufleuchten und dann im Vergessen verschwinden. Hier prägt die existenzialistische Haltung eines fröhlichen Verlierers¹⁹, der wie Sisyphos Steine wälzt, ohne aus gesammelten Brocken ein Denkmal zusammenstellen zu wollen. Kunstkino und Preise sind daher irrelevant.²⁰

Die dritte Haltung kontrastiert der eben skizzierten Perspektive. Hier besteht der Wunsch nach Erhaltung des Werks, nach Gleichbehandlung der geglückten Fernsehfilme mit den Kinofilmen durch die Presse²¹, der Wunsch, dass die Enkel sehen mögen, was Graf gemacht hat.²² Der hier erhältliche Himmel ist das Medium, in dem Kino und Fernsehen auf eine Ebene rücken: die DVD. So stellt Graf in Zeitungen DVDs randständiger Künstler wie Roeg, Wajda, Damiani vor. Entsprechend ist inzwischen ein weites Angebot an Graf-Filmen erhältlich: TREFFER (1983/84), TATORT: SCHWARZES WOCHENENDE (1984/85), DIE KATZE (1987/88), viele FAHNDER-Folgen (1985–1993), SPIELER (1990), DIE SIEGER (1993/94), DER SKORPION (1997), BITTERE UNSCHULD (1998/99), DEINE BESTEN JAHRE (1998/99), DER FELSEN (2001/02), EINE STADT WIRD ERPRESST (2006), DER ROTE KAKADU (2006) und DAS GELÜBDE (2007/08). Für ebenso relevante Filme gilt derzeit noch

18 Vgl. Anm. 4, *Berliner Zeitung*, 8.6.2002 und Anm. 1, *ZOO*, April 2005, Nr. 6.

19 Vgl. Dominik Graf: Das Lied der Straße – Denn sie wissen, wie alles zusammenhängt ... Eine Ermittlung im Genre des Polizeifilms. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.7.2004.

20 Dessen ungeachtet hat Graf inzwischen zahlreiche Grimme-Preise sowie Filmpreise annehmen dürfen.

21 Vgl. Manches Kino geht nur im Fernsehen. Interview von Hanns-Georg Rodek. In: *Die Welt*, 16.9.2004.

22 Vgl. Dominik Graf «Jeder Tatort will heute ganz bedeutend und poetisch sein». Interview von Sylvie-Sophie Schindler. In: *Galore*, September 2007.

Grafs Befürchtung, für die stumme Ewigkeit des Archivs zu arbeiten. So fehlen die BR-Polizeirufe *DER SCHARLACHROTE ENGEL* (2004) und *ER SOLLTE TOT* (2005/06), der BR-Tatort *FRAU BU LACHT* (1995), der einzigartige Milieufilm *HOTTE IM PARADIES* (2002), der Schlüsselfilm *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (2001/02) und Grafs den eigenen Ursprung auslotende Essayfilme *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) sowie *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97) über Grafs früh verstorbenen Vater, den Schauspieler Robert Graf. DVD-Ausgaben dieser Filme bleiben ein Desiderat.

Kommen wir zum Werk selbst: Grafs erste Filme entstehen in den 1970er Jahren im Rahmen seiner Regieausbildung an der Münchner Filmhochschule. Der Kurzfilm *CARLAS BRIEFE* (1974/75), der preisgekrönte Abschlussfilm *DER KOSTBARE GAST* (1979) und die mit Autorenfilmimpetus gemachten Spielfilme *NEONSTADT* (1981) und *DAS ZWEITE GESICHT* (1981/82). Letzterer stürzte Graf in die Krise. Der Film wird in Hof höflich kommentiert, offenbart Graf aber eklatante Schwächen. Schonungslos beschreibt Graf seinen Kater nach der Vorführung, der zum Wunsch führt, zu lernen, wie man temporeich erzählt.²³ Der erste beachtliche Versuch ist *TREFFER* (1983/84, Buch: Christoph Fromm), der einer Gruppe junger Motorradfahrer begleitet. Zentrale Motive – Männlichkeitsriten, Melancholie, Unersättlichkeit und die Erfahrung einer Grenze – stehen hier bereits in Blüte. Dennoch zieht sich Graf nun in die Genre-Schule der Bavaria-Vorabendserie *DER FAHNDER* zurück. Die oft von Bernd Schwamm geschriebenen straffen Geschichten (jeweils 50 Minuten) der Fahndergruppe um Klaus Wennemann und die Lässigkeit eines zur Metropole G. stilisierten München verschaffen Graf Regiepraxis. Bei der Arbeit mit den Schauspielern gewinnt er so ein präzises Instrument. Viele Motive, Figuren und Fragen seiner späteren Filme *DIE KATZE* (1987/88)²⁴, *SPIELER* (1990)²⁵, *DIE SIEGER* (1993/94)²⁶, *DER FELSEN* (2001/02)²⁷, *HOTTE IM PARADIES* (2002)²⁸ sind hier angelegt. In die *FAHNDER*-Jahre (1983–1993) eingebunden sind neben dem Tatort *SCHWARZES WOCHENENDE* (1984/85) mit Götz George die Filme *DREI GEGEN DREI* (1985), *BEI THEA* (1986/87), *TIGER, LÖWE, PANTHER* (1988/89), *DIE BEUTE* (1987/88), *SPIELER* (1990). Diese Filme gewinnen ihre Eigenheit je nach Buch, lehnen sich teils an die *Nouvelle Vague* an und sind nur in Einzelheiten mit dem späteren Werk verbunden.²⁹ Eine Ausnahme bildet *SPIELER* (Buch: Christoph Fromm).

23 Vgl. Dominik Graf: Wie ich den Psychoterror nach Hof brachte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.10. 2006.

24 Vgl. *DER FAHNDER – GLÜCKLICHE ZEITEN* (1986/87).

25 VGL. *DER FAHNDER – DER KLEINE BRUDER* (1986).

26 Vgl. *DER FAHNDER – ÜBER DEM ABGRUND* (1986/87). *DER FAHNDER – LAUTER GUTE FREUNDE* (1984/85).

27 Vgl. *DER FAHNDER – DER KLEINE BRUDER* (1986). *DER FAHNDER – DER DICHTER VOM BAHNHOF* (1983).

28 Vgl. *DER FAHNDER – KÖNIG OHNE REICH* (1983).

29 In *DIE BEUTE*, gibt es eine Maske an der Wand, die ähnlich in *DIE FREUNDE DER FREUNDE* und *FELSEN* wiederkehrt. Ein Telefongespräch, das mit eingeschobener Montage von einem Unfall berichtet, wird in *DEINE BESTEN JAHRE* aufgegriffen.

Im Dilemma des spielsüchtigen Helden, der eine mit Verantwortung verbundene Liebesentscheidung scheut, werden in stilisierterem Gewand Fragen weitergespielt, die in TREFFER (1983/84, Buch: ebenfalls Christoph Fromm) ins Milieu eingebunden sind. Distanzierende Off-Stimme, eine Art Stadtführung durch München und eine französische Urlaubstopographie vorm blutigen Finale weisen auf DER FELSEN (2001/2) und MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT (2000) voraus. Während in TREFFER der Biker-Held Unfälle provoziert, um sich finanziell zu sanieren, setzt der Spieler stets alles aufs Ganze. DIE KATZE (1987/88) als dritte Zusammenarbeit von Graf und Fromm erzählt schließlich von Probek (Götz George), der bei einem großangelegten Banküberfall mit Absicht einen bedrohlichen Polizeieinsatz provoziert, um sein Glück und seine Männlichkeit zu erproben. DIE KATZE ist mit einer Million Besuchern ein enormer Erfolg und etabliert Graf als Mainstream-Kinoregisseur. Zugleich zeigen sich in den drei Fromm-Filmen erste Züge thematischer Kontinuität.

In DIE SIEGER (1993/94) wagt es Graf, alles, was er kann und will, in einem großen Kinofilm zu vereinen: Im Zentrum steht eine SEK-Sondereinheit. Den Storykern entnimmt Graf der FAHNDER-Folge ÜBER DEM ABGRUND (1986/87). Doch diesmal möchte Graf die Männlichkeitsriten der SEK-Gruppe, ihre Omnipotenzgefühle und familiären Krisen zu einem Sittenbild Deutschlands verdichten. Hierzu zeichnen Graf und sein Autor Günter Schütter eine Welt, in der es kaum moralische Maßstäbe gibt, in der sich Politik und Wirtschaft skrupellos ihrer Machtmittel bedienen und in der sich die SEK als eines dieser Mittel verselbständigen kann. Ein spannender Thriller, ein Enthüllungsdrama, ein Milieufilm über Männer und ihre eigentlich stärkeren Frauen sowie eine düstere politische Analyse sollen ein breites Publikum gefangen nehmen. In der Praxis erweist es sich aber als unmöglich, allen Prämissen in gleicher Aufmerksamkeit zu folgen. Dies zeigt sich bereits im quälenden Drehbuchprozess – Günter Schütter muss diverse Fassungen schreiben – der zu einem alle Ideen verletzenden Kompromiss führt.³⁰ Doch auch in der Inszenierung zeigt sich, wofür sich Graf im Besonderen interessiert und wofür eigentlich nicht. Hier rächt sich Grafs unbändiger Wunsch, sich letztlich ausschließende Elemente in einem neuartigen Film kommerziell erfolgreich zu vereinen. Ergebnis ist der größte Flop im jüngeren deutschen Film. Nur 160.000 Besucher wollen den 12-Millionen Mark teuren Film sehen. Über ein Jahrzehnt nach seiner Krise mit DAS ZWEITE GESICHT (1981/82) ist Graf wieder an einem Endpunkt.

Nun beginnt die bis heute andauernde Phase, in der sich Graf seiner Möglichkeiten und Interessen zunehmend klar wird. Nach dem SIEGER-Debakel landet Graf nicht im Vorabend, sondern in der Prime-Time. Mit dem BR-Tatort FRAU BU LACHT (1995) nimmt das seinen Anfang. In diesem außergewöhnlichen Film gelingt Graf, was bei SIEGER kollabierte – ein Gesellschaftspanorama, das die Verzweiflung machtloser Thai-Frauen, die Verhältnisse einer Eheagentur für Pädophile, komi-

30 Vgl. Domink Graf: *Verstörung im Kino – der Regisseur von DIE SIEGER im Gespräch mit Stefan Stosch über die Arbeit am Film. Mit einem Vorwort von Peter Körte*. Hannover 1998.

sche Elemente und den ratlosen Charme des Ermittlerduos zusammenführt. Jede Szene ist mit gleicher Sorgfalt inszeniert, so dass sich ein Bild des Lebens der beiden Ermittler und ihrer Haltung zu Verfallserscheinungen der Zivilisation zusammensetzt.

Zwei Nebenwerke folgen: In der Heimatfilmgroteske *DR. KNOCK* (1996/97) sucht ein Quacksalber in einem urgesunden Dorf den Geschäftserfolg. Die vielen Ideen dieser Geschichte finden jedoch in keiner Hauptfrage zusammen. *REISE NACH WEIMAR* (1996, Buch: Johannes Reben) hat ähnliche Probleme, scheitert aber auf höherem Niveau. Graf versucht hier, durch Weimar Strahlen deutscher Geschichte zu projizieren: Spuren der Goethezeit, Relikte des KZ-Standortes und aktuelle Verwerfungen im Gefolge der deutschen Wiedervereinigung fließen in einer Ost-West-Liebesgeschichte zusammen. Die Ambition, geschichtliche Fragen topographisch zu stellen und in einem Figuren-Ensemble zu behandeln, fällt im Ergebnis etwas grob und unrhythmisch aus, präfiguriert aber das Vorgehen, das in *DAS GELÜBDE* (2007/08) hervorragend gelingen wird.

In diese relative Richtungslosigkeit hinein schlägt der Filmkritiker Michael Althen Graf vor, einen Dokumentarfilm über seinen Vater, den Schauspieler Robert Graf, zu drehen. Anfangs widerstrebend, nimmt sich Graf in *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97) der Aufgabe an. Das Problem, der Physis des Vaters in Filmausschnitten habhaft zu werden, beleuchtet Grafs Wunsch, im eigenen Werk wirksame physische Spuren zu kreieren. Ein zweiter Essayfilm mit Michael Althen ist dem eher weiblich konnotierten räumlichen Ursprung gewidmet: *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) spürt der topographischen Welterfahrung nach, die jeder beim Heranwachsen gewinnt. Die Großstadt wird so in biographischen Verheißungen und Niederlagen zum Spiegel der Seele. Beide Essayfilme sind Modelle der ästhetischen Hauptideen Grafs. Insofern verbinden sie ihn mit den Quellen seines Talents. *DER SKORPION* (1997) ist ein erster Versuch, das umzusetzen. Eine wie nie zuvor bei Graf ins Subjektive eindringende Kamera (Benedict Neuenfels) lotet den Rauschzustand aus, mit dem sich Robin (Marek Harloff) gegen den Mangel an Nähe zu seinem Vater wehrt, der als Drogenermittler arbeitet. Grafs Pilotfilm zur Sperling-Reihe *SPEHLING UND DAS LOCH IN DER WAND* (1996, Buch: Rolf Basedow) ist hingegen der geglückte Versuch, eine noch eigenwilligere Truppe als seinerzeit im *FAHNDER* zusammen zu bringen und im pyknischen Dieter Pfaff einen Kommissar zu etablieren, der mit Berlin eins wird und in ganz eigener Manier auf diese Stadt schaut.

Durch Zusammenarbeit mit dem Autor Markus Busch gewinnt Graf eine neue Seite. In dichter Folge entstehen vier Filme, in denen das Melodram als Grundgerüst dient und in denen nicht mehr Männer, sondern Frauen im Zentrum stehen. *BITTERE UNSCHULD* (1998/99) und *KALTER FRÜHLING* (2003/04) – von Hanno Lenz fotografiert – sind die handlungsträchtigeren Varianten, *DEINE BESTEN JAHRE* (1998/99) und *DER FELSEN* (2001/02) – von Benedict Neuenfels gedreht – stellen die subjektive Wahrnehmung und das Schwanken ihrer Heldinnen ins Zentrum.

DEINE BESTEN JAHRE verknüpft auf originäre Weise filmgeschichtliche Einflüsse von Hitchcock³¹ über Antonioni³² bis Kieslowski³³ und ist Grafs strahlendster Film. DER FELSEN – expressiv auf DV gedreht – begleitet mal distanziert, mal intim, die unmögliche Liebesgeschichte zwischen der gestrandeten Geliebten eines erfolgreichen Architekten und einem jungen Straffälligen. In topographisch schlüssigen Außenaufnahmen Korsikas erzählt FELSEN vom Taumeln einer Frau, die gerade gegen die schwangere Gattin ihres Chefs verloren hat. DEINE BESTEN JAHRE – zumeist an Innenschauplätzen gedreht – handelt dagegen u.a. von den Bemühungen einer Industriellen-Gattin, die Geliebte ihres Mannes auszustechen. Die beiden attraktivsten Graf-Filme sind insofern komplementäre Entwürfe eines geteilten Stoffs.

Mit DIE FREUNDE DER FREUNDE (2001/02, Buch: Markus Busch) wagt es Graf 16 Jahre nach dem ersten Impuls dazu, die Henry-James-Novelle *The Wings of the Dove* für das Fernsehen auf DV zu verfilmen. Es ist eine weitere Ursprungserkundung. Denn Graf verlegt die ausufernde Vorlage in die Gegenwart des Traunsteiner Internats, das er selbst einst besuchte. Gregor orientiert sich am virilen Arthur als Vorbild, sucht aber zugleich sein romantisches Liebesideal mit Billie umzusetzen. Am Ende muss Gregor erleben, dass die Freunde, an deren Aura er glaubte, in Wahrheit die ganze Zeit ihrem eigenen Abgrund entgegengeirrt sind. Im Kinofilm DER ROTE KAKADU (2006) wird ebenfalls ein jugendliches Liebesdreieck zerrieben. Doch diesmal scheidert es nicht an Verfallserscheinungen im Wohlstand, sondern am Ende der Freiheit in der DDR durch den Mauerbau.³⁴

Quer zu den Arbeiten in Melodram und Coming-of-Age steht der Solitär HOTTE IM PARADIES. In Hof 2002 als Spielfilm präsentiert, fand er nach erfolgloser Verleihsuche 2004 bei Arte seine Publikumspremiere. Auf DV gedreht, gibt sich HOTTE als genaue Reportage des Berliner Ludenmilieus und ist dabei eine Parabel auf marktwirtschaftliche Abhängigkeitsformen, die auch sonst prägen. Im Zentrum steht der Nachwuchszuhälter Hotte (Mišel Matičević), der mit Charme und sozialem Geschick für seine Frauen die Härten des Geschäftes verbrämt. Zur Bewahrung seines Status kann er jedoch am Ende nicht anders, als zu ebenso drastischer Gewalt zu greifen wie seine Zuhälter-Kollegen.

Mit seinen BR-Polizeirufen kehrt Graf ins Krimi-Reihen-Fach zurück. Jeweils geht es um ambivalente Frauen, die Täter, Opfer und Zeuge zugleich sind. Mit ihrer komplexen persönlichen Verwicklung tragen diese Frauen das von Graf neu eroberte Melodrama in den Krimi. Kommissar Tauber (Edgar Selge) hat die Aufgabe,

31 Der Plot ähnelt teilweise NOTORIOUS und es gibt eine indirekte Paraphrase der Duschszene aus PSYCHO.

32 Martina Gedecks Neurotik am Rande der Firma des Gatten steht in Beziehung zu Antonionis ROTE WÜSTE.

33 Eine Frau, die mit dem Totalverlust ihrer Familie fertig werden muss, steht in DREI FARBEN – BLAU im Zentrum. Neuenfels' subjektivierende Kameraexperimente sind ebenfalls von Kieslowski beeinflusst.

34 Die Zwillingbeziehung beider Filme bestätigt Graf: Vgl. «Das deutsche Kino ist ein großes Missverständnis». Interview von Christiane Peitz. In: *Der Tagesspiegel*, 14.2.2006.

mit sensibler Intelligenz den Fall und die Finten der Frauen zu durchdringen und zum Zeugen gesellschaftlicher Schief lagen zu werden. *DER SCHARLACHROTE ENGEL* (2004) fächert ein Panorama der Not auf, zwischen erotischem Arrangement und sexueller Grenzverletzung klar zu unterscheiden. Alle entscheidenden Begegnungen schillern zwischen der Liebesehnsucht einsamer Menschen, der neurotischen Verstrickung von Täter und Opfer und verstörender Aggression. Graf gelingt hier Ähnliches wie seinem größten Vorbildfilm *BAD TIMING* (1980) von Nicolas Roeg. *ER SOLLTE TOT* (2006) rückt dagegen zur Metaphysik des Genres vor: An der Oberfläche versucht Tauber, eine junge Prostituierte ihrer mörderischen Betrügereien an Junggesellen zu überführen. Darunter sucht er jedoch, die junge Frau mit ihrem Geständnis aus einer Welt der Lüge zu erlösen, um ihr Leben durch die Wahrheit – und sei sie noch so scheußlich – neu zu öffnen.

Der nachfolgende Krimi *EINE STADT WIRD ERPRESST* (2006) beschäftigt sich mit den Spätfolgen der Wiedervereinigung in einem Kohleort bei Leipzig. Der Film ist eine Art Fortsetzung der ebenfalls von Rolf Basedow geschriebenen Morlock-Folge *DIE VERFLECHTUNG* (1993), die Betrügereien im Abwicklungsprozess ehemaliger Staatsbetriebe nachspürt. Beide Filme sind gute politische Thriller, fallen aber gegen die fraktale Dichte der Polizeirufe etwas ab.

Mit dem historischen Bio-Pic *DAS GELÜBDE* (2007/08, Buch: u.a. Markus Busch) betritt Graf Neuland. Geschildert wird die Begegnung von Clemens von Brentano mit der Nonne Emmerick und ihren Visionen in den Jahren ab 1818. Ausgangspunkt sind drei essenzielle Fragen: Wie kann ein schuldiger Einzelner Vergebung und Reinheit finden? Wie weit sind religiöse Wege hierbei vertrauenswürdig? Welche Barbarei liegt in aufklärerischen, aber auf den eigenen Nutzen bezogenen Maximen? All das kommt 1818 in Dülmen zusammen, wenn Clemens von Brentano bei der Emmerick nach Orientierung sucht, während seine preußischen Landsleute an selber Stelle auf verwertbares Land aus sind. Für die Einheimischen wird die Emmerick zur Schutzpatronin, für die Preußen zur gefährlichen Gegenreformatorenin, für Brentano dagegen zur erlösenden Begegnung unter Gleichen. Fern jeder etablierten Dramaturgie widmet sich *DAS GELÜBDE* scheinbar unmodernen Fragen. Doch hiermit behandelt der Film akute Debatten zur kapitalistischen Effizienzwelt, metaphysischen Bedürfnissen und religiösem Fundamentalismus an ihrer eigentlichen Wurzel. *DAS GELÜBDE* ist ein außerordentlich dichter Film, der jedes Bild präzise einsetzt und mit wenigen Strichen ein komplexes, geistiges Epochenbild zeichnet. Vielleicht ist er – vom Fernsehskript des 90-Minuten-Programms gestützt – um eine halbe Stunde zu kurz geraten. Mit seiner Sperrigkeit hat er zu einem Quotenmisserfolg, beifälligem Kritikergemurmel, aber keiner Debatte geführt.

III. Vom Stoff – Der Mann als Naturereignis

Ich möchte anhand eines der treibenden Motive des Werks – gewissermaßen *pars pro toto* – einen der roten Fäden herausstellen, die Grafts Filme zu einem Kosmos machen. In unterschiedlicher Ausführung stoßen zwei polar charakterisierte Männer aufeinander. Der eine ist ein viriler, vitaler Mann mit Kontrollmacht und erotischer Verve, der seinem Trieb folgend scheinbar stets reüssiert und ohne Zweifel oder Hemmungen seinen Weltverzehr auslebt. Dieser Mann agiert unbewusst und ist mit einer archaischen Magie, seinem Instinkt, verbunden. Entweder gerät er hiermit in eine Falle und stürzt in den zuvor verborgenen Abgrund, oder er wird schuldig und erfährt darin eine Grenze, die ihn zwingt, seine omnipotente Infantilität abzulegen und nicht nur an der Oberfläche, sondern wirklich ein Mann zu werden. Häufig ist dies mit dem Wunsch gepaart, neues Leben zu zeugen, eine Familie zu gründen.

Der zweite Mann ist reflektierter und traut sich nicht – oder noch nicht – alles zu. Er hat eine romantischere Idee von der Welt und der Liebe, beobachtet aber fasziniert den anderen Mann. Denn er glaubt, dass dieser Geheimnis und Magie der Männlichkeit und des Erwachsenseins besitzt. Ihm eifert er nach, obwohl er weiß, dass er nicht der andere werden kann. Doch bevor er das begreift, verausgibt er sich über jedes Maß für die Werbung um eine Frau. Zu seinem Erstaunen wird er dann jedoch Zeuge vom Zusammenbruch des Vorbilds, das, anders als gedacht, nicht erwachsener war, sondern eigentlich infantiler. Als Zeuge, wie jemand seiner Unbewusstheit und Gefangenschaft in Omnipotenzvorstellungen zum Opfer fällt, wird dieser Mann erwachsen. Er wird zu jemandem, der lernt, dass er ein anderes Mittel der Welterfahrung hat, keine männlich-virile Urkraft, sondern Intelligenz und Empathie. Er begreift, dass er weniger Zeugungskraft, dafür aber mehr Zeugenschaft besitzt.

Im Schlüsselfilm *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (2001/02) lernen wir zwei Internatskumpel kennen. Arthur (Florian Stetter) ist erfahren und zynisch, zugleich aber mit einer besonderen Sensibilität ausgestattet: Beim Skifahren hat er eine Vision seines im selben Moment sterbenden Vaters. Arthur ist Erotiker und verhält sich wie ein Spieler. Arthur ist damit gewissermaßen eine Synthese der beiden Hauptcharaktere aus *SPIELER* (1990). Seine Gier ist grenzenlos, und er verletzt ohne Bedenken andere. Damit ist er eine Art Vorbild für seinen Zimmerkumpel Gregor (Matthias Schweighöfer). Der glaubt an die große Liebe zur einzigartigen Partnerin. Anstelle eines magischen Vitalismus hat Gregor einen Hang zu verklärender Romantik. Billie (Sabine Timoteo), die Frau, die Gregor verehrt, hat ebenfalls magische Kräfte. Auch sie ist einer Freundin im Moment ihres Todes visionär begegnet. Billie geht genau mit ihren Reizen um. Im Überlebenskampf als prekär beschäftigte, alleinerziehende Mutter nutzt sie so Gregor immer wieder aus. Denn Gregors Werbung schreckt vor Opfern und finanzieller Hilfe nicht zurück. Diese Opferbereitschaft ist Kompensation für den brachialen Trieb Arthurs, der Gregor fehlt. Gregors größte Angst besteht daher darin, die verehrte magische Billie könne mit dem magischen Arthur an ihm vorbei zusammenkommen, wie monströs machtvolle Eltern, die ihn zum



Abb. 1: DER ROTE KAKADU (2006)

Kind verkürzen. Gregor verhindert diese Begegnung und wird dann zum Zeugen des Untergangs seiner beiden nächsten Freunde: Arthur ist bei dubiosen Geschäften seinem Wahn, alles unter Kontrolle zu haben, zu weit gefolgt: Mit zügellosem Sex mit der Tochter eines Geschäftspartners hat er alles Wohlwollen verspielt und wird erschossen. Billie gerät mit ihrer parasitären Suche nach Geld vollkommen ins Abseits und stirbt bei einem Radunfall. Gregors Leuchttürme für seinen Weg sind selber nicht fähig, als Erwachsene zu leben und fallen ihrer ungeklärten Magie zum Opfer. Als Zeugen dieser Katastrophe werden Gregor – und Arthurs feste Freundin Pia (Jessica Schwarz) erwachsen. Als männliche und weibliche Stimme können sie nun vom Untergang erzählen.³⁵

Diese Recherche eines intelligenten Jugendlichen, der das Geheimnis der Welt lösen will, um selbst Teil von ihr zu werden, zeigt sich auch in DER ROTE KAKADU (2006). Der naive Sigg (Max Riemelt) kommt als Bühnenmalerlehrling 1961 wenige Wochen vor dem Mauerbau ans Dresdner Theater. Hier taucht er in die Szene einer hoffnungsvollen und enthusiastischen Jugend ein, die sich in Parks und dem *Roten Kakadu* zu Flirt und Rock'n'Roll trifft. Sigg fasziniert vor allem die junge Dichterin Luise (Jessica Schwarz). Zugleich ist er vom wilden Leben ihres Gatten Wulle (Ronald Zehrfeld) beeindruckt. Sigg macht sich daran, ein Mann zu werden wie Wulle und zugleich die verehrte Luise zu gewinnen. Hierzu besorgt Sigg im Westen aufwändig ein Autogramm von Böll und finanziert mit geklauten Meißner-Püppchen und unter Gefahren ein illegal gedrucktes Buch mit Luisen Gedichten. Diesmal führt keine *westliche* Dekadenz zum Ende, sondern die *östliche* Verengung durch Stasi und Mauerbau. Sigg als Zeuge des Zusammenbruchs rettet sich in ein

35 Die beiden Off-Stimmen in *FELSEN* sind insofern eine Art Fortsetzung von Gregor und Pia.



Abb. 2: TREFFER (1983/84)

neues Leben im Westen. Wulle findet im Staat dagegen die Grenze für seine Omnipotenz. In einem (Beicht-)Brief aus dem Gefängnis, der von der Stasi abgefangen wird, ersehnt er Luises Vergebung für seine zuvor unreflektierten Lieblosigkeiten. Der Unfruchtbarkeit des Staates entgegen wünscht sich Wulle, Zeuge gemeinsamer Kinder zu werden. Anders als Arthur in FREUNDE, der seine innere Gefangenschaft nie begreift, wird Wulle im Gefängnis seiner Infantilität gewahr. Nun will er Mann und Vater werden. Luise ist *seine Herausforderung an sich selbst*.

Dieses Muster prägt bereits TREFFER (1983/84). Der Biker Albi (Max Wigger) würde am liebsten für immer das Leben eines Fünfzehnjährigen führen: Auf dem Bike rasen, Frauen haben, mit Freunden saufen, Berge besteigen, stets mit dem Reiz des Neuen, ohne weitere Verantwortung. Dies gerät in die Krise, als der neue Werkstattdirektor Albi entlässt und Conny (Barbara Rudnik) in sein Leben tritt und sich nicht mit weniger als vollem Respekt zufrieden gibt. Albi sucht nun auf parasitäre Art seinen Lebensstandard – sich ein Bike zu halten – zu sichern. Mittels provozierter Unfälle bittet er die vermeintlichen Verursacher und ihre Versicherungen zur Kasse. Dabei kommt sein erotisch erfolgloser Kumpel Franz (Dietmar Bär) zu Tode. Mit dieser Schuld muss Albi erwachsen werden, und Conny wird ihn dabei unterstützen, denn sie wünscht sich, dass Albi ein Mann werden möge.

Sogar *DIE KATZE* (1987/88) als vermeintlicher Genrefilm impliziert dasselbe Muster: Hier ist Probek (Götz George) der Vollmann. Über Funk dirigiert er einen Banküberfall und provoziert polizeiliche Gegenmaßnahmen. Dabei hat er gleich mehrmals Sex mit seiner Komplizin, der Frau des Bankchefs (Gudrun Landgrebe). So sehr steht er unter Strom, so sehr glaubt er, durch seine Männlichkeit die durchgeplante Katastrophe unter Kontrolle zu haben. Er täuscht sich genauso wie Arthur in *FREUNDE* und stürzt am Ende vom Hochhaus durch ein Glasdach hindurch zu Tode. Der von dieser ebenso kraftvollen wie destruktiven Männlichkeit faszinierte Beobachter ist diesmal keine Filmfigur, sondern der Zuschauer. Ein seiner Triebhaftigkeit verfallener Mann (Peter Lohmeyer) steht auch in *SPIELER* (1990) im Zentrum. In Abwandlung zu Wulle zwingt die Schwangerschaft von Kathrin (Anica Dobra), zu der er sich zuvor nie letztgültig bekennen mochte, Jojo zum Schritt aus infantiler zu männlicher Potenz.

Die hypervirilen Männerfiguren teilen sich bei Graf in zwei Varianten: Die einen werden nie mit sich selbst bekannt und erliegen ihren Trieben in einer Katastrophe, die anderen erhalten in Schuld die Chance zum erwachsenen Leben. Meist erzählt Graf den Weg zur Erkenntnis durch Schuld – *TREFFER*, *SPIELER*, *KAKADU*. Dagegen beginnt *DAS GELÜBDE* (2007/08) nach dieser Erkenntnis und verfolgt Clemens von Brentano auf seiner Suche nach Erlösung aus seinem Wüstlingsleben. Von einem solchen Wüstlingsleben erzählt Graf, ebenfalls mit Mišel Matičević in der Hauptrolle ausführlich in *HOTTE IM PARADIES* (2002). Die Geschehnisse des jungen Zuhälters Hotte im Berlin unserer Zeit sind gewissermaßen die Vorgeschichte zu *DAS GELÜBDE*, in dem Brentano sein Berliner Sündenleben verlässt. In Dülmen wird er der Nonne Emmerick (Tanja Schleiff) seine Seele und ihrer Schwester Gertrud (Anke Sevenich) seinen Samen anvertrauen, um seine Unschuld zurückzugewinnen und in der Vaterschaft irdische Unsterblichkeit zu erlangen. Was Wulle in *KAKADU* Luise verspricht – wir werden Kinder machen – setzt Brentano so einige Filme später um. Der Weg in die Schuld und aus ihr heraus fügt insofern *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (2001/02), *DER ROTE KAKADU* (2006), *HOTTE IM PARADIES* (2002) und *DAS GELÜBDE* (2007/08) zu einer motivlich folgerichtigen Tetralogie.

Den reflektierten Beobachter-Mann gibt es ebenfalls zweifach: Zum einen sind das Figuren auf dem Weg ins Erwachsenenleben. Gregor (Matthias Scheighöfer) in *FREUNDE*, Sigg (Max Riemelt) in *KAKADU*, Franz (Dietmar Bär) in *TREFFER*, Robin (Marek Harloff) in *SKORPION*, Kai (Sebastian Urzendowsky) in *FELSEN*. Zum anderen gibt es diese Figuren als Erwachsene: Männer, die über die monströse Beschaffenheit der Welt staunen, die den Kollateralschäden ihre Zeugenschaft und ihr Mitleid entgegenstellen, die zugleich der Schuld hyperviriler Männer und ihren Gewalttaten entgetreten. Häufig sind das Männer, die ein körperliches Zeichen ihrer nicht omnipotenten Männlichkeit tragen und darin eine Vertrauenswürdigkeit sichtbar machen, die Schuld und Verheerung verhandelbar machen. Männer, die von der Wahrheit der Welt erzählen und von der Lüge scheiden können. Exemplarisch ist der einarmige Kommissar Tauber (Edgar Selge). In den Polizeirufen

DER SCHARLACHROTE ENGEL (2004) und ER SOLLTE TOT (2005/06) stellt er sich triebgesteuerten Männern entgegen: einem brutalen Zuhälter und einem Vergewaltiger. Zugleich ist Tauber mit ambivalenten Frauen (gespielt von Nina Kunzendorf und Rosalie Thomass) konfrontiert. Er müht sich, die Frauen kennen zu lernen und von allen Seiten zu betrachten. Dabei erliegt er nicht wie seine jüngeren *Vettern* Sigggi und Gregor seinen Projektionen. Vielmehr kann er die Frauen – erwachsenere Fassungen der haltlosen Billie aus FREUNDE – durchschauen. So treibt er einen Keil zwischen die Seite an ihnen, die verlogen ist, und diejenige, die Wahrheit werden kann. Anders als die jugendlichen Schwärmer, die für die Frauen alles verschleiern, kann Tauber so wirklich etwas geben. Dabei ist Tauber für die Frauen ein Gegenpol zum triebhaften und damit auch berechenbaren Mann, dem sie zuvor als Opfer oder auch Täterin begegnet sind. Tauber ist in seinen Verhören dabei eine Art männliche Umkehrung dessen, was die Emmerick für Brentano in GELÜBDE ist. Ganz ähnlich liegt die Sache im Fall von Kommissar Sperling, der von seiner Leibesfülle gezeichnet ist.

In DEINE BESTEN JAHRE (1998/99) ist der aus der Firma entlassene Wolgast (Tim Bergmann) ebenfalls ein Verwandter von Tauber, Sperling, Gregor und Sigggi. Doch die Gewichtung ist anders. Während in den Krimis die Frau mit ihrem Melodrama die Hälfte der Aufmerksamkeit erhält, steht nun Vera im Zentrum und Wolgast, der ihr seine Hilfe anbietet, nur am Rand. Diesmal untersuchen Graf und Busch, welche Krise eine Frau zu bewältigen hat, die von Geburt an männlichen Wünschen folgen musste: Vera wurde von ihrem Vater dem Juniorpartner (Tobias Moretti) quasi ins Bett gelegt, um der Firma einen männlichen Erben zu verschaffen. Der krebserkrankte Vater hat sich am Tag der Geburt seines Enkels umgebracht. Jahre später beschließt Vera, aus eigenem Wunsch schwanger zu werden. Nun kommen ihr Mann und ihr Sohn – die Erfüllungsgehilfen der unfruchtbaren Erbwünsche des Vaters – bei einem Unfall zu Tode. Vera erkennt allmählich den familiären Abgrund und findet schließlich zu Handlungsfähigkeit und persönlicher Wiedergeburt.³⁶ Aus einer Frau, die als schöne Trophäe und Pforte zur Macht männlicher Wünsche existierte, wird eine Frau, die eigene Stärke gewinnt. Graf erzählt so die komplementäre Geschichte zur männlichen Polarität. Folgerichtig zeigt DEINE BESTEN JAHRE am Ende, wie Vera allein und ohne Männer in den kalten Familienpool springt. Nun kann sie die Kälte ihrer Umgebung ertragen.

DER FELSEN bringt es fertig, von beiden Polen zugleich zu erzählen, dem Frauenleiden und dem Männlichkeitsknoten: Auf der einen Seite steht Katrin (Karoline Eichhorn), die mit dem Ende der Illusion leben muss, für ihren Chef mehr als eine Eroberung gewesen zu sein. Auf der anderen Seite steht der präpotent-virile Malte (Antonio Wannek). Einerseits hat Malte die Aura eines Machos und ist eine Art Juniorausgabe von Hotte, Gregor, Wulle, Albi und Katrins Chef. Andererseits ist

36 Vera muss hierzu begreifen, dass sie von ihrer gesamten Familie aus Geschäftsinteressen verraten wurde. Die ostdeutsche Variante, wie Verrat ein vermeintliches Paradies zerstört, erzählt Graf in DER ROTE KAKADU, wenn die Freundesgruppe im wechselseitigen Stasi-Verrats-Gestrüpp zerfällt.



Abb. 3: DER FELSEN (2001/02)

Malte aber auch wie Siggie und Gregor bereit, alles, was er hat, zu riskieren, um den erotischen Abstand zwischen sich als Junglichem und der erwachsenen Katrin zu überwinden. Außerdem hat Malte in Kai (Sebastian Urzendowsky) einen kleinen Bruder, der Malte als männlich und begrenzend fürchtet, aber auch verehrt. Kai sammelt Gegenstände und ist ein Beobachter. Zugleich ist er von der romantischen Sehnsucht erfüllt, Eltern zu finden, die ihn adoptieren. Zwischen beiden Brüdern herrscht so verschoben die gleiche Spannung wie zwischen Gregor und Arthur (FREUNDE) und Siggie und Wulle (KAKADU). Katrin ist für Kai und Malte auch eine Mutterfigur. Malte, der seinen Vater getötet hat, ist dabei eine aggressive Ödipusfigur, die nun mit der Mutter schlafen will. Hiermit verbindet sich auch die Anlage von FREUNDE. Denn Gregor verehrt in Billie eine Alleinerziehende mit mütterlichen Attributen. Malte ist insofern eine Figur, die beide männlichen Pole vereint. Er hat sowohl Züge eines romantischen Verehrers und verkappten Muttersuchers, zeigt aber zugleich eine aggressive Virilität. Anfangs nimmt Katrin nur Letzteres wahr, da es an ihren verletzten Narzissmus appelliert. Die Kennzeichen der Muttersuche erkennt Katrin am Ende nicht mehr in Malte, sondern im jüngeren Kai. Katrin überwindet ihr fragiles Selbstverständnis als Geliebte, wenn sie am Ende mütterliche Verantwortung übernimmt und Kai ein gesundes Frühstück verschafft. In FELSEN steht so Maltes verzweifelter Tod beim Sprung durch ein Fenster, den er mit Probek (Götz George) in DIE KATZE und Arthur in FREUNDE teilt, eine Fruchtbarkeitsgeste gegenüber, die diesmal nicht von einem reuigen Mann, sondern von einer gereiften Frau ergriffen wird. DER FELSEN besitzt damit in Grafs Erforschung von Männern und Frauen den größten Reichtum an Perspektiven.

Clemens von Brentano (Mišel Matičević) in DAS GELÜBDE ist der Graf-Held, der beide Männlichkeitspole bis zum Extrem vereint. Sowohl als Lustsucher, wie

auch als Sucher von Vergebung und Reinheit ist er stets ein akribischer Selbstbeobachter. Brentano verfasst seine Generalbeichte³⁷ als minutiösen Bericht all seiner Lüste. Ebenso hartnäckig notiert er die Visionen der Emmerick (Tanja Schleiff). Brentanos Verlobte, der er die Beichte aus Versehen schickt, bekämpft den Stolz auf seine Sünden. Entsprechend verwahrt sich die Emmerick gegen jeden falschen Ton, den Clemens in die Protokolle ihrer Ekstasen schmuggelt. Brentano ist in beiden Polen als Beobachter und als Akteur maßlos. So verstrickt er sich in ein zwanghaftes Labyrinth, in dem auch die tiefste Zerknirschung zu neuer Lust zu werden droht. Einzige Erlösung ist die vertrauensvolle, hierarchielose Begegnung mit der Emmerick. Nur da, wo sich Menschen unverstellt von Angesicht zu Angesicht begegnen, können sie – weder Engel noch Teufel – zu wirklichen Menschen werden. Bewegend gibt Brentano diese Erkenntnis als Taufspruch seinem unehelich mit Gertrud, der Schwester der Emmerick, gezeugten Sohn auf den Weg. Ein Segen, der sich auch gegen die verstellenden Asymmetrien zwischen Vater und Sohn wendet, aus der alle Männlichkeitsverzerrungen erst erwachsen: *Ich werde meinem Ebenbild gegenüberstehen und mein Ebenbild wird mir gegenüberstehen.*

IV. Vom Körper – Inszenierung und Form als Weg zur Physis der Welt

Grafs Horizonte der Formbildung entsprechen seinen drei filmischen Ursprungsmythologien: *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97), *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) und *Roegs BAD TIMING* (1980). In *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97) spürt Graf dem Leben seines Vaters nach. Seine Sehnsucht nach filmischer Greifbarkeit des Menschen in Physis und freier Lebendigkeit wird hier intim sichtbar. In *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) reflektiert Graf den Zusammenhang zwischen biographischem Erleben und topographischer Erfahrung. Die Orte der Selbstwerdung und Weltentdeckung werden zu Spiegelbildern aller Persönlichkeitsschichten. Die Stadt ist Biographie in räumlicher Sichtbarkeit.

BAD TIMING (1980) von Nicolas Roeg schleudert Grafs Vorstellungen, was Film sein kann, auf eine neue Stufe.³⁸ Roeg erzählt hier die neurotische Beziehung eines Psychiaters zu einer Frau, die sich nach individueller Liebe sehnt, als verstörende polizeiliche Aufklärung des nekrophilen Aktes, der am Ende der Beziehung steht. Dabei überkreuzt er Sexszenen mit den Wiederbelebungsversuchen der Frau im Krankenhaus und unterschneidet die aufkeimende Liebesgeschichte mit der Aufdeckung des Falles, der den neurotischen Endpunkt der Liebe erhellt. Graf beeindruckt die Montage, die zum einen Körper, Maschinen, Gewalt und zärtliche Gesten mit Wiener Architektur verknüpft und so an Sinne und Körper des Zuschauers appelliert und die zum anderen eine Analytik des Geschehens ermöglicht, die weit über narrative

37 Wulles Brief aus dem Gefängnis an Luise in *KAKADU* ist im Grunde auch schon so eine Generalbeichte.

38 Vgl. Dominik Graf: Als das Kino Trauer trug. In: Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*, Berlin 2009, S. 164–168.

Mittel im engeren Sinn hinausgeht. Nicht das *große* Kinobild ist entscheidend, sondern der Zusammenhang vieler kleiner für sich *bedeutungsarmer* Bilder.³⁹

Die zentralen Horizonte von Grafs Gestaltung sind insofern: Die auf physische Unendlichkeit und nicht zeichenhafte Lesbarkeit ausgerichtete Arbeit mit den Schauspielern, die Topographie als physisches Komplement des Erlebens, die sinnliche Montage, die analytische Schlüsse über die Erzählung hinaus ermöglicht. Als viertes Element tritt die Musik hinzu. Alles zusammen gibt dem Zuschauer einen autonomen Zugang in den filmischen Kosmos. Denn das Agieren geht nicht im Zeichen auf, die Topographie reduziert sich nicht zum Symbol, und die Montage wird erst in der Mitarbeit des Zuschauers wirksam.

In *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/7) überschneiden sich zwei Fragen. Zum einen betreibt Graf Spurensuche nach seinem Vater Robert Graf, den er 1966 als Dreizehnjähriger verlor. Robert Graf war in den 1950er und 1960er Jahren ein gefragter Charakterdarsteller in Film, Fernsehen und Theater. Die mit dem Sohn geteilte Zeit war knapp bemessen. Graf hat nur wenige eigene Erinnerungen. Er greift daher auf zwei indirekte Quellen zurück: Sprachdominierte Interviews mit Weggefährten des Vaters und durch Zeitlupe visuell herausgehobene Filmaufnahmen. Grafs Suche und Sehnsucht gilt individuellen Lebensmomenten, in denen sich der Vater physisch und seelisch greifen lässt. Aus diesem Bestreben ergibt sich die zweite Frage: In den Filmaufnahmen aus den 1950er Jahren herrscht ein asketischer, abstrakter Stil, der sprachdominiert versucht, der Natur der Sache Gestalt zu geben und die Natur und Lebendigkeit des Menschen dahinter zu verstecken. Hierdurch fehlen gerade die Bilder, die Graf sucht, Bilder, die die Lebensessenz des Vaters fühlbar machen. Der verlorene Vater droht so, ein Phantom ohne Blut und Leben zu bleiben. Sein Verstecken der Physis wird dabei in einer Kriegsverletzung am Arm konkret, die Robert Graf mit tausenderlei Tricks verbirgt. Dieses Nicht-Zeigen-der-Wunde ist Symptom der ganzen Epoche, die in ihrer Verstrickung aus Scham, Schuld und Verletzung durch den zweiten Weltkrieg gebrochen ist. Das faschistoid-körperliche Männlichkeitsbild der Nazis ist gefallen, ein neuer Körper nicht in Sicht. Graf analysiert so über seinen Vater den aseptischen Bild- und Darstellungsstil einer ganzen Epoche. Diesen empfindet er selbst als verletzend. Denn der Körper, die vitale Männlichkeit und die individuell-unendliche Lebendigkeit seines Vaters bleiben unter dieser Decke begraben. Das Trauma des Krieges geht so in die zweite Generation. Dies entfacht bei Graf eine überwältigende Sehnsucht, im eigenen Schaffen über sprachliche Zeichenhaftigkeit, über abstrakte Bildlichkeit hinauszugehen. Während die Regisseure der 1950er Jahre dafür gesorgt haben, dass die Essenz des Vaters verschlossen bleibt, will Graf dafür sorgen, dass seine Darsteller in ihrer Lebensessenz aufstrahlen. Aus toter Sprache soll lebendiger Körper werden. Der Akt der Regie hat die Verantwortung einer Lebensrettung, ist die Auferstehung der Drehbuchphantome in Aktion. An die Stelle eines ungreifbaren Vaters

39 Vgl. Anm. 6, *Die Welt*, 25.7.2002.

sollen dabei vitale Männer treten, die sich expressiv mit ihrer physischen Welt auseinandersetzen. In Kommissar Tauber (Edgar Selge) findet Graf die Synthese: Wie der Vater ist Tauber einarmig-gebrochen, anders als dieser zeigt Tauber die Wunde und tritt mit ihr männlich-entschlossen einer verstörenden, physischen Welt entgegen. Grafs ästhetisches Credo besteht gerade darin, die Demarkationslinie zeichenhafter Sprache zu überschreiten, das Reich der Phantome zu verlassen und Körper unberechenbar lebendig werden zu lassen. Dem entspricht sein Vorgehen als Regisseur:

Deutsche Schauspieler haben hauptsächlich die Worte, um ihre Rollen zu definieren. Darin liegt natürlich eine Gefahr, dass dann der Kopf den Satz zu sehr betont und dass sich die Sprache [...] vom Körper entfernt. Deshalb muss man da intensiv proben, damit die Sprache Teil des Ganzen wird beim Schauspieler. [...]

Grundsätzlich ist es [...] einfacher, wenn im Film Dialekt gesprochen wird. Dann akzeptieren alle die Sprache sofort als einen Teil des Körperlichen. [...] Wenn die Schauspieler einen Dialekt sprechen, dann suchen die auch nicht so lange nach ihrer Identität. Die Sprache definiert sie wie ein Kostüm oder ein körperlicher Makel. [...]

Ich probe eigentlich nur akustisch. Ich probe die Texte, und das allerdings bis zu einem Punkt, wo man das Ganze auf Tonband aufnehmen könnte, und man hätte dann sozusagen schon das Hörspiel zur Szene. Da stimmen dann meistens schon die Pausen und das Tempo, und ich hab dann so das Gefühl, ich höre die Szene. [...]

Dann höre ich auf. Weil sonst würde mir am Drehort irgendetwas fehlen, glaube ich. Wenn man das schon mal perfekt gemacht hat, dann ist irgendwie der Schmelz weg. Und auch die Schauspieler brauchen, glaube ich, das Gefühl am Drehort, es noch nie so gemacht zu haben.⁴⁰

Grafs Probenarbeit definiert gewissermaßen den Horizont und die Möglichkeiten der 1950er Jahre, die Möglichkeiten des Vaters aus. Die Arbeit am Set wird dann zum grenzüberschreitenden Akt. Hier wird die Transsubstantiation von körperloser Sprache zu körperlichem Leben vollzogen und das Phantomreich bezwungen. Graf kann so gewissermaßen ein Stück verlorenes Vaterleben zurückgewinnen, zugleich über den Vater hinauskommen und so im Prozess des Inszenierens sich selbst finden.

An Orten manifestieren sich die Gefühle. Auch Erinnerungen verbinden sich eher entweder mit Gegenständen, das ist die fetischistische Variante oder mit Orten. Dort lagern sich Gefühle ab und bilden Schichten.⁴¹ Es geht um die Frage, wie die Identität des Ortes auf die Identität der Menschen wirkt.⁴²

Grafs zweites Register biographischer Verortung und der Suche nach Lebensspuren sind Schauplätze und Gegenstände. Sind sie mit individuellem Leben verbunden und zeigen sich in dieser Schicht, werden sie als Auslagerungen und Erweiterungen des Körpers zu Schlüsseln und ermöglichen konkrete Sichtbarkeit des subjektiven Erlebens. MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT (2000) ist Grafs Modell. Hier

40 Zitiert aus: *ZOO*, April 2005, Nr. 6, siehe Anm. 1

41 Zitiert aus: *Der Tagesspiegel*, 14.2.2006, siehe Anm. 34.

42 Zitiert aus: «Es entsteht eine Art Geisterstadt». Interview von Christoph Amend und Stephan Lebert mit Dominik Graf und Michael Althen. In: *Der Tagesspiegel*, 24.6.2000.



Abb. 4: DER FELSEN

schildert er aus den gegenläufigen Perspektiven eines Kindes, mehrerer Adoleszenter und Erwachsener sowie eines Greises Aufwachsen und Sozialisierung als konzentrisches Hineinwachsen in den Lebensraum Stadt. Dieser zeigt sich für jedes Alter und jede Generation – in Abhängigkeit des Beginns der eigenen Geschichte in der Stadtgeschichte – in anderer Weise. Die Bedeutungsfindung des eigenen Lebens offenbart sich an den Orten biographischer Erfahrung, bis sich die Stadt ins Spiegelbild der eigenen Seele verwandelt. Die erlebte und die wirkliche Stadt überlagern sich nun in einer Überblendung, in der abwechselnd physische Widerständigkeit und metaphysische Bändigung durch subjektive Bedeutung überwiegen. Beide Schichten stellen sich in einem endlosen Flirren dabei gegenseitig in Frage. Die Schauplätze und Bildfunde als physische Gestalt der sozialen Erfahrung zu assoziieren, bedeutet bei Graf weniger einen symbolischen Zusammenhang herzustellen, als vielmehr zwei auch autonome Kräfte – den Ort und die Menschen – in ihrem lebensprägenden Zusammenspiel zu zeigen. Das Ergebnis wird häufig als magische Landschaft, als Topographie der Seele bezeichnet. Doch der Ausgangspunkt für Graf ist die physische Topographie, die erst durch Erleben in ihr Reizwert erhält und nicht als symbolisches Vokabular dem Geschehen vorangeht. Graf arbeitet in seinen Spielfilmen immer wieder mit topographischen Modellen. In *SPELUNG UND DER BRENNENDE ARM* (1998) werden die verschiedenen Einflusszonen des Verbrechens in Berlin mit einem Billardstock erläutert, in *KAKADU* steht Siggí ratlos vor einem Stadtplan und erkundet Dresden als neuen Lebensraum, in *SPIELER* macht Jojo (Peter Lohmeyer) sich mit seiner späteren Freundin Kathrin (Anica Dobra) mittels subjektiver Stadtführung bekannt. In *FELSEN* fügen sich ein Museum über Korsika, die Raumplan-Skizzen des Architekten, im Kreis verlaufende Wegelabyrinth auf Straßenschildern und das Schauplatzpanorama der Handlung zu einer fast



Abb. 5: *DEINE BESTEN JAHRE* (1998/99)

bühnenartigen Verdichtung der Inseltopographie zusammen. In *DEINE BESTEN JAHRE* wird die labyrinthische Glashaus-Architektur des Bungalows, der Vera Kemp (Martina Gedeck) ein selbstbestimmtes Leben verschließt, als konkreter Lebensort und als Neurotik der Heldin expressiv. Wie bei Schneewittchen ist Veras vergifteter Lebensraum konkret und zugleich symbolisch ein Glassarg. Biographische, seelische und mythologische Schicht einer Topographie verschmelzen so.

Der Zielhorizont – Körper, Schauplatz, biographischer Moment – fordert die Montagegrammatik heraus.⁴³ Die Kühnheit von Nicolas Roeg in diesem Bereich ist für Graf gleichermaßen Herausforderung und Inspiration. Beispiele aus *DEINE BESTEN JAHRE* und *DER FELSEN* (Kamera jeweils Benedict Neuenfels) verdeutlichen das. In *DEINE BESTEN JAHRE* möchte Vera in Meran an einen Glücksmoment der Hochzeitsreise anknüpfen, um die Geliebte ihres Gatten auszustechen. Fließende Fahrten zeigen bereits beim Aufbruch aus dem Garten das Bodenlose dieses Plans. In gleichem Fluss gleitet die Kamera am Kemp-Werk entlang, in dem der intrigante Geschäftsführer thront. Sein Blick in die Ferne wird erst mit einem Schwenk in den Himmel verlagert, dann öffnet ein Zoom das Bergpanorama über dem offenen Sportwagen des Ehepaars. Ohne Bodenhaftung scheint das Auto zu fliegen. Geisterhaft – weil ohne Lippenbewegungen – liegt als Off-Ton darüber das Telefongespräch, in dem der Vater vom Sohn Leistungen beim Eishockey einfordert. Höchst divergente Orte fließen hier schwebend zusammen und präfigurieren im Auseinanderdriften der Topographie das baldige Zerreißen der Familie. Die Ankunft des Paares in Meran zeigt sich in zunehmender Verdunklung. Das Paar geht zusammen

43 Graf arbeitet immer wieder mit den Cutterinnen Christel Suckow und Hana Müllner, die im Wesentlichen abwechselnd für die Montage seiner Filme verantwortlich sind.

durch weite Räume und wirkt durch Variationen begrenzender Elemente – Säulen im Vordergrund, das Hotelhoftor, ein rundum verglaster Flur, die Subkadrage der Toilettentür – verlassen. Beim Abendspaziergang des Paares stellt die Montage hiervon autonom wiederholt einen expressiv schimmernden Fluß und eine Kirche im Abendlicht heraus. Eine unsichere Vera fühlt sich hiervon beobachtet. Anschließend verführen sich die Ehepartner gegenseitig. Hierzu gleitet die Kamera über Spuren eines kaum berührten Candle-Light-Dinners zum Fenster. Manfred (Tobias Moretti) öffnet Veras Kleid für sich wie einen Theatervorhang. Das Paar wird nun durch Bäume hindurch beobachtet. Stolz präsentiert Manfred der Welt seine Frau. Beim Sex – hinter ihr sieht man ein Eisengitter – ist ihm das Geschenk eines Ringes wichtiger. Folgerichtig sieht man beim Akt nur Veras Gesicht, während eine autonome Kamera den Ring daneben geisterhaft heraushebt. Die Montage zeigt so die innere Ferne des Paares und konterkariert so ihre physische Vereinigung. Räumlich nah liegen beide in unterschiedlichen Universen. Dies wird durch wiederholte Schwarzblenden betont. Eine Aufblende der flackernden Stadtlichter nach dem Höhepunkt ist schließlich eine sinnliche, erotische Chiffre und zugleich kein Liebessternenhimmel, sondern elektrisches Substitut. Graf argumentiert zunächst topographisch: Meran als gemeinsamer Ort und Bewegungsraum. Doch dann lässt er durch Montage den Raum in zwei unterschiedliche Erlebniskosmen zerfallen, wobei in Gestalt von Bildassoziationen zugleich eine schwebende Erotik Platz greift.

Kurz darauf kommen Mann und Sohn bei einem Unfall zu Tode. Veras endgültige Erkenntnis dieser Tatsache auf einem Parkplatz inszeniert Graf als räumlich-topographischen Zerfall: Auf ihre Schwiegermutter gestützt geht Vera humpelnd in Richtung Parkplatz. Wie ein Jojo rennt der Sohn einer Freundin – von der Kamera durch entsprechende Bewegungen mit den Frauen verbunden – vor beiden her und reißt so einen weiten Raum um Vera auf. Hiervon angestoßen werden die Frauen in Handkamerabewegungen umkreist. Während Vera ihre Lage dämmert, verselbständigen sich die zuvor von der Bewegung des Kindes motivierten horizontalen Schwenks. Für Vera zerfällt der Raum so in Himmels- und Erdpartien. Was als ihre Subjektive beginnt, wird nun zum Blick auf sie. Als Vera erschöpft ins Auto sinkt, sind ihre Schwiegermutter und ihre Freundin ihr räumlich nah. Doch die Kamera hebt Vera in ihrem Schmerz allein heraus. In neuerlichem Reißschwenk sieht Vera plötzlich sich selbst vor der Bergkette. Dieses Bild zerfällt in ihr Gesicht und den Himmel. Ein greller werdendes gelbes Licht bohrt sich schmerzhaft in ihr Gesicht. Vera sinkt nach unten ins Auto, während gegenläufig dazu die Kamera von einem hellen Himmelsstreifen nach oben in bildfüllendes Schwarz schwenkt. Die vertikale Gegenläufigkeit von Kamera- und Darstellerbewegung presst Vera in die Ohnmacht. Nun eilen die anderen – plötzlich aus weiter Entfernung – zu Vera. Von den Freunden umringt, sieht Vera jedoch nur weiter einen zerfallenden Himmel und fällt erneut in Ohnmacht. Die Sequenz erschüttert einen anfänglich stabilen Erzählraum in eine Topographie ohne folgerichtige Anschlüsse. Vera verliert darin jede Koordinate und ihren Halt. Räumlicher Zerfall und sinnliche Evokation ihres

körperlichen Zusammenbruchs fließen zusammen. Die Szene vereint so Physis, Topographie und biographisches Moment.

In *DER FELSEN* geht die sinnliche Plastizität bisweilen noch darüber hinaus: Zu Anfang sitzt Katrin (Karoline Eichhorn) in einem Café auf Korsika und versucht, eine Postkarte an ihre Mutter zu schreiben. Für sich spricht Katrin die Wahrheit ihrer Lage – Verlust von Hoffnung und Liebe – aus, aber die Postkarte bleibt leer. Hierzu sieht man heterogene Bilder: Die gelb-rote Inselbahn vor Bergen, alte Herren beim Spaziergang, Katrin mit Stift, die leere Karte, im Jeep vorbei brausend die Jugendgang um Malte, Katrin und Jürgen (Ralph Herforth) eingezwängt vom Plexiglasverslag für Einkaufswagen auf einem heißen Supermarktparkplatz, die bildfüllend leere Karte, eine Bergsilhouette durch die Fensterfront des korsischen Heimatmuseums. Eine riesige Inselkarte auf einem Tisch in Form eines menschlichen Organs, Jürgens Hand – mit Ehering – die zärtlich über eine Vitrine mit Steinen streicht, sein Gesicht gebrochen gespiegelt, ein Vater mit Baby. Jürgen passiert Henkersgewänder und eine skelettförmige Stickerei, sie beobachtet ihn. Dabei wird sie wie von einem Schatten von der Spiegelung eines Körpers im Glas hinter ihr überwölbt. Nun kehren wir zu Katrin ins Café zurück. Sie bricht auf, passiert den Postkasten und wirft die leere Karte in den Müll. Hier wird sie von Kai, dem jungen Sachensucher, als weiter verwertbar aufgesammelt.

In nur zwei Minuten erfahren wir von allen Schichten der Insel, von der Trennung des Paares, von der Gleichwertigkeit aller Elemente in ihrer Orientierungslosigkeit: das Ganze in sinnlich dichten Bildern voller warmer Schatten. Im Fluss der Eindrücke verbinden sich die Bahn, das Skelett, der Parkplatz, die leere Karte zum Bild eines heißen Sommers, in dem jeder kurz vorm Kollaps steht. Das ist bedeutungsreich und sinnlich bis zu physiologischer Empathie, ein genau vermessener Zustand, der durch die Vielzahl an Elementen ihre genaue Verbindung dem Zuschauer überlässt. Innere und äußere Topographie – Katrin und die Insel – kommen zusammen, und am Schluss der Sequenz wird beides witzig gebrochen, wenn Kai die vielsagend leer gebliebene Karte als brauchbares Rohmaterial aus dem Müll rettet. Eine Geste, die auf das Ende vorausdeutet, wenn sich Katrin Kais mütterlich annehmen und unter seinen Fundstücken wieder auf ihre Karte stoßen wird. Derartig dichte Lösungen gibt es in *FELSEN* zuhauf. Graf erreicht zusammen mit exzellenten Darstellern und Mitstreitern wie Neuenfels und Busch hier das Paradox, ästhetische Innovation und weite Wirksamkeit zu verbinden. Die vielfältigen Gegensatzspannungen seiner Ziele münden in *FELSEN* so in perfekter Balance.

Auf seinem verschlungenen Weg zwischen Fernsehen und Kino, Genre und freier Form folgt Dominik Graf stets der eigenen Sache. Eine wichtige Geheimwaffe und zentrale Brücke zum Publikum ist dabei Grafs erdverbundener Humor, der gerade in seinen allerjüngsten Werken *KOMMISSAR SÜDEN* UND *DER LUFTGITARRIST* (2009) und seinem bei der Berlinale 2010 enthusiastisch gefeierten Fernsehmultipler zur Russenmafia in Berlin *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (2010, Buch: Rolf Basedow) stets aus der Atmosphäre zwischen den Figuren und atemberaubend

präziser szenischer Zeichnung erwächst. Bei allem produktiven Widerspruchsgeist nimmt Graf so Bedingungen und Möglichkeiten der Branche auch an. Gerade deshalb stößt er im Labyrinth seines Schaffens immer wieder zu vorher undenkba- ren Lösungen vor. Eine Spannweite aus größter Aufgeschlossenheit bei gleichzeitiger Unbestechlichkeit zeichnet Graf und seine Filme so stets in besonderem Maß aus.

Filmografie Dominik Graf

CARLAS BRIEFE

Kurzfilm
Deutschland 1975, SW, 16mm, 1:1,37, 28
Minuten
Produktion: HFF- München (Übungsfilm)
Buch: Dominik Graf
Kamera: Norbert Friedländer
Darsteller: Friederike von Hardenberg,
Gerhard Stock, Johannes Wagner, Vicco von
Bülow

DER KOSTBARE GAST

Abschlussfilm
Deutschland 1978/79, Farbe, 16mm, 1:1,37, 60
Minuten
Produktion: HFF (Abschlussfilm)
Sender: BR, Hellmut Haffner
Buch: Dominik Graf
Kamera: Norbert Friedländer
Musik: Béla Bartók u.a.
Schnitt: Christel Suckow
Szenenbild: Hans Gailling
Darsteller: Donata Höffer, Charles Brauer,
Dietrich Mattausch

FAMILIENTAG

TV (Fernsehserie, 2 Folgen à 25 Minuten)
Deutschland 1979/80, Farbe, 16mm, 1:1,37,
2x25 Minuten
Produktion: BAVARIA/WWF, Martin Gies
Buch: Dominik Graf
Kamera: Helge Weindler
Darsteller: Charles Brauer, Barbara Freier,
Peter v. Strombeck, Irene Clarin, Thomas
Schücke, Christiane Carstens, Guido Gagliardi

RUNNING BLUE (Episode aus NEONSTADT)

Kino
Deutschland 1980, Farbe, 16mm/35mm,
1:1,66, 25 Minuten
Produktion: Tura-Film, Michael Wiedemann

Buch: Dominik Graf

Kamera: Helge Weindler

Musik: Astor Piazzola

Schnitt: Susanne Paschen

Darsteller: Wolfgang Finck, Charles Brauer,
Michaela May, Astrid Boner, Lisa Kreuzer

DAS ZWEITE GESICHT

Kino
Deutschland 1981/82, Farbe, 35mm, 1:1,66,
104 Minuten
Produktion: TURA- Film, Michael Wiede-
mann, Alena Rimbach
Sender: BR, Hellmut Haffner
Buch: Dominik Graf
Kamera: Helge Weindler
Musik: Béla Bartók, Dominik Graf, u.a.
Schnitt: Peter Fratzscher
Szenenbild: Winfried Hennig
Kostüme: Janken Janssen
Darsteller: Greta Scacchi, Thomas Schücke,
Irene Clarin, Brigitte Karrner, Franz Buchrie-
ser, Charles Brauer

KÖBERLE KOMMT

TV (Fernsehserie, 6 Folgen à 25 Minuten)
Deutschland 1983, Farbe, 16mm, 1:1,37, 6x 25
Minuten
Produktion: BAVARIA/SSW, Tilman Taube
Buch: Felix Huby
Kamera: Klaus Eichhammer
Musik: Stefan Melbinger
Darsteller: Walter Schultheiss, Witta Pohl u.a.

LIEBE MACHT BLIND

TV (Folge von DER FAHNDER)
Deutschland 1983, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten
Produktion: BAVARIA/WWF, Alexander Steffen
Buch: Ulf Mieke, Klaus Richter
Kamera: Helge Weindler

Musik: Stefan Melbinger
 Schnitt: Felicitas Lainer
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
 Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Uwe Ochsen-
 knecht, Thomas Schücke, Agnes Dünneisen

EIN KÖNIG OHNE REICH

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1983, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Alexander
 Steffen

Buch: Bernd Schwamm
 Kamera: Helge Weindler
 Musik: Stefan Melbinger
 Schnitt: Felicitas Lainer
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
 Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Barbara
 Rudnik, Udo Kier

DER DICHTER VOM BAHNHOF

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1983, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Alexander Steffen
 Buch: Ulf Mieke, Klaus Richter
 Kamera: Helge Weindler
 Musik: Stefan Melbinger
 Schnitt: Felicitas Lainer
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
 Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Uwe Bohm,
 Patrizia von Miserini, Roger Fritz

TREFFER

TV/Kino
 Deutschland 1983, Farbe, 16mm/35mm,
 1:1,66, 105 Minuten
 Produktion: BAVARIA, Michael Hild
 Sender: WDR, Alexander Wesemann
 Buch: Christof Fromm
 Kamera: Helge Weindler
 Musik: Stefan Melbinger, David Knopfler,
 Dominik Graf
 Schnitt: Rolf Basedow
 Szenenbild: Hubert Popp
 Kostüme: Esther Walz
 Darsteller: Dietmar Bär, Max Wigger, Tayfun
 Bademsoy, Barbara Rudnick, Guido Gagliardi,
 Beathe Finckh

LAUTER GUTE FREUNDE

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1984/5, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Michael Hild
 Buch: Bernd Schwamm
 Kamera: Klaus Eichhammer
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
 Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Michaela
 May, Beate Finckh

COP CONNY

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1984/5, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Michael Hild
 Buch: Bernd Schwamm
 Kamera: Klaus Eichhammer
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
 Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Therese
 Affolter, Michael Wittenborn

SCHWARZES WOCHENENDE

TV (TATORT, WDR)
 Deutschland 1984, Farbe, 16mm, 1:1,37, 100
 Minuten
 Produktion: BAVARIA, Hartmut Grund
 Sender: WDR
 Buch: Michael Hatry, Dominik Graf, Bernd
 Schwamm
 Kamera: Klaus Eichhammer
 Musik: Andreas Köbner
 Szenenbild: Götz Heymann
 Darsteller: Götz George, Eberhard Feik, Dieter
 Pfaff, Barbara Freier, Günter Wischnewski,
 Marita Breuer, Michael Wittenborn

DREI GEGEN DREI

Kino
 Deutschland 1985, Farbe, 35mm, 1:1,66, 100
 Minuten
 Produktion: Neue Constantin, Bernd Eichinger,
 Thomas Schüly
 Sender: ZDF
 Buch: Martin Gies, Bernd Schwamm,
 Hermann Weigel, Peter Berecz
 Kamera: Klaus Eichhammer
 Musik: Andreas Köbner
 Schnitt: Rolf Basedow
 Szenenbild: Rainer Schaper
 Kostüme: Esther Walz

Darsteller: Stephan Remmler, Peter Behrens, Kralle Krawinkel, Sunny Melles, Peer Augustinski

GLÜCKLICHE ZEITEN

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1986, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Ulrich Limmer
 Buch: Walter Weber
 Kamera: Diethard Prengel
 Musik: Stefan Melbinger, Andreas Köbner
 Schnitt: Christel Suckow
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier, Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Heike Faber, Tayfun Bademsov, Franz Boehm

ÜBER DEM ABGRUND

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1986, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Ulrich Limmer
 Buch: Bernd Schwamm
 Kamera: Diethard Prengel
 Musik: Stefan Melbinger, Andreas Köbner
 Schnitt: Christel Suckow
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier, Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Hans-Peter Hallwachs, Hans-Dieter Asner

DER KLEINE BRUDER

TV (Folge von DER FAHNDER)
 Deutschland 1986, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50 Minuten
 Produktion: BAVARIA/WWF, Ulrich Limmer
 Buch: Christoph Fromm
 Kamera: Diethard Prengel
 Musik: Stefan Melbinger, Andreas Köbner
 Schnitt: Christel Suckow
 Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier, Dietrich Mattausch, Jürgen Vogel, Peter Lohmeyer, Heinz Höning, Simone Brahmman

DIE BEUTE

TV
 Deutschland 1986, Farbe, 16mm, 1:1,37, 60 Minuten
 Produktion: Oase-Film, Jelka Naber-Lentz, Herrmann Kirchmann
 Sender: ZDF
 Buch: Günter Seuren, Dominik Graf
 Kamera: Lazlo Kadar

Musik: Andreas Köbner, Dominik Graf
 Darsteller: Martina Gedeck, Hannes Jännicke, Wolfram Berger, Donata Höffer, Jochen Striebeck

BEI THEA

TV
 Deutschland 1986, Farbe 16mm, 1:1,37, 110 Minuten
 Produktion: BAVARIA, Tilman Taube
 Sender: ZDF, Wolfgang Patzschke
 Buch: Johannes Reben
 Kamera: Lazlo Kadar
 Schnitt: Rolf Basedow
 Musik: Mozart u.a.
 Darsteller: Marianne Hoppe, Ida Ehre, Hertha Schwarz, Hannes Jaenicke, Wolfried Lier

DIE KATZE

Kino
 Deutschland 1987, Farbe, 35mm, 1:1,85, 117 Minuten
 Produktion: BAVARIA, Günter Rohrbach, Georg Feil
 Sender: ZDF, Martin Büttner
 Buch: Christof Fromm, Uwe Erichsen (nach einem Roman von Uwe Erichsen)
 Kamera: Martin Schäfer
 Musik: Andreas Köbner
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Matthias Kammermeier
 Kostüme: Susanne Wemcken
 Darsteller: Götz George, Heinz Höning, Gudrun Landgrebe, Joachim Kemmer, Ralf Richter, Ulrich Gebauer

TIGER LÖWE PANTHER

TV/Kino
 Deutschland 1988, Farbe, 16mm/35mm, 1:1,37, 95 Minuten
 Produktion: BAVARIA, Michael Hild
 Sender: SDR
 Buch: Sherry Hormann
 Kamera: Klaus Eichhammer
 Musik: Andreas Köbner
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Sherry Hormann
 Kostüme: Susanne Wemcken
 Darsteller: Natja Brunckhorst, Martina Gedeck, Sabine Kaack, Peter Lohmeier, Thomas Winkler, Michael Maertens, Oliver Stokowski

SPIELER

Kino

Deutschland 1989/90, Farbe, 35mm, 1:1,85,
110 MinutenProduktion: BAVARIA, Günter Rohrbach,
Michael Hild

Sender: ZDF, Martin Büttner

Buch: Christof Fromm

Kamera: Klaus Eichhammer

Musik: Andreas Köbner, Dominik Graf

Schnitt: Christel Suckow

Szenenbild: Sherry Hormann

Kostüme: Esther Walz

Darsteller: Peter Lohmeier, Anica Dobra, Han-
sa Czypionka, Joachim Kemmer u.a.**DAS VERSPRECHEN**

TV (Folge von DER FAHNDER)

Deutschland 1990/1, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten

Produktion: BAVARIA/WWF, Jan Hinter

Buch: Uwe Erichsen

Kamera: Diethard Pregel

Schnitt: Rolf Basedow

Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Jürgen Vogel,
Birge Schade, Dieter Schaaik**BIS ANS ENDE DER NACHT**

TV (Folge von DER FAHNDER)

Deutschland 1990/1, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten

Produktion: BAVARIA/WWF, Jan Hinter

Buch: Rolf Basedow

Kamera: Diethard Pregel

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Rolf Basedow

Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Heinz Hoenig,
Meret Becker, Klaus Lemke**BAAL**

TV (Folge von DER FAHNDER)

Deutschland 1990/1, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten

Produktion: BAVARIA/WWF, Jan Hinter

Buch: Bernd Schwamm

Kamera: Diethard Pregel

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Rolf Basedow

Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
Dietrich Mattausch, Dieter Pfaff, Hannes
Jaenicke, Iris Disse**DIE VERFLECHUNG**

TV (Reihe MORLOCK)

Deutschland 1992, Farbe, 16mm, 1:1,37, 100
Minuten

Produktion: BAVARIA Michael Hild

Sender: WDR, Heidi Steinhaus, SDR, Dietger
BansbergBuch: Rolf Basedow, Ulrich Limmer, Dominik
Graf

Kamera: Benedict Neuenfels

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Christel Suckow

Szenenbild: Renate Schmaderer

Kostüme: Barbara Grupp

Darsteller: Götz George, Maddalena Crippa,
Petra Kleinert, Stefan Reck u.a.**VERHÖR AM SONNTAG**

TV (Folge von DER FAHNDER)

Deutschland 1993, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten

Produktion: BAVARIA/WWF, Jan Hinter

Buch: Bernd Schwamm

Kamera: Diethard Pregel

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Romy Schumann

Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
Dietrich Mattausch, Claudia Messner**NACHTWACHE**

TV (Folge von DER FAHNDER)

Deutschland 1993, Farbe, 16mm, 1:1,37, 50
Minuten

Produktion: BAVARIA/WWF, Jan Hinter

Buch: Günter Schütter

Kamera: Diethard Pregel

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Romy Schumann

Darsteller: Klaus Wennemann, Barbara Freier,
Dietrich Mattausch, Maja Maranow, Henry
van Lyck**DIE SIEGER**

Kino

Deutschland 1993/94, Farbe, 35mm, 1:1,85,
135 MinutenProduktion: BAVARIA, Günter Rohrbach,
Michael Hild

Sender: ZDF, Christoph Holch
 Buch: Günter Schütter
 Kamera: Diethard Prengel
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner, Loy Wesselburg.
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Götz Weidner
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Herbert Knaup, Hansa Czipionka, Hannes Jaenicke, Heinz Höning, Katja Flint, Meret Becker, Heinrich Schafmeister, Natalia Wörner u.v.a.

FRAU BU LACHT

TV (Tatort, BR)
 Deutschland 1995, Farbe, 16mm, 89 Minuten
 Produktion: MTM, Gloria Burkert
 Sender: BR, Silvia Koller, Monika Peetz
 Buch: Günter Schütter
 Kamera: Benedict Neuenfels
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Renate Schmaderer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Miroslav Nemeč, Udo Wachtveitl, Anna Meyr, Ulrich Noethen, Barbara Ahren, Maverick Queck

REISE NACH WEIMAR

TV
 Deutschland 1995, Farbe, Super-16mm, 16:9, 88 Minuten
 Produktion BAVARIA, Michael Hild
 Sender: SDR, Rieke Müller-Kaldenberg
 Buch: Johannes Reben
 Kamera: Martin Gressmann
 Schnitt: Christel Suckow
 Darsteller: Barbara Auer, Sylvester Groth, Rosemarie Fendel, Remo Remotti

SPEHLING UND DAS LOCH IN DER WAND

TV (Pilotfilm der Reihe Sperling)
 Deutschland 1995, Farbe, Super-16mm, 16:9, 89 Minuten
 Produktion: Polyphon- Film, Dirk Eggers
 Sender: ZDF, Klaus Bassiner
 Buch: Rolf Basedow
 Kamera: Benedict Neuenfels
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner, Andreas Bick
 Schnitt: Hana Müllner

Szenenbild: Rainer Schaper
 Kostüme: Anja Niehaus
 Darsteller: Dieter Pfaff, Petra Kleinert, Benno Führmann, Julia Jäger, Ulrich Noethen

DAS WISPERN IM BERG DER DINGE

TV, Dokumentarfilm
 Deutschland 1996, Farbe, Digi Beta, 59 Minuten
 Produktion: Megaherz, Esther Wenger
 Sender: BR, Hubert von Spreiti, WDR, Gebhard Henke
 Buch: Dominik Graf, Michael Althen (auch Co-Regie)
 Kamera: Martin Gressmann
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner
 Schnitt: Kurt Wilhelm

DR. KNOCK

TV
 Deutschland 1996, Farbe, 35mm, 16:9, 93 Minuten
 Produktion: v. Viettinghoff FilmProduktion
 Sender: BR, Monika Peetz, ORF
 Buch: Günter Schütter
 Kamera: Benedict Neuenfels
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner
 Schnitt: Patrizia Rommel
 Szenenbild: Renate Schmaderer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Gert Voss, Veronika Ferres, Sophie Rois, Martin Feifel

DER SKORPION

TV-Film
 Deutschland 1996/97, Farbe, Super-16mm, 16:9, 100 Minuten
 Produktion: MTM, Gloria Burkert
 Sender: ZDF, Caroline von Senden
 Buch: Günter Schütter
 Kamera: Benedict Neuenfels
 Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Renate Schmaderer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Marek Harloff, Heiner Lauterbach, Birge Schade, Renate Krössner, Ulrich Noethen

SPERLING UND DER BRENNENDE ARM

TV

Deutschland 1997, Farbe, Super-16mm, 16:9,
94 Minuten

Produktion: POLYPHON, Claudia Holldack

Sender: ZDF, Arte, Klaus Bassiner

Buch: Rolf Basedow

Kamera: Hanno Lenz

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner

Schnitt: Hana Müllner

Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer

Kostüme: Anja Niehaus

Darsteller: Dieter Pfaff, Petra Kleinert, Benno

Führmann; Katrin Sass, Andre Hennicke

BITTERE UNSCHULD

TV

Deutschland 1988, Farbe, Super-16mm, 16:9,
88 Minuten

Produktion: MTM, Gloria Burkert

Sender: ZDF, Caroline von Senden

Buch: Markus Busch

Kamera: Hanno Lenz

Musik: Dieter Schleip

Schnitt: Christel Suckow

Szenenbild: Roger Katholing

Kostüme: Barbara Grupp

Darsteller: Elmar Wepper, Laura Tonke,

Andrea L'Arronge, Michael Mendl, Mareike

Lindemeyer

Deine besten Jahre

TV

Deutschland 1998, Farbe, Super-16mm, 16:9,
88 Minuten

Produktion: MTM, Gloria Burkert

Sender: ZDF, Caroline von Senden

Buch: Markus Busch, Bernd Schwamm

Kamera: Benedict Neuenfels

Musik: Dieter Schleip

Schnitt: Hana Müllner

Szenenbild: Renate Schmaderer

Kostüme: Barbara Grupp

Darsteller: Martina Gedeck, Tim Bergmann,

Carla Hagen, Tobias Moretti, Birge Schade

MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT

TV/Kino, Essayfilm

Deutschland 1999/2000, Farbe/SW, 35mm,
1:1,66, 120 Minuten

Produktion: ROME-FILM; Roland Mesmer

Sender: BR, Simone Stewens, Hubert von Spreti

Buch: Dominik Graf, Michael Althen (auch
Co-Regie)

Kamera: Martin Farkas

Musik: Dominik Graf, Helmut Spanner,
Florian van Volxem, Sven Rossenbach, Max
Fellmann, Dieter Schleip

Schnitt: Rolf Wilhelm

Szenenbild: Renate Schmaderer

Darsteller: Jeanette Hain, Anette v. Klier, Tim
Bergmann, Rüdiger Suchsland, Jessica Schwarz**DER FELSE**

Kino

Deutschland 2001, Farbe, DV/35mm, 1:1,85,
116 Minuten

Produktion: Gloria Burkert, Christine Berg,

Rainer Kölmel, Ulrich Limmer

Sender: ZDF, Caroline von Senden

Buch: Markus Busch, Dominik Graf

Kamera: Benedict Neuenfels

Musik: Dieter Schleip

Schnitt: Hana Müllner

Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer

Kostüme: Barbara Grupp

Darsteller: Karoline Eichhorn, Antonio Wan-
nek, Sebastian Schmidtke, Ralph Herforth,
Soraya Goma, Peter Lohmeyer**DIE FREUNDE DER FREUNDE**

TV/Kino

Deutschland 2002, Farbe, DV/Digi Beta, 16:9,
94 Minuten

Produktion: BAVARIA, Michael Hild

Sender: WDR, Wolf-Dietrich Brücker

Buch: Markus Busch, Dominik Graf

Kamera: Hanno Lenz

Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach

Schnitt: Christel Suckow

Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer

Kostüme: Barbara Grupp

Darsteller: Matthias Schweighöfer, Sabine

Timoteo, Florian Stetter, Jessica Schwarz

HOTTE IM PARADIES

TV

Deutschland 2002, Farbe, Digi Beta, 16:9, 118
Minuten

Produktion: Trebitsch, Dietrich Kluge

Sender: WDR, Wolf-Dietrich Brücker, BR,

Gabriela Sperl

Buch: Rolf Basedow
 Kamera: Hanno Lentz
 Schnitt: Hana Müllner
 Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Mišel Matičević, Birge Schade, Nadeshda Brennicke, Stefanie Stapenbeck, Isabell Gerschke, Oliver Strietzel, Mark Zak u.v.a.

KALTER FRÜHLING

TV
 Deutschland 2003, Farbe, Super-16mm, 16:9, 89 Minuten
 Produktion: Colonia, Michael Hild
 Sender: ZDF, Caroline von Senden
 Buch: Markus Busch
 Kamera: Hanno Lentz
 Musik: Dieter Schleip
 Schnitt: Christl Suckow
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Jessica Schwarz, Mišel Matičević, Friedrich v. Thun, Angela Roy, Matthias Schweighöfer, Markus Boysen

POLIZEIRUF 110 – DER SCHARLACHROTE

ENGEL
 TV (Polizeiruf, BR)
 Deutschland 2003/04, Farbe, Super-16mm, 16:9, 89 Minuten
 Produktion: BAVARIA, MTM, Gloria Burkert
 Sender: BR, Cornelia Ackers
 Buch: Günter Schütter
 Kamera: Alexander Fischerkoesen
 Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach
 Schnitt: Ulla Möllinger
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Edgar Selge, Michaela May, Nina Kunzendorf, Martin Feifel, Philipp Peters, Claudia Messner

DER ROTE KAKADU

Kino
 Deutschland 2004/5, Farbe, 35mm, 1:1,85, 128 Minuten
 Produktion: X- Filme, Manuela Stehr
 Sender: Sat-1, Alicia Rémirez
 Buch: Michael Klier, Karin Aström, Günter Schütter

Kamera: Benedict Neuenfels
 Musik: Dieter Schleip
 Schnitt: Christl Suckow
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Max Riemelt, Jessica Schwarz, Ronald Zehrfeld, David Striesow, Kathrin Angerer, Ingeborg Westphal

POLIZEIRUF 110 – ER SOLLTE TOT

TV (Polizeiruf, BR)
 Deutschland 2005/6, Farbe, Super-16mm, 16:9, 89 Minuten
 Produktion: TV60, Gloria Burkert, Andreas Bareiss
 Sender: BR, Cornelia Ackers
 Buch: Rolf Basedow
 Kamera: Alexander Fischerkoesen
 Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach
 Schnitt: Ulla Möllinger
 Szenenbild: Ute Platzer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Edgar Selge, Michaela May, Rosalie Thomas, Jochen Striebeck

EINE STADT WIRD ERPRESST

TV
 Deutschland 2006, Farbe, Super-16mm, 16:9, 89 Minuten
 Produktion: TV60, Andreas Bareiss
 Sender: ZDF Caroline von Senden, ARTE
 Andreas Schreitmüller
 Buch: Rolf Basedow
 Kamera: Alexander Fischerkoesen
 Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach
 Schnitt: Hana Müllner
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Uwe Kockisch, Mišel Matičević, Julia Blankenburg, Oona von Maydell u.a.

DAS GELÜBDE

TV
 Deutschland 2007, Farbe, Super-16mm/35mm, 1:1,85, 90 Minuten
 Produktion: COLONIA-MEDIA, Michael Hild, Winka Wulff
 Sender: WDR:Wolf-Dietrich Brücker
 ARTE:Andreas Schreitmüller
 Buch: Markus Busch, Dominik Graf (nach dem Roman von Kai Meyer)

Kamera: Michael Wiesweg
 Musik: Florian Volxem, Sven Rossenbach
 Schnitt: Claudia Wolscht
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Mišel Matičević, Tanja Schleiff,
 Anke Sevenich, Arved Birnbaum, Waldemar
 Kobus, Nadja Becker, Maren Egger

SÜDEN UND DER LUFTGITARRIST

TV

Deutschland 2007/8, Farbe, Super-16mm,
 16:9, 90 Minuten
 Produktion: Moovie the art of entertainment,
 Oliver Berben

Sender: ZDF, Caroline von Senden
 Buch: Friedrich Ani (nach seinem Roman)
 Kamera: Alexander Fischerkoesen
 Musik: Dieter Schleip
 Schnitt: Christel Suckow
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Ulrich Noethen, Martin Feifel,
 Jeanette Hain, Johanna Bantzer, Anka Sarstedt,
 Phillip Moog, Alexander Scheer, Nina Proll

IM ANGESICHT DES VERBRECHENS

TV (Miniserie)

Deutschland 2008/9, Farbe, 16mm, 16:9, 10 x
 48 Minuten
 Produktion: TYPHOON, Marc Conrad, Dr.
 Wolfgang Delhaes, Kathrin Bullemer

Sender: WDR (Wolf-Dietrich Brücker, Frank
 Tönsmann), BR (Stephanie Heckner), SWR
 (Thomas Martin), ARTE (Andreas Schreit-
 müller), NDR (Thomas Schreiber), DEGETO
 (Jörn Klamroth), ORF (Sabine Weber),
 Buch: Rolf Basedow

Kamera: Michael Wiesweg
 Musik: Florian van Volxem, Sven Rossenbach
 Schnitt: Claudia Wolscht
 Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer
 Kostüme: Barbara Grupp
 Darsteller: Max Riemelt, Ronald Zehrfeld,
 Marie Bäumer, Mišel Matičević, Alina Levshin,
 Katja Nesytowa, Bernd Stegemann, u. v. a.

DEUTSCHLAND '09 – 13 FILME ZUR LAGE DER NATION,

Episode 6: **DER WEG, DEN WIR NICHT ZUSAMMEN
 GEHEN**

Deutschland 2008/9, Farbe, 35mm, 1:1,85, 12
 Minuten

Produktion: Herbstfilm, Dirk Wilutzky, Tom
 Tykwer, Verena Rahmrig

Sender: NDR, Arte
 Buch: Dominik Graf
 Kamera: Martin Gressmann
 Schnitt: Katja Dringenberg
 Darsteller: Jeanette Hain, Dominik Graf,
 Florian Krüger-Shantin, Reynhold Reynholds,
 Klaus Sakelarides

Harun Farocki

Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule

Fast ein Jahrzehnt ist vergangen, seit Rainer Gansera erstmals konkrete Gemeinsamkeiten in den filmischen Arbeiten von Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec herausstellte und in diesem Zusammenhang den Begriff einer *Neuen Berliner Schule* prägte.¹ Doch wie war es möglich, drei auf den ersten Blick so verschiedene Persönlichkeiten unter einem solchen Begriff zusammenzufassen? Neben gewissen stilistischen Ähnlichkeiten, die der gemeinsame Anspruch eines ruhigen, bildhaften Erzählens mit sich bringt, ist vor allem ein ausgeprägtes Interesse an Innenansichten zeitgenössischer Lebensentwürfe auffällig – ein Interesse daran, «davon zu erzählen, was man kennt».² Und es gibt eine weitere Gemeinsamkeit: Alle drei sind durch eine ganz bestimmte Berliner Schule gegangen – der Schule Harun Farockis und Hartmut Bitomskys an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb).

Beide hatten in den späten 1960er Jahren selbst zum ersten Jahrgang der neugegründeten dffb gehört. Nachdem eine Besetzung der zur «Dziga-Vertov-Akademie» umbenannten Filmhochschule gescheitert war, wurden sie 1968 zusammen mit 18 weiteren Studenten relegiert. In den 1980er Jahren sollten beide – inzwischen vielbeachtete Dokumentar- und Essayfilmer – jedoch in einer neuen Rolle zur dffb zurückkehren: als Dozenten. Unter ihren ersten Studenten befanden sich mit Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold all jene, die heute als führende Köpfe der Neuen Berliner Schule gelten.

Farocki wirkt noch heute beispielsweise an den Filmen Christian Petzolds als dramaturgischer Berater aktiv mit. Doch welche Rolle spielte er als Lehrer der Neuen Berliner Schule? Inwiefern haben sein spezifisches Filmverständnis und seine Art des Filmemachens seine Schüler geprägt und beeinflusst?

Einen ersten Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Fragen bietet die sowohl für die Filme Harun Farockis als auch für die Filme der Neuen Berliner Schule prägende Bedeutung der offenen Konstruktion in Verbindung mit ästhetischen Strategien des filmischen Realismus. Ein weiterer Aspekt, der Farockis Schüler sichtlich beeinflusst hat, ist sein spezifisches Verständnis des Films als «Bild-Denk-Molekül».

1 Vgl. Rainer Gansera: Glücks-Pickpocket. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 3.9.2001.

2 Christian Petzold in: Dominik Graf/Christoph Hochhäusler/Christian Petzold: *Ein Gespräch via e-mail über die «Neue Berliner Schule»*. Berlin 2006. S. 4.

Beide Ansätze sollen zunächst an Beispielen aus dem jüngeren Werk Harun Farockis erläutert werden. Im Anschluss daran wird ein Vergleich mit ausgewählten Filmen der «ersten Generation» der Neuen Berliner Schule Aufschluss über deren konkrete Aneignung und Weiterentwicklung dieser Konzeptionen geben.

Gespensischer Realismus?

Harun Farockis Konzept der offenen Konstruktion und seine ästhetischen Strategien des Realismus

«[...] Bei Farocki zerfließen die Konturen, das Latente einer jeden Konstruktion, eines jeden Bildes sichtbar machend.»³

In einem Essay zum Stil der «Filmkritik»-Regisseure beschreibt Olaf Möller Farockis Filme sehr treffend als «Gespensbilder»: Farockis Filmbilder seien «Aufnahmen dessen, was nicht zu sehen und doch da ist.»⁴ Tatsächlich ist jenes Charakteristikum ein Aspekt, der allen Filmen Harun Farockis – von den frühen Arbeiten über die Essay- und found-footage-Filme der 1970er Jahre bis hin zu aktuelleren Dokumentationen und Videoinstallationen – gemeinsam ist: die Sichtbarmachung des gewöhnlich Unsichtbaren. Und damit ist vor allem auch eine Sichtbarmachung gewöhnlich verborgener, beziehungsweise geschickt kaschierter Konstruktionsprinzipien gemeint.

Die Dokumentation *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (D 2001) ist hierfür ein prägnantes Beispiel: Im Mittelpunkt dieses Films stehen weniger die Einkaufszentren, Einkaufswelten, wie sie aus der Alltagspraxis jedem nur allzu vertraut sind, sondern vielmehr ihre Schöpfer – diejenigen also, die sie planen und deren Existenz und Arbeit normalerweise verborgen bleibt. Tatsächlich ist man sich nur selten darüber im Klaren, dass man bei jedem noch so banalen Einkauf geleitet wird: Mit simplen psychologischen Tricks manövrieren uns die Planer der Einkaufswelten geschickt durch Shops und Malls hindurch und verführen auf subtile Weise immer wieder zum Konsum. Farocki jedoch legt diese Prozesse wie auch ihre Planer und Ausführer offen – und lässt den Zuschauer ihre Funktionsweise geradezu physisch nachempfinden, indem er mit zunächst verborgenen und unbewussten, im Laufe des Films jedoch zunehmend ebenfalls offengelegten Mechanismen auch ihn lenkt. Vom großen Ganzen – der Planung eines neuen Einkaufszentrums in Münster – geht Farocki dabei immer weiter ins Detail: über die Innenausstattung ganzer Einkaufszentren und einzelner Läden bis hin zur Kunden- und Warenpräsentation. «Am Ende», so konstatiert Roger M. Buerger anlässlich der Wiener Erstaufführung

3 Olaf Möller: Passage entlang der Schattenlinie. Farocki und die anderen – Annäherung an einen bestimmten «Filmkritik»-Stil. In: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 198.

4 Ebd., S. 203.

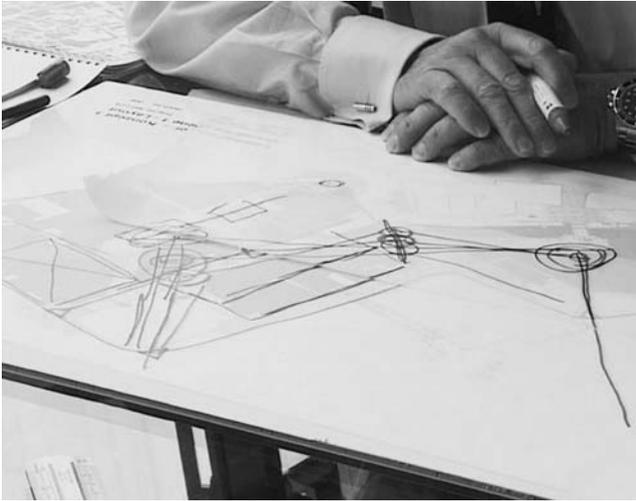


Abb. 1:
 Offen(gelegt)e
 Konstruktion: Planung
 zum Umbau eines
 Einkaufszentrums
 in DIE SCHÖPFER DER
 EINKAUFSWELTEN
 (D 2001)

des Films, «bringt Farocki wieder die Herren vom Anfang mit ihrer Diskussion über die Errichtung einer Mall in Münster ins Spiel. Nur sind wir nicht länger distanziert amüsierte oder angeekelte BetrachterInnen, sondern GegnerInnen. Dazu hat der Film uns gemacht.»⁵

Aus diesem für Farocki typischen Verfahren der Offenlegung aller sowohl inhaltlichen als auch filmischen Konstruktionen ergibt sich eine enorme Realismuswirkung. Denn wir alle nehmen bewusst oder unbewusst ständig verschiedenste soziale Rollen ein und sind uns durchaus darüber im Klaren, dass die Alltagswelten, in denen wir uns bewegen, soziale Konstrukte sind (wie auch der Film stets ein *mediales* Konstrukt ist). Suchte das klassische Hollywood-Kino diese «Konstruiertheit» der Welt wie auch seine eigene filmische Konstruktion noch mit allen Mitteln zu kaschieren und aus dem Bewusstsein der Zuschauer zu verdrängen, so macht sich Farocki gerade das dem Zuschauer ureigene Wissen um die Konstruiertheit allen Lebens zunutze. Er versucht, «dahinzugehen, wo es schon Vorinszenierungen gibt, wo die Wirklichkeit schon eine Formgebung erfahren hat, damit es diese Doppelt-heit hat: Die Formgebung des Films und die Vor-Formgebung des Ereignisses.»⁶ Farockis Prinzip der offenen Konstruktion beinhaltet folglich einerseits die Offenlegung innerdiegetischer Konstruktionen bzw. der Vor-Formgebung des Gefilmten, andererseits aber auch die Offenlegung filmischer Konstruktionen, das heißt der zusätzlichen Formgebung, die das Gefilmte durch den Vorgang der filmischen Reproduktion erfährt.

5 Roger M. Buegel: *Harun Farocki <Schöpfer der Einkaufswelten>*. In: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=609&lang=de (28.2.2010).

6 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgartl. In: Tilman Baumgärtl (Hrsg.): *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki: Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin 2002, S. 217.

Ein weiterer, für seinen Einfluss auf die Regisseure der Neuen Berliner Schule ebenso bedeutender und mit dem Prinzip der offenen Konstruktion in enger Verbindung stehender Aspekt ist Farockis ästhetische Realismus-Gestaltung. Realismus im Film ist selbst ein ästhetisches Konstrukt und basiert auf tradierten wie zeitgenössischen ästhetischen Strategien des Realismus in Bildender Kunst, Literatur, Theater und Fotografie. Farocki beruft sich vor allem auf Brechts Verfremdungseffekt als Methode, «den Kern einer Sache zu suchen»⁷, sowie auf die Realismustraditionen des Dokumentarfilms. Neben der «Kinoki»-Bewegung um Dziga Vertov und dem sozialkritischen Impetus der britischen Dokumentarfilmschule⁸ spielt auch das amerikanische Direct cinema eine wichtige Rolle für seinen spezifischen Stil; ihm entlehnt er die Bedeutung und Gestaltung der Kameraarbeit. In Farockis Filmen agiert die meist von Ingo Kratisch geführte Kamera ganz wie die berühmte «fly on the wall». Farocki und sein Kameramann haben die Fähigkeit entwickelt, sich «unsichtbar» zu machen: «Wir haben gelernt so rumzustehen, dass die sich keine Gedanken darüber machen, wann wir drehen und wann nicht. [...] Wie so ein Kellner, der in der Wand verschwindet.»⁹ Sie beobachten ruhig, sachlich, mit sorgfältig genauem Blick – und generieren so eine filmische Abbildung der Welt, die bis in die kleinsten Details präzise und realistisch erscheint.¹⁰ Andererseits sind Farockis Filme auch stark von der Grundidee des französischen *cinéma vérité* geprägt. Farocki ist als Autor seiner Filme stets präsent. Zentrales Gestaltungsmittel ist hierbei – wie im sowjetischen Dokumentarfilm – die Montage: Sie ist es, die die Wahrnehmung des Zuschauers lenkt und ihn dadurch auf die filmische Konstruktion und ihren Urheber Farocki aufmerksam macht, der nach eigener Aussage «am Schreibtisch schneidet, am Schneidetisch aber schreibt».¹¹

Auch die Filme seiner Schüler weisen eine Auseinandersetzung mit dem Prinzip der offenen Konstruktion wie auch mit den ästhetischen Traditionen filmischer Realismuskonstruktion auf. Während Farocki seinen spezifischen Stil jedoch vor allem aus gestalterischen Elementen der Dokumentarfilmtradition generiert, beziehen die Regisseure der Neuen Berliner Schule auch ihre persönlichen Vorbilder wie Eustache, Doillon, Altman oder Antonioni in ihre Stilfindung mit ein, greifen auf Genrekonventionen, Figurenkonstellationen und narrative Grundmuster des klassischen Spielfilms zurück und unterziehen diese in Anwendung des Prinzips der offenen Konstruktion einer kritischen Neubewertung und Aktualisierung.

7 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgärtl. In: Baumgärtl 2002, S. 208f.

8 Vgl. Stefan Pethke: *Einführung: Vom Kino sprechen mit Film. Filmvermittlung und Bildforschung: Harun Farocki*. In: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/einfuehrung-kino/> (28.2.2010).

9 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgärtl. In: Baumgärtl 2002, S. 218.

10 Vgl. Olaf Möller: Passage entlang der Schattenlinie. Farocki und die anderen – Annäherung an einen bestimmten «Filmkritik»-Stil. In: Aurich/Kriest 1998, S. 202.

11 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Ders. (Hrsg.): *Harun Farocki – Working on the Sight-Lines*. Amsterdam 2004, S. 26.

Der Film als Bild-Denk-Molekül. Harun Farockis Film-Verständnis

Das Nicht-Sichtbare, Verborgene, das immer wieder Gegenstand der Filme Farockis ist, kann nicht im Bild selbst dargestellt werden, sondern vollzieht sich im Kopf des Zuschauers. Diese Ergänzungsleistung ergibt sich aus dem Schnitt und seinen filmisch-metaphorischen Möglichkeiten, aus der Wechselwirkung von miteinander montierten Bildern, an ihrer Schnittstelle und in ihrem Zwischenraum:

«His montage takes two forms. One is as a sort of meta-commentary, traversing especially the early films like a steady murmur, repeating the need to «separate and join». The other type of montage is embedded in the movement of the thought, as its structuring dynamic, but verbalised, if at all, only as the cut, the gap and what becomes visible «in-between.»¹²

Das «Gespenstisch-Realistische» in Farockis Filmen ist demnach nicht in einem konkreten Bild zu suchen und zu finden, sondern *zwischen* den Bildern. Es wird nicht eigentlich sichtbar, sondern vielmehr sinnlich und gedanklich *wahrnehmbar* gemacht. Farocki, so Jörg Becker in einem Beitrag zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis, «gewinnt Ideen aus den Möglichkeiten der filmischen Artikulation von Bildmaterial: Nicht etwas in Film übersetzen, vielmehr «in Film denken» – wie es auch heißt «in Begriffen» statt «mit Begriffen» zu philosophieren. Die Überlegung darstellend, nicht das Ergebnis auf die Leinwand kippend.»¹³

Becker betrachtet Farockis Filme als komplexe Bild-Denk-Moleküle:

«[...] Er nimmt] die Bilder als Material zu einer Collage und hält sie sich auf Abstand dadurch, dass er sie verschieben kann und ihre Stellung wechselt; mit variierenden Positionen und wechselnden Bindungen treibt ein Anschauungs-Gedanken-Molekül – oder ein Bild-Denk-Molekül durch den Raum.»¹⁴

Dieses Filmkonzept lässt sich ebenfalls sehr gut an einem jüngeren Werk Farockis veranschaulichen: In NICHT OHNE RISIKO (D 2005) wird erneut etwas sichtbar gemacht und Einblick in eine gewöhnlich unzugängliche Welt gewährt – die Welt, die Akteure und Gedanken, die sich hinter dem abstrakten Begriff Risiko-Kapital verbergen. Hinzu kommt eine ganz spezielle Darstellungsform: Die in NICHT OHNE RISIKO thematisierte Verhandlung zwischen einem Kleinunternehmer und einem potenziellen Risikokapitalgeber ist im Grunde nichts anderes als ein szenisch aufgelöstes Immer-Wieder-Durchspielen desselben Themas mit veränderten Koordinaten und Variablen – ein filmisches «Bild-Denk-Molekül» also, oder anders gesagt, eine filmisch umgesetzte Reflexion über das Thema Risiko-Kapital. Farocki schreibt dazu:

12 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Elsaesser 2004, S. 19.

13 Jörg Becker: In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis. In: Aurich/Kriest 1998, S. 78.

14 Ebd., S. 73.

Abb. 2:
 Film als ›Bild-Denk-
 Molekül: Das nach-
 denkliche Gesicht des
 Verhandlungsführers
 wird zur Projektionsflä-
 che für Gedankengänge
 des Zuschauers
 (NICHT OHNE RISIKO
 (D 2005))



«Die Akteure [...] sind geistesgegenwärtig und voller Darstellungslust. Sie verhandeln, zu welchen Konditionen 750.000 Euro vergeben werden sollen. Nachdem sie sich zunächst nicht einigen können, weichen sie auf ein allgemeines Gespräch über strategische ›issues‹ aus. Da wird deutlich, dass die NCTE, Hersteller von berührungslosen Drehmoment-Sensoren, schon mit großen Firmen im Gespräch ist. Und das entzündet die Phantasie, die Welt ist voller Möglichkeiten und es ist eine Lust, diese abzuwägen.»¹⁵

Dieses Abwägen ist tatsächlich zentrales Moment in NICHT OHNE RISIKO: Gedankengänge und Denkprozesse stehen im Vordergrund; dem letztlich erzielten Resultat räumt Farocki – auch schon zeitlich – wenig bis gar keine Bedeutung ein. Eine ähnlich herausgehobene Bedeutung kommt dem filmischen Medium als visualisiertem Gedankengang auch bei der Neuen Berliner Schule zu – beispielsweise in den Filmen Christian Petzolds, in denen Schauspieler, Figuren, Konstellationen und Handlungsmotive geisterhaft wiederkehren, aber immer neu zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Und noch ein weiteres Charakteristikum dieses Filmverständnisses wird in den Werken der Neuen Berliner Schule fortgeschrieben: Farocki verzichtet darauf, lediglich vorgefertigte Gedankengänge zu präsentieren, auf die der Zuschauer keinerlei Einfluss mehr hat. So bleibt die beobachtende Kamera in NICHT OHNE RISIKO stets dicht an den Akteuren, verfolgt deren Gestik und Mienenspiel und entlarvt die Konventionen ihrer (Selbst-)Darstellung, lässt den Zuschauer aber auch an ihren verborgenen Denkprozessen teilhaben. Ihre angestrengt nachdenkenden Gesichter werden dabei zu Projektionsflächen, zu Leerstellen für das nicht Gesagte und nur Gedachte – für das Nicht-Darstellbare, das sich erst im Kopf des Zuschauers ergibt.

15 Harun Farocki in: [http://www.farocki-film.de/\(28.2.2010\)](http://www.farocki-film.de/(28.2.2010)).

Auch in den Filmen der Neuen Berliner Schule fungieren die Protagonisten häufig als Leerstellen. Ein vorgegebener Einblick in ihr Innenleben wird zumeist verweigert; nur selten gibt es innere Monologe und in vielen wichtigen Szenen wird der Zuschauer mit Schweigen konfrontiert – einem Schweigen, das immer auch ein Nicht-Sagen, ein Nicht-Vorgeben ist und Raum für Imagination lässt.

«Aus Charakteren mit Eigenschaften werden so oft Figuren, die nicht viel mehr als ein Nebel der Latenz sind, eine unscharfe Überlagerung von Möglichkeiten. Darin sehe ich ein realistisches Moment: die opake Oberfläche Mensch als Alltagserfahrung.»¹⁶

Stärker noch als in Farockis dokumentarischen Filmen werden die Gesichter und Körper der Protagonisten dann zu Projektionsflächen für eigene Gedanken und Gefühle – was erheblich dazu beiträgt, dass die Innendarstellungen der Regisseure der Neuen Berliner Schule auf viele Zuschauer so faszinierend authentisch wirken. Hier sind es weniger abstrakte, politische und weltanschauliche *Gedanken*, die im Zwischenraum zwischen Filmbild und Zuschauer entstehen, sondern vielmehr *Gefühle*: zwischenmenschliche Gefühlsregungen und immer wieder auch das zeitgenössische Lebensgefühl bestimmter Milieus, Städte oder Länder. Das Grundprinzip des «Zuschauer[s] als selbstbewusster Interpret einer Erfahrung, dessen Deutung einen eigenen Sinn hervorbringt»¹⁷ ist jedoch dasselbe geblieben, wie Christoph Hochhäusler feststellt: «Der Film wird im Prozess des Sehens verfertigt.»¹⁸

Konturen der Neuen Berliner Schule

Thomas Arslan, der seine Kindheit und Jugend als Sohn einer binationalen, deutsch-türkischen Familie in Essen und Ankara und damit zwischen verschiedenen Städten, Ländern und Milieus verbrachte, nähert sich Farockis Prinzip der offenen Konstruktion vor allem über die Auseinandersetzung mit verschiedenen filmischen Darstellungsmodi und ihrer spezifischen Realismus-Konstruktionen an. So porträtiert seine frühe Berlin-Trilogie aus *GESCHWISTER – KARDEŞLER* (D 1996), *DEALER* (D 1999) und *DER SCHÖNE TAG* (D 2001) das Leben junger (Deutsch-)Türken in Berlin und bewegt sich ästhetisch wie narrativ zwischen dokumentarischem Realismus und einer gewissen (dem Erzählkino geschuldeten) Künstlichkeit. Einerseits sind Arslans frühe Filme in hohem Maße Stadt-Filme, Berlin- und auch Milieu-Filme. *GESCHWISTER*, *DEALER* und *DER SCHÖNE TAG* porträtieren nicht nur ein bestimmtes kulturelles Milieu und seine Menschen, sondern vor allem auch bestimmte untrennbar damit verbundene Orte wie die Kreuzberger Kiez-Landschaft mit ihrer eigenartigen Vermischung aus deutscher und türkischer Kultur und Sprache. Arslan gewinnt hier «aus den Orten eine Geschichte», wie Christian Petzold formuliert: «In

16 Christoph Hochhäusler in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 5.

17 Ebd., S. 12.

18 Ebd., S. 12.

Abb. 3:
 «Aus den Orten eine
 Geschichte gewinnen»:
 Die ungleichen Brüder
 Ahmed (Savaş Yurderi)
 und Erol (Tamer Yiğit)
 unterwegs in Kreuzberg
 (GESCHWISTER –
 KARDEŞLER (D 1996))



Thomas Arslans *DEALER*, da sind eben keine brennenden Tonnen, keine Verschläge, in denen gehaust wird. Da ist Sommer und Park und es ist wirklich Berlin.»¹⁹

Die Kamera agiert dabei dokumentarisch und fast beiläufig, orientiert sich stellenweise näher an charakteristischen Architekturen und Räumen als an den eigentlichen Protagonisten und verortet die Handlung so im authentischen Berliner Migrantenumfeld. Im Widerspruch dazu steht jedoch eine oft befremdend unnatürliche Schauspielmanier, mit der die Darsteller in *DEALER* und *DER SCHÖNE TAG* agieren – Ausdruck einer nicht verschleierten, sondern geradezu explizit herausgestellten Künstlichkeit, die für Arslan ein zentrales Charakteristikum des Spielfilms darstellt. Indem er die Reibung zwischen Realismus und Künstlichkeit zum Charakteristikum seiner Filme erhebt, verweist Arslan auf den Balanceakt zwischen Realität und Fiktion, zwischen möglichst realistischer und offen künstlicher Narration und Ästhetik, den im Grunde jeder Spielfilm vollführen muss. Sein Umgang mit dem Prinzip der offenen Konstruktion zeigt also, dass sowohl der Dokumentar- als auch der Spielfilm als mediale Konstruktionen immer etwas Künstliches darstellen – und dadurch eigentlich gar nicht so deutlich voneinander zu trennen sind, wie dies gemeinhin in der Filmtheorie vorgenommen wird.

Auch Arslans jüngster Film *IM SCHATTEN* (D 2010), der stärker als seine Vorgänger und wohl auch stärker als die meisten anderen der Neuen Berliner Schule zugerechneten Filme ein Genrefilm ist, bewahrt dieses Changieren zwischen Realismus und Künstlichkeit: Auf dem Weg zum nächsten großen Coup und schließlich auf der unvermeidlichen Flucht ist Gangster Trojan (Mišel Matičević) ständig in Bewegung, und mit ihm gleitet die Kamera mal durch die schicken Pracht- und Einkaufsstraßen der neureichen Berliner Mitte, mal durch die lässig-heruntergekommene Gegend um das Kottbusser Tor, wo Trojan sich in Hotels einmietet, die

19 Christian Petzold in: Ebd., S. 21.

er täglich wechselt. Mit ihm verharrt die Kamera an schäbigen Tramperparkplätzen und öden Brachflächen, auf denen er sich mit seinen Komplizen trifft – trotz aller Vorsicht unter unablässiger Beobachtung des korrupten Polizisten Mayer (Uwe Bohm). Und schließlich irren beide durch ein Waldstück irgendwo im brandenburgischen Umland, das so gottverlassen ist, dass Trojan auf ein möglicherweise nicht abgeschlossenes Fluchtauto hoffen darf. Eine hochgradig konventionelle Genreerzählung also, deren Künstlichkeit Arslan jedoch immer wieder mit realistischen Elementen durchbricht: «Es hat mich interessiert, die abstrakten Genremuster mit konkreten, eher dokumentarischen Ansichten des gegenwärtigen Berlin kurzzuschließen.»²⁰ Die Offenlegung der Konstruktion erfolgt hier im Verweis auf Genreregeln, die der Film auf der narrativen Ebene bewusst strikt einhält und zu keinem Zeitpunkt transzendiert. Die Figur des Trojan ist dabei trotz ihrer Genreverhaftung geradezu archetypisch für jene schweigsamen, misstrauischen, isolierten Figuren, die die Filme der Neuen Berliner Schule bevölkern und deren Entfremdung vom Leben, von ihrer raum-zeitlichen wie zwischenmenschlichen Umwelt sich in einer ausgestellten «verbalen und kommunikativen Sinnlosigkeit» manifestiert.²¹ Trojans Vorgeschichte, sein Weg in die Kriminalität, seine gegenwärtigen Handlungsmotive bleiben dem Zuschauer ebenso unbekannt wie sein Vorname. Gespensterhaft taucht der Gangster auf, navigiert mit einer beinahe unmenschlichen Zielstrebigkeit durch eine zwielichtige Zwischenwelt aus ehemaligen Kriminellen und nur scheinbar braven Bürgern und Beamten, nur um am Ende wieder im Nichts zu verschwinden. Arslan treibt damit das von Farocki entlehnte Prinzip des Nicht-Zeigens, des Entstehens im Zwischenraum zwischen Filmbild und Zuschauerwahrnehmung, auf die Spitze und verdeutlicht, dass ein noch so sehr den Konventionen seines Genres verhafteter Film wie *IM SCHATTEN* «realistisch» konstruiert werden kann. Seine Konstruktion legt Arslan dabei weder explizit offen noch verschleiert er sie, wie das vielleicht im amerikanischen Genrekino der Fall gewesen wäre. Stattdessen stellt er das Nicht-Gesagte bzw. Nicht-Gezeigte als eigentliches Konstruktionsprinzip seiner Charaktere aus: «Ein Zuviel an Psychologie liefert zu viele Erklärungen. Es beschneidet das Vorstellungsvermögen.»²² Auch das bewusst nicht Vorgegebene (beispielsweise Trojans Vergangenheit) wird so als gestalterisches Element der filmischen Erzählung offenbart.

Thomas Arslans frühe Filme wie auch seine aktuelleren Arbeiten weisen damit eine kontinuierliche, wenn auch nicht immer offensichtliche Auseinandersetzung mit Farockis Prinzip der offenen Konstruktion wie auch mit dessen ästhetischen Realismus-Strategien auf. Letztere wendet Arslan immer wieder offen im Spielfilm an und beleuchtet so ihren Widerspruch zum künstlichen Erzählkino aus unter-

20 Thomas Arslan im Interview mit Gabriela Seidel-Hollaender. In: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. Berlin 2010, S. 51.

21 Dominik Graf in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 3.

22 Thomas Arslan im Interview mit Gabriela Seidel-Hollaender. In: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. S. 51.

schiedlichen Perspektiven. Im Hinblick auf Farockis Filmverständnis des Films als ›Bild-Denk-Molekül‹ ist Arslans Filmen also gemeinsam, dass sie immer wieder die Reibung zwischen Realität und Fiktion thematisieren, die für den Film sowohl als Medium als auch als Kunstform entscheidendes Charakteristikum ist. Diese Metaebene offenbart sich in den Filmen Thomas Arslans jedoch häufig erst bei wiederholter Rezeption, was ihn besonders von der Vorgehensweise Angela Schanelecs, aber auch von Christian Petzolds Art des Filmemachens unterscheidet.

Angela Schanelec scheint sich in ihren Filmen vor allem mit dem von Farocki angesprochenen Bewusstsein der Vor-Inszenierung und ihrer Doppelung durch die Filmkamera auseinanderzusetzen. Vor ihrem Studium an der dffb absolvierte sie eine Schauspielausbildung und erhielt anschließend Engagements an mehreren renommierten deutschen Bühnen wie dem Hamburger Thalia-Theater, der Schaubühne Berlin oder dem Schauspielhaus Bochum. Schanelec verfügt daher nicht nur über Erfahrungen mit der filmischen Inszenierung *durch* die Kamera bzw. dahinter, sondern auch mit der theatralischen Inszenierung *ohne* die vermittelnde Rolle einer Kamera. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur natürlich, dass ihre Filme sich zwischen sichtbarer und unsichtbarer Beobachtung, zwischen bewusster und unbewusster Inszenierung bewegen. Bereits in *PLÄTZE IN STÄDTEN* (D 1998) stellte sie die Frage, wie die Darstellung durch die Kamera zu beobachten bzw. zu inszenieren ist: In immer neuen durchkomponierten Bildvariationen wird dem Zuschauer die Figur der Mimmi (Sophie Aigner) präsentiert, und doch bleibt sie ihm dabei fremd. Schanelec macht dem Zuschauer damit die inszenatorische Grundentscheidung jeder Regie zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen bewusst und führt ihm die möglichen Auswirkungen dieser Entscheidung vor Augen: Obwohl der Zuschauer Mimmi fast ununterbrochen *sieht* und *beobachtet*, wird ihm der entscheidende Einblick in ihr Inneres verweigert.

Ähnlich verfährt auch *MARSEILLE* (D 2004), dessen Protagonistin Sophie (Marlen Eggert) sich auf einer Reise zwischen Berlin und *MARSEILLE* befindet. Auch hier wird dem Zuschauer die Psychologie der Figur nicht im Bild offenbart. Fast löst sich die Kamera von der Protagonistin; der dokumentarische Aspekt scheint Oberhand zu gewinnen:

«Man kann förmlich zuschauen, wie die Silberkörnchen des Filmmaterials auf die Eindrücke der Stadt reagieren, auf dem Negativ sich eindrücken oder von den schwarzen Stellen unbelichtet bleiben. Kaum Story, nur wundervoller O-Ton und gleichsam O-Bild, und dazu nur die Andeutung einer Biographie und ein Windhauch von Konflikten [...]»²³

ORLY (D/F 2009), die aktuellste Arbeit Angela Schanelecs, lässt sich ebenfalls in diese Auseinandersetzung mit dem zwischen neutraler Beobachtung und Inszenierung pendelnden Prinzip des Dokumentarischen, das auch das Filmverständnis Harun Farockis maßgeblich prägt, einreihen. Gedreht wurde an gewöhnlichen Tagen und

23 Dominik Graf in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 15.



Abb. 4:
 «Zwischen noch nicht
 und nicht mehr»:
 In der Abflughalle des
 Pariser Flughafens Orly
 lässt Sabine (Maren
 Eggert) ihre gescheiterte
 Beziehung mit Théo
 (Josse De Pauw) Revue
 passieren
 (ORLY (D/F 2009))

ohne Absperrung am Pariser Flughafen ORLY; nur die Charaktere und das Polizei- und Sicherheitspersonal wurden von Schauspielern dargestellt. Hieraus ergibt sich ein im Vergleich zu den Vorgängern noch komplexeres Gefüge aus bewusster Inszenierung (dem Schauspiel der professionellen Darsteller) und unbewusster Inszenierung (dem zum Teil unbewussten und unfreiwilligen Schauspiel der realen Passanten) – ein Changieren zwischen Planung und Zufall, das auf ein jedem fotografischen Bild innewohnendes Charakteristikum verweist und gar nicht erst den Versuch unternimmt, das filmische Bild nur der bewussten und geplanten Konstruktion und Inszenierung durch die Autorin zu unterstellen. Nicht nur O-Ton und «O-Bild» werden hier eingefangen, sondern zugleich auch der Original-Raum und seine eigentümliche Atmosphäre. Und diese nicht-konstruierte Atmosphäre – die Abflughalle als «Ort des Transits [...] zwischen hier und dort, zwischen noch nicht und nicht mehr»²⁴ – scheint sich gleichsam im konstruierten Leben der Protagonisten zu spiegeln, die sich allesamt irgendwo zwischen Ende und Neuanfang befinden.

Schanelec legt ihre eigene Konstruktion nicht nur offen, sondern spiegelt und bricht ästhetische und narrative Konstruktion, Realismus-Strategien und Aspekte der filmischen Künstlichkeit ineinander und macht dem Zuschauer so die Medialität und die Mittel ihrer Inszenierung bewusst. Auch Farockis Auffassung des Films als «Bild-Denk-Molekül» steht sie damit überaus nahe; ihre Filme erzielen einen ähnlich hohen Grad an filmischer Selbstreflexion, wie ihn die dokumentarischen Arbeiten Harun Farockis (insbesondere die filmvermittelnden Werke der 1990er Jahre²⁵) aufweisen. Schanelec nutzt das schon der fotografischen Kamera zugrunde-

24 Birgit Kohler in: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. S. 89.

25 Unter diesem Begriff versteht Michael Baute, Mitbegründer des Projekts «Kunst der Vermittlung – Aus den Archiven des filmvermittelnden Films», jenen «Strang innerhalb der Filmgeschichte [...], der als Film mit filmischen Mitteln über Film redet». Hierzu zählt Baute auch zahlreiche

liegende Prinzip, sowohl Bewusstes und gezielt Inszeniertes (Schauspiel, Erzählung, Örtlichkeit bzw. Atmosphäre) als auch das Unbewusste, Nicht-Sichtbare und doch Anwesende einzufangen, das auch in den Filmen Farockis zutage gefördert wird. Ihr geht es dabei jedoch weniger um Denkprozesse, um die Bewusstmachung verborgener politischer oder sozialer Konstruktionen, sondern eher um den Ausdruck des Lebensgefühls ihrer Generation, die sich ständig irgendwo dazwischen befindet und sich dem permanenten Zwang zur Reise – privat wie geschäftlich, räumlich wie zeitlich, äußerlich wie innerlich – ausgesetzt sieht. Insbesondere ORLY erscheint in diesem Zusammenhang als bewegendes Denkbild über jene seltsamen Gefühle der Entfremdung von sich selbst, die sich wie im Falle der Figur des Hans Castorp in Thomas Manns berühmtem Roman *«Der Zauberberg»* mit zunehmender Entfernung von der Heimat des Reisenden bemächtigen. Mit dieser Doppelung der Reflexion auf inhaltlicher Ebene wie auch auf der Meta-Ebene der filmischen Konstruktion gelingt Schanelec eine höchst präzise Übertragung des von Farocki gelernten Filmverständnisses sowie seiner filmischen Konstruktionsprinzipien auf den narrativen Spielfilm. Ihre Filme zeigen, dass auch im Erzählkino möglich ist, was Farocki in seinen *«filmvermittelnden»* Arbeiten versuchte: *«[...] to think about photography, the cinema, television, and, more recently, digital images in these media» own terms [...].»²⁶*

Ähnlich wie bei Arslan und Schanelec werden auch *Christian Petzolds* filmische Themen, seine Orte und Protagonisten, zum Teil durch biografische Hintergründe bestimmt. Die Erfahrungen seiner eigenen, in der Hoffnung auf Arbeit und ein besseres Leben noch vor dem Bau der Mauer nach Nordrhein-Westfalen übergesiedelten Eltern scheint sich besonders in Petzolds jüngeren Filmen wie *WOLFSBURG* (D 2003), *YELLA* (D 2007) oder *JERICHOW* (D 2009) in einem omnipräsenten Grundkonflikt zwischen Ost und West zu spiegeln. Petzold ist dabei derjenige unter den Schülern Harun Farockis, in dessen Filmen der sozial- und gesellschaftskritische Impetus seines Lehrers wohl am deutlichsten vorzufinden ist: Schon die Protagonistinnen in Petzolds Abschlussfilm *PILOTINNEN* (D 1995), der von Farocki mitbetreut wurde, scheitern an der sozialen Kälte der Wiedervereinigungsgesellschaft. Wie das Pärchen in *CUBA LIBRE* (D 1996) oder die Geschwister in *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (D 1998) sehen sie sich gezwungen, den in dieser Gesellschaft um sich greifenden, rücksichtslosen *«Haudrauf-Kapitalismus»* auf ihre Weise zu interpretieren – mit List oder auch mit Gewalt nehmen sie, was sie als ihnen zustehend erachten (und agieren damit nicht viel anders als zeitgenössische Unternehmer und Banker, deren absurde Geschäftspraxis beispielsweise in *YELLA* zum Ausdruck kommt).

Arbeiten Farockis wie zum Beispiel *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995), *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) oder *ZUR BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH* (D 2006). (Michael Baute im Interview mit der taz. In: <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/dig=2008%2F10%2F16%2Fa0223&cHash=eaad4a340d> (28.2.2010)).

26 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Elsaesser 2004, S. 24.

Petzolds Spielfilme werden jedoch auch abseits dieser Einflüsse des sozialkritischen Realismus durch eine eigentümliche, geradezu magische Realismuswirkung insbesondere in der Darstellung von Innenansichten und zwischenmenschlichen Beziehungen bestimmt. Hierbei spielt einerseits Farockis Prinzip der offenen Konstruktion eine nicht unbedeutende Rolle: Petzold bedient sich filmhistorischer Vorbilder wie beispielsweise Hitchcock oder Antonioni, spielt mit filmischen Versatzstücken, variiert und aktualisiert scheinbar konventionelle Plots, Figurenkonstellationen und Handlungsmotive. Indem er derart über den Film und seine Historie reflektiert, auf tradierte Konstruktionsprinzipien und eigene Anverwandlungen verweist, verfährt er ebenso wie die sowohl von ihm als auch von Farocki geschätzten Regisseure der französischen Nouvelle Vague und macht die filmische Form transparent für neue Inhalte. Diese Inhalte sind radikal zeitgenössisch – Petzolds Geschichten über die «Melancholie des neuen Bürgertums» sind tief in der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft verankert und werden von deren Geschichte maßgeblich beeinflusst und mitgeprägt:

«[...] Dieses Bürgertum bewegt sich durch viele Filme als Niederlage. Sie haben studiert und ein Haus in Kassel, und sie können portugiesische Kacheln handverlegen, aber sie kriegen das Leben und die Liebe nicht hin. Eine Niederlage untersuchen oder eine Kraftlosigkeit oder Mutlosigkeit, das ist doch ein Thema, eine Aufgabe.»²⁷

Petzold arbeitet hierbei mit einer grundsätzlich offenen, dem aufmerksamen, in der Filmgeschichte wie in seinem eigenen filmischen Werk bewanderten Zuschauer Einblicke in ihre Konstruktion gewährenden Dramaturgie und bringt besonders das bei Farocki zentrale Prinzip der Bedeutungsstiftung im Bild-Zwischenraum zur Anwendung. Vor allem *DIE INNERE SICHERHEIT* (D 2000), aber auch *GESPENSTER* (D 2005) sind voller Ellipsen, die dem Zuschauer Raum lassen für eigene Bedeutungsgenerierung – sie erzählen nur das absolut Notwendige und lassen die im Schauspiel geradezu zurückgenommen agierenden Darsteller wie bereits beschrieben als Leerstellen fungieren.

Noch größeren Einfluss auf die Filme Christian Petzolds übt jedoch Farockis Methode, die Überlegung selbst anstelle ihres Resultats in einem filmischen «Bild-Denk-Molekül» darzustellen, aus. So beschreibt Dominik Graf die Filme Christian Petzolds als «Rothko-Bilder, die man hintereinander hängen kann»: «[...] S]ie bilden eine einheitliche Serie, vielleicht haben sie sogar ein gemeinsames inneres Sujet trotz unterschiedlicher Plots, jeder Film ist sozusagen in anderen «Farben», in einem etwas variierten Ton gehalten...»²⁸ Tatsächlich kehren bei Petzold Figuren, Personenkonstellationen, Handlungsmotive und sogar konkrete Schauspieler wieder: So werden beispielsweise seine ersten drei Filme wie auch der noch an der dffb gedrehte Kurzfilm *DAS WARME GELD* (D 1992) von immer wieder variierten Gangsterpärchen und ihren jeweiligen Gegenspielern bestimmt – Richy Müller verkörpert dabei in

27 Christian Petzold. In: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006. S. 4.

28 Dominik Graf in: Ebd., S. 11.

CUBA LIBRE den Obdachlosen Tom, der durch eine schicksalhafte Fügung zu kriminell erwirtschaftetem Geld gelangt, in DIE BEISCHLAFDIEBIN jedoch einen korrupten Polizeibeamten und Widersacher der Diebin Petra. Das eltern- und heimatlose Heimkind Nina (Julia Hummer) in GESPENSTER erscheint wie eine gespenstische Fortführung der ebenfalls von Julia Hummer verkörperten Figur der Jeanne in DIE INNERE SICHERHEIT, die sich ebendiese Eltern- und Heimatlosigkeit Ninas angesichts ihrer mit einer terroristischen RAF-Vergangenheit belasteten und ständig auf der Flucht lebenden Eltern durchaus herbeigesehnt hatte. Und Laura (Nina Hoss), die in JERICHOW der Anziehungskraft des unnahbaren Thomas (Benno Fürmann) völlig erliegt, kann als Antagonistin der gänzlich von ihrem Rachemotiv geleiteten, emotional absolut kontrolliert und geradezu berechnend-gefühlskalt agierenden Leyla (ebenfalls Nina Hoss) in TOTER MANN (D 2001) gelesen werden.

Petzolds Filme gleichen damit filmisch umgesetzten Meditationen über zeitgenössische Lebensrealitäten des deutschen Bürgertums, aber auch über den Film als eine genuin bürgerliche Kunstform. Farockis Prinzip der offenen Konstruktion findet in seinen Filmen weniger drastische Anwendung als beispielsweise bei Arslan oder Schanelec. Möglicherweise ist Petzold zu sehr Autor und Erzähler, um die illusorische Wirkung seiner Spielfilme durch zu radikale Offenlegung ihrer medialen Konstruiertheit, durch die ständige Präsenz der im Film gegebenen Reibung zwischen Realität und Fiktion zu zerstören. Dem Filmverständnis seines Mentors scheint er dagegen, wie hier nur ansatzweise gezeigt werden konnte, sein ganzes filmisches Werk gewidmet zu haben.

Schlussbemerkung

Sowohl Thomas Arslan als auch Angela Schanelec und Christian Petzold ist also das Bewusstsein gemeinsam, dass Film wie jedes fotografische Bild immer einem Changieren zwischen gewollter Inszenierung und dem beispielsweise bei Bazin oder Barthes so hervorgehobenen, durch die technisch-apparative Anordnung der Foto- oder Filmkamera gegebenen Aspekt des Zufalls unterworfen ist. Nur wenn diese medienimmanente ›Doppeltheit‹ beachtet und selbst zum Konstruktionsprinzip erhoben wird, kann ein authentischer Film entstehen, kann das Leben selbst adäquat imitiert werden. Farockis für den Dokumentarfilm ausgeprägtes Prinzip der offenen Konstruktion findet dazu bei Arslan, Schanelec und Petzold eine je eigene Übertragung auf den Spielfilm, aus der sich ihre spezifischen individuellen Stilausprägungen ergeben. Aufgrund des gemeinsamen Ursprungs weisen diese jedoch durchaus genügend Gemeinsamkeiten auf, um daraus den Stil einer Neuen Berliner Schule abzuleiten. Alle drei haben zudem Farockis Auffassung vom Film als einem ›Bild-Denk-Molekül‹ verinnerlicht, das zugleich innerdiegetisch über ein Thema, Motiv oder Sujet und extradiegetisch über den Film an sich reflektiert. Auch hier lassen sich jedoch unterschiedliche Ausprägungen und Herangehensweisen erkennen. Insgesamt wurde deutlich, dass die Schüler Harun Farockis allesamt eigene Perspektiven auf dessen Lehre entwickelt haben und aus ihrer Auseinandersetzung

mit dieser ein enormes kreatives Potential beziehen, das mit Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg oder Valeska Grisebach nun selbst eine «zweite Generation» der Neuen Berliner Schule zu beeinflussen beginnt.

Vielleicht aufgrund seines radikalen Bruchs mit dem Erzählkino oder aufgrund seiner sogar weit abseits des Kunstkino-Milieus, in dem seine Zöglinge ihre Filme produzieren und vertreiben, gelegenen und in den letzten Jahren zunehmend auf den Museums- und Ausstellungskontext fokussierten Filmpraxis galt Harun Farocki einst als der «vielleicht bekannteste unbekannteste Filmmacher Deutschlands».²⁹ Sein immenser Einfluss als Filmdozent und Lehrer der ersten Generation der Neuen Berliner Schule, deren Erzählkino sich ebenso als Gegenentwurf zum am Massenkonsum ausgerichteten Mainstream versteht, aber dennoch die Nähe zum Zuschauer sucht (und bei Gelegenheiten wie beispielsweise dem diesjährigen 40. Internationalen Forum des Jungen Films immer wieder auch findet), ist jedoch nicht von der Hand zu weisen. Spätestens seit dem Erfolg von Filmen wie Christian Petzolds *DIE INNERE SICHERHEIT* ist Harun Farockis Name wieder in aller Munde, stoßen seine frühen wie auch seine zeitgenössischen Arbeiten wieder auf verstärktes Interesse, wie beispielsweise eine unlängst im Kölner Museum Ludwig gezeigte umfassende Retrospektive verdeutlicht. Sein Filmverständnis wie auch seine spezifische Art des Filmmachens werden möglicherweise auch einer zweiten und dritten Generation der Neuen Berliner Schule noch in kreativer Aneignung und Aktualisierung der Farockischen Lehre künstlerische Inspiration sein. Vielleicht ist es also an der Zeit, der von Thomas Elsaesser neu angestoßenen Debatte über die einst in den «Cahiers du cinéma» gestellte Frage, wer denn überhaupt Harun Farocki sei, noch eine weitere Facette hinzuzufügen: Farocki ist nicht nur einer der wichtigsten Filmmacher Deutschlands – sondern auch einer der wichtigsten Filmdozenten.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998.
- Tilman Baumgartl (Hrsg.): *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki: Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin 2002.
- Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Ders. (Hrsg.): *Harun Farocki – Working on the Sight-Lines*. Amsterdam 2004.
- Dominik Graf/Christoph Hochhausler/Christian Petzold: *Ein Gespräch via e-mail über die «Neue Berliner Schule»*. Berlin 2006.
- Katalog zum 60. Internationalen Forum des Jungen Films*. Berlin 2010.

29 Mit dieser Aussage antwortete Thomas Elsaesser 1993 auf die 1975 in den *Cahiers du cinéma* gestellte Frage «Wer ist Harun Farocki?». Zehn Jahre später revidierte Elsaesser dies jedoch und sprach anlässlich der von ihm herausgegebenen ersten internationalen Publikation über Harun Farocki von «dem bekanntesten der wichtigen Filmmacher Deutschlands» (vgl. bspw. <http://www.11-mm.de/festivalblog.php?itemid=226>).

http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=609&lang=de.

<http://www.farocki-film.de/>.

<http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2008%2F10%2F16%2Fa0223&cHash=eaad4a340d>.

<http://www.11-mm.de/festivalblog.php?itemid=226>

(Letzter Zugriff am 28.2.2010.)

Filmografie

- DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN** (D 2001) Video, 72min. Regie, Buch: Harun Farocki, Kamera: Harun Farocki, Ingo Kratisch, Ton: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, arte, NDR, SWR, WDR.
- NICHT OHNE RISIKO** (D 2005). Video, 50min. Regie: Harun Farocki, Buch: Harun Farocki, Matthias Rajmann, Kamera: Ingo Kratisch, Ton: Matthias Rajmann, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, WDR.
- ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK** (D 1995). Video/Beta SP, 36min. Regie, Buch: Harun Farocki, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, WDR, ORF, LAPSUS, DRIFT.
- DER AUSDRUCK DER HÄNDE** (D 1997). Video/Beta SP, 58min. Regie, Buch: Harun Farocki, Kamera: Ingo Kratisch, Bernd Löhr, Ton: Ludger Blanke, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, SDR.
- ZUR BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH** (D 2006). Video, 9min (Videoinstallation). Idee: Antje Ehmman, Harun Farocki, Konzept, Montage: Harun Farocki, technische Endfertigung: Jan Ralske.
- GESCHWISTER – KARDEŞLER** (D 1996). 35mm, 84min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Musik: Juks, DJ Hype, Schnitt: Thomas Arslan. Produktion: Trans-Film, ZDF. Darsteller: Tamer Yiğit, Savaş Yurderi, Serpil Turhan.
- DEALER** (D 1999). 35mm, 99min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Ton: Heino Herrenbrück, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: Trans-Film, ZDF. Darsteller: Tamer Yiğit, Idil Üner, Birol Ünel, Hussi Kutlucan, Lea Stefanel.
- DER SCHÖNE TAG** (D 2001). 35mm, 74min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Musik: Selda Kaya & shape:mod, Morton Feldman, Saul Williams, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: Pickpocket Filmproduktion, zero film, ZDF. Darsteller: Serpil Turhan, Bilge Bingül, Florian Stetter, Selda Kaya, Hafize Üner, Hanns Zischler, Elke Schmitter.
- IM SCHATTEN** (D 2010). 35mm, 85min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Geir Jenssen, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber. Darsteller: Mišel Matičević, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm, Rainer Bock, David Scheller, Peter Kurth.
- PLÄTZE IN STÄDTEN** (D 1998). 35mm, 120min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Ben Folds Five, Joni Mitchell, Guilty by Association, Schnitt: Bettina Böhler, Angela Schanelec. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber, ZDF. Darsteller: Sophie Aigner, Vincent Branchet, Katharina Eckerfeld, Martin Jackowski, Friederike Kammer, Jérôme Robart.
- MARSEILLE** (D 2004). 35mm, 95min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Rachid Taha, Schnitt: Bettina Böhler. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber, ZDF, arte. Darsteller: Maren Eggert, Emily Atef, Alexis Loret, Marie-Lou Sellem, Louis Schanelec, Devid Striesow.
- ORLY** (D 2009). 35mm, 84min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Cat Power, Schnitt: Mathilde Bonnefoy. Produktion: Nachmittagsfilm, Ringel Film, La vie est belle. Darsteller: Natacha Régnier, Bruno Todeschini, Emile Berling, Maren Eggert, Mireille Perrier, Josse De Pauw, Lina Falkner, Jirka Zett.

Der Geisterfotograf

Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold

Der große Bruder der Neuen Berliner Schule

Die Neue Berliner Schule ist sicherlich keine Bewegung, die sich zielgerichtet konstituiert und selbstmächtig etabliert hat, keine Gruppierung gleichgesinnter Filmemacher, die auf verbindliche Ideen und Programme zurückgreifen und erst recht kein verschworenes Kollektiv, das aufeinander abgestimmt und mit strategischem Kalkül handelt. Vielmehr ist die Neue Berliner Schule erst durch den Blick von außen, durch die Wahrnehmung der Kritik zu einem Phänomen geworden. Der Filmkritiker Rainer Gansera prägte den Begriff, um Gemeinsamkeiten zu benennen, die er in den Filmen einiger jüngerer Regisseurinnen und Regisseure ausgemacht hatte, und etwa gleichzeitig sprachen französische Beobachter des deutschen Gegenwartskinos respektvoll und beeindruckt von einer «Nouvelle Vague allemande».

Es ist in der Filmgeschichte durchaus nicht selten, dass Schulen und Stilbewegungen aus Projektionen und Zuschreibungen heraus entstehen. Der Film noir ist für eine solche Genese das wohl eklatanteste Beispiel. Erst die französischen Kritiker nahmen an den amerikanischen Filmen der 1940er Jahre, von denen sie durch die deutsche Okkupation gewaltsam abgeschnitten wurden, jene gemeinsame Atmosphäre von Düsternis und Bedrohung wahr, die sie dann mit dem wiederum eigenen kulturellen Traditionen entsprechenden und vertrauten Begriff *Noir* belegten.¹ Zugleich bedeutete die Kategorie *Film noir* viel mehr, ging über die Projektion und das Phantasma weit hinaus. Entdeckt und benannt war damit eine Homogenität der Themen, des Stils und der Inszenierung, die den eigentlichen Akteuren des Film noir damals kaum bewusst war. Das solchermaßen sichtbar Gemachte, auf den Begriff Gebrachte erlangt eine besondere Realitätsmächtigkeit, in der jede Spur des Ausgangspunkts, der Vorgang der Projektion, getilgt ist. Film noir wird zu einem umfassenden Formbegriff, der die Filmgeschichte bis heute inspiriert und immer noch neue Fortschreibungen und Variationen hervorbringt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der *Neuen Berliner Schule*, obwohl sich das Geschehen hier in ganz anderen Dimensionen, auf ganz anderen Ebenen vollzieht. Es

1 Eine bündige Zusammenfassung der Begriffsgeschichte liefert Burkhard Röwekamp: *Vom film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg 2003, S. 15–42.

bleibt auch in diesem Fall nicht bei der Bezeichnungspraxis der Kritik. Die behauptete Homogenität wird von den Akteuren selbst aufgenommen, wird grundsätzlich bestätigt und erhält erst so seine eigentliche Dynamik. Der Begriff Neue Berliner Schule, so erläutert Christian Petzold in einem Gespräch mit dem *Spiegel*, meine einen «losen Zusammenhang von Filmemachern», die sich vom Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin her kennen.² Und in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* wird er deutlicher:

«Zu den Leuten, die ich kenne, mit denen ich rede, mit denen ich auch zusammen ins Kino gehe, gehören Thomas Arslan, Angela Schanelec, Ulrich Köhler, Christoph Hochhäusler. Seit einigen Jahren ist da ein engerer Austausch, manchmal auch nur eine entfernte Korrespondenz entstanden.»³

Über die Alltäglichkeiten und praktizierten Kommunikationsformen hinaus lässt sich diese Selbstaussage durchaus auch auf das ästhetische Material der Filme übertragen. Zumindest angedeutet ist somit ein Netzwerk von gleichgerichteten Motiven, von dialogisch entworfenen Strukturen, von bewussten Analogien und eher verborgenen Korrespondenzen.

Lebendige Konkretion erhält die Neue Berliner Schule aber vor allem auch durch Christian Petzold selbst. Die strukturelle Klarheit seiner Filme, ihr Reichtum an Details, ihre besondere Beobachtungsschärfe veranlassen die Kritiker immer wieder, diese Filme als repräsentativen Ausdruck der Neuen Berliner Schule zu werten. Da mag sich Christian Petzold noch so sehr wehren – die Rolle als Antrieber, Motor und als der führende Kopf der lockeren Gruppierung wird ihm beständig zugeschrieben. Diese milde Abwehr jeder Repräsentanz kalkuliert Rainer Gansera schon ein, wenn er in einer redaktionellen Notiz zu seinem Interview den Gesprächspartner als «großen Bruder der neuen Berliner Schule» bezeichnet.⁴ Ohnehin ist Christian Petzold wie kein anderer berufen, als der Sprecher dieses losen Verbandes ambitionierter Filmemacher zu fungieren. Es gibt im Gegenwartskino, und dies gilt sicher auch über die letztlich doch kleine deutsche Filmfamilie hinaus, niemanden, der mit so herausragender Intellektualität und mit einer so fundierten Beredsamkeit über Filmarbeit, über das Medium mit all seinen Implikationen, über Filmgeschichte und Vorbilder Auskunft geben kann. Christian Petzold ist ein hochbegabter Erzähler der eigenen Kreativität, der mit einer bemerkenswerten Genauigkeit Motive, Impulse und auch Probleme seiner Regiepraxis offenlegt, ein sensibler und selbstkritischer Kommentator seiner Filme – ohne jede Spur von Arroganz und

2 «Man will sich nicht verlieben». Der Regisseur Christian Petzold über seinen neuen Film *YELLA*, den Erfolg der «Berliner Schule» und die Frage, ob das Mainstream-Kino von Bernd Eichinger noch als Feindbild taugt. Interview mit Lars-Olav Beier und Moritz von Uslar. In: *Der Spiegel* Nr. 37, 2007, S. 188.

3 Über die Brücke, und in den Wald. Christian Petzold über die mythischen Orte des Kinos, Fußball- und Filmegucken und seinen Wettbewerbsfilm *GESPENSTER*. Interview mit Rainer Gansera. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.02.2005.

4 Ebd.

Selbstüberhöhung. Er gibt gerne Interviews, ist stets bereit, in den verschiedensten Medien seine Filme und seine Erfahrungen zu thematisieren, aber erstaunlicherweise wiederholt er sich nicht. Er gibt Einblicke in einen offenkundig nie abgeschlossenen Prozess der Reflexion über das Filmemachen, daher wirken alle seine Äußerungen so frisch und unmittelbar. Man muss in der Tradition inspirierender Selbsterklärungen schon weit zurückgehen, auf Truffaut und auf Godard oder auf Fellini verweisen, um eine ähnliche Intensität der Selbstaussage, der öffentlichen Rechenschaft zu finden.

Selbstentwurf eines Auteurs

In der Rückschau ist es ganz erstaunlich, wie konsequent die Selbstfindung und Selbstkonstruktion des *Auteurs* Christian Petzold sich vollzieht. Die Kurzfilme, die im Rahmen seines Studiums (1988–1994) an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin entstanden sind, gleichen einer systematisch betriebenen Suche eines Filmemachers nach dem ihm adäquaten Modus filmischer Inszenierung. WEIBER (1989) erprobt den autobiographisch getönten Essayfilm, SÜDEN (1990) operiert mit beinahe surrealistischen Bildinstallationen und nähert sich dem Experimentalfilm. OSTWÄRTS (1991), inspiriert durch die Lehrer Hartmut Bitomsky und Peter Nestler, übt den dokumentarischen Blick auf die gebrochenen, durchmischten Landschaften rund um Berlin nach der Wende, zeigt die rührend-naive Durchkapitalisierung trister Räume, die aberwitzige Hoffnung auf den schnellen Gewinn, das laienhafte Nachspielen der großen Geschäfte, lässt die Akteure direkt in die Kamera sprechen. DAS WARME GELD (1993) ist schließlich bereits ein veritaibler Spielfilm, ein typischer Petzold-Film, denn er nimmt viele spätere Geschichten vorweg, ist erstaunlich ausgefeilt. Gegen Ende des Studiums zeichnet sich ab, dass Petzold einzig und allein am Erzählen von Geschichten interessiert ist und dass die Arbeit mit Schauspielern ihn fesselt. Die vorher erprobten Genres werden abgelegt, aber Petzold wertet seine Experimente aus, nimmt aus dieser Suchbewegung wichtige Elemente mit hinüber in sein Erzählkino: das Motiv der Autofahrt, die literarischen Inspirationen, die unmittelbare Verarbeitung der eigenen Lesefrüchte (WEIBER), die besondere Sensibilität für Räume und für Architektur (SÜDEN), das Interesse für soziale Prozesse und ihre genaue Beobachtung (OSTWÄRTS). Am Ende seines Studiums wird dem Absolventen klar, dass ihn eigentlich nur die *Mise en scène* selbsterfundener Geschichten interessiert. Darauf sind fortan alle seine Ambitionen ausgerichtet. Petzold definiert sich selbst als ein bekennender, ein leidenschaftlicher Kinoerzähler. Nach dem Einschnitt der Postmoderne, die zwar die «großen Erzählungen» verabschiedete, aber zugleich das Prinzip des Narrativen rehabilitierte und die abstrakten theoretischen Denkfiguren durch das Erzählen vielfältiger, phantasievoller Geschichten ersetzte, gab auch die filmische Avantgarde die Skepsis gegenüber dem Erzählkino auf. Die Filme von Jean-Luc Godard sind eine einzige Revolte gegen das Erzählen, sie stöhnen unter der Last, eine Geschichte erzählen zu müssen. Die Generation des «Neuen deutschen Films» ging noch

aus von einer «Krise des Erzählens», die in der literarischen Kultur seit den 1920er Jahren permanent beschworen wurde. Die maßgebenden Regisseure des «Jungen deutschen Films» überdeckten narrative Operationen durch eine konsequente Stilisierung des Bildes und des Sprechens (Rainer Werner Fassbinder/Werner Schröter), lösten eine markante Erzähldramaturgie in undramatische Alltagsbewegungen auf (Wim Wenders) oder vertrauten gegen die Fiktion eher auf das Pathos des Realen (Werner Herzog). Demgegenüber geht die Generation der in den 1990er Jahren debütierenden Regisseure (Tom Tykwer, Christian Petzold) von der Überzeugung aus, das Erzählen sei der Urstoff des Kinos, die Grundvoraussetzung seines Zaubers und seiner Wirkung. Das Kino kann gar nicht anders als Geschichten zu erzählen, das ist seine Mission, seine Bestimmung – dies könnte man als einen fundamentalen Konsens der Neuen Berliner Schule bezeichnen. Alle Vertreter dieser Gruppierung begreifen das Erzählen als Privileg und als Chance.

Mit einer prononcierten Lust am Erzählen geht Christian Petzold auch in diesem Punkt voran. In allen seinen Filmen spürt man, welche große Sorgfalt er für den «Bau» seiner Geschichten aufwendet, wie sehr die Sequenz der erzählten Ereignisse reflektiert und abgewogen wurde, wie viele Varianten vor der endgültigen Entscheidung durchgespielt wurden. In seinen vielen Interviews spricht er des Öfteren von dieser intensiven Suchbewegung. Harun Farocki, sein Lehrer, nimmt dabei die Rolle eines «dramaturgischen Beraters» wahr, in einem dialogischen Prozess kristallisiert sich die Architektur der Geschichten schließlich heraus. Das kunstvolle Erzählen als das Resultat eines präzisen Handwerks und des genauen Denkens tritt für den Zuschauer so plastisch hervor, dass es beinahe selbstreflexiv wird, ohne dass es einer Metaebene oder der eingeschobenen Reflexion bedarf. Petzold arbeitet bevorzugt mit Andeutungen und Ellipsen, durchbricht immer wieder das Erzählkontinuum, führt Fragmente des Geschehens ein, die zunächst rätselhaft bleiben und ihre Erzählfunktion erst sehr viel später enthüllen. Dieses enigmatische Erzählen verbindet ihn mit Krzysztof Kieslowski. Der Zuschauer sieht sich außerordentlich beansprucht durch ein System von Korrespondenzen, die im Raum der Diegese über große zeitliche Distanzen hinweg etabliert werden, durch ein komplexes Netzwerk von Motiven und Bezügen. Die Filme von Christian Petzold sind Kopfkino in einem radikalen Wortsinn, ohne dass sie jedoch an Lebendigkeit und Emotionalität einbüßen.

Christian Petzold definiert sich nicht nur als leidenschaftlicher und lustvoller Erzähler, er entwirft sich von Anfang an ganz ohne Frage als ein *Auteur*, ist auf eine klar umrissene Autorenschaft aus. Er sieht sich in der Nachfolge großer Vorbilder des französischen und des amerikanischen Kinos: Jean Renoir, Robert Bresson, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock und viele andere. Er ist immer der Drehbuchautor seiner eigenen Filme. Man kann sich nicht so recht vorstellen, dass er ein fremdes Buch verfilmt. Ein starkes Autorenbewusstsein prägt bereits ein eigenes Autorenprofil aus, doch schon seine ersten Filme zeigen klare Konturen einer Autorenschaft: ein Grundrepertoire von Geschichten, Figuren und Situationen, ein Grundinteresse an ganz bestimmten Stoffen und Problematiken, ein eige-

ner filmischer Kosmos und eine eigene filmische Poetik. Christian Petzold hat sich offenbar schon früh vorgenommen, die Kinomaschine nicht beliebig zu bedienen, sondern ihr eine individuelle, subjektive, klar identifizierbare Autorenschaft abzurufen, für Publikum und Kritik wahrnehmbar zu machen. Es ist dies ein mutiges und riskantes Vorhaben – zu einer Zeit, in der das Modell des Autorenfilms allgemein als antiquiert und überholt galt.

Das Frühwerk

Es spricht für die Gradlinigkeit und Konsequenz dieses Selbstentwurfs, dass bereits der 33minütige Kurzfilm *DAS WARME GELD* des DFFB-Studenten eine ganze Werkperiode in frappierender Weise vorwegnimmt. Die drei Fernsehfilme *PILOTINNEN* (1995), *CUBA LIBRE* (1996) und *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (1998), die man als «Frühwerk» klassifizieren könnte, sind im Übungsfilm präformiert. Das erste Ausprobieren gleicht beinahe schon der Festlegung auf ein Repertoire von Geschichten, Figuren und Räumen. In den Fingerübungen sind sogar die Grundtechniken des filmischen Erzählens erkennbar, die für das gesamte Oeuvre der neun abendfüllenden Spielfilme gültig bleiben, die Christian Petzold bislang vorgelegt hat. Schon hier findet sich die kammerspielartige Reduktion auf wenige Figuren, die der Autor und Regisseur bevorzugt, um damit einen Effekt der Dichte, der Beengung, der spannungsgeladenen Konzentration zu erzielen. Damit verbindet sich eine für alle Petzold-Filme typische Grundhaltung. Stets wird eine extreme Nähe zu den Figuren eingenommen, aber der Erzähler ist nicht auf die einnehmende Intimität eines Wohlfühlkinos aus. Ein Befremden bleibt gewahrt, denn die Figuren folgen keiner fertigen, widerspruchsfreien und schlüssigen Psychologie. Die Zuschauer werden auf Distanz gehalten, Rätselhaftigkeiten sind nicht auflösbar, ein Befremden stellt sich ein, den Figuren wird ihr Zauber und ihre Schroffheit belassen, sie bleiben unnahbar.

Petzold geht also von Anfang an aufs Ganze, er hat auch dann das filmische Medium im Kopf, wenn er für das Fernsehen schreibt und inszeniert. An den Standards, an den Thematiken und Usancen des Fernsehspiels gehen die drei ersten 90minütigen Erzählungen dann auch souverän vorbei.

Das «Frühwerk» bildet aber gleichzeitig eine in sich abgeschlossene Einheit, lässt sich als Durchgangsstadium und Experimentierfeld bestimmen. Die drei Fernsehspiele erweisen sich als erstaunlich ähnlich und erscheinen fast als ein einziger Film. Christian Petzold eröffnet einen umfassenden Spielraum, operiert mit fixen Komponenten und Konstellationen, mit einem festen Set von Figuren und Abläufen. Wie bei einem magischen Würfel werden die identische Farbfelder nur jeweils unterschiedlich gruppiert und zu «neuen» Farbmustern komponiert. Nicht auf die Individualität von Figuren und Geschichten kommt es an, sondern auf die invarianten, die übergreifenden Strukturen. Es ist keineswegs übertrieben, von einer *strukturalistischen Phase* zu sprechen, die Christian Petzold in den 1990er Jahren mit seinen Inszenierungen durchläuft. Und noch eine Grundoperation verwandelt

die drei Fernsehfilme in einen einzigen Text: Alle drei Erzählungen verhandeln die Filmgeschichte, benutzen Genremuster, zitieren große Filmmomente herbei, arbeiten sich am Kino ab und feiern das Kino. Für diese «Einstiegsfilme» in den Beruf eines Kinoerzählers gilt, was die Kritikerin Frieda Grafe im Jahre 1965 zu Truffauts frühen Filmen ausgeführt und die sie als *Die Kunst des Epigonen* bezeichnet hat:

«Truffaut braucht für seine Filme Konventionelles als Versatzstücke, weil er so am ehesten das durch ungeprüfte Übereinkunft Vertraute als das Fremde darstellen kann, das es in Wahrheit ist. Es gibt in all seinen Filmen winzige Vorfälle, die unvermittelt eine neue Perspektive auf tun, Einstiegsstellen in der glatten Oberfläche seiner Filme, die es möglich machen, sie von unten zu sehen.»

Der Regieanfänger Christian Petzold benötigt sicher erst einmal «Versatzstücke», um sich als filmischer Erzähler etablieren zu können. Aber sein Spiel mit dem Wiedererkennbaren geht über das Stofflich-Handwerkliche weit hinaus. Er bezieht damit Position gegenüber der Filmgeschichte, bekundet seine Verehrung und Bewunderung. Die Opposition von «Originalität» versus «Epigontum» hat freilich jene Dramatik eingebüßt, die noch für die Generation der Nouvelle Vague gegeben war. Den Filmemachern der 1990er Jahre gilt die Filmgeschichte ganz selbstverständlich als Inspirationsquelle, sie machen ihre Aneignungen, ihre Leidenschaften für bestimmte Genres, ihre Begeisterung für ihre Idole direkt kenntlich, erzählen das Vertraute weiter und beweisen so seine ungebrochene Gültigkeit, seine Vitalität. In Spuren zu gehen, bedeutet für sie ein Fortsetzen und Aktualisieren des Bewährten, dessen Lebendigkeit sich dadurch aufs Neue beweist. Der Anfang von *GESPENSTER* (2005) schließt klar identifizierbar an Michelangelo Antonionis *BLOW UP* (1966) an, ohne dass man von einem Zitat sprechen könnte. Im Atmosphärischen, in den Farben, im Rhythmus und auf der Ebene des Tons wird Antonionis Kino verdichtet und präsent gemacht. In anderen Passagen des Films finden sich Annäherungen an die späten, stark von der Musik geprägten Filme von Jean-Luc Godard (*NOUVELLE VAGUE*; *PASSION* und *PRÉNOM CARMEN*) oder an Eric Rohmer und dessen Dramaturgie des Zufalls.

Die Protagonisten des Frühwerks sind allesamt vom gleichen Schlag. Sie leben in einem Aufschub auf ein Morgen, entwerten die Gegenwart, indem sie ihre Lebensenergien allein auf ein fernes, ungewisses Ziel richten. In *PILOTINNEN* opfert die Kosmetikvertreterin Karin (Eleonore Weisergerber) alles für ihren Traum, eine Wohnung in Paris zu besitzen und ein neues, ein bohemhaft-unbeschwertes Leben beginnen zu können. Tom, der Streuner und Kleinkriminelle (Richy Müller) ist einzig angetrieben von dem Wunsch, Kuba, die Insel seiner Sehnsüchte zu erreichen (*CUBA LIBRE*). Petra (Constanze Engelbrecht in *DIE BEISCHLAFDIEBIN*) kehrt diese Bewegung um. Mit Verführung und Diebstahl rafft sie in exotischen Fernen ein Vermögen zusammen, um dann im bürgerlichen Düsseldorf eine gesicherte, unangefochtene Existenz führen zu können. Nichts weniger als eine Rückkehr ins Paradies erträumen sich all diese Figuren. Wie besessen sind sie von ihrer Vision,

für die sie buchstäblich alles hingeben. Karin wird zur Obdachlosen, verzichtet auf ein Zuhause, schlägt sich in billigen Hotels und Pensionen durch, um das Ersparte für das Apartment in der Metropole Paris einsetzen zu können. Tom wird zum Harsardeur und zum Dieb, raubt seiner Freundin Tina (Catherine Flemming) das Geld und lässt sie im Stich. Petra hat sich ohnehin von Anfang an dafür entschieden, als Hoteldiebin von der Polizei und von Detektiven permanent gejagt zu werden. Die Verabsolutierung ihrer Träume zwingt alle diese Figuren in eine heroische Einsamkeit hinein. Sie werden zu Einzelkämpfern, die verbissen an ihren Zielen festhalten und sich dem Realitätsprinzip widersetzen. Auch wenn sie einen Mitstreiter in ihren Traum hineinnehmen und einschwören, bleibt der Wunsch nach dem individuellen Glück so übermächtig, dass er ein Opfer des Anderen einfordert, das Sophie (Nadeshka Brennicke) in *PILOTINNEN* dann auch bereitwillig erbringt, wie dies in dem Kurzfilm *DAS WARME GELD* bereits vorgegeben war. In der Fixierung auf das Außerordentliche erhalten die Hauptakteure des Frühwerks etwas Monströses und Überdimensionales, aber auch etwas Grandioses und Verführerisches. In ihrem Erscheinungsbild nehmen sie ihren Traum vorweg. Karin grenzt sich mit ihrer tadellosen Uniform, mit ihrem makellosen, offenen Gesicht, ihren eleganten Bewegungen ab vom verhassten Alltag einer Reisenden in Kosmetik. Man könnte sie in der Tat in ihrer durchstilisierten Erscheinung mit einer Pilotin verwechseln. Wie eine Liebesgöttin schwebt Petra (*DIE BEISCHLAFDIEBIN*) in vollendeter Eleganz durch das Bild, verlässt im fahlen Morgengrauen das Luxushotel, in dem sie ihre Opfer betäubt und ausgenommen hatte. Kein Wunder, dass niemand sie behelligt. Als wären sie nietzscheanische Übermenschen nehmen sich die Protagonisten alles heraus, um in ihr Traumland zu gelangen, werden zu Verbrechern und greifen zur physischen Gewalt. Jeder Glorifizierung arbeitet Christian Petzold aber entgegen. Zu unübersehbar ist das Überspannte, das Realitätsvergessene ihrer Wünsche, das oft in Komik umschlägt, zu deutlich ist das Scheitern von Beginn an vorgezeichnet. Der große Coup, der den Befreiungsschlag bedeuten sollte, endet in einem Desaster. Komödiantisch gebrochen ist vor allem die Figur des Tom aus *CUBA LIBRE*. Das Pech, das ihm immer dann in die Quere kommt, wenn er sich kurz vor dem Ziel erwähnt, zeigt slapstickhafte Züge.

Das Frühwerk Christian Petzolds besteht ausschließlich aus Frauenfilmen. Aus weiblicher Perspektive wird erzählt, selbst in *CUBA LIBRE*, wo Tom nur scheinbar die Hauptfigur ist. Die Geschichte von Tina, der tief Verletzten, der Erniedrigten, der zu Tode Erschöpften, ist viel gewichtiger, obwohl sie unerzählt bleibt, Tina ist die weit eindrucksvollere Figur. Die drei Filme sind mit einer radikalen Parteilichkeit für die Frauen erzählt. In *PILOTINNEN* sind die Männer nichts als egoistische Monstren, grausame Vollstrecker der kapitalistischen «Notwendigkeiten», die Stellen streichen und Mitarbeiter ungerührt entlassen, geile Egoisten, die von den Frauen Sexualität erpressen wollen. Nicht weniger abstoßend ist die Galerie der Männer in *CUBA LIBRE*. Schließlich thematisiert *DIE BEISCHLAFDIEBIN* sehr direkt das Thema der weiblichen Sexualität, die als Spekulationsobjekt vorgeführt wird. Der Titel soll sich,

nach dem ›Berufsethos‹ der Diebin, eigentlich nicht erfüllen. Für gewöhnlich lässt sie es nicht zum Äußersten kommen, bietet ihren Körper nur als verführerisches Bild dar und entzieht sich nach der ersten Umarmung, nachdem sie die Männer mit einer eleganten Verführungsrede umgarnt hat: «Wissen Sie, ich bin einsamer als ein Rentner auf Mallorca». Sie spielt die Einsame und Verlassene und offeriert dem ›Verführten‹ die Möglichkeit, die Maske eines Trösters anzulegen. Ihrer Schwester, die am Ende zu ihrer Komplizin wird, gelingt es aber nicht, so virtuos die Grenzen zu ziehen, was ihr zum Verhängnis wird.

Die Radikalität des Träumens und die Verabsolutierung der Wünsche rücken alle drei Filme in die Nähe des Melodramatischen. Wie im klassischen Melodram setzen die Akteure alles auf eine Karte, kennen nur ein Entweder – Oder, nehmen die tödliche Gefahr, den Untergang in Kauf. PILOTINNEN schließt direkt an jene Roadmovies an, in denen die Reisenden zu Outlaws und Gejagten werden. Bis in die Figurenkonstellation hinein wird THELMA AND LOUISE (1991) aufgenommen und weitererzählt. Und durch diesen hindurch wird wiederum auf BONNIE AND CLYDE (1967) referiert. In vielfältigen Anspielungen ist der Film noir in CUBA LIBRE gegenwärtig – am deutlichsten im dramatischen Schluss, am tödlichen Ende, als sich Tom am Ziel seiner Wünsche wähnt. Als die falschen Geldscheine zersterben, ähnlich wie in Stanley Kubricks THE KILLING (1956), gibt sich Tom der Illusion hin, dass er nun seine Verfolger endgültig abgeschüttelt habe. Doch die entreißen ihm im letzten Augenblick die Beute und schießen ihn nieder. Die sich anbahnende Verbindung des Gentleman-Verführers und der «Beischlafdiebin» lässt sich als Hommage an Ernst Lubitschs Komödie TROUBLE IN PARADISE (1932) entziffern.

Schon die Eingangssequenz von PILOTINNEN, Abschlussfilm des Studiums und Initiationspunkt der Regiekarriere, lässt die Virtuosität des filmischen Erzählers Christian Petzold erahnen. In einer emblematischen Verdichtung von Zeichen führt er in seine Geschichte ein, zeigt die Akteure, ihre Lebenswelten und Sehnsüchte allein durch Dinge und Gesten. Wir blicken in einem Vertikalshot auf eine ausbreitete Landkarte, eine männliche und eine weibliche Hand tasten Linien ab, bestimmen den Ort ihrer nächsten, heimlichen und verstoßenen Zusammenkunft. Die Abwesenheit der Körper, die nur durch Stimme und Hand repräsentiert sind, verweist bereits auf das Nicht-Gelebte, zeigt den Aufschub, der ihre total durchgeplante Existenz bestimmt. Eine ausgetrunkene Espresso-Tasse, das bereits hingelegte Trinkgeld offenbaren die Hast, die Flüchtigkeit, denen das Paar, das wir nie im Bild sehen werden, unterworfen ist, den überstürzten Abschied, der bevorsteht. Die unverbrüchliche Liebe wird sich als Verrat erweisen, die gemeinsame Utopie als Lüge. Michel, der unsichtbare Geliebte, wird am Ende als Gauner und Betrüger enttarnt. Der sich anschließenden einsamen Autofahrt Karins durch das nächtliche Paris ist die Musik Georges Delerues unterlegt, die damit an zahllose filmische Passagen der Nouvelle Vague durch die Hauptstadt Frankreichs erinnert. Sie wirkt wie ein ferner Klang des Nicht-Erreichbaren, das Paradies ist eine Schimäre und Paris ist nur eine Postkartenansicht. Dazu zeigt uns Christian Petzold das Gesicht

von Eleonore Weißgerber in einer Großaufnahme, das von Tristesse und Anspannung gekennzeichnet ist. Eine innere Bewegung wird kunstvoll auf dem Gesicht der Schauspielerin sichtbar gemacht, als erneuere sie ihren Traum, arbeite ihre Sehnsüchte durch und als Wappne sie sich für den prosaischen Alltag.

Ein filmischer Erzähler der Berliner Republik

Mit *DIE INNERE SICHERHEIT* (2001), seinem ersten Kinofilm, beginnt ein neues Kapitel in der Filmographie von Christian Petzold. Er schließt sein Frühwerk ab, indem er nun ganz andere erzählerische und filmische Verfahren zur Geltung bringt. Zwar hält er fest an einem kammerspielartigen Szenario, das auf wenige Figuren verknüpft ist. Er spitzt seinen Reduktionismus sogar noch zu: Eine Kleinfamilie, der versprengte Rest des RAF-Untergrundes, geistert auf einer sinnlos-ziellosen Flucht durch die Lande. Aber die Beschränkung ist nun genau kalkulierte Verdichtung, die auf komplexe Realitätsformationen verweist und sich nicht mehr im selbstreferenziellen Spiel mit Versatzstücken erschöpft. In der Erzählgegenwart, der Bundesrepublik Deutschland um die Jahrtausendwende, sind zugleich andere Zeiten und Zeitläufte komprimiert – 1968 mit seinen Ansprüchen und Illusionen, die terroristische Szene und ihr Zerfall, die Anpassungsbewegungen der Akteure und Sympathisanten. Die Figuren Petzolds legen nun das Monströse, ihre Künstlichkeit und ihre Literarizität ab, sie sind sehr viel stärker eingebunden in Alltagswelten und Lebenszusammenhänge. Das radikale Figurentheater des Frühwerks – wie auf einer leeren Bühne lässt Christian Petzold in *CUBA LIBRE* sein bizarres, schräges Personal auftreten – verwandelt sich in differenzierte, genau ausgestaltete soziale Szenarien. Weil sich diese Ausrichtung in den kommenden Filmen noch intensiviert, gewinnt der Kinoerzähler Christian Petzold eine ganz neue Welthaltigkeit, eine neue Realitätsmächtigkeit. In den sechs Filmen, die er von 2001 bis heute herausgebracht hat, tritt er immer prägnanter als *der* filmische Erzähler der Berliner Republik hervor. Kein anderer Filmemacher widmet sich so eindringlich und ausdauernd den vielfältig gebrochenen Wirklichkeiten im wiedervereinigten Deutschland. Christian Petzold wird zu einem umfassenden Chronisten, der sowohl das Private, die Gefühlswelten, die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, die Binnenstrukturen von Familien wie auch das Öffentliche, die Sphäre der Ökonomie seismographisch genau registriert. Er zeigt uns in seinen Geschichten, was ansonsten zur abstrakten Formel der politischen und ökonomischen Diskurse gerinnt und allenfalls als statistische Größe erfasst wird, überführt es in die Konkretion des Sichtbaren. *WOLFSBURG* (2003) demonstriert die Machtverhältnisse und subtilen Abhängigkeiten in einem mittelständischen Familienbetrieb, einem erfolgreichen Autohaus. *YELLA* (2007) zeigt plastisch das «Ost-West-Gefälle», die Diskrepanz, aber auch geheime Identität zwischen den verlassenem, vorbildlich restaurierten Altstädten im Osten und den anonymen Büroansiedlungen am Rande der westdeutschen Metropolen. Menschenleer, leblos und abweisend sind beide urbanen Räume. Im gleichen Film



Abb. 1: Eine Dreiecksgeschichte in einem leeren Raum: JERICHOW (2008)

werden wir Zeuge, wie das ökonomische Scheitern in die private Katastrophe umschlägt. Der Traum von der Selbständigkeit zerplatzt, wie dies nach Statistiken über 30.000 Mal im Jahr in Deutschland geschieht, die Erschütterungen, der verletzte Stolz, die Anklagen und Selbstvorwürfe sind fürchterlich, sie enden tödlich. Gleichzeitig gewinnen wir Einblick in die strikt abgeschirmte Welt des Risiko-Kapitals und der Finanzmärkte, der *Private Equity*-Verhandlungen, die um atemberaubende Zinssätze, die mit Machtgesten und Finten geführt werden. In JERICHOW (2008), dem vorläufig letzten Film von Christian Petzold, baut der türkische Immigrant Ali (Hilmi Sözer) auf dem flachen Land, in den schier menschenlosen Weiten von Mecklenburg-Vorpommern ein kleines Imperium der Imbissbuden auf. Seine Pächter macht er mit einer Mischung aus patriarchalischem Charme und brutaler Gewalt gefügig. Solche nahen und doch fernen Lebenswelten dienen nicht nur als Filmkulisse. Christian Petzold nimmt sie ernst bis in die unscheinbaren Details hinein. Wo ein Imbissstand am besten zu platzieren sei, um ein Maximum an Gewinn abzuwerfen, wie die einzelnen Verkaufsstellen besonders benzinsparend beliefert werden können, wird im Dialog ausführlich erläutert. In ihrer Gesamtheit stellen die Filme ein Beobachtungskino von seltener Genauigkeit dar. Sie realisieren einen doppelten Blick, denn Petzold schaut von Innen, studiert genau die Voraussetzungen, die Abläufe, das Selbstverständnis der Akteure, und er blickt von Außen, kühl und distanziert. Selbstreflexiv gebrochen wird das Beobachten beinahe in jedem Film durch das Auftauchen einer Kontrollkamera und eines Kontrollbildes, eines Videobildes in Schwarz/Weiß mit rauschenden Bildpunkten. Der maschinelle Blick der Kontrollkamera und ihre unbewegte, völlig neutrale Registratur steigern an manchen Stellen die emotionale Wirkung fast bis zur Unerträglichkeit. In dem Film WOLFSBURG hat Laura (Nina Hoss) ihren kleinen Sohn durch einen Verkehrsunfall verloren. Wie sie an ih-



Abb. 2: Angespannte Dramatik der Private Equity-Verhandlungen: YELLA (2007)

rem Arbeitsplatz, in einem großen Supermarkt vor einer gigantischen Tiefkühltheke, beim Einräumen von Gefriergut und in Berührung mit der kalten, toten Materie vor Trauer und Schmerz zusammenbricht, zeigt Petzold dem Zuschauer durch das Medium des Kontrollbildes. In *GESPENSTER* (2005) wird der Verlust selbst auf einem Kontrollschirm sichtbar gemacht als ein schreckliches Erinnerungsbild. Die entführte und ermordete kleine Tochter, deren Tod Françoise (Marianne Basler) nicht wahrhaben will, wird von einem fremden Mann in einem Einkaufswagen aus dem Bild geschoben, verschwindet im tödlichen *Off*. Das blinde, das mechanische Auge der Kontrollkamera bleibt regungslos, starr, verfolgt den Entführer nicht und markiert so eine Differenz zur Empathie der erzählenden Kamera.

Radikalität und Geduld des Beobachtens hat Christian Petzold bei seinem Lehrer, dem Dokumentaristen Harun Farocki gelernt.⁵ Seit den 1980er Jahren hat Farocki eine ganze Reihe von Beobachtungsfilmern gedreht, in denen kommentar- und wertungslos der Ablauf von Schulungs- und Trainingsprogrammen, von Verkaufs- und Beratungsgesprächen festgehalten wird. Farocki registriert damit ganz beiläufig, wie der Alltag immer stärker durch Regeln und Normen, durch festgelegte und eingeübte Szenarien modelliert wird. Christian Petzold nimmt diesen Befund auf. In *TOTER MANN* (2002) muss der Anwalt Thomas mit Erschrecken feststellen, dass die Zufallsbegegnung mit Leyla (Nina Hoss), die ihn überwältigt hatte, auf das Genaueste dem Inszenierungsschema eines Ratgebers für ein effektives Kennenlernen entspricht. *YELLA* schließt noch sehr viel direkter an den verehrten Lehrer Harun Farocki an. Dessen Dokumentation *NICHT OHNE RISIKO* wird zum Ausgangsmaterial der *Private Equity* Verhandlungen, Dialogpassagen und Gesten werden adaptiert, in die fiktionale Inszenierung umgeschrieben.

5 Vgl. den Beitrag von Marie Krämer in diesem Heft.

Die gleiche Detail- und Beobachtungsgenauigkeit wendet Christian Petzold bei der Ausgestaltung der Nebenfiguren auf. Wenn in *GESPENSTER* der Aufseher im Berliner Tiergarten den Trupp der jugendlichen Reinigungskräfte schikaniert, der Lehrer in *DIE INNERE SICHERHEIT* sich darüber aufregt, dass seine Schüler den Unterricht schwänzen, zur Filmvorführung aber vollzählig erscheinen, dann sind Sprache und Attitüden von einer beinahe dokumentarischen Genauigkeit. Ein ausgeprägt soziographisches Interesse kommt hier zum Vorschein, so dass in die Filme Petzolds immer wieder präzise Miniaturen des Gesellschaftlichen und Alltäglichen eingelassen sind, was ihren außerordentlichen Charakter innerhalb der Neuen Berliner Schule wie auch im deutschen Gegenwartskino insgesamt ausmacht.

Phantome und Halbwesen

Davon aber deutlich unterschieden sind die Hauptfiguren, die in den genau erfassten Alltagswelten, in der Konkretion des Sichtbaren und Materiellen nicht aufgehen. Nach 2000 legt Christian Petzold zunehmend radikaler alle seine Protagonisten vor allem auch durch ihr Erscheinen und ihr Spiel als Zwischenwesen an, die in verschiedenen Welten agieren, die Grenzen überschreiten und sich eindeutigen Definitionen entziehen. Schon die Hauptfiguren des Frühwerks hatten etwas Phantomhaftes, urplötzlich tauchten sie auf und verschwanden ebenso schnell wieder. Ihre Rolle, ihre Bestimmung in der Narration und ihre Präsenz im Bild waren aber dort streng diktiert von der Struktur, vom reißbrettartig entworfenen «Bau» der Geschichte. Nun sind die zentralen Gestalten der Petzold-Filme schon in ihrer Anlage, ihrer Grundausstattung phantastische Halbwesen, gehören verschiedenen Sphären an. Ein merkwürdiges Zwielficht umgibt sie, was auch den Filmen *IN TOTO* ein besonderes Fluidum verleiht. Das Gespenstische stellt Christian Petzold als Leitlinie und als Untergrund aller seiner Filme schon in der Titelgebung und in seiner Selbstcharakteristik heraus. Zu einer «Gespenster-Trilogie» hat er drei seiner wichtigsten Filme gruppiert – *DIE INNERE SICHERHEIT*, *GESPENSTER* und *YELLA*. Etwas Phantomhaft-Ungreifbares strahlen aber alle seine Helden aus, Christian Petzold ist ein Geisterfotograf, der all jene schwer definierbaren Zwischenzonen, die dem auf Wahrscheinlichkeit und Eindeutigkeit getrimmten Auge entgehen, in seine Filme bannet. Wie Wiedergänger der längst überlebten, in den Geschichtsbüchern bereits klassifizierten und abgeschlossenen «Rote Armee Fraktion» agieren Vater, Mutter und Tochter, abgekapselt von der Welt (*DIE INNERE SICHERHEIT*). Man kann sie aber ebenso als Vampire bezeichnen, die keine Ruhe finden und zum ewigen Leben, zur rastlosen Vagabondage verurteilt sind. Weitere Facetten einer Phantomhaftigkeit werden in dem Figurentrio von *GESPENSTER* entfaltet. Die Streunerin Toni (Sabine Timoteo) lebt nur für den Augenblick. Mit dem Instinkt und der Energie eines Raubtiers taucht sie auf und verschwindet, durchstreift die Stadt Berlin, greift sich heraus, packt sich das, was sie benötigt. Von ihrer Vorgeschichte erfährt der Zuschauer nichts und er ist auch ohne Ahnung darüber, wo sie hingeht. Ihre absolute

Gegenwärtigkeit ist gespenstisch. Sie geht auch dem Film einfach verloren – wie Anna in *L'AVVENTURA* (1959) von Michelangelo Antonioni. Françoise ist verloren in Trauer und Schmerz, begehrt auf gegen den Tod ihrer kleinen Tochter, flüchtet sich in eine Welt der Magie und der Wünsche. Sie will ihr Kind wiederauferstehen lassen, es wiederfinden, wiederentdecken im Weichbild der Stadt, wiederholt damit aber nur zwanghaft den Tod, den Schmerz des Verlusts. Nina, die Entwurzelte und Herumgestoßene, (Julia Hummer) ist nur allzu bereit, die ihr angetragene Identität zu akzeptieren und den Platz der toten Tochter einzunehmen, um endlich die Erfahrung des Geliebtwerdens zu machen. Genau so intensiv war sie der vorge-täuschten Zuneigung Tonis verfallen. Der Wunsch, eine andere zu sein, erhält aber andererseits im Film eine solche Kraft, dass er im Prozess des Erzählens bis dicht an die Grenze des Möglichen, des Realen herangeführt wird. Zumindest temporär wird der Zuschauer dazu gedrängt, das Phantastische für das Wirkliche zu halten.

Laura (*WOLFSBURG*) verarbeitet den Unfalltod des Sohnes auf eine andere Weise. Sie verschreibt sich ganz der Aufgabe, den Schuldigen, den Unfallflüchtigen zu finden und zu bestrafen, sie wird zum Racheengel. Wie konsequent sie handelt, verdichtet sich in dem Stadtplan, den sie in ihrer Wohnung aufgehängt hat, auf dem minutiös im Stile eines Profilers alle Spuren, alle gesicherten Fakten und denkbaren Möglichkeiten verzeichnet sind. Es ist Philipp (Benno Fürmann) selbst, der Täter, der dieses überdimensionale Fahndungstableau entdeckt und sich eingekreist sieht. Er will aber nicht mehr flüchten, legt es darauf an, entlarvt zu werden, er erwartet den Tod wie die gebrochenen Helden im Film noir, bietet sich dem Tod dar, ist nicht einmal überrascht, als der Racheengel mit dem Messer zustößt und ihn trifft, mitten in der Fahrt, am Steuer des Unfallwagens. Mit der Sphäre des Todes hatte er sich längst vertraut gemacht. Erschreckend doppeldeutig wird diese Todeserwartung, indem sie für Laura als ein Versprechen für ein neues Leben, für die Überwindung des Todes erscheint.

Aus dem Reich des Todes kehrt Yella zurück und bricht auf zu ihrer phantastischen Reise in die Welt des Risikokapitals. Wenn auch ihre Gespensterhaftigkeit erst in der Schlusspointe, im Finale des Films enthüllt wird, so bricht Christian Petzold immer wieder den Realitätscharakter des Traums auf – durch Momente einer verstörenden Statik, durch den Ton, der andere phantastische Welten hineinklingen lässt.

Phantastischer Realismus – Christian Petzolds filmische Poetik

Gespenster und Halbwesen bevölkern alle Filme von Christian Petzold. Ein toter Mann ist Blum (Sven Pippig) im gleichnamigen Film aus dem Jahre 2002 schon in dem Moment, als er selber der triebbesessene Todbringer ist und die schöne, von allen geliebte Schwester Leylas (Nina Hoss) ermordet. Er weiß, dass er sein Leben verwirrt hat und dass er aus dem Gefängnis seiner Triebe nicht herauskommt. Seinen Tod erwartet er wie eine Erlösung. Der Mord, den er begangen hat, fordert noch ein zweites Opfer: Leyla verschreibt sich – wie Laura in *WOLFSBURG* – dem Zwang der Rache, des Töten-Müssens. Dem Tod anheimgegeben war sie schon vorher durch

den furchtbaren Ausruf des Vaters: «Sie haben die Falsche getötet.» Ein «toter Mann» im metaphorischen Sinn ist schließlich auch der Anwalt Thomas, weil er das tödliche Geschehen nicht verhindern kann, zum wirkungslos durch den Film Dahintreibenden wird. Gleich zweifach dem Tod geweiht ist Ali in JERICHOW. Er trägt die tödliche Krank-



Abb. 3: Richy Müller in DIE INNERE SICHERHEIT (2001)

heit in sich und er weiß es. Sein ganzes Handeln wird durch den nahen Tod bestimmt, den ihm seine Frau Laura (Nina Hoss) und ihr Liebhaber Thomas zugedacht und genauestens vorbereitet haben.

Das Phantastische und das Reale – das sind die beiden Grundpole, zwischen denen sich die Filme von Christian Petzold bewegen. Ihre Gegenläufigkeit nutzt der Autor/Regisseur konsequent, um eine gegenseitige Aufhebung zu erreichen und im Endeffekt gemischte Szenerien und Bilder von schillernder Zwielfichtigkeit zu erhalten. Die genau abgetasteten Oberflächen, die Materialität der Dinge, die Konkretion der Bauten und der Räume, die mit dokumentarischem Gestus aufgezeichneten Alltäglichkeiten werden unterminiert durch die Figuren, die nicht nur im Realen verankert sind, sondern aus anderen Sphären kommen und anderen Welten zustreben. Grenzüberschreitungen und Unschärfen sind die entscheidenden Qualitäten von Christian Petzolds filmischer Poetik. Das Reale gewinnt phantastische, das Phantastische reale Konturen. Zwei Referenzpunkte für eine solche Bilderwelt des Doppeldeutigen und der beständigen Übergänge ließen sich angeben. In der europäischen Malerei der 1920er Jahre ist der gegenständliche Verismus der Darstellung durch Techniken der Überschärfe und der Isolierung vielfältig gebrochen. Die Stilrichtung der *Pittura Metafisica*, die von Giorgio de Chirico, Carlo Carrà und Alberto Savinio um 1920 in Ferrara konzipiert wurde, charakterisiert Wieland Schmied als «Entrückung» und «archaisierende Überhöhung» der in eine fremde Umgebung transponierten «gewöhnlichen, einfachen, übersehenen Dinge». ⁶ Im *Magischen Realismus* der deutschen Maler Carl Grossberg und Franz Radziwill gewinnen die Wirklichkeitsbilder zehn Jahre später durch eine phantastische Kombinatorik der Dinge Traumcharakter. Die gegenständliche Welt ist mit bestechender Exaktheit erfasst und zugleich in eine Atmosphäre des Unheimlichen gerückt. ⁷

6 Wieland Schmied: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933*. Hannover 1969, S. 18/19.

7 Ebd., S. 56/57 und 67/68.

Der Kameramann und Regisseur Nicolas Roeg kann als ein Pionier des modernen Psychothrillers gelten, der die Techniken des *Magischen Realismus* in das filmische Medium transferiert und ihnen eine neue Dynamik verleiht. In dem Film *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN* (1973) zersplittert die lineare Zeit in eine befremdliche, kaleidoskopartige Simultaneität, das Mystische und Unerklärbare steht ganz selbstverständlich neben dem Gewöhnlichen und Vertrauten. Psychothriller wie *THE SIXTH SENSE* (1999), die am Ende der 1990er Jahre das Genre zu einem bemerkenswerten Raffinement geführt haben, sind für Christian Petzolds filmische Poetik ein wichtiger Anschlusspunkt.

Sein filmischer Realismus operiert schon deshalb multiperspektivisch und mehrdimensional, weil er eine Erfahrungstotalität anstrebt, Träume und Tagträume, Visionen und Halluzinationen in den filmischen Diskurs integriert, den Vorstellungswelten damit Realitätsmächtigkeit zubilligt. Als Heinrich (Bilge Bingül) in *DIE INNERE SICHERHEIT* gegenüber Jeanne (Julia Hummer), in die er sich im herbstlich verlassenen Strandbad an der Algarveküste verliebt hat und die ihm ihrerseits eine falsche Identität vorspielt, eine großbürgerliche Kindheit in einer mondänen Villa erfindet, tritt ihm der Erzähler unmittelbar zur Seite und übersetzt seine Lebenslüge in eine filmische Sequenz. Die Grenzen zwischen Erinnerungsbild und Wunschbild werden verwischt, in Wirklichkeit – das erfährt der Zuschauer erst sehr viel später – ist Heinrich ohne Eltern in einem Heim aufgewachsen. Sein Wunschtraum ist so verführerisch und suggestiv, dass Jeanne ihm verfällt und die Flucht der Familie zu diesem Ort hinlenkt, den es wirklich gibt und der damit in der Logik des bildlichen Diskurses die Grenze vom Imaginären zum Realen überschreitet. Der gesamte Film ließe sich, folgt man dieser Spur, als Wunsch- und Traumerfüllung deuten. Jeanne ist die alles beherrschende Figur von *DIE INNERE SICHERHEIT*. Mit ihrem Blick aus dem Bild in das *Off* beginnt der Film. Jeannes Lebensbegehren, ihren Wunsch sich aus der phantomhaften Existenz zu befreien, nimmt die Erzählung auf und führt die beiden Liebenden zusammen. Mehrdeutig fällt dann aber der Schluss aus. Heinrich sieht in seinem «Verrat», im Benachrichtigen der Polizei, die einzige Möglichkeit, um die geliebte Jeanne zu retten und löst damit die Katastrophe aus, den gescheiterten «Zugriff» eines Sonderkommandos, den augenscheinlich tödlichen Unfall. Der Status des Schlussbildes, das Jeanne vorbehalten bleibt, ist nicht eindeutig zu bestimmen: Ist dies ein objektiver Kamerablick auf die Überlebende, die sich taumelnd und noch kaum bei Sinnen aus dem Autowrack befreien konnte? Ist diese eine metaphysisch codierte Szenerie, ein Bild einer Nahtod-Erfahrung jenseits der Realität? Oder ist dies ein inneres Bild, das Jeanne vor ihrem Tod hervorgebracht hat, der ultimativ letzte Ausdruck ihrer Befreiungswünsche? Jede dieser Zuweisungen hat eine Logik und kann auf Indizien, auf Details im Bild verweisen. Die Mehrdeutigkeit ist das Resultat einer planvollen Inszenierung. Komplexe Erzählstrukturen und Doppelcodierungen stellen das formale Äquivalent jenes phantastischen Realismus dar. Die Detailwelt der Dinge, ihre Oberflächen und Texturen werden überscharf gezeichnet, und zugleich ist alles chiffrenhaft, weist

über die Gegenständlichkeit hinaus. DIE INNERE SICHERHEIT ist von den ersten Bildern bis hin zum Schlusstableau ein doppelt codierter Film. Als habe sich Christian Petzold von der Filmtheorie von Gilles Deleuze und dessen Kategorie des «Kristallbildes» inspirieren lassen,⁸ ist jede Einstellung als ein Doppelbild entworfen, als «unteilbare Einheit» eines aktuellen und eines virtuellen Bildes.⁹ In der bildhaften Gegenwärtigkeit der sich total abkapselnden, regredierenden terroristischen Einheit ist immer auch ein virtuelles Bild der bürgerlichen Kleinfamilie enthalten mit ihrem typischen Machtgefüge und Rollenspiel, mit den identischen Abläufen von Kontrolle, Aufbegehren und Unterwerfung.

YELLA operiert virtuos auf verschiedenen textuellen Ebenen, lässt lange alles in einer irritierenden Schwebelage, bis erst die Schlusspointe die Rahmenstruktur und den darin eingefügten, nach vorne gerichteten «Lebensfilm» im Augenblick des Todes enthüllt. Petzold adaptiert bis in die Ton- und Lichteffekte hinein die erstaunlich moderne, das Kino vorwegnehmende Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) von Ambrose Gwynett Bierce.¹⁰

Erforschung von Räumen

Dem Entwurf, der Konstruktion von Bildräumen widmet sich Christian Petzold mit besonderer Aufmerksamkeit. Mit dem Kameramann Hans Fromm, der alle seine Langfilme mit Ausnahme von DIE BEISCHLAFDIEBIN fotografiert hat, arbeitet er seit 1995 eng und vertrauensvoll zusammen. Viele der Kadrierungen, die von beiden entwickelt werden, erschöpfen sich nicht in ihrer narrativen Funktionalität. Sie entfalten durch ein Ausstellen des Konstruierten einen reflexiven Überschuss, der auf die Potenziale des Filmbildes, auf den Rahmen, die Bildordnung, die Trennung des Sichtbaren vom Nicht-Sichtbaren zielt. Vor allem in den Eingangssequenzen wird ein solches Denken in Bildern über Bilder initiiert. Das Reflexive, das sich aber nicht aufdringlich in den Vordergrund drängt, bleibt dabei nicht auf die ersten Bilder beschränkt. Das Verhältnis von Figuren und Raum wird in allen Filmen solchermaßen ins Zentrum gestellt, dass auch hier die Reflexion immer wieder angestoßen wird. Petzold baut nicht die Räume, die er für seine Geschichten braucht, sondern er *erforscht* regelrecht die Räume, während er erzählt, er dokumentiert Lebenswelten. Einzelne Räume werden zu Raumszenarien zusammengefügt und zu Landschaftsräumen erweitert. WOLFSBURG realisiert zum ersten Mal ein solch umfassendes Raumkonzept, nicht zufällig wählt Petzold für diesen Film einen topographischen

8 In seinen Kurzfilm SÜDEN (1990) baut Christian Petzold eine kleine Hommage an Gilles Deleuze ein. Eines jener Bücher, die im Bild arrangiert sind und durch die der Wind hindurchgeht, die Blätter in Bewegung versetzt, ist deutlich erkennbar der 1. Band der 1989 im Suhrkamp-Verlag erschienenen deutschen Übersetzung von Gilles Deleuze' *Das Bewegungsbild. Kino 1*.

9 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main 1991, S. 108.

10 Deutsche Übersetzung: Die Brücke über den Eulenfluss. In: *Ambrose Bierce: Die Geschichte eines Gewissens und andere Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Gisela Günther. Frankfurt am Main und Hamburg 1965. S. 7–18.

Titel. Das große, luxuriöse, lichtdurchflutete Haus des jungen Paares engt der Kamerablick wiederholt ein auf schmale Durchgänge, auf Querwände, die den Ausblick versperren, auf glatte und abweisende Oberflächen. Ein Interieur wird sichtbar gemacht, in dem nicht gelebt wird, Räume die die Figuren nur flüchtig passieren oder in denen sie konfrontativ aufeinanderprallen. Auch das Außen repräsentiert eine erstarrte, eine erkaltete Welt. Die Landschaft wird von einem System geometrischer Linien durchzogen, von glatten Asphaltbahnen und betonierten Wegen, schnurgeraden Wasserläufen. Natur und Vegetation sind in ein Ordnungsbild gezwungen, wie eine Festung wirkt das Einfamilienhaus, das seiner Bezeichnung spottet. Breite, mit Verbundsteinen versiegelte Zufahrten erwecken eher den Eindruck, als seien sie eher als optimale Fluchtwege angelegt. Zwischen diesem Nicht-Zuhause und seinem Arbeitsplatz in einem sterilen, völlig transparenten, durch die abweisenden Materialien Glas und Stahl dominierten Autohaus am wenig bevölkerten Rand der Stadt pendelt Philipp hin und her, eingeschlossen in der Zelle seines Autos, das sich ausnimmt wie eine Miniatur jener Ausstellungshalle, in der die neuen Fahrzeugmodelle aufgereiht sind. Wenn er über die glatten Straßen durch die öde Landschaft gleitet, kreuzt kaum einmal ein anderes Auto seinen Weg. Die leere und verlassene Welt wird identisch mit seinem Wahrnehmungsbild einer ausweglosen Einsamkeit, in die er durch die Unfallflucht geraten ist.

GESPENSTER erweist sich als ein Stadtfilm der besonderen Art. Berlin wird nicht durch seine emblematischen Orte und Sehenswürdigkeiten repräsentiert, die große Stadt wird gegen die Konventionen und gegen die üblichen Zuschreibungen ins Bild gesetzt. Ungewöhnliche Schauplätze definieren Berlin neu: der Tiergarten als der verwunschene Wald, der mitten in der Großstadt liegt und direkt an die gigantischen Verkehrsachsen und an den Großen Stern angrenzt, ein Wohnheim für sozial gefährdete Jugendliche mitten in Grünen, von gewaltigen Baumkronen fast erdrückt, der leere, bedeutungslose Parkplatz neben dem Gropiusbau, die labyrinthische Villa des Fernsehregisseurs, in der es keine Grenzen von Innen und Außen gibt. Christian Petzold geht an die Ränder der Stadt, an die übersehenen und ignorierten Orte, in die dunklen und verschatteten Zonen, in denen Geheimnisse nisten und die Wunschträume gedeihen können. Dem Dubiosen und Rätselhaften ist auch das «neue» Berlin angeglichen: die anonymen Großbauten um den Potsdamer Platz, die in einen verwilderten Grüngürtel übergehen, das Innere des Luxushotels Marriott, das wie ein Panoptikon angelegt ist und doch undurchdringlich erscheint, der anonyme Flur eines Krankenhauses. Die partikularisierten, in sich abgeschlossenen Räume durchqueren die gespenstischen Akteure, sie sind seltsam abgehoben. Weder nehmen sie Notiz von diesen Räumen, noch sind sie durch diese Räume definierbar.

In JERICHOW schließlich radikalisiert Christian Petzold die «blühenden Landschaften des Ostens» zu einem provozierend leeren Bild. Außer den bedrängend nah erfassten drei Hauptfiguren scheint diese Welt niemand mehr zu bewohnen. Die Verrichtungen, von denen ihr Leben bestimmt wird, das Heranschaffen, Ausladen, Einlagern und Verteilen der Lebensmittel kommen dem Zuschauer wie ein



Abb. 4: Raubtier und Verführerin – Sabine Timoteo in der Rolle der Toni: GESPENSTER (2005)

absurdes, zielloses Handeln vor. Die Imbissbuden befinden sich in einem Niemandsland, Kunden, Abnehmer, Verbraucher bleiben unsichtbar. Die erzählerische Konsequenz erreicht hier einen besonderen Höhepunkt. Das entleerte Bild resultiert aus der zwanghaft eingeschränkten Optik der Figuren, die blind nur ihrem Begehren folgen und die Welt zu einer Bühne ihrer Wünsche nach Besitz und Herrschaft reduzieren.

Methoden Renoir

Die genau gesehenen und präzise entworfenen Räume verstärken den Pol des Realen und des Konkreten in Petzolds filmischer Poetik. In die gleiche Richtung wirkt sein intensives und methodisch ausgefeiltes Arbeiten mit den Schauspielern, das im deutschen Gegenwartskino einzigartig ist. Nicht ohne Grund gilt Petzold als ein Regisseur der Schauspieler, mit denen er bereits im Vorfeld der *Mise en scène* Rollenbilder entwirft, unterschiedliche Versionen erprobt und eine Detailarbeit am Rollentext praktiziert, die eher dem Medium des Theaters angemessen erscheint und die im Produktionssystem Kino mit den aus ökonomischen Zwängen heraus beständig reduzierten Drehtagen gänzlich unüblich geworden ist. Petzold beharrt aber auf einem zeitintensiven probenhaften Erschließen einer Rolle, wobei er sicher auch seine Lust der Selbsterklärung, der eindringlichen Selbstinterpretation produktiv machen kann. Mit dem dialogischen Erarbeiten einer Rolle werden zugleich Subtexte und Deutungsmöglichkeiten sichtbar, für die Darsteller bewusst gemacht. Dabei greift er auf ein historisches Exemplum zurück, auf eine Regiepraxis, die Jean Renoir in den 1930er Jahren entwickelt hatte. Damit bekundet er gleichzeitig eine Affinität zu Renoirs *poetischem Realismus*, zu dessen Orientierung an Alltagswelten, sozialen Gesten und gegenständlicher Genauigkeit. Renoir entwickelte alle seine Filme von den

Schauspielern her, bezeichnete die Begegnung mit Michel Simon oder Jean Gabin als «beachtliche Entdeckung»,¹¹ die in seinem filmischen Denken und seiner beständig wandelbaren, von Film zu Film variierten Regiearbeit Spuren hinterließ. In seiner Autobiographie erläutert Renoir sein Verfahren einer Rollenerforschung, das er von den Theaterschauspielern Michel Simon und Louis Jouvet adaptiert hatte:

«Wann immer es nur möglich war, praktizierte ich die Proben «à l'italienne». Michel Simon und Louis Jouvet hatten mich von deren Effektivität überzeugt. Sie bestehen vor allem darin, die Schauspieler, deren Szene gerade geprobt wird, um einen Tisch herum zu versammeln und sie ihren Text ohne jeden Ausdruck lesen zu lassen. Diese Lektüre muss, um fruchtbar zu werden, so tonlos sein wie die eines Telefonbuchs. Praktisch lernt jeder gewissenhafte Schauspieler so seine Rolle und untersagt sich jede Reaktion, ehe er nicht alle Möglichkeiten eines Satzes, eines Worts, einer Geste erforscht hat.»

Renoir will verhindern, dass die Schauspieler vorschnell auf das Vertraute einschwenken, sich auf das Klischee und auf die Routine verlassen. Demgegenüber soll die Bedeutungsproduktion erst prozesshaft gefunden, aus der monotonen Rezitation quasi aufblitzen, vom Regisseur wie ein «Funken» wahrgenommen und mit dem Schauspieler schließlich zu einer «originellen Interpretation der Rolle» entwickelt werden.¹²

Genauso geht auch Christian Petzold vor, um nach einer langwierigen gemeinsamen, entdeckenden Arbeit Rolle und Körper zu einer unverbrüchlichen Einheit zu machen. Die Worte und die Gesten sollen ganz selbstverständlich aus dem individuellen Körper des Schauspielers herauskommen, diesem Körper zugehörig und ihm nicht aufoktroiert sein. Ein solcher Realismuseffekt, der aus dem individualisierten Körperhandeln und Körpersprechen der Schauspieler erwächst, lässt sich in Petzolds Filmen vielfältig nachweisen. Ein eindrückliches Beispiel ist die Eingangssequenz von *WOLFSBURG*, in der sich mit beängstigender Gradlinigkeit der verhängnisvolle Unfall anbahnt. Am Steuer seines Wagens telefoniert Philipp mit seiner Lebenspartnerin, ihr Verhältnis ist krisenhaft zugespitzt, durch gegenseitige Verletzungen und Brüskierungen geprägt. Wie Benno Fürmann nun sein Sprechen gliedert, die Intonation variiert, wie er Pausen setzt, mit Blicken und Gesten das Gehörte kommentiert, und schließlich alle Elemente zu einem selbstverständlichen Fluss von Aktion und Bewegung werden, lässt dieses konzeptionalisierte Spiel erkennen. Einen lebendigen Realismus jenseits konventionalisierter Theatralität, der aus der individuellen Präsenz des Schauspielers, aus dessen physischen Gegebenheiten und Möglichkeiten gewonnen wird, erstrebte schon Jean Renoir. Eine Castingszene in *GESPENSTER* gibt Christian Petzold Gelegenheit, seine Grundprinzipien des Schauspiels selbstreflexiv zu spiegeln. Nina und Toni bewerben sich für eine Talkshow, in der sie als «Freundinnen» auftreten und ihre Freundschaft wechselseitig beken-

11 Jean Renoir: *Mein Leben und meine Filme*. Deutsch von Frieda Grafe und Enno Patalas. München 1980, S. 99. Die französische Originalausgabe *Ma vie et mes films* war 1974 in Paris erschienen.

12 Ebd., S. 99/100.

nen sollen. Toni beginnt und erzählt eine ausgeklügelte, phantastisch-dramatische Rettungsgeschichte, als Ausgangspunkt einer Freundschaft. Die Geschichte zündet aber nicht und der misstrauische Fernsehregisseur stellt ernüchternde Nachfragen. Nina dagegen verzichtet auf eine Story und spricht unverstellt über ihre Sehnsucht nach einer erfüllten Freundschaft, gibt ihre Wünsche preis und löst beim Publikum eine große Bewegung aus. Die beiläufige Episode kann als Schlüsselszene für das Kino von Petzold gelten, enthüllt seine eigenen Regiewünsche: Vor der Kamera soll sich etwas Lebendiges, Unwiederholbares, Einmaliges ereignen, das sich vom Schema, vom Vorgegebenen und Vorgedachten weit entfernt.

Arbeit im Ensemble

Das ambitionierte Kino von Christian Petzold lebt von Arbeitszusammenhängen, die über den einzelnen Film hinausreichen und eine gemeinsame Erfahrungsgeschichte konstituieren, an die man anknüpfen und die man fortsetzen kann. Er ist daher dringend auf ein festes Ensemble angewiesen, das er immer wieder um sich scharft. Auf der Ebene der Schauspieler ist es im Filmgeschäft jedoch schwer, eine feste Ensemblearbeit und kontinuierliche Engagements durchzusetzen. Nina Hoss ist aber dennoch in den letzten Jahren zu seiner wichtigsten Schauspielerin geworden. An ihr schätzt er die Bereitschaft und die Fähigkeit, eine Rolle systematisch aufzubauen, sich erst einmal «leer» zu machen, für die Figur und die Geschichte, um dann Schritt für Schritt, zusammen mit dem Regisseur, den eigenen Rollenentwurf zu wagen.¹³ Auf der Seite der männlichen Darsteller zeichnet sich noch keine vergleichbare Kontinuität der Besetzung ab. Richy Müller, André Hennicke, Benno Fürmann und Devid Striesow kann man aber in dem Sinne als Petzold-Schauspieler bezeichnen, dass sie gerade in diesem Arbeitszusammenhang ihre besten Leistungen erbringen.

Es zahlt sich aus, dass Petzold bei den zentralen Positionen, die für die sinnliche Gesamtwirkung entscheidend sind, auf einen festen Stab von Mitarbeitern zurückgreifen kann. Die Musik (Stefan Will) ist immer in erster Linie Musik im *On*, Musik, die ihren festen Platz in der Diegese und im Verhältnis zu den Figuren hat. Da ist eigentlich in jedem Film von Christian Petzold der Eindruck unabweisbar, dass die Musik «sitzt», passgenau dem Profil der jeweiligen Figur entspricht, so sorgfältig ausgesucht ist, dass sie als alternativlos erscheint. Dies gilt für den Song *What the world needs now* von Dionne Warwick (*TOTER MANN*) ebenso wie für die Bach-Arie *Bäche von gesalzenen Zähren* (*GESPENSTER*). Musik aus dem *Off* wird nur sparsam und mit großer Präzision verwendet, auch hier drängt sich der Eindruck der absoluten Notwendigkeit auf. Der Kuss am Strand am Ende von *WOLFSBURG*, der das Geständnis des Schuldigen verhindert, ihm den Mund verschließt, erhält erst durch die Musik seine schreckliche Untergründigkeit. Gleiches gilt für die fahlen Klänge, die den Autofahrten in *DIE INNERE SICHERHEIT* unterlegt sind und die das suggestive Gleiten durch den Raum in Bedrängnis und Flucht umdefinieren.

¹³ Ebd., S. 100.

Christian Petzolds Filme zeichnen sich durch eine unverwechselbare, zusammen mit seiner Cutterin Bettina Böhler und seinem Kameramann Hans Fromm konsequent entwickelte Bildlichkeit aus. Er arbeitet mit reduzierten, fast minimalistischen Formen, er setzt gegen ein Kino der Effekte auf das Einfache und Transparente, auf Ruhe und Langsamkeit. Es kommen aber alles andere als spröde Experimentalfilme dabei heraus. Der Kameramann Hans Fromm hat in der engen Kooperation mit Christian Petzold einen brillanten Bildstil erarbeitet, den er in den letzten Jahren immer weiter ausdifferenziert hat. Er ist in der Mitte zwischen dem ruhigen, dokumentarischen Beobachten und einer stilisierten Künstlichkeit angesiedelt, nimmt damit die Grundstruktur der Geschichten in idealer Weise auf. Hans Fromm arbeitet jeweils die Grundatmosphäre der Filme heraus, ohne jedoch die Bilder durch technische Eingriffe zu stark zu forcieren. In dem Film *DIE INNERE SICHERHEIT* baut er eine visuelle Grundspannung auf zwischen dem Außen, bei dem die kalten Farbtöne zwischen Weiß und Grau maßgeblich sind, und den Interieurs mit den gelb-leuchtenden Lichtkreisen der ins Bild gesetzten Lampen und den wärmeren Grundfarben. Für trügerische Momente kommt die Familie zur Ruhe. Leicht entsättigt wirken die Farben in allen Filmen von Christian Petzold, was die Suggestion jedoch noch erhöht. Sehr häufig werden die Figuren vor einem überstrahlenden Hintergrund platziert, der die genaue Zeichnung der Figuren aber nicht beeinträchtigt, die Bilder in ihrer Lesbarkeit nicht antastet, sie nur mit einem leichten, sanften Schleier überzieht. In *CUBA LIBRE* experimentierte Hans Fromm bereits mit einem überhellen, diffundierenden Hintergrund, in *DIE INNERE SICHERHEIT* erweitert er noch einmal dieses Verfahren, wie er in einem Interview mit Michael Gööck erläutert:

«Ich versuche dann zum Beispiel auch bei Tag außen eher ins Gegenlicht zu gehen, eher mal in den weißen Himmel und das Meer dahinter, oder das Meer durch die Scheiben sehr, sehr hell anzusetzen, mich mit der Belichtung aber möglichst auf den Vordergrund, auf die Figuren, auf die Helden zu konzentrieren. Das heißt, ich komme mit dem, was mich wirklich interessiert in den gradlinigen Bereich, wo das Material steil wird, niemals schwammig. In den Lichtern komme ich in den Schulterbereich, das heißt, die werden verflacht. Und durch das Verflachen wiederum bekomme ich die Zeichnung in den Lichtern, die ich will, die mir wichtig ist. Indem ich alles hoch ansetze, kriege ich die Zeichnung rein – und gleichzeitig auch ein kontrastreiches Bild. Ein weiterer, vielleicht der wichtigste Effekt ist ein gewisses Maß an Entsättigung das ich durch diese kräftige Belichtung erreiche.»¹⁴

Aus einer einzigen visuellen Operation entwickelt sich eine umfassende, eine markante Bildlichkeit.

14 In einem Interview mit dem *Tagesspiegel* berichtet Christian Petzold von der ersten Zusammenarbeit mit Nina Hoss bei der Vorbereitung des Fernsehspiels *TOTER MANN*: «Bei der ersten Probe saß Nina Hoss kerzengerade da und schrieb alles mit. Das irritierte mich total: Wie kann eine, die so präzise in sich ruht, eine Verführerin und Rächerin sein? Aber dann begriff ich: Sie macht sich leer, sie unternimmt eine Expedition ins Unbekannte.» «Wir haben Sterne ohne Himmel». Regisseur Christian Petzold über Nina Hoss, Alfred Hitchcock und amphibische Filme. Gespräch mit Christiane Peitz. In: *Der Tagesspiegel* 12.09.2007.

Eine eigene Topographie

Es sind also viele Faktoren, die den Werkcharakter der Filme ausmachen und den Effekt einer eindrucksvollen Geschlossenheit erzeugen: die Arbeit mit einem festen Ensemble, das konzeptionelle, im Stil einer Werkstatt, eines eigenen Studios konsequent perfektionierte und beständig ausdifferenzierte Spiel der Darsteller, eine markante, wiedererkennbare Bildlichkeit. Ein weiteres kontinuierstiftendes Element kommt noch hinzu. Petzolds Geschichten kehren immer wieder zu den gleichen, vertrauten Orten zurück, so dass quer durch die Filme hindurch ein Netzwerk der leitmotivisch wiederholten Schauplätze geknüpft, ein System von Raumkoordinaten, ein syntagmatisches Gefüge konstruiert wird. Eine eigene Topographie entsteht, eine Art innere Landkarte der Filme, deren Wege und Orte über die einzelnen filmischen Texte hinausweisen, eigene Geschichten und eigene Mythologien bezeichnen.

Hotels erscheinen als der eigentliche Ort des Unbehausten und der Obdachlosigkeit. Schon Foyer und Rezeption offenbaren die ganze Unwirtlichkeit, die Portiers gebärden sich so, als würden sie ein Gefängnis verwalten. Rückzug und Regression potenzieren sich in den engen, verschachtelten Zimmern. Dies erfahren die Träumer und die Desperados des Frühwerks, aber auch die kleine Familie in *DIE INNERE SICHERHEIT* auf ihrer ewigen Flucht. *YELLA* übersteigert die Verlassenheit des Hotels in eine absolute, eine gespenstische Leere, die durch streng gebaute Bilder noch einmal eine Akzentuierung erfährt. Wie ausgesetzt wirken die Figuren, sind erstarrt vor Schreck, werden nicht eins mit den Räumen.

«Passagen» nannte Béla Bálazs in seiner 1924 erschienenen Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* die vermeintlich «leeren Stellen», bei denen «eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht». Bálazs entdeckt in dieser Leere ein hochbedeutsames Ausdruckspotenzial des Mediums, er spricht vom «lyrischen Element» des Films.¹⁵ Yellas langer Gang durch das leere, verlassene Wittenberge kann so gedeutet werden, ebenso Ninas ausgedehnte Rückkehr (*DIE INNERE SICHERHEIT*) auf verschlungenen Wegen aus den Shoppingzonen der Stadt an den geheimen Zufluchtsort der Familie.

Nahezu alle Protagonisten Petzolds legen sich *Verstecke* an, geheime Depots, gut getarnte Schatzkammern, Schließfächer. Hier materialisiert sich ihre absolute Entschlossenheit, ihren Traum zu leben, ihr planvolles Handeln, aber vor allem auch ihr Misstrauen und ihre Einsamkeit. Die anarchistische Revolte zeigt in der Verwaltung dieser Verstecke ihre bürokratische Kehrseite. Das Familienoberhaupt in *DIE INNERE SICHERHEIT* hat in seinem Geheimfach alles für alle Eventualitäten penibel zurechtgelegt: Geldscheine, Fluchtpläne, falsche Papiere, Waffen und Munition – alles in Plastiksichthüllen griffbereit geordnet.

15 Béla Bálazs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2001, S. 87.

Unter den Brücken der Autobahnen, an jenen Nichtorten, an die niemand sich verirrt, lassen sich gar Leichen vergraben und wieder ausbuddeln (CUBA LIBRE), eiserne Reserven deponieren, die die Zeiten überdauern (DIE INNERE SICHERHEIT).

Am Wasser treffen sich in Toter Mann der Mörder und der Racheengel, ein ungleiches Paar und doch im Kern identisch. Die Weite und die Offenheit des Horizonts kontrastieren auf das schmerzlichste mit der Zwanghaftigkeit des Tötens und der Rache. Als Laura und Philipp in Wolfsburg am Strand auf das offene Meer hinausblicken, ist ihre Situation ähnlich aussichtslos, wird ihre Lage im Landschaftsbild dramatisch gezeichnet. Sie sind ein Liebespaar und sind gleichzeitig Opfer des vergangenen und des kommenden Verbrechen.

Am Waldesrand treffen Wildnis und Zivilisation aufeinander, bilden eine Zone des Übergangs, des plötzlichen Erscheinens und Verschwindens. Unter schützendem Blattwerk beobachtet Thomas Laura in ihrem Haus (Jerichow) und tarnt sein Begehren, am nächtlichen Waldrand treffen sich die beiden zum Stelldichein unter den Augen des Ehemannes. Leyla lockt Thomas bei ihrer eiskalten Verführung in den Wald (Toter Mann), der Wald verschluckt die Familie (DIE INNERE SICHERHEIT), so bald sie das Haus des Mitläufers, der nun jede Mithilfe verweigert, verlassen hat.

Im Auto könnte als die Urszene der Filme von Christian Petzold bezeichnet werden. Autofahrten haben in seinen Filmen nichts Beiläufiges, sie sind keine Beschäftigungstherapie für die Figuren, kein Füllmaterial und keine Überbrückung dramaturgischer Untiefen, wie dies im Kino immer wieder zu finden ist. Petzold hat wie kein anderer Regisseur des Gegenwartskinos die psychosoziale Funktion des Autofahrens entdeckt und facettenreich dargestellt. Am intensivsten geschieht dies in Wolfsburg, ein Film, der die «Autogesellschaft» mit subtilen Mitteln enthüllt. Allein im Subtext der Erzählung wird das Auto als Statussymbol, als Machtinstrument, als Waffe, als Fluchtort und Fluchtinstrument sichtbar gemacht. Alles ist auf das Auto fixiert, das Autohaus bildet das Machtzentrum. Aber auch das Fahren als Tätigkeit nimmt Petzold ernst wie kaum ein anderer filmischer Erzähler. Autofahren zeigt er als einen besonderen Zustand zwischen Wachen und Träumen, als meditative Welterfahrung. «Lasst uns fahren», nimmt sich die Familie in DIE INNERE SICHERHEIT vor, als sie in Portugal in Bedrängnis geraten und auch der innerfamiliäre Konflikt eskaliert ist. Mit der Autofahrt, so hofft man, werde sich schon alles lösen. Das Gleiten durch den Raum im Automobil gewinnt in seinen Filmen seine Ambivalenz, seine für die Alltagswelt zentrale Bedeutung zurück. Es wird sichtbar als berauschte Erfahrung der Macht, der Autonomie und der Verfügung über die Gewalt der Technik, zugleich aber auch als Versinken in den Traum, in das Unbewusste. Vielleicht liegt darin sogar eine der wichtigsten Erkenntnisse, die Christian Petzolds *Magischer Realismus* dem Zuschauer eröffnet.

Filmografie Christian Petzold

MISSION

Deutschland 1987, Kurzfilm

WEIBER

Deutschland 1989, S/W, 16 mm, 15 Minuten,
Kurzfilm
Produktion: dffb

SÜDEN

Deutschland 1990, Farbe, 10 Minuten, Kurzfilm
Produktion: dffb

GLANZ UND ELENDE DER HOCHBEGABTEN

Deutschland 1990, Kurzfilm

OSTWÄRTS (FERNVERKEHRSSTRASSE 2)

Deutschland 1991, Farbe, 16 mm, 26 Minuten,
Kurzdokumentarfilm
Produktion: dffb

DAS WARME GELD

Deutschland 1993, S/W, 16 mm, 33 Minuten,
Kurzfilm
Produktion: dffb, Schramm Film Koerner &
Weber

Buch: Christian Petzold

Kamera: Bernd Löhr

Schnitt: Aysun Bademsoy

Szenenbild: Michael Stehr

Ton: Jan Ralske

Darsteller: Halit Bademsoy, Sabahat Bademsoy,
Manuela Brandenstein, Andreas Hosang,
Kim Kuebler, Martina Maurer, Mark Schlichter,
Ulrich Ströhle

ABZÜGE

Deutschland 1994, Kurzdokumentarfilm

PILOTINNEN

Deutschland 1995, Farbe, 16 mm, 68 Minuten
(Abschlussfilm)

Produktion: dffb, Schramm Film Koerner &

Weber, Hans W. Müller

Buch: Christian Petzold

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Monika Kappl-Smith

Szenenbild: Kade Gruber

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück

Darsteller: Eleonore Weisgerber, Nadeshda Brennicke, Udo Schenk, Barbara Frey, Michael Tietz, Inge-Carolin Gremm, Kim Kuebler, Imke Barnstedt

CUBA LIBRE

Deutschland 1996, Farbe, 16 mm, 1:1,66, 92
Minuten

Produktion: Cine Images, Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, Annedore von Donop

Buch: Christian Petzold, Harun Farocki

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Bettina Böhler

Szenenbild: Kade Gruber

Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück

Darsteller: Richy Müller, Catherine H. Fleming,
Wolfram Berger, Mark Schlichter

DIE BEISCHLAFDIEBIN

Deutschland 1998, Farbe, 16 mm 1:1,78, 85
Minuten

Produktion: Arte, Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, Bettina Reitz, Caroline von Senden

Buch: Christian Petzold

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Katja Dringenberg

Szenenbild: Kade Gruber

Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück, Martin Steyer

Darsteller: Constanze Engelbrecht, Nele Mueller-Stöfen, Wolfram Berger, Richy Müller,
Nadeshda Brennicke, Andrea Brose

DIE INNERE SICHERHEIT

Deutschland 2001, Farbe, 35 mm, 1:1,66, 106
Minuten

Produktion: Schramm Film, HR, Arte, Algarve

Filmes, José Borges, Liane Jessen, Florian

Koerner von Gustorf, Andreas Schreitmüller,
Michael Weber

Buch: Christian Petzold, Harun Farocki

Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Anette Guther
 Ton: Bettina Blickwede, Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück, Martin Schalow, Steve Stoyke
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Julia Hummer, Barbara Auer, Richy Müller, Bilge Bingül

TOTER MANN

Deutschland 2002, Farbe, 35 mm, 1:1,66, 90 Minuten
 Produktion: teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, Arte, ZDF, Bettina Reitz, Christian Rohde, Mathias Schwerbrock, Caroline von Senden
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler, Caroline von Senden
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Lisy Christl
 Ton: Bettina Blickwede, Martin Ehlers-Falkenberg, Andreas Mücke-Niesytka, Martin Steyer
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Nina Hoss, André Hennicke, Sven Pippig, Heinrich Schmieder, Kathrin Angerer

WOLFSBURG

Deutschland 2003, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 90 Minuten
 Produktion: Arte, ZDF, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, Bettina Reitz, Mathias Schwerbrock, Caroline von Senden
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Lisy Christl
 Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Andreas Mücke-Niesytka, Thomas Neumann, Carsten Richter, Martin Steyer
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Benno Fürmann, Nina Hoss, Antje Westermann, Astrid Meyerfeldt, Matthias Matschke, Soraya Goma, Stephan Kampwirth

GESPENSTER

Deutschland 2005, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 85 Minuten
 Produktion: Schramm Film Koerner & Weber, Les Films des Tournelles, BR, Arte, arte France Cinéma, Florian Koerner von Gustorf, Anne-Dominique Toussaint, Michael Weber
 Buch: Harun Farocki, Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Marco Dreckkötter, Stefan Will
 Kostüme: Anette Guther
 Ton: Dirk Jacob, Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter
 Casting: Simone Bär, Sylvie Brocheré
 Darsteller: Julia Hummer, Sabine Timoteo, Marianne Basler, Aurélien Recoing, Benno Fürmann

YELLA

Deutschland 2007, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 89 Minuten
 Produktion: Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, ARTE, Medienboard Berlin-Brandenburg, Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber
 Buch: Christian Petzold, Simone Bär
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Kostüme: Anette Guther, Charlotte Sawatzki
 Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Dirk Jacob, Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Nina Hoss, Devid Striesow, Hinnerk Schönemann, Burghart Klaußner, Barbara Auer, Christian Redl, Selin Bademsoy

JERICHOW

Deutschland 2009, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 93 Minuten
 Produktion: ARTE, BR, Schramm Film Koerner & Weber, Florian Koerner von Gustorf, Jochen Kölsch, Bettina Reitz, Andreas Schreitmüller, Michael Weber
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber (als K.D. Gruber)
 Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther
Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Dirk Jacob,
Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter,
Kuen-Il Song
Casting: Simone Bär
Darsteller: Benno Fürmann, Nina Hoss, Hilmi
Sözer, André Hennicke

MOVING THE ARTS
Deutschland 2010, Farbe (in Produktion)
Produktion: Cine Plus, WDR, ARTE, Nicolas
Gruppe, Holm Keller, Jörg Schulze
Buch und Regie: Atom Egoyan, Hal Hartley,
Zhang Ke Jia, Laetitia Masson, Julio Medem,
Christian Petzold

Zusammengestellt von Matthias Michel

Dokumentarfilme als Kinoerfolge

Wie deutsche Produktionen gegenwärtig
an der Kinokasse funktionieren

Die neue Lust an Realitätsabbildern?

Muskulöse Männerpopos huschen in die Duschkabinen, die Stimme des Bundestrainers überschlägt sich mehrfach in einer emotionalen Motivationsansprache, die auf einen Feldzug vorzubereiten scheint, und nach dem Sieg suchen die Spieler eine ruppig-zärtliche Nähe zu den Torschützen.

Solche rau-romantischen Einblicke in Männerumkleidekabinen wollten sich vier Millionen Kinozuschauer nicht entgehen lassen. Nicht minder publikumswirksam waren traumartige HD-Bilder unseres Planeten, die 3,8 Millionen Besucher vor deutsche Leinwände lockten. Und selbst ein melancholisches Kamel in der Wüste Gobi berührte 360.000 Menschen in den Kinosälen.

Was sich an diesen hier stark vereinfachten Sujets der Dokumentarfilme DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (2006), UNSERE ERDE (2008) und DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL (2004) exemplifiziert, kursiert in filmwissenschaftlichen wie filmmarktwirtschaftlichen Diskursen unter dem Etikett «Doku-Boom». Nachdem Branchenstimmen sich zunächst zurückhaltend äußerten, da sie ein temporäres und auf singulären Erfolgen beruhendes Phänomen dahinter vermuteten, ist die zunehmende Popularität dokumentarischer Formen – insbesondere die der Kinoproduktionen – inzwischen unbestritten. Die Diskussionszirkel auf dem jährlichen Branchentreff *Dokville* spiegeln in dieser Hinsicht einen breiten Konsens von Wissenschaft und Praxis (Produzenten, Redakteure, Regisseure) wider.¹ Nach einer Phase, in der das Dokumentarische in der öffentlichen Wahrnehmung nur als Marginalie existierte, ist seit etwa 15 Jahren im Kino eine dokumentarische Renaissance im Gange, die sich inzwischen auch positiv auf die Fernsehproduktionen auswirkt.² Die Zeiten, in denen die Bezeichnung «Dokumentarfilm»

1 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis*. Kino-Fernsehen. Kirchheim 2007.

2 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.

aus Sorge um Assoziationen der Langeweile von den Filmvermarktern bewusst ausgespart wurde, sind Vergangenheit, wie Dokumentarfilmexperte Klaus Stanjek meint.³ Gegen Stanjeks Beobachtung ist einzuwenden, dass der «Dokumentarfilm», auch wenn er vielleicht kein Tabuwort mehr ist, im Marketing aktueller Filmstarts kaum explizit auftaucht. An der Popularität der dokumentarischen Formate ändert das allerdings nichts.

Für die entscheidende Dynamik im Dokumentarkino sorgte Wim Wenders' *BÜENA VISTA SOCIAL CLUB* (1999). Den Genre-Impuls, der sich aus der Geschichte um die kubanischen Son-Musiker entwickelte, nimmt dieser Beitrag auf, indem er die Erfolgsgeschichte des letzten Jahrzehnts als Analysezeitraum wählt. Obwohl sich diese Entwicklung auch auf internationaler Ebene beobachten lässt, liegt der Fokus auf deutschen Dokumentarfilmproduktionen und deren Auswertung in heimischen Kinos. Diese Konzentration dient der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes und berücksichtigt zudem spezifisch deutsche Formen des Dokumentarfilms, die sich gerade von US-amerikanischen Genrevertretern (z.B. Michael Moore, Morgan Spurlock oder Davis Guggenheim) unterscheiden. Auf der Basis der zehn erfolgreichsten, sprich publikumsstärksten, nationalen Dokumentarfilmproduktionen für das Kino ermittelt die Analyse Erfolgsstrategien des Genres, die – wie wir sehen werden – sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene zur Wirkung gelangen.

Während im Hinblick auf die verbesserte Marktposition dokumentarischer Formen Einigkeit herrscht, gehen die Positionen zur qualitativen Entwicklung der Gattung weit auseinander. Gerade in der Medienwissenschaft wird häufig der «Niedergang des klassischen Dokumentarfilms» beklagt. Wo sich die einen über die «Professionalisierung des Dokumentarfilms»⁴ freuen, vertreten andere einen ausgeprägten Kunstanspruch und diskreditieren die Entwicklung als Kommerzialisierung oder reden, wie die Kulturwissenschaftlerin Grit Lemke, etwas abfällig von «Hochglanzproduktionen»⁵. Der Film- und Fernsehwissenschaftler Jan Lingemann fasst diese Vorwürfe und Negativediskussion unter der Rubrik des «Verlust an Relevanz, Individualität und Qualität» zusammen.⁶ Auch vor dem Hintergrund solcher Diskurse, die nicht selten entlang einer mit dogmatischer Beharrlichkeit verteidigten Frontlinie von Dokumentarfilmpurismus versus Marktorientierung geführt werden, sei angemerkt, dass sich der hier thematisierte Erfolg des Dokumentarfilms aus einer Marktlogik herleitet. Eine qualitative Beurteilung der analysierten Produktionen wird daher vor allem unter dem Aspekt ihrer Publikumswirksamkeit erfolgen. Es geht also weniger darum, aus einer subjektiven Perspektive heraus den

3 Ebd.

4 Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 192.

5 Zit. in Hoffmann – *Dokville* Tagungsdokumentation (2007), S. 6

6 Jan Lingemann: Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 35.

künstlerischen, innovativen Wert oder gar den Wirklichkeitscharakter der Filmbilder zu beurteilen, sondern eher um ein Aufzeigen der gegenwärtigen Genretendenzen. Gerade eine solche Herangehensweise scheint in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen noch unterrepräsentiert. So lassen sich zwar zahlreiche Publikationen zur Realismusproblematik, zu historischen Genreaspekten oder zur Diversifikation der dokumentarischen Gattung finden, doch differenzierte Analysen der großen dokumentarischen Kinoform sind äußerst rar.

Die Frage nach den Erfolgsstrategien und -faktoren des Dokumentarfilms kann schnell in eine eindimensionale Perspektive führen, die mögliche Ursachen auf der Produzentenseite sucht. Eine solche Herangehensweise würde die in der Medienwissenschaft allgemein anerkannte Vorstellung vom aktiven Zuschauer schlichtweg übergehen. Es ist also andersherum auch zu fragen: Woher kommt dieses jüngste Interesse an dokumentarischen Formen? Oder um den Uses-and-Gratifications-Ansatz zu bemühen: «Welches Bedürfnis befriedigt der Rezipient mit dem Konsum dieser spezifischen Textsorte?»

In der Literatur lassen sich etliche, geradezu laienpsychologische Erklärungsversuche finden, die sich dabei weder auf qualitative noch quantitative Untersuchungsmethoden stützen. Wie wackelig solche Deutungen zum Teil sind, belegt ein Zitat von Klaus Kreimeier, der vor gut zehn Jahren behauptete, dass «Krisenzeiten [...] Treibhäuser des Dokumentarfilms»⁷ sind. Schon ein oberflächlicher Blick auf den gegenwärtigen Kinodokumentarfilm-Boom würde eine derart universell gefasste These erheblich einschränken. Auch wenn sich die nationalen Erfolgsfilme sowohl in Thematik wie Form durch Vielfalt auszeichnen, so sind es in der Grundtendenz allesamt «Wohlfühlfilme»: Nationale Euphorie (DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN), der Zauber fremder Kulturen (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL) oder Adrenalindramatik in pittoresken Berglandschaften (AM LIMIT). Politische Krisenthemen – wie sie etwa den bundesrepublikanischen Dokumentarfilm der 80er-Jahre oder aktuell die amerikanischen Produktionen prägen⁸ – sind in den jüngeren deutschen Erfolgsproduktionen in der Regel nur als Randaspekt angesprochen, beziehungsweise auf einer Subebene des filmischen Textes angesiedelt.

So wird etwa in RHYTHM IS IT! (2004) die Perspektivlosigkeit der Jugend angesprochen, mit der sich die am dokumentierten Musikprojekt beteiligten Hauptschüler konfrontiert sehen. Sogleich aber werden mit Musik und Tanz zwei Ausdrucksformen präsentiert, die Lösungen für das Problem liefern. Und selbst die deutsch-britischen Naturdokumentationen DEEP BLUE (2004) und UNSERE ERDE (2008) sensibilisieren zwar für das fragile ökologische Gleichgewicht, ihren Reiz aber machen die atemberaubenden Naturaufnahmen aus. Solche Entwicklungen machen erkennbar, dass der einst didaktische Gestus, und mit ihm das «alte Kulturfilm-

7 Zit. in Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 8.

8 Vgl. Spaich (2006), S. 190; Stanjek (2006), S. 172; Podszus, Heidrun (2007) zit. in Hoffmann – Dokville Tagungsbericht (2007), S. 10



Abb. 1: RHYTHM IS IT! (2004)

Image»⁹, verschwunden sind. Der FAZ-Autor Andreas Kilb spricht davon, dass der derzeitige Erfolg des Genres von Filmen getragen sei, die das Ideal des klassischen Dokumentarfilms verfehlen.¹⁰ An diesem Punkt ließe sich hinterfragen, was genau ein solches Ideal sein kann. Ein pädagogischer Impetus passt jedenfalls kaum mehr in die moderne Medienlandschaft und so besticht das nonfiktionale Erfolgskino mit Schauwerten und Geschichten, die der fiktionalen Konkurrenz kaum nachstehen.

Äußerungen wie die von William Howard Guynn und Peter Krieg sind inzwischen zu revidieren. Vor knapp 20 Jahren argwöhnten sie, dass der Dokumentarfilm «filmische Unlust» evoziere und das einzige Schlafmittel sei, was durch die Augen eingenommen würde.¹¹ Zu Beginn des 21. Jahrhundert sind solche Urteile überholt. Selbst der politische Dokumentarfilm kann spannend sein. Dass dieser auch hierzulande respektable Publikumszahlen erreichen kann, lässt sich derzeit bei einem Österreicher bestaunen. Regisseur Erwin Wagenhofer, gelang es, mit *WE FEED THE*

9 Vgl. Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 190; Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauererworbene. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 172; Heidrun Podszus zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 10.

10 Zit. in Hoffmann – *Dokville* Tagungsbericht (2007), S. 6

11 William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 272; Peter Krieg zit. nach Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97.

WORLD (2006, ca. 370.000 Zuschauer) und LET'S MAKE MONEY (2008, 190.487 Zuschauer) Politik populär zu verpacken. Aber woraus resultiert das neue Interesse am Dokumentarischen überhaupt?

Äußerst reizvoll ist der Erklärungsansatz, den «Doku-Boom» als Fluchtreaktion vor einer zunehmend virtualisierten Lebenswelt zu begreifen. Das lässt sich etwa am Publikumserfolg von DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN festmachen, wo man die Nationalspieler in einigen Sequenzen abseits ihrer medialen Inszenierung entdecken kann. Das Authentizitätsversprechen des Genres ist aber nur eines der Kriterien, das dieser Beitrag als Erfolgsstrategie beleuchtet. Die zentrale These der folgenden Analyse etabliert sogar einen merkwürdigen Widerspruch zum spezifischen Realitätseindruck des Dokumentarischen. Sie geht davon aus, dass der Dokumentarfilm dann besonders hohe Chancen auf ein großes Publikum hat, wenn es ihm gelingt, mit den Mitteln des fiktionalen Films eine geschlossene «Realitäts-Illusion» zu entwerfen. Wie die tradierten Ausdrucksweisen des fiktionalen Erzählens den erfolgreichen Kino-Dokumentarfilm auf mehreren Ebenen durchdringen und dabei eine Art «Zauber des Authentischen» entfalten, soll hier dargelegt werden.

Zum Status des Dokumentarfilms

Im Diskurs des Dokumentarischen sind die Begrifflichkeiten oft unscharf gefasst und die bezeichneten medialen Formen nicht ausreichend abgegrenzt – und zudem auch äußerst schwierig zu differenzieren. So bemühte sich etwa zuletzt Fritz Wolf («Alles Doku – oder was?») um eine Zusammenschau der sich insbesondere im Fernsehen ausdifferenzierenden Form.¹² Auch wenn er Feature/Dokumentation, Reportage, Doku-Soap/Doku-Serie, Doku-Drama und den Dokumentarfilm einzeln abhandelt, wird doch deutlich, dass die Grenzen inzwischen fließend sind und überall eine Tendenz zu hybriden Formen erkennbar ist.

Um die Problematik einer Genredefinition zu umgehen, wird im Folgenden ein pragmatischer Zugang gewählt. Er erschließt sich aus der Textform und dessen Präsentationskontext. Als Grundlage und Datenbasis der Untersuchung dient die von der FFA (Filmförderungsanstalt) vorgenommene Genreeinstufung, die sich mit der der SPIO (Spitzenorganisation der Filmwirtschaft) deckt. Indem auf die Kategorisierung des Filmmarktes aufgebaut wird, lässt sich eine schwierige und in der Theoriegeschichte des Dokumentarfilms höchst divergent beantwortete Frage umgehen: Die Frage danach, welche Charakteristika – und hier insbesondere welches Verhältnis zur außerfilmischen Realität – ein filmischer Text erfüllen muss, um als «Dokumentarfilm» definiert zu werden..

12 Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. In: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Expertise des Adolf-Grimme Institutes*. Wuppertal 2003.

Da der Versuch, vom filmischen Material ausgehend eine solche Definition vorzunehmen, sich in der älteren Dokumentarfilmtheorie als Irrweg erwiesen hat, bietet sich eine Übernahme der Klassifizierung durch den Filmmarkt als Möglichkeit an. Dass sich diese weitestgehend mit der in der Öffentlichkeit vorgenommenen Unterscheidung von fiktionalen und nonfiktionalen Medientexten deckt, offenbart eine Definitionsentscheidung, die maßgeblich von einer Instanz außerhalb des eigentlichen Filmtextes beeinflusst wird: vom Rezipienten. Denn er ist es, der den entsprechenden Text auf Basis von Vorwissen und Textmerkmalen (z. B. die Ankündigung eines Filmes als Dokumentarfilm) in eine bestimmte Genretradition stellt. Hattendorf skizziert dieses Verhältnis von Rezipient und dokumentarischem Text als «Wahrnehmungsvertrag», dessen Erfüllung beziehungsweise Nichterfüllung über die Anerkennung filmischer Authentizität entscheide.¹³

Die hier vorgenommene thematische Eingrenzung auf die Erfolgsproduktionen des Kinos ist eine rein theoretische. Längst nicht mehr werden Filme ausschließlich für das Kino produziert und auch Fernsehproduktionen erscheinen im Rahmen von Festivals in der Rezeptionsanordnung des Kinos. Die zweite Möglichkeit belegt, dass auch die stark an Formatvorgaben gebundenen Fernsehproduktionen dem Innovationsanspruch der Festivals genügen können. Die erste Möglichkeit ist demgegenüber durch ökonomische Faktoren bedingt. Stegmüller stellt fest, «dass der abendfüllende Dokumentarfilm auch dann, wenn er als Kinoproduktion geplant ist, ohne das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht auskommt.»¹⁴ Auch wenn absolute Zuschauerlieblinge wie *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* ihre Produktionskosten allein durch die Kinoauswertung amortisierten, so zeigt sich dennoch, dass eine apodiktische Trennung von Dokumentarfilmen für das Kino und solche für das Fernsehen nicht der gegenwärtigen Praxis entspricht. Und dennoch kann unterschieden werden zwischen vornehmlichen Kinodokumentarfilmen und den in erster Linie für eine der öffentlich-rechtlichen Anstalten hergestellten Produktionen. Diese Unterscheidung macht allein deshalb Sinn, weil die Produzenten, Regisseure und auch die Redakteure die Wahl ihrer Mittel in der Regel von den Bedingungen der jeweiligen Erst- oder Primärauswertungsmedien abhängig machen. Welche Mittel dies für das Kino sind, werden wir später sehen.

Der deutsche Beitrag zum «Doku-Boom»

«Doku-Boom» ist ein Begriff, der in aktuellen Veröffentlichungen zum Dokumentarfilm schier inflationär Verwendung findet. Aber an welchen Zahlen macht er sich eigentlich fest und wie groß ist der deutsche Beitrag an dieser dokumentarischen Erfolgsgeschichte? Anhand von Marktdaten der Filmförderungsanstalt, der Spitzen-

13 Vgl. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 75–77.

14 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 90.

organisation der Filmwirtschaft, der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm und der Analysen von Klaus Stanjek lassen sich diese Fragen ziemlich exakt beantworten.

Die SPIO weist für den Zeitraum von 1990 bis heute eine Verzehnfachung der Zuschauerzahlen für den Dokumentarfilm im Kino aus. Selbst für den gewählten Analysezeitraum dieser Arbeit (1998 bis 2008) ist der Anstieg verblüffend. So waren es im Jahr 1998 nur knapp 200.000 zahlende Kinogäste, die sich einen Dokumentarfilm ansehen wollten. Die Grenze von einer Million Zuschauern wurde in diesem Genre auch im Jahrzehnt zuvor nie überschritten – meist lagen die Besucherzahlen bei 200.000 bis 300.000.¹⁵ Als der BUENA VISTA SOCIAL CLUB 1999 die Millionengrenze übersprang, kam es zu einer Art Dammbbruch-Phänomen. Im Anschluss an diesen Erfolgsweltfilm von Wim Wenders ist ein deutlicher Anstieg sowohl der Besucherzahlen wie der dokumentarischen Erstaufführungen erkennbar. Während sich die Zahl der erstaufgeführten deutschen Produktionen seit damals verdreifachte (dasselbe gilt für das Gesamtangebot des Dokumentarfilms), überraschte das zunehmende Interesse am Genre: 2,5 Millionen (2002), 4,1 Millionen (2004), 2,8 Millionen (2005) und 5 Millionen Zuschauer in 2006.¹⁶ Im Jahr 2008 sicherte allein der Publikumserfolg von UNSERE ERDE (3,8 Millionen Zuschauer) dem Dokumentarfilm eine optimistische Prognose. Zum allerersten Mal schaffte es ein Dokumentarfilm in die Top Ten der deutschen Kino-Jahreshitliste der FFA. Dass sich diese positive Dynamik des Genres vor dem Hintergrund eines stark schwankenden Kinomarktes vollzog, macht den Aufschwung umso substantieller.¹⁷

Obwohl gerade in jüngster Zeit ausländische Produktionen dem deutschen Dokumentarfilm verstärkt das Terrain streitig machen, beruht die positive Entwicklung zu etwa 65 Prozent (Durchschnittswert des letzten Jahrzehnts) auf der nationalen Filmproduktion. Jeder fünfte Filmstart ist inzwischen ein Dokumentarfilm. Unter den deutschen Produktionen ist sogar jeder dritte dokumentarisch.¹⁸ Stanjek leitet aus dem Gesamtbild seiner Marktanalyse eine einfache Korrelation zwischen Angebot und Erfolg ab: «Je mehr deutsche Dokumentarfilme ins Kino gebracht werden, umso mehr schaffen es auch, unter die besucherstärksten 100 Filme eines Jahrgangs.»¹⁹ Und der Experte ergänzt an anderer Stelle, dass sich Produzenten, Verleiher und Kinobe-

15 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 168.

18 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 21 und <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

19 Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 169.

treiber mittlerweile darauf eingestellt hätten, dass der Dokumentarfilm im Kino eine Chance habe.²⁰

Setzt man allerdings die oben angeführten Zahlen in Relation zum fiktionalen Segment, dann wird deutlich, dass der Doku-Boom bisher nicht zu einer völligen Verschiebung der «Kino-gesetze» führte. Im Medium dominiert nach Marktanteilen weiterhin die klassische Illusion. Die Publikumsanteile für die dokumentarischen Produktionen sind laut FFA zwar gestiegen, bewegen sich aber mit Durchschnittswerten von 5 bis 6 Prozent weiterhin auf Nischenniveau.²¹ Woher dann das allgemeine Erstaunen über solch einen Erfolg rührt, beschreibt Herbert Spaich: «Der Dokumentarfilm galt in der Bundesrepublik bis in die 1990er Jahre als kommerziell aussichtsloses

Terrain und fand fast ausschließlich im Fernsehen statt.»²² Heute werden in Deutschland immerhin um die 250.000 Millionen Euro Jahresumsatz im dokumentarischen Marktsegment (sowohl TV wie Kino) generiert.²³ Auch wenn nur ein kleiner Teil auf reine Kinoproduktionen entfällt, so ist es nach Einschätzung mehrerer Marktbeobachter gerade der Kino-Dokumentarfilm, der durch seinen herausgehobenen Präsentationskontext der gesamten Gattung Aufmerksamkeit beschert.

Die insgesamt also doch positiven Signale für den Bereich der Kinoproduktionen sind in mehrerlei Hinsicht einzuschränken. Vor allem deswegen, weil ein Großteil des Publikums von einigen wenigen Filmen generiert wurde. Auch wenn es sich um einen breiten Trend handelt, von dem auch kleinere Produktionen profitieren, so verteilt sich der Löwenanteil des Millionenpublikums in der Regel auf drei bis vier



Abb. 2: DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (2006)

20 Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 21

21 Vgl. Stanjek (2006), S. 177

22 Herbert Spaich: *Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 188.

23 Vgl. Kay Hoffmann: *Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 66.

Filmauswertungen im Jahr.²⁴ Im Jahr 2006 ist diese Dominanz der Publikumsmagneten besonders augenscheinlich gewesen. Auf *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* entfielen allein 4 Millionen der insgesamt 5 Millionen Dokumentarfilmbesucher der Saison. Das heißt auch, dass dieser Spitzenwert keinesfalls eine repräsentative Größe ist, um die positive Entwicklung in der Zuschauergunst zu beschreiben. Es ist kaum zu erwarten, dass ein Dokumentarfilm auf absehbare Zeit eine solche Resonanz erfahren wird. Selbst die Euphorie zur Handball-WM lockte nur noch einen Bruchteil in den begleitenden Film *PROJEKT GOLD* (2007; 130.000 Zuschauer).²⁵

Nichtsdestotrotz spricht Vieles für die dokumentarischen Potentiale im Leinwandmedium. Dokumentarfilme starten aufgrund einer schlechteren Finanzausstattung zwar meist mit einer wesentlich niedrigeren Kopienzahl als ihre fiktionale Konkurrenz, dafür erreichen sie aber einen wesentlich besseren Kopienschnitt. Das heißt, dass auf eine Filmkopie mehr Zuschauer kommen. In der letzten Kinoseason ließen *AM LIMIT* und *FULL METAL VILLAGE* in dieser Vergleichskategorie sämtliche Blockbuster in ihren Startwochen weit hinter sich.²⁶ Aus dieser Beobachtung ließe sich ableiten, dass die potentielle Zielgruppe der Dokumentarfilme noch gar nicht völlig ausgeschöpft ist und dass durch eine erhöhte Kopienzahl noch mehr Zuschauer für das Genre gewonnen werden könnten. Diese These sieht Stanjek darin bestätigt, dass es vor allem Filme mit hoher Kopienzahl gewesen sind, die ein großes Publikum fanden. Rückendeckung erhält er von einer repräsentativen Umfrage, der zufolge sich 77 Prozent der Deutschen mehr Dokumentarfilme im Kino wünschen.²⁷ Selbst wenn man bei der Bewertung eines solchen Ergebnisses den Effekt der sozial erwünschten Antwort abzieht, kann davon ausgegangen werden, dass es eine reale Nachfrage gibt und die Marktsättigung noch nicht erreicht ist.

Diese Einschätzung mag für Bereiche des Dokumentarfilms gelten, für andere gilt sie nicht. Hier eröffnet sich nun das, was bereits als «Overkill» beschrieben wurde und was in der Branche bereits offen diskutiert wird: «Wir haben nicht nur ständig mehr Dokumentarfilme im Kino, sondern eindeutig zu viele»²⁸, beklagt Filmverleiherin Heidrun Podszus. Verleiher, Kinobesitzer und Festivalveranstalter diagnostizierten auf dem letzten Branchentreff *Dokville 2007* relativ einstimmig ein Überangebot an Kinoproduktionen, die in ihrer Breite nicht von den Einspielergeb-

24 Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.

25 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> und <http://www.ffa.de> (Filmhitliste 2007) (02.05.2008)

26 Vgl. Thomas Frickel: Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen. Abrufbar unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)

27 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.

28 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 8.

nissen getragen werden könnten. «Viele Filme gehören einfach nicht ins Kino.»²⁹ Hier spricht die Verleiherin Podszus aus, was nach Ansicht von AG DOK-Vorstand Thomas Frickel viele denken. Die Schuld für die explodierende Dokumentarfilmproduktion führt die AG DOK auf eine falsche Förderpolitik der FFA zurück, die Kinostarts nach «Gießkannenprinzip» bezuschusse, wovon die produzierenden Sendeanstalten gerne profitierten.³⁰

Unabhängig von solchen Fehlentwicklungen sprechen alle Marktanalysen dafür, so zurückhaltend sie auch gedeutet werden, dass es sich insgesamt um einen Wachstumsmarkt handelt, in dem die nationale Produktion eine tragende Rolle spielt. Selbst wenn man die ausländischen Produktionen bei dieser Untersuchung der zehn publikumsstärksten Dokumentarfilme des letzten Jahrzehnts mit einbeziehe, käme immerhin die Hälfte aus dem Inland. Lediglich Michael Moore und französische Produktionen (*DIE REISE DER PINGUINE*, *NOMADEN DER LÜFTE* und *MIKROKOSMOS*) machen ihnen die Ränge streitig.

Die Top Ten der deutschen Dokumentarfilmproduktionen

1.	DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN	2006	3.991.913 Zuschauer
2.	UNSERE ERDE (deutsch-britische Koproduktion)	2008	3.765.230 Zuschauer
3.	BUENA VISTA SOCIAL CLUB	1999	1.193.313 Zuschauer
4.	DEEP BLUE (deutsch-britische Koproduktion)	2004	786.072 Zuschauer
5.	RHYTHM IS IT	2004	647.950 Zuschauer
6.	DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL	2004	363.343 Zuschauer
7.	DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES	2005	257.672 Zuschauer
8.	HÖLLENTOUR	2004	207.674 Zuschauer
9.	DIE GROSSE STILLE	2005	191.548 Zuschauer
10.	AM LIMIT	2007	189.747 Zuschauer

Die hier präsentierte Rangfolge der zehn populärsten deutschen Dokumentarfilme des letzten Jahrzehnts (Auswertungszeitraum 1998–2008) ist in der Literatur so nicht zu finden. Sie ist eine Zusammenstellung aus Daten der FFA, der SPIO und der Analysen von Klaus Stanjek. In der Frage *was* eine deutsche Produktion ist, orientiert sich diese Auswertung an den Kriterien der FFA, nach denen auch Ko-

29 Zit. in Thomas Frickel: *Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen*. Abrufbar unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)

30 Vgl. ebd.

produktionen unter deutscher Mitwirkung als einheimische Produktionen gelten. Dokumentarfilme, in denen mehr als zwei Nationen koproduzieren sind allerdings nicht aufgenommen worden, da in dem Fall die Beteiligung von deutscher Seite zu marginal erscheint.

Dramaturgie ist alles: der Trend zum narrativen Dokumentarfilm

Wir wissen, es ist Trockenzeit. Aus der Vogelperspektive folgen wir einem kleinen Elefanten, der allein durch die Steppe trottet und dabei einer aufgewühlten Spur im Sand folgt. Die Kamera zoomt aus und die Unendlichkeit der Dürre wird erahnbar. «Ein Junges hat sich verlaufen. Durstig und erschöpft folgt es den Spuren seiner Mutter – nur leider in die falsche Richtung.» Der Off-Kommentar arbeitet die Dramatik in der Natur in kurzen Sätzen heraus und spart dabei die weitere Entwicklung aus. Vom Tod des Elefantenjungen erfahren wir nicht, die offene Erzählklammer ist aber Hinweis genug, um das unabwendbare Schicksal weiterzudenken.

An dieser Sequenz aus *UNSERE ERDE* – ganz ähnliche gibt es übrigens in *DEEP BLUE* – lassen sich exemplarisch die ausgefeilten Inszenierungsstrategien des Kino-Dokumentarfilms festmachen, die im Genre inzwischen System haben und bis in den Naturfilm reichen. Die aus dem fiktionalen Film entlehnten Dramaturgien sind in beinahe jedem der zehn populärsten Analyseproduktionen sehr stark ausgearbeitet. Was für den Naturfilm eine Vermenschlichung der Fauna bedeutet, schlägt sich ansonsten in einer Erzählweise nieder, die ihre Realitätsausschnitte im strengen Sinne einer Geschichte unterordnet und dabei Genrezitate des Illusionskinos einbindet. Dass der Boom eng mit dieser neuen Art des dokumentarischen Arbeitens verbunden ist, das steht für Kay Hoffmann außer Frage.³¹ Und in der Tat ist es das auffällige Agieren mit den Mitteln des Spielfilms, was die zehn völlig unterschiedlichen Dokumentarfilme als Merkmal verbindet.

Nun ist eine solche fikionalisierende Herangehensweise an die Realität kein völliges Novum. Schon seit jeher ist der Dokumentarfilm – entgegen eines bis in die Gegenwart präsenten Authentizitätsmythos – fiktional. Als mediales Kunstwerk nahm er es, wie anhand der historischen Theoriedebatten ausgeführt, mal mehr, mal weniger für sich in Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden. Dieses Ideal musste unerreichbar bleiben oder wie Harun Farocki formuliert: «Ein Bild kann nie Wirklichkeit sein, es gibt nicht das wirkliche Bild. Es gibt nur Bilder von der Wirklichkeit.»³² Zudem bedient sich der Dokumentarfilm seit jeher der Verfahren, die der Spielfilm historisch bereitgestellt hat, wie Eva Hohenberger feststellt.³³ Eine

31 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 71.

32 Zit. in Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 68.

33 Vgl. Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 23.

neue Qualität erreicht das Fiktionale im dokumentarischen Modus aber nun dadurch, dass es nicht nur ganz unvermeidlich jeden filmischen Text bestimmt, sondern als kalkuliertes Mittel der Strukturierung dient. Natürlich haben sich auch Dokumentarfilmer schon immer ihre Bilder gesucht und diese nach ihren Vorstellungen montiert – aber selten in einem so strategischen Prozess.

Aufwändige Castings der Protagonisten, Sounddesign, Drehbuchentwicklung und Dramaturgie waren lange Zeit die Domäne des Spielfilms; nun haben sie insbesondere in den aufwändigen Kino-Dokumentarfilm Einzug gehalten.³⁴ Dass innerhalb dieses Trends selbst deutlich inszenierte Zeichen als Authentizitätssignale funktionieren, wie Hattendorf feststellt, beweist eigentlich nur, wie der dokumentarische Modus im Rahmen seiner Professionalisierung vor allem zu einer Frage der Bearbeitung wurde.³⁵ Bilder gelten als authentisch, wenn sie von dem oben beschriebenen stillen Vertragsabkommen zwischen Produzent und Rezipient als solche klassifiziert sind, was wiederum ihr referentielles Verhältnis zu einer un-inszenierten Realität lockert.

Das Versprechen, einen Einblick in die Probenarbeit eines Orchesters oder eines Tanzworkshops zu bekommen, ist an der Kinokasse ganz sicher wenig erfolgreich. Nicht einmal dann, wenn es sich um die Berliner Philharmoniker und einen bekannten Choreographen handelt, die für ein internationales Jugendprojekt kooperieren. Lediglich für ein Nischenpublikum wäre es interessant zu erfahren, wie langwierig die Erarbeitung von Partituren und Tänzen ist. Wenn allerdings die Erzählform stimmt, so scheint es, werden sogar lange Einstellungen in Konzertsälen und Sporthallen für ein großes Publikum akzeptabel. Greift man sich aus diesem kulturellen Projektzusammenhang den Aspekt heraus, der anschaulich macht, wie Musik und Bewegung desillusionierten Berliner Jugendlichen Hoffnung spenden, dann entsteht Potential für eine Geschichte. Auf diesem Weg findet auch ein Laie auf diesen kulturellen Gebieten Anknüpfungspunkte und so wird, wie in *RHYTHM IS IT*, aus einem dokumentierenden Ansatz ein emotionales Kinoereignis.

Einen solchen Ereignischarakter benötigt der Dokumentarfilm, laut Stanjek, auch dringend, wenn er den Wahrnehmungseigenschaften des Mediums gerecht werden will. Die besonderen Rezeptionsanforderungen des Kinos habe das Genre in Deutschland jahrzehntelang ignoriert.³⁶ *RHYTHM IS IT* knüpft dagegen an dramaturgische Formen des fiktionalen Films an. Indem sich die Regisseure Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch auf einzelne jugendliche Protagonisten und deren wenig hoffnungsvolle Biografien konzentrieren, gelingt es ihnen, dem Thema eine

34 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65.

35 Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 72.

36 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 173–174

persönliche Dimension zu verleihen. In einer klassischen Höhepunktdramaturgie zeigen sie, wie junge Menschen ohne Selbstvertrauen und Ausdrucksfähigkeiten mit Hilfe von Tanz und Musik aus ihrer Perspektivlosigkeit ausbrechen. Ein wenig klingt dabei der alte Tellerwäscher-Mythos an, der sich in *RHYTHM IS IT* in einem Happy End bestätigt. Für eine suggestive Komposition von Realitätsfragmenten muss ein Regisseur vielleicht nicht unbedingt einen narrativen Aufbau und lineare Erzählmuster wählen, wie Stanjek schreibt, aber die von ihm ins Spiel gebrachten assoziativen und argumentierenden Formen tauchen als Strukturprinzip unter den deutschen Kinoerfolgen allerhöchstens in Ansätzen auf.³⁷ In den Top Ten dominiert – mit Ausnahme der kaleidoskopisch montierten Naturfilme – fast durchweg das narrative Modell. Und selbst der Naturfilm ist von vielen kleinen Geschichten durchsetzt, wie am Beispiel von *UNSERE ERDE* deutlich gemacht wurde. Für jeden für die Analyse ausgewählten Film gilt, dass das dokumentarische Material auf Basis einer zentralen Geschichte angeordnet ist, die (im Gegensatz zur Fiktion) in der vorfilmischen Realität zwar schon angelegt ist, aber in der filmischen Bearbeitung aus einem komplexen Realitätszusammenhang «herausgeschnitten» wird. In den Sportfilmen *DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN*, *AM LIMIT* und *HÖLLENTOUR* ist es zum einen der Siegeswille der Sportler, der sich bis zu einer rauschartigen Hybris auswächst, den die Dokumentarfilmer aufgreifen. Zum anderen ist es der Mythos, der sich um die Sportarten entwickelt hat, den man auf die ausgewählten Protagonisten appliziert. Sowohl Sönke Wortmann als auch Pepe Danquart bedienen sich hier ganz klar einer Spannungsdramaturgie, die sich von der Exposition bis zur Auflösung erstreckt. Der Sport eignet sich in seiner Zielorientierung auch in besonderer Weise für diese Form der Inszenierung – der zentrale Konflikt ist im sportlichen Wettkampf ohnehin begründet und muss vom Filmemacher gar nicht erst herausgearbeitet werden. Auch wenn im Fall der WM und der Tour de France jeder Zuschauer weiß, wie das Ende aussieht, so ist die Frage «Werden Sie es schaffen?» doch präsent, weil sie in der vorfilmischen Realität noch unbeantwortet ist. *AM LIMIT* kann mit dem Spannungsfaktor umso effektiver spielen, da die meisten Zuschauer in der Rezeptionssituation nicht wissen, ob die Huber – Brüder (zwei erfolgreiche Extremkletterer) den angestrebten Weltrekord aufstellen.

Was nicht nur diese drei Sportfilme eint, ist die Stilisierung der Protagonisten zu fassbaren Charakteren. Meistens ist es eine zentrale Facette dieser Menschen, die im Zusammenschnitt des Rohmaterials übrig bleibt. Damit etwa die Sportler als Sympathieträger funktionieren, beschreibt sie die Kamera trotz aller Rückschläge und Selbstzweifel in der Heldenpose. In dieser Praxis zeigt sich eine weitere Parallele zum Spielfilm, denn auch hier sind zu komplexe Figuren eher schwer vermittelbar. Der Einsatz von Off-Musik, der aus puristischer Perspektive gegen das ungeschriebene Reglement des Dokumentarfilms verstößt, ist in diesem Sinne ein weiteres Indiz für derartige Anleihen. Musik spielt in der analysierten Auswahl nicht nur als «legi-

37 Vgl. ebd.

time» On-Musik, wie etwa im BUENA VISTA SOCIAL CLUB oder in RHYTHM IS IT eine Rolle, sondern sie dient im Off der emotionalen Einordnung der Bilder. In den Sport- und Naturfilmen sowie den ethnographisch geprägten Filmen DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL und DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES wird Musik als Stimmungsbild unterlegt und teilweise sogar leitmotivisch eingesetzt. Gerade die Leitmotivtechnik ist eng an das (Musik-) Drama und damit an das fiktionale Erzählen gebunden.

In unmittelbarem Zusammenhang mit den offenbar zunehmend ausgefeilten dramaturgischen Strukturprinzipien deutscher Erfolgsproduktionen steht ihr Repräsentationsmodus, der sich zugunsten der illusionistischen Möglichkeiten des Kinos verschoben hat. Die von Guy Gauthier formulier-

te Vorstellung, dass der Spielfilm sich selbst als Realität darstelle, wohingegen der Dokumentarfilm als Zeuge der Realität fungiere, ist überholt.³⁸ Eine solche Dichotomie genrespezifischer Erzählperspektiven lässt sich angesichts einer Praxis, in der Dokumentarfilm und Spielfilm gegenseitig an ihren Formen partizipieren, nicht aufrechterhalten. Für den populären deutschen Dokumentarfilm lässt sich jedenfalls feststellen, dass die Funktion der Zeugenschaft einem Erzählmodus weicht, der es auf die suggestive Einbindung des Rezipienten abgesehen hat. Der aktuelle Kino-Dokumentarfilm berücksichtigt also die spezifische Rezeptionshaltung seines Mediums, indem er einen Zustand des meditativen Versenkens ermöglicht. Dafür hat sich seine Erzählperspektive, die in der Vergangenheit die raum-zeitliche Distanz zur vorfilmischen Realität offen legte, insofern gewandelt, als dass sie inzwischen häufig diesen Abstand verschleiert. Wenn Guynn behauptet, dass das Signifikat des Dokumentarfilms nicht der Ordnung des Hier und Jetzt angehöre, hat er ganz objektiv Recht. Doch seiner Einschätzung, dass der Dokumentarfilm nicht in der Lage sei, beim Zuschauer einen Eindruck des Da-Seins der Dinge hervorzurufen, sei hier

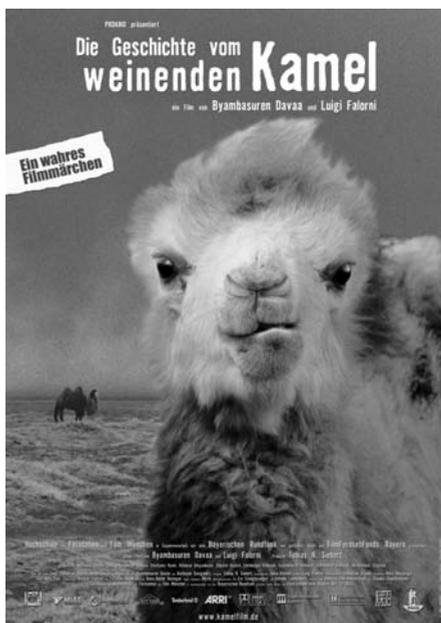


Abb. 3: DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL (2004)

38 Zit. in Sandra Schillemans: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 17.

widersprochen.³⁹ Einige der analysierten Kinoproduktionen eröffnen sehr wohl einen Rezeptionsmodus – wenn auch noch nicht mit der illusionistischen Kraft des Spielfilms – in dem sich die vorfilmische Realität im Augenblick der Rezeption beim Zuschauer vergegenwärtigen kann.

Die direkte Involvierung des Zuschauers ist in *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* und *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* besonders wirkungsmächtig – zwei Dokumentarfilme, die dem Spielfilmgenre in ihrem formalen Aufbau ohnehin sehr nahe kommen. Beide Filme der Regisseurin Byambasuren Davaa spielen in der Mongolei, greifen die Tradition des ethnographischen Films auf, vereinen aber die Elemente des dokumentarischen Erzählens mit denen des fiktionalen. In der begleitenden Filmkritik werden die Filme immer wieder als «Kinomärchen» bezeichnet und in der Tat dominieren ihre Narrationen den Montageprozess der halbdokumentarischen Bilder. Zwar gilt das Kamerainteresse dem alltäglichen Leben der Nomaden und der Natur in der sie leben, aber die erzählten Geschichten sind mehr oder weniger an ein im Vorfeld entstandenes Drehbuch gekoppelt. Entsprechend durchkomponiert wirken Aufbau und Abfolge der Einstellungen. Während sich *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* durch Plot-Fixierung und Synchronisierung dem Fiktionalen annähert, aber dabei noch genügend Bilder bereit hält, die nicht unmittelbar der Fortentwicklung einer Geschichte dienen, verschwimmen die Genre Grenzen in *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* völlig. In dem nicht synchronisierten Doku-Drama (der Verleih verwendet die Bezeichnung «dokumentarischer Spielfilm») agieren Laiendarsteller, die dazu angehalten sind, ein möglichst authentisches Bild ihrer Kultur zu repräsentieren. Selbst wenn die Gesten natürlich erscheinen und es für den Rezipienten kaum dechiffrierbar ist, inwieweit Dialoge auf einem Drehbuch basieren, so irritiert doch der zwitterhafte Darstellungsmodus. Obwohl die Thematik und der Alltagscharakter der Bilder (lange Einstellung vom Kochen, Schafehüten, Wäschewaschen etc.) durchaus den Sehgewohnheiten eines Dokumentarfilmrezipienten entsprechen dürften, lässt ein narratives Prinzip, dem sich sämtliche Bilder unterordnen, kaum mehr eine dokumentarische Lesart zu. Dass sich jedes filmische Zeichen widerspruchlos in einen Erzählzusammenhang einpassen lässt, entspricht nicht dem klassischen dokumentarischen Arbeiten. Insofern fungiert ein spezifischer Anteil an Bildern, die im Kontext der Narration keinen *Sinn* machen, auch als ein Hinweis bei der Wahl des *richtigen* Rezeptionsmodus. Aus dem Umstand, dass *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* nur wenige solcher tendenziell bedeutungsoffenen Bilder bietet, lässt sich die mögliche Irritation in den Genremustern des Zuschauers erklären. In jedem Fall aber führt diese Anlehnung an den fiktionalen Film zu einer Darstellungsweise, die den Rezipienten nicht mehr nur durch die Augen eines «Zeugen der Realität» sehen lässt, wie Gauthier es formulierte, sondern ihn verstärkt dazu einlädt, in den Erzählkosmos einzutauchen.

39 William Howard Gynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 277.

Um nicht missverstanden zu werden, sei ergänzt, dass die fiktionalen Tendenzen des populären deutschen Dokumentarfilms noch längst nicht soweit reichen, dass die mit der Illusion des Spielfilms verbundenen Eigenschaften des Kino-Dispositivs völlig zu Eigen gemacht würden. Die raum-zeitliche Distanz zwischen Kinosaal und Leinwandbild kann das Dokumentarbild längst nicht so geschickt negieren wie das fiktionale, weil es in der Regel auch als solches in den entsprechenden Filmdiskurs eingeführt (Kino-, Plakatwerbung, Zeitungsrezensionen etc.) wird. Darüber hinaus ist diese Beobachtung insofern einzuschränken, dass sich selbst unter den Top Ten zumindest zwei Filme befinden, die noch eindeutig an tradierte Dokumentarfilmansätze anknüpfen. Der *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* und *DIE GROßE STILLE* entsprechen über weite Strecken dem, was als Zeugenschaft des Dokumentarfilms beschrieben wurde. Ein Zeuge zu sein, bedeutet zu beobachten. Und das geschieht hier noch sehr ausgiebig, was zu einem extrem langsamen Erzähltempo führt, das dem Spielfilm (meistens) fremd ist. Weder Wim Wenders' Streifzug durch die kubanische Lebenswelt alternder Son-Musiker und erst recht nicht Philip Grönings Beobachtungen in einem Kloster des Karthäuser-Schweigeordens sind von einer klaren narrativen Linie bestimmt. Die Filme schweifen (dokumentarfilmtypisch) immer wieder in Detailbeobachtungen ab beziehungsweise bestehen wie im Fall von *DIE GROßE STILLE* ausschließlich aus Bildern eines ritualisierten Alltags. Auch einzelne Sequenzen in den Sportfilmen (in Hotelzimmern, Umkleidekabinen oder bei der Mutter am Tisch) suggerieren dem Rezipienten, stiller Zeuge einer intimen Situation zu sein. Dass es diese Einschränkungen gibt – Wenders Film liegt schon ein Jahrzehnt zurück und Grönings Werk ist ohnehin in jeder Hinsicht ein Ausnahmefilm – ändert aber nichts an dem zuvor beschriebenen Gesamteindruck: Der erfolgreiche deutsche Dokumentarfilm stützt sich maßgeblich auf Produktionen, die sich den dramaturgischen Mitteln des fiktionalen Films bedienen.

Es ist entscheidend, dass es den populären Produktionen offenbar dennoch gelingt, den Mythos des wahrhaftigen Abbildes zu wahren. Denn im spezifischen Realitätsbezug der Bilder liegt schließlich – um die Marketingsprache zu bemühen – das Alleinstellungsmerkmal der gesamten Gattung. Dem erfolgreichen Dokumentarfilm scheint es besonders gut zu gelingen, auf der einen Seite diesen Glauben an das reale Bild aufrecht zu erhalten und es auf der anderen Seite so geschickt wie möglich in einem abgeschlossenen Erzählzusammenhang zu konstruieren. In diesem Auswahl- und Montageprozess schrumpft die Unendlichkeit der Realität auf einen konsistenten filmischen Raum zusammen. In dieser Verdichtung entsteht Emotion und von deren suggestiver Kraft wünschen sich die Zuschauer (einer Umfrage zufolge) mehr im Dokumentarfilm.⁴⁰ «Eine allzu nüchterne, problematisierende Erzählweise – wie sie in den 80er und 90er Jahren noch üblich war – wird als Hürde wahrgenommen.»⁴¹

40 Zit. in Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 72.

41 Ebd.

Ohne diese Entwicklung bewerten zu wollen, ist zumindest die gut zehn Jahre alte Bemerkung von Heinz-B. Heller obsolet geworden, der zufolge Dokumentarfilm und Unterhaltung in der öffentlichen Wahrnehmung ein unverträgliches Begriffspaar darstellen. Und sein Plädoyer für einen Dokumentarfilm, der seinen medial konstruierten Charakter zu erkennen gibt, scheint mehr und mehr von den Branchenvertretern erhört zu werden.⁴² Prominente Regisseure wie Andres Veiel oder Pepe Danquart stehen zur Subjektivität ihrer Filme. Andres Veiel formuliert: «Thesen vom Reinheitsgebot erinnern mich eher an die Wettbewerbskämpfe der Bierindustrie. Warum diese Angst vor einer Fiktionalisierung? Für mich ist es befreiend, mit Formen spielen zu können.»⁴³ Und Pepe Danquart findet: «Glaubwürdigkeit: Sie liegt beim Autor. Ob er den Zugang zu seinem Gegenstand wirklich oder nur produktorientiert gesucht hat. Welche Mittel er benutzt, ist scheinbar.»⁴⁴ Ihr offenes Eingeständnis hat die Regisseure bislang keine Zuschauer gekostet. Aber es ist zu vermuten, dass ein allzu breitenwirksames und engagiertes Auftreten gegen den Wahrheitsmythos (Guynn nennt dies eine «spezielle Herrschaft des Glaubens»⁴⁵), an den ein großer Teil der eigenen Glaubwürdigkeit geknüpft ist, bis auf weiteres ausbleiben wird. Denn das käme einer Entzauberung des Genres gleich, dessen Faszination maßgeblich daraus resultiert, dass wir dem Gezeigten eine direkte Relevanz für unser Leben beimessen.

Leinwandpotentiale: Von der Ästhetik des Spielfilms lernen

Sönke Wortmann behauptet, er habe nicht groß darüber nachgedacht, ob er die Bilder für *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* für das Kino oder das Fernsehen mache.⁴⁶ Aber was bedeutet das für die betroffenen Medien? Es beweist eigentlich nur, wie filmisch die (Spielfilm-) Bilder des Fernsehens geworden sind. Denn obwohl Wortmann als einer der wenigen Dokumentarfilmer, die einen Publikumserfolg landen konnten, eine Handkamera benutzt, so sind die von Frank Griebe fotografierten atmosphärischen Aufnahmen deutlich an der Kinoästhetik orientiert. Und in der Tat sind es jene gestalteten WM-Euphorie-Einstellungen, die auf der großen Leinwand besonders gut funktionieren. Was sich in *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* anhand dieser Einstellungen offenbart, zieht sich als ästhetisches Prinzip durch einen großen Teil der erfolgreichsten deutschen Produktionen: Der Kino-Dokumentarfilm entfernt sich von der Vorstellung einer natürlichen Filmsprache, auf die er seinen spezifischen Wirklichkeitsanspruch einst gründete, und entwirft

42 Vgl. Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97f.

43 Zit. in Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002, S. 18.

44 Zit. ebd.

45 William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 279.

46 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 44.

mithilfe digitaler Möglichkeiten opulente Bilderwelten. In ihrer visuellen Ausgestaltung und Konstruiertheit entsprechen diese nur noch bedingt einem Referenten in der außerfilmischen Welt.

Dass die Rezeptionsumstände des Kinos andere sind als die der Bildschirmmedien, muss an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden. In welcher Weise die Anordnung der Kinoapparatur (dunkler und öffentlicher Kinosaal, eher passive Rezipientenhaltung etc.) darauf angelegt ist, die Sinne des Rezipienten zu überwältigen, ist in verschiedenen Theorien zum Kino-Dispositiv beschrieben. Das Wahrnehmungsdispositiv wirkt auf die kognitive



Abb. 3: DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES (2005)

und emotionale Auslieferung des Kinobesuchers hin – ein Zustand, der in der Theoriesgeschichte immer wieder als traumartig (etwa bei Metz⁴⁷) beschrieben wurde.

Für den Dokumentarfilm bedeutet dies, dass er die spezifische Wahrnehmungssituation dieses Mediums berücksichtigen muss, wenn er in dessen Umfeld von einem größeren Rezipientenkreis akzeptiert werden will. Und die Erwartungshaltung des potentiellen Zuschauers ist durch eine von Genrekonventionen des Spielfilms geprägte Kinoerfahrung bestimmt. Selbst Spielfilme, die sich den in der Rezeptionskultur begründeten audiovisuellen Dimensionen des Kinos verwehren (z. B. Dogma95-Filme oder der in einer Theaterkulisse gedrehte DOGVILLE), erreichen nur in Ausnahmefällen eine ökonomisch relevante Publikumsmasse (z. B. BLAIR WITCH PROJECT). Verkürzt gesagt braucht es Bilder, die auf der großen Leinwand tragen, aber auch Töne, die dem Surround-Sound-Erlebnis moderner Kinos gerecht werden.

Längst überholt scheint Bill Nicholss Beschreibungsmodell, demzufolge der Kommentar die Dominante des Dokumentarfilms ist, dem die Bilder lediglich il-

47 Zit. in Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 267.

lustrativ zugeordnet werden.⁴⁸ In den hier analysierten Kinoproduktionen sind es in erster Linie die Bilder, die den Rezipienten führen. Die Bilder sind so stark, dass sie etwas zeigen – und brauchen in der Regel keine sprachliche Begründung. Kommentierungen erfolgen allerhöchstens in Form eines erklärenden Bildtextes oder – wie in den Naturfilmen – als knappe Erläuterung des Bildinhaltes. Der ästhetisch-formale Wandel, der auch ein neues Verhältnis von Wort und Bild etablierte, stand in der Gattungsgeschichte immer in einem engen Zusammenhang mit den technischen Innovationen. So wie die Traditionen des Direct Cinema und des Cinéma Vérité von einer mobileren Kameratechnik und dem Synchrononverfahren getragen waren, so veränderte die digitale Technologie abermals die Ausdrucksmittel des Dokumentarfilms. Nun war es problemlos möglich, das Bildmaterial vor Ort zu kontrollieren und es gegebenenfalls in der Postproduktion zu optimieren. Kay Hoffmann sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem Boom des Kino-Dokumentarfilms und den digitalen Speicher- und Bearbeitungsmöglichkeiten, die «zu einer kaum gekannten visuellen Opulenz der Filme» führten.⁴⁹

Angesichts brillanter HD-Bilder in UNSERE ERDE und DEEP BLUE aber auch kontemplativer Landschaftspanoramen (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES, AM LIMIT) muss Guynns Einwurf, dass der Dokumentarfilm ungeeignet für die Stimulierung der Zuschauerphantasie und einer Lust am Imaginären sei, relativiert werden.⁵⁰ Eine solche visuelle Imposanz lädt zum meditativen Versenken, zur Hingabe des Rezipienten ein und das, obwohl vermeintlich Reales präsentiert wird. Wenn wir über einem breiten Flussbett in einer pittoresken Schlucht mit üppiger Vegetation schweben, das sich unvermittelt in ein großes Tal von Wasserfällen ergießt, dann verstummt der spärliche Kommentar gänzlich. Es sind die immensen Schauwerte, mit denen UNSERE ERDE fast 4 Millionen Kinobesucher überzeugte. Romantisierende Naturaufnahmen und ein instrumentaler Musikteppich sind in diesem Film zu einer absolut durchkomponierten Collage montiert. Dieser Naturfilm will nicht mehr die Biologie der Flora und Fauna vermitteln, sondern setzt auf der emotionalen Ebene an.

Dokumentarfilme wie UNSERE ERDE und DEEP BLUE haben die Möglichkeiten des Kinos nahezu optimal für das Genre nutzbar gemacht. In nicht ganz so konsequenter Weise ist die Abkehr von einer ehemals schlichten Dokumentarfilmästhetik, die über Jahrzehnte hinweg an die Optik mobiler 16mm- und Videokameras gebunden war⁵¹,

48 Zit. in Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 17.

49 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.

50 Vgl. William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 272–274.

51 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*.

auch in den weiteren Erfolgsproduktionen beobachtbar. Thomas Schadt spricht davon, dass der Dokumentarfilm «das Kamerastativ längst zurückerobert hat, als gehe es darum, mit jedem Bild dem großen Spielfilmkino Konkurrenz zu machen.»⁵²

Auch wenn die Handkamera in *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* mit «intimisierender» Wirkung im Einsatz ist (Einstellungen in der Kabine und den Hotelzimmern), so ist ihr spezifischer Stil in den analysierten Filmen die Ausnahme. Lediglich der *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* und *DIE GROßE STILLE* sind noch komplett mit einer Handkamera aufgenommen worden. Wobei zu berücksichtigen ist, dass der erste Film schon zehn Jahre zurückliegt und für den zweiten die HD-Technik zum Einsatz kam, die (mit Ausnahme der Tiefenschärfe und einem Bildrauschen in lichtschwachen Einstellungen) überaus filmisch wirkt. Ein Rückschluss daraus könnte lauten, dass der einst genrespezifische Stil mobiler Kameras nur noch dort im Kino-Dokumentarfilm zu finden ist, wo es um das Vordringen in engere Privatsphären geht. Dahingegen verzichtet Byambasuren Davaa für ihre Innenansichten der Nomadenfamilien (*DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES*, *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL*) auf die Videoästhetik und setzt stattdessen auf durchgestaltete und hoch auflösende Filmbilder. Vermutlich ist diese Abkehr auch darin begründet, dass die karge Videoästhetik durch das häufige Aufgreifen in fiktionalen Zusammenhängen (in Folge auf Dogma95) als Authentifizierungsstrategie ausgedient hat.

Wenn sich das Fahrerfeld der Tour de France in hoch aufgelöster Super-Slow-Motion videoclipartig durch den Bildkader schiebt (*HÖLLENTOUR*) oder die Kamera frei am Felsmassiv zu schweben scheint (*AM LIMIT*), dann wird Pepe Danquart seinem eigenen Anspruch gerecht, der auch von seinem Kameramann Wolfgang Thaler geteilt wird: «Ich hatte mir vorgenommen, Bilder zu schaffen, die es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gab.»⁵³ In der Zusammenschau der Erfolgsproduktionen kann man Herbert Speich nur beipflichten, der konstatierte, dass mit den Dokumentarfilmen seit Ende der 90er-Jahre eine «neue Sinnlichkeit» ins Kino Einzug hielt.⁵⁴ Was wir sehen ist nicht nur ein bloßer Ausschnitt der Welt, sondern vielmehr eine Welt, die wir so noch nie gesehen haben. Mit dem technischen Fortschritt sind dem subjektiven Realitätszugriff der Dokumentarfilmer kaum mehr Grenzen gesetzt. Für Baudry ist der Sinn des Films – er dachte dabei vermutlich an den Spielfilm – nicht die Realität zu verdoppeln, sondern im Zuschauersubjekt einen spezifischen Bewusstseinszustand zu erzeugen.⁵⁵ Dass sich die untersuchten Doku-

Konstanz 2006, S. 66–67.

52 Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002, S. 20.

53 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 7.

54 Vgl. Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 189.

55 Zit. in Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 266.

mentarfilme keinesfalls in der Abbildungsfunktion erschöpfen, sondern in vielen Einstellungen die üblichen Wahrnehmungskonventionen überschreiten, rückt sie nahe an dieses filmische Funktionsprinzip und damit an die Wahrnehmungsweise fiktionaler Formen heran. Ein schneller Schnittrhythmus, Überblendungen, aufwändige Kamerafahrten und künstlerisch ambitionierte Einstellungen arrangieren dokumentarische Inhalte in der ästhetischen Form eines Spielfilms.

Nicht zuletzt ist der betriebene Aufwand auf der Bild- und Ton-Ebene des Kino-Dokumentarfilms einem ökonomischen Interesse geschuldet. Wenn hier von Erfolgsfilmen die Rede ist, so ist der Marktaspekt keinesfalls auszublenden. Da der Kinobesuch eine hohe Schwelle für den Rezipienten darstellt (Geld-, Zeit-, Logistikaufwand etc.) und der Ort mit der faszinierenden Illusionskraft des fiktionalen Films verbunden ist, müssen die hier präsentierten Filme einen spezifischen Mehrwert aufweisen. Um eine Nachfrage zu erzeugen, müssen sie sich zum einen vom dokumentarischen Fernsehangebot abheben und zum anderen müssen sie sich an den Produktionsstandards der fiktionalen Branche messen. «An Kamera, Ton und Montage werden keine geringeren Anforderungen gestellt als im Spielfilm», bemerkt auch Renate Stegmüller.⁵⁶ Eine hochwertige visuell-akustische «Verpackung» der Dokumentarfilme liefert in diesem Sinne wichtige Anreize für ein potentielles Publikum. Fritz Wolf beschreibt diese Art der Aufbereitung, indem er feststellt, dass der Dokumentarfilm als Event im Kino funktionieren könne.⁵⁷ Relativierend sei angemerkt, dass es natürlich auch Dokumentarfilme gibt, die trotz ihrer visuellen Schlichtheit ein größeres Publikum erreichten. *DIE GROßE STILLE* ist ganz sicher so ein Film, bei dem aufgrund seines außergewöhnlichen thematischen Ansatzes auf eine spektakuläre Bildlichkeit verzichtet werden kann. Das spektakuläre Moment liegt in der Reduktion. Ähnlich ist es im *BUENA VISTA SOCIAL CLUB*, in dem Wim Wenders mit seiner Handkamera zwar filmische Einstellungen wählt, aber der eigentliche Reiz eher von den Protagonisten, als von der Visualität ausgeht. Dass die beiden Filme in dieser Hinsicht hinter der restlichen Top Ten zurückbleiben und trotzdem erfolgreich waren, belegt, dass eine Orientierung an der fiktionalen Ästhetik nicht das einzige Erfolgskriterium für den Dokumentarfilm ist.

Das Schlüsselloch als Perspektive: Voyeuristische Gratwanderungen

Als Voyeur outet sich niemand gerne. Und kaum jemand fühlt sich als solcher, wenn er mit dem Auge der Kamera in intime Bereiche vordringt: der prominente Radrennfahrer bei der Beinrasur oder ungestylte Nationalspieler beim morgendlichen Erwachen. In solchen Momenten schützt die vermittelnde Position der Kamera den Rezipienten vor einem Gefühl peinlicher Berührtheit. Es ist nicht immer leicht zu beantworten, wo krankhafter Voyeurismus anfängt und wo es sich um ein gesun-

56 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 91.

57 Zit. in Ebd., S. 55.



Abb. 5: DIE GROSSE STILLE (2005)

des Interesse am Leben anderer Menschen handelt. Thomas Frickel von der AG DOK möchte für den gehobenen Kino-Dokumentarfilm jedenfalls nur ungern von voyeuristischen Effekten sprechen. Er bezeichnet es lieber als ein urmenschliches Interesse am Leben der Anderen, aus dem man für sich selbst lernen könne. Damit unterschätzt Frickel vielleicht die enorme irrationale Anziehungskraft, die Menschen verspüren, wenn sie andere Menschen in (vermeintlich) privaten Situationen beobachten. Die Bedingungen, die der Dokumentarfilm dafür bietet, sind unter voyeuristischen Gesichtspunkten optimal: Man sieht, wird aber nicht gesehen. Diese Konstellation machte sich schon der fiktionale Film zu Nutze, der die Affekte des Voyeurismus im Medium etablierte. Auch hierin ließe sich für den Dokumentarfilm eine Orientierung an den fiktionalen Formen bescheinigen.

Nun war der Dokumentarfilm als eine Art stiller Zeuge schon immer an authentischen Momenten interessiert, die sich hinter der öffentlichen Inszenierung der Menschen auftun. Vor dem Hintergrund einer Fernsehkultur, die eine Vielzahl von Formaten hervorgebracht hat, in der die Existenz privater Räume negiert wird (Reality-TV), ist auch der Dokumentarfilmer angehalten, eine interessante Nähe zu seinen Protagonisten herzustellen, die sich im Medium übertragen muss. Da die Erwartungshaltung der Rezipienten parallel zur Entwicklung derartiger Fernsehformate steigt, muss der Dokumentarfilm seinem Enthüllungsanspruch umso mehr gerecht werden.

Einblicke in die Wohnzimmer der Musiker des BUENA VISTA SOCIAL CLUBS entsprechen in diesem Kontext noch einem relativ distanzierten Verhältnis von Kamera und Protagonist. Intimer wird das Verhältnis, wenn nackte Spieler der Fußballnationalmannschaft durch die Duschkabine huschen (DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN), private Momente der ansonsten abgeschotteten Mönche eines Schweigeklosters gezeigt werden (DIE GROÙE STILLE) oder die Kamera an eine Nomadenfamilie – in einer wenige Quadratmeter großen Zeltbehausung – bis auf wenige Zentimeter heranrückt (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES). Diese Bilder suggerieren dem Rezipienten eine ungeheure Nähe, als verberge sich hinter der Kameraposition ein Familienmitglied, das nicht wahrgenommen wird.

Voyeuristische Neugier erzeugt aber nicht allein das Eindringen in privates Umfeld, auch Schicksal und Leid wecken Schaulust. In AM LIMIT wird zwar nicht der unmittelbare Sturz eines der Kletterer gezeigt, sehr wohl aber die darauf folgende Rettungsaktion. Nicht minder zerrissen zwischen Hin- und Wegsschauen ist der Rezipient angesichts blutiger Sturzsequenzen in HÖLLENTOUR. Das Bild des Blut-, Schweiß- und Tränen-Events Tour de France wird bis in die Details gezeichnet. Wenn Erik Zabel ausschweifend erzählt, wie er sich mit einer Stahlbürste den Grind von der Wunde kratzen muss, damit der Heilungsprozess optimal verlaufen könne, sind wir vom Ekel gebannt. Während hier die Leidensfähigkeit der Rennfahrer ausgespielt wird, ist es in DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN die private Seite der Nationalspieler, die wir in der Kabine und in den Hotelzimmern glauben erkennen zu können. Auch wenn FAZ-Autor Peter Körte meint, dass Wortmann durch künstliche Interviewsituationen die Chance auf wahre Intimität zerstört habe, die der autorisierte Voyeur sonst im Vorbeigehen genieÙe, birgt der Film abseits der Interviews dennoch voyeuristische Potentiale.⁵⁸ Es gibt gute Gründe zu vermuten, dass Wortmanns Bilder bei einem Millionenpublikum das Gefühl evozierten, dass es solche Einblicke in außerfilmischen Umständen besser nicht riskiert hätte.

Im Naturfilm ist mit Abstrichen eine ganz ähnliche Tendenz zu beobachten, die aber anders zu bewerten ist, da für Tiere im Allgemeinen eine andere Moral greift und die Darstellung den natürlichen Verhältnissen der Spezies näher kommt. Jagdsequenzen endeten in klassischen Tierfilmen häufig mit einer geglückten Flucht des potentiellen Opfers. War der Jäger erfolgreich, verdunkelte die Schwarzblende den Vorgang spätestens mit dem gezielten Biss in Hals oder Genick. Vor dem Anblick eines geschlagenen Tieres oder einem längeren Todeskampf bewahrte man die Zuschauer. In DEEP BLUE und UNSERE ERDE werden die Folgen des Gesetzes vom Fressen und Gefressenwerden ausgiebiger gezeigt. Der erlösende Schnitt kommt wesentlich später und es greift keine Disney-Moral, die den Jäger hungrig zurücklässt. Den Überlebenskampf eines Walkalbes oder eines Elefantens Jungen mutet man dem Rezipienten wesentlich länger zu – das explizite Zeigen der Ausweidung des Tierkör-

58 FAZ-Artikel v. 01.10.06 zit. in: <http://www.filmportal.de/df/ce/Artikel,,,,,,,,,1F0DF2B4C6885C33E04053D50B376AC3.html> (10.05.2008).

pers bleibt aber tabu. Dennoch ist es kaum zu leugnen, dass derartige Existenzkämpfe und Metzereien in der Tierwelt bei dem einen oder anderen auch voyeuristische Wünsche befriedigen, oder, wie Thomas Frickel es vielleicht formulieren würde: ein ausgeprägtes Interesse an den wilden Umgangsformen im Reich der Tiere stillen.

Adressiert und doch universell: Zielgruppenthemen mit Offenheit

Auf das Thema kommt es an. Eine aktuelle Studie zum Kinoverhalten der Deutschen belegt, dass in erster Linie das Thema über den Besuch eines Kinofilms entscheidet.⁵⁹ Kriterien wie die formale Umsetzung sind untergeordnete Faktoren im Entscheidungsprozess potentieller Kinobesucher. Aber welche Themen kann das deutsche Dokumentarkino besonders erfolgreich platzieren? Inwiefern haben sich die thematischen Schwerpunkte in der historischen Perspektive verschoben? Und gibt es möglicherweise eine verbindende Strategie, der sich die Top-Ten-Dokumentarproduktionen bedienen? Nicht auf alle Fragen lassen sich eindeutige Antworten finden, aber zumindest tendenziell lässt sich die jüngste Themenentwicklung beschreiben.

Obwohl Dziga Vertov und John Grierson dem Dokumentarfilm bereits in den 30er-Jahren aus verschiedenen politisch-ästhetischen Perspektiven eine sozial intervenierende Funktion zuschreiben und damit seine gesellschaftliche Dimension aufzeigen, ist diese in den gegenwärtigen Erfolgsproduktionen nicht mehr derart profiliert.⁶⁰ Unter den dokumentarischen Themen ist es der Naturfilm, der auf Datenbasis des letzten Jahrzehnts den größten Zuschauerzulauf verbuchen kann.⁶¹ Auch wenn dem Naturfilm innerhalb des Dokumentarfilmdiskurses seit jeher eine Sonderrolle gebührte – und er das Bild insofern eventuell verzerren könnte – so erreicht das ausgewiesene gesellschaftspolitische Modell dennoch nur selten ein größeres Publikum im deutschen Dokumentarfilm. Themen aus den Bereichen Sport, Musik, Personen-Porträts und fremde Kulturen laufen dem politischen Dokumentarfilm, der das Genre im Westdeutschland der 80er-Jahre noch weitestgehend dominierte, den Rang ab.⁶² Seit der Wende beobachtet Stanjek eine deutliche Zunahme von «weniger auf Gegenwartssorgen beruhenden Themen.»⁶³ Eine solche Entwicklung lässt sich gewiss mit der verminderten Bedrohungslage im geeinten Deutschland erklären. Andres Veiels *BLACK BOX BRD* (2001) ist vor diesem Hintergrund mit knapp 100.000 Zuschauern eine relativ aktuelle Ausnahme, die trotz eines klaren politischen Profils an der Kinokasse funktionierte.

59 Vgl. Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin 2000, S. 92ff.

60 Vgl. Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 9.

61 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

62 Vgl. ebd.

63 Klaus Stanjek: *Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 172.

Weitaus größere Erfolge verbuchen gegenwärtig amerikanische Produzenten mit Dokumentarfilmen, die gesellschaftliche Reizthemen aufgreifen. Die Filme von Michael Moore, Morgan Spurlock oder Guggenheim & Al Gore sind ganz deutlich von einer politischen Argumentation getragen, die sie auf der Ebene des Kommentars ausformulieren. In Filmen wie *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002), *SUPER SIZE ME* (2004) oder *EINE UNBEQUEME WAHRHEIT* (2006) vereint sich Griersons Idee eines staatsbürgerlich aufklärenden und erzieherisch verpflichteten Genres mit der intervenierenden und selbstreflexiven Haltung des *Cinéma Vérité*-Filmemachers. Die Anleihe bei letzterem zeigt sich allein schon darin, dass sich all diese Dokumentarfilmer selbst ins Bild setzten. Eine weitere Entsprechung findet sich auch in dem von Grierson propagierten dramatisierenden Realismus, der sich überdies als Alternative zum breitenwirksamen Illusionskino etablieren sollte.⁶⁴

Im deutschen Dokumentarkino gibt es diese insbesondere von Moore geprägte Form gegenwärtig nicht. Aber zunächst kurz zu dessen Ursprüngen. In der Variante eines populärwissenschaftlichen Bildungs- und Propagandamittels erhielt der deutsche Dokumentarfilm als so genannter «Kulturfilm» (häufig als Kino-Vorfilm) in den 20er- bis 50er-Jahren erstmals eine größere Aufmerksamkeit.⁶⁵ In dieser Phase war er in erster Linie ein Mittel der Volksunterrichtung und wurde als solches später in den Dienst der NS-Ideologie gestellt. Erst in den 60er-Jahren, im Zuge der *Direct Cinema*- und *Cinéma Vérité*-Bewegungen, entwickelte sich der Dokumentarfilm zu einer gesellschaftskritischen Form, die sich bis in die 80er-Jahre vor allem auf das Fernsehen beschränkt.⁶⁶ Während der Kulturfilm wie der britische Dokumentarfilm in Griersonscher Prägung darauf setzten, ihre ideologisch unterschiedlich begründeten Botschaften qua Off-Kommentierung zu vermitteln, strebte das *Direct Cinema* nach einer objektiven Position. Es beanspruchte für sich die unerreichbare Perspektive des unsichtbaren, stillen Beobachters. Aus diesem, der Wahrheit verpflichteten Selbstverständnis heraus, reklamierten Vertreter wie Klaus Wildenhahn die dokumentarischen Mittel für die Gruppe der politisch Unterdrückten.⁶⁷

Überblickt man das populäre deutsche Dokumentarkino der Gegenwart, ist festzustellen, dass die Position eines expliziten Widerstandes gegen die Interessen des Machtblocks nicht mehr das einende Genremerkmal ist. Mit Ausnahme der für ein Umweltbewusstsein sensibilisierenden Naturfilme ist eine wirkungsbezogene Inten-

64 Vgl. Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 13–15.

65 Vgl. Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 182–186.

66 Vgl. Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97.

67 Vgl. Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 8–34.

tion der Erfolgsproduktionen, die auf eine etwaige Einstellungsänderung des Rezipienten insistiert, nicht klar erkennbar. Es gibt zwar fast immer eine politische Dimension, aber sie ist nicht so angelegt, dass der Rezipient sie zwingend erfassen muss, um Gefallen am Film finden zu können. Im *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* oder der *GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* sind es beispielsweise kleine Anspielungen auf die politische Lage Kubas und den Konsumeinzug in der Mongolei, die vom Zauber der Musik beziehungsweise der Natur überlagert werden. Die Krisenthemen, die der deutsche Dokumentarfilm sehr wohl noch auf das Tableau bringt, erreichen selten marktrelevante Zuschauerzahlen. «Die politischen Themen sind insgesamt sehr viel schwieriger geworden.», sagt die Filmverleiherin Podszus.⁶⁸

Eine andere Qualität der Krisenthemen scheint der amerikanische Dokumentarfilm zu versprechen, der bereits mehrmals ein deutsches Millionenpublikum erreichte. Woran kann diese Diskrepanz liegen? Möglicherweise waren nationale Problemlagen in den letzten Jahren weniger stark in der öffentlichen Wahrnehmung als jene der USA, sodass hierzulande Raum für eher unterhaltende Thematiken entstand. Wenn diese Interpretation nicht ganz abwegig ist, könnte das bedeuten, dass mit dem sich fortsetzenden Auseinanderklaffen der Schere von Arm und Reich eine neue Krisenstimmung entsteht, die dann auch als Thema im Dokumentarkino trägt.

Soweit ist es aber offenbar noch nicht. Noch sind es Filme mit einer eher unterhaltenden und erzählenden Struktur, die den Reigen der deutschen Erfolgsproduktionen bestimmen. Auch wenn sich das dokumentarische Themenspektrum insgesamt diversifiziert, wie Stanjek analysiert, so fallen deutsche Filme mit scharfem politischem Profil in der Zuschauergunst deutlich ab. In der Beurteilung der derzeit äußerst populären Formen ist allerdings zu berücksichtigen, dass Naturfilme (insbesondere der Tierfilm) und Filme über fremde Kulturen seit der Frühphase des Dokumentarfilms ihr Publikum fanden.⁶⁹ Was sich seit damals geändert hat, ist die Anwendung eines

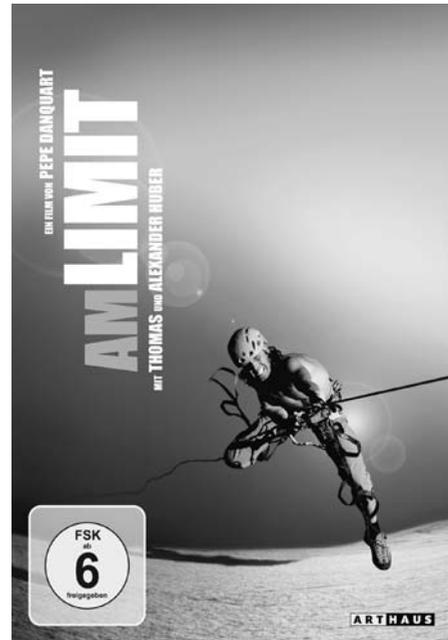


Abb. 6: AM LIMIT (2007)

68 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007.

69 Vgl. Herbert Spaich: *Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*.

effektiven Zielgruppenmarketings, das im Rahmen der allseits bekundeten Professionalisierung des Genres Einzug hielt. Nach Herbert Spaich erkannte die Branche dieses Mittel, als in den 80er-Jahren mit der Anti-Atombewegung, Esoteriker-Zirkeln und einer ökologisch-alternativen Szene zum ersten Mal klar umgrenzte Interessensgruppen vom Dokumentarfilm angesprochen wurden.⁷⁰ Gut zwanzig Jahre später ist kaum noch ein Film ohne vorher definierte Zielgruppe zu finanzieren. Eine Zielgruppe bedeutet, in diesem Sinne eine Gruppe ansprechen zu können, die entsprechend vernetzt ist. Kein Kino, kein Verleih lasse sich mehr auf einen Film ein, dessen Zielgruppe nicht plausibel gemacht werden kann, so Verleiherin Podszus.⁷¹ Für Geschichtsthemen gibt es diesen definierten Personenkreis offenbar nicht. Jedenfalls tauchen historische Themen – im Gegensatz zu einer Vielzahl von entsprechenden Fernsehdokumentationen – im Kino so gut wie nicht auf. Dabei eignet sich auch dieses Feld für fiktionalisierende Erzählweisen, wie anhand zahlreicher Doku-Dramen ersichtlich ist. Stanjek mutmaßt, dass der didaktische Aspekt solcher Themen schlicht nicht mit dem modernen Kinoerlebnis vereinbar ist.⁷² Dass sich aber auch dieser ausgewiesene Fachmann täuschen kann, belegt dieses Zitat: «Die Wahrnehmungseigenschaften des Kinos mit seiner auf passive Hingabe zielenden Situation unterstützen meines Erachtens die Wirkung globaler, existentieller, religiöser und kosmischer Filmthemen im Dokumentarkino. Themen, die eher eine aktive Beteiligung implizieren, wie etwa Sportthemen, scheinen dem Fernsehen eher eigen zu sein.»⁷³ Der erste Teil der Feststellungen spiegelt sich durchaus im aktuellen Dokumentarkino wider: DEEP BLUE, UNSERE ERDE aber auch DIE GROßE STILLE haben exakt diesen Ansatz, dass sie aus einem Gefühl der Unendlichkeit heraus erzählen. Darüber hinaus ist der Sport jedoch zu einem Dokumentartheme erster Güte avanciert. Wo Pepe Danquart mit seiner Sport-Trilogie das Feld erfolgreich bestellt hat (HEIMSPIEL, HÖLLENTOUR, AM LIMIT), haben andere zum Teil umso besser geerntet (DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN, PROJEKT GOLD). An diesem Mehrfacherfolg eines Themas lässt sich ein Phänomen veranschaulichen, das Stanjek als «Vorläufereffekt» bezeichnet. Gemeint ist damit, dass die filmische Einbindung eines gesellschaftlich etablierten Faktors (Thema, Regisseur, Protagonist) dazu beiträgt, den Erfolg eines Dokumentarfilms zu sichern.⁷⁴ Ganz ähnlich trifft dies auch auf musikthematische Dokumentarfilme zu, die zum einen mit prominenten Protagonisten punkten und zum anderen vom zurückliegenden Erfolg vergleichbarer Produktionen profitieren. In der Konklusion

Konstanz 2006, S. 182.

70 Vgl. ebd., S. 188–189

71 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 8.

72 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 173.

73 Ebd.

74 Stanjek zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 25f.

bedeutet das, dass ein Dokumentarfilmthema dann besonders gute Chancen auf ein Publikum hat, wenn es zielgruppenspezifisch ausgerichtet ist und sein Fokus überdies so weit gefasst ist, dass es möglichst viele Anknüpfungspotentiale bietet.

Zum Schluss bleibt noch die Frage, warum der politische Dokumentarfilm aus Deutschland in jüngster Vergangenheit so gut wie nie zum Kassenschlager wurde. Bindet man die Ausgangsthese dieser Arbeit an diese Fragestellung an, so ergibt sich eine nicht ganz unwahrscheinliche Interpretation. Vielleicht sind politische Debatten deshalb nur auf einer sekundären Ebene in den Top Ten existent, weil sich ihr faktischer Charakter nur unzureichend für das fiktionalisierende Formenspiel des gegenwärtigen Dokumentarfilms eignet. Auch der Bogen zur Unterhaltung, den der Amerikaner Moore schlägt, lässt sich im deutschen Dokumentarfilmkino offenbar nicht umsetzen.

Fazit: Erfolg auf dem schmalen Grat von Authentizität und Fiktion

Was kann man am Ende über die Erfolgsstrategien eines Genres sagen, das nach über 100-jähriger Dokumentarfilmgeschichte weniger denn je eindeutig definierbar ist? Allenthalben finden sich neue Formen, neue Vermischungen, neue Ansätze. Was im Fernsehen aktuell noch weitaus rasanter verläuft – die Studie von Fritz Wolf «Alles Doku – oder was?» belegt das eindrücklich – findet seinen Niederschlag auch im deutschen Dokumentarkino. Wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde, ist der Dokumentarfilmdiskurs an einer Stelle angekommen, die sich in einem zentralen Punkt mit dessen Ursprungssituation zu Zeiten der Gebrüder Lumière deckt. Seinerzeit gab es noch keine Filmtheorie, die sich Gedanken hätte machen können über das, was später mit den Kategorien «fiktionaler Film» und «nonfiktionaler Film» bezeichnet wurde. Heute gibt es nun zwar diese kategorialen Unterscheidungen und Festlegungen, die sich jedoch auf der Ebene der Filme verflüchtigen. Beziehungsweise hat es sie so nie gegeben und das wird von der zeitgenössischen Theorie auch anerkannt: «Der vermeintliche Gegensatz von Dokumentar- und Spielfilm ist obsolet geworden.»⁷⁵ Aus dieser Entwicklung abzuleiten, es brauche keiner Unterscheidung mehr, ist nur bedingt sinnvoll. Denn dann wäre es für den Rezipienten unmöglich, sich zu orientieren. Er könnte nicht mehr feststellen, in welchem Verhältnis filmische und außerfilmische Realität zueinander stehen. Immer noch werden Kriterien benötigt, die den Rezipienten dazu ermächtigen, die fiktionalen Momente des Dokumentarfilms anzuerkennen und ihn dennoch vom Spielfilm abgrenzen zu können. Nichols beschreibt diese Ambivalenz mit seiner Bemerkung, der Dokumentarfilm sei «a fiction (un)like others.»⁷⁶ In einer Dokumentarfilmpraxis, in der das filmische

75 Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 66.

76 Zit. in Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 24.

Material kaum mehr Rückschlüsse auf seinen Entstehungszusammenhang zulässt, könnte der jeweilige Status der Autoren ein verlässliches Kriterium sein. Dieses Aufweichen starrer Genre Grenzen macht deutlich, dass die Spezifik des Dokumentarfilms nicht in der Aufzeichnung von Realität liegen kann, denn Eva Hohenberger stellt zu Recht fest: «Das indexikalische Band zwischen filmischem Zeichen und außerfilmischem Referenten trifft alle photographischen Bilder gleichermaßen.»⁷⁷ Für eine Bestimmung des Dokumentarfilmgenres ist das allgemeine Postulat eines Realitätsbezuges also ungeeignet. Das Signum des Dokumentarischen muss also ein anderes sein. Nur eine weitgefasste Definition wird der gegenwärtigen Vielfalt und Multimedialität des Genres gerecht. In diesem Sinne lässt sich eine intensive, überzeugend gestaltete subjektive und künstlerische Auseinandersetzung mit der Realität als ein allgemeines Kennzeichen des Dokumentarfilms fassen.

Begleitend zu diesem theoretischen Umdenkungsprozess entstanden und entstehen neue dokumentarische Formen, deren Konstrukteure sich ohne Scheuklappen aus dem Formenarsenal des fiktionalen Kinos bedienen. Wie die Analyse gezeigt hat, ist dieser Prozess nicht nur auf die augenscheinliche Übernahme einer filmischen Bildlichkeit beschränkt, sondern reicht bis in die strukturelle und inhaltliche Ebene. Insofern ist es vielleicht auch kein Zufall, dass viele der populären Dokumentarfilme von profilierten Spielfilmregisseuren wie Wim Wenders, Sönke Wortmann oder Fatih Akin (*CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANDBUL*, 2005) gedreht wurden. Diese Regisseure dürften ein besonderes Gespür dafür haben, was die spezifische Qualität des kinematographischen Mediums ausmacht. Sie wissen, wie man diese auf Illusion ausgerichtete Wahrnehmungsinstallation perfekt bespielt. Christoph Hübner ist sich jedenfalls sicher, dass der traditionelle Dokumentarfilm nicht in der Lage ist, ein Kinopublikum zu generieren. «Ich gehe ins Kino, um eine Erfahrung zu machen. Das ist eine Qualität, die dokumentarisches Erzählen haben kann. Ich gehe nicht ins Kino, um mich belehren zu lassen.»⁷⁸ Exakt diesem Anspruch genügen auch die hier analysierten Beispiele. Alle gegenwärtigen deutschen Erfolgsproduktionen scheinen ihr potentielles Publikum als eines zu konzipieren, das sich dem Dokumentarfilm eindeutig mit Spielfilmerwartungen nähert. Diese Erwartungen nehmen die Filme nur allzu gern auf. Der dokumentarspezifische Zuschauervertrag, von dem Hattendorf, Odin und andere sprechen, wird mit der Weiterentwicklung des Genres permanent aktualisiert. Die laufende Aushandlung des stillen Vertragsabkommens sorgt dafür, dass der Wahrnehmungsmodus flexibel an die jeweils aktuelle Dokumentarfilmpraxis angepasst werden kann. Wie gezeigt werden konnte, wird dem fiktionalisierenden Modus mittlerweile viel Raum gewährt, so dass auch halbfiktionale Formen (*DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL*, *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES*) noch vom Authentici-

77 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 28.

78 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 64.

zitätsversprechen des Genres profitieren können. So gesehen, könnte man Andreas Kilb Recht geben, der befand, dass insbesondere *die* Dokumentarfilme Erfolge feiern, die das Ideal des Dokumentarfilms verfehlen. Allerdings hat er übersehen, dass jene Dokumentarfilme, die er idealisiert, nicht unbedingt den Anforderungen des Mediums Kino entsprechen – was sicherlich auch die über Jahrzehnte ausbleibenden Kinoerfolge des Genres erklärt. Die Öffnung des Dokumentarfilmkonzeptes für die Ausdrucksformen des fiktionalen Films sollte jedoch nicht im Widerspruch zur Nachhaltigkeit stehen. Dieser Anspruch, bei dem die tradierte Vorstellung eines sozial eingreifenden Dokumentarfilms mitschwingt, wurde von den Diskutanten des Branchentreffs *Dokville 2007* immer dann formuliert, wenn sie eine allzu willfährige Ausrichtung am Publikumsgeschmack fürchteten. Letzten Endes war man sich aber darin einig, dass Filme für Zuschauer gemacht sind und nicht für den Regisseur oder das Feuilleton.⁷⁹

Sicherlich mag es neben den ausführlich beschriebenen Fiktionalisierungsstrategien auch andere Gründe für den Boom des deutschen Kino-Dokumentarfilms geben. Ganz bestimmt spielt auch die Programmpolitik der Fernsehanstalten, die den dokumentarischen Langfilm in ihrer Programmierung zunehmend marginalisiert, den Kinoerfolgen in die Hände.⁸⁰ Für einen derart starken Anstieg der Besucherzahlen können solche Randaspekte aber kaum *die* Ursache sein.

Vielleicht ist es an der Zeit, das Phänomen Dokumentarfilm aus einer diametral anderen Perspektive zu betrachten. Pepe Danquart etwa deklariert seine Arbeiten als fiktionale Filme mit dokumentarischen Mitteln.⁸¹ Sollte es dem Dokumentarfilm irgendwann gelingen, die *bezaubernden* Mittel der Fiktion und das genrespezifische Versprechen, Wahrhaftiges zu zeigen, zusammenzubringen, muss der Spielfilm um seine Dominanz fürchten. Bis dahin ist es aber noch ein weiter Weg.

Ausblick: Wurde das dokumentarische Versprechen dem Mainstream geopfert?

Die Grenzen zwischen dem Fiktionalen und dem Non-Fiktionalen sind fließend: Das wurde in diesem Aufsatz mehrfach deutlich. Und während der Dokumentarfilm seit Längerem von den filmischen Mitteln des Spielfilms profitiert, spielt der Spielfilm nun immer stärker – und beinahe unmerklich für den Zuschauer – mit den dokumentarischen Ausdrucksformen. Spielfilme wie *MILK* (2008, Gus Van Sant) oder *DIE KLASSE* (2008, Laurent Cantet) sind nur zwei Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit, die mit dem Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilms operierten. Durch den inzwischen vom Kinopublikum eintrainierten Wechsel zwi-

79 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 6–18.

80 Vgl. Jan Lingemann: Abenteurer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 54.

81 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 9.

schen fiktionalen und non-fiktionalen Erzähl-Strategien, wird dieses Spiel nicht einmal mehr bewusst von den Rezipienten wahrgenommen.

Aus dieser immer durchlässigeren Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm ergeben sich insbesondere für das non-fiktionale Genre Probleme mit dem eigenen Selbstverständnis. So wird auf dem Branchentreff Dokville 2010 über die Schwierigkeit debattiert, das Authentische für die eigenen Produktionen zu bewahren. Sowohl von innen heraus wird es gefährdet – durch spielfilmartig produzierte Dokumentarfilme – aber auch von außen: durch das Aufgreifen dokumentarischer Strategien im Spielfilm.

In einer zugegebenermaßen etwas pathetisch aufgeladenen Metapher ausgedrückt, ist das Herz des Dokumentarfilms in Gefahr: der unmittelbare Blick auf die Wirklichkeit. Die Organisatoren des Branchentreffs Dokville sprechen selbst davon, dass die jetzige Situation «der hohe Preis» für den Boom des Genres war. Inzwischen werde ungeniert gecastet, inszeniert, auf Kinoeffekt geschnitten und digital nachbearbeitet. Themen würden zunehmend vorhersehbar: Skandale, Tiere und Sensationen versprechen einen kalkulierten Erfolg. Insofern sei der Boom des Dokumentarfilms zu einem guten Teil nur einer, der auf dem Umsatz an der Kinokasse basiere. Ein qualitativer Boom, den es zweifelsohne auch gebe, sei demgegenüber sekundär.

Einige Experten trauen sich sogar schon, zu fragen: «Gibt es überhaupt noch so etwas wie eine «dokumentarische Haltung?» Am Ende könnte es den heutigen Dokumentarfilm-Formen wie vielen anderen kulturellen Ausdrucksarten gehen, die einst als «Independent» deklariert wurden: sie werden von der Popkultur absorbiert. Und tatsächlich fragt sich die Branche auf dem Dokville 2010: «Ist der klassische Dokumentarfilm auf dem Altar des mainstreamigen Medienmarkts geopfert worden?»

Diese düstere Annahme lässt sich aber ebenfalls mit einer kulturellen Erfahrung entschärfen. Denn nach jedem Absorbieren einer «unabhängigen» kulturellen Strömung durch die Popkultur trieb die Independent-Kultur neue Sprösslinge. In diesem Sinne ist zu erwarten, dass der dokumentarische Film – möglicherweise mit einer veränderten Haltung – weiter existiert und keinesfalls das Ende seiner Geschichte erreicht hat.

Literatur

- Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin 2000.
- William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1990, S. 266–285.
- Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999.
- Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perpektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97–110.
- Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007. Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007.

- Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.
- Kay Hoffmann: Auf dem langen Weg zum digitalen Kino. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 203–212.
- Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 8–34.
- Jan Lingemann: Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 35–56.
- Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002.
- Sandra Schilleman: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 11–28.
- Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 181–193.
- Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauerlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.
- Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. In: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Expertise des Adolf-Grimme Institutes*. Wuppertal 2003.

Internetquellen

- Frickel, Thomas (2007): Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen. Abgerufen unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)
- <http://www.ffa.de> (Filmförderungsanstalt)
- <http://www.filmportal.de>
- <http://www.mediaculture-online.de>
- <http://www.spio.de> (Spitzenorganisation der Filmwirtschaft)

Filmografie

- AM LIMIT**, Deutschland/Österreich, 2007, Pepe Danquart (Regie), Martin Hauslmayr/Franz Hinterbrandner/Max Reichel/Wolfgang Thaler (Kamera), Dorian Cheah/Christoph Israel (Musik), Mona Bräuer (Schnitt), Erich Lackner (Produzent), Bayrischer Rundfunk, ORF, Arte (beteiligte Rundfunkanstalten)
- BUENA VISTA SOCIAL CLUB**, Deutschland, 1999, Wim Wenders (Regie), Jörg Widmer/Robby Müller (Kamera), Monica Anderson/Brian Johnson (Schnitt), Ulrich Felsberg (Produzent)
- DEEP BLUE**, Deutschland/Großbritannien, 2004, Alastair Fothergill/Andy Byatt (Regie/Drehbuch), Doug Allan/Peter Scones/Rick Rosenthal (Kamera), George Fenton (Musik), Martin Elsbury (Schnitt), André Sikojev, Stefan Beiten, Nikolaus Weil, Mike Phillips (Produzenten), BBC Worldwide und Greenlight Media (beteiligt an der Produktion)
- DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN**, Deutschland, 2006, Sönke Wortmann (Regie), Frank Griebe, Sönke Wortmann (Kamera), Marcel Barsotti (Musik), Melanie Singer/Christian von

- Lüpke (Schnitt), Tom Spieß/Sönke Wortmann (Produzenten), WDR (produzierende Rundfunkanstalt)
- DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL**, Deutschland, 2004, Byambasure Davaa/Luigi Falorni (Regie/Drehbuch), Luigi Falorni (Kamera), Marcel Leniz/Marc Riedinger/Choigiw Sangidorj, Anja Pohl (Schnitt), Tobias Siebert (Produzent)
- DIE GROßE STILLE**, Deutschland, 2005, Philipp Gröning (Regie/Drehbuch), Philipp Gröning (Kamera), Philipp Gröning (Schnitt), Philipp Gröning (Produktion)
- DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES**, Deutschland, 2005, Byambasure Davaa (Regie/Drehbuch), Daniel Schönauer (Kamera), Dagvan Ganpurev/Börte (Musik), Sarah Clara Weber (Schnitt) Stephan Schesch (Produzent)
- HÖLLENTOUR**, Deutschland, 2004, Pepe Danquart (Regie/Drehbuch), Michael Hammon/Wolfgang Thaler/Filip Zumbunn (Kamera), Josef Bach/Till Brönnner/Arne Schumann (Musik), Mona Bräuer (Schnitt), Mirjam Quinte/Claudia Schröder/Werner Schweizer (Produzenten)
- RHYTHM IS IT!**, Deutschland, 2004, Enrique Sánchez Lansch/Thomas Grube (Regie), Thomas Grube (Drehbuch), René Dame/Marcus Winterbauer (Kamera), Karim Sebastian Elias (Musik), Dirk Grau/Martin Hoffmann (Schnitt), Uwe Dierks/Thomas Grube/Andrea Thilo (Produzenten)
- UNSERE ERDE**, Deutschland/Großbritannien, 2008, Alastair Fothergill/Mark Linfield (Regie), David Attenborough/Leslie Megahey/Alastair Fothergill/Mark Linfield (Drehbuch), Richard Brooks Burton/Andrew Shillabeer (Kamera), George Fenton/Anggun (Musik), Martin Elsbury (Schnitt), Sophokles Tasioulis/Alix Tidmarsh (Produzenten)

Abbildungsnachweise

Felix Lenz

Abb. 1: DER ROTE KAKADU, © X-Verleih

Abb. 2: TREFFER, © WDR

Abb. 3, 4: DER FELSEN, © Kinowelt

Abb. 5: DEINE BESTEN JAHRE, © MTM Cineteve

Marie Krämer

Abb. 1: DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, © Harun Farocki (Fotografen: Harun Farocki, Ingo Kratisch)

Abb. 2: NICHT OHNE RISIKO, © Harun Farocki (Fotograf: Ingo Kratisch)

Abb. 3: GESCHWISTER, © Peripher Filmverleih (Fotograf: Michael Wiesweg)

Abb. 4: ORLY, © Cinetext (Fotograf: Reinhold Vorschneider)

Karl Prümm

Abb. 1: JERICHOW (2008), © Schramm Film

Abb. 2: YELLA (2007), © Piffel Medien

Abb. 3: Richy Müller in DIE INNERE SICHERHEIT (2001), © Schramm Film

Abb. 4: GESPENSTER (2005), © Piffel Medien

Bastian Ludwig

Abb. 1: RHYTHM IS IT!, © Piffel Medien/Alive

Abb. 2: DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN, © Kinowelt

Abb. 3: DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, © Prokino Filmverleih

Abb. 4: DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES, © X-Verleih

Abb. 5: DIE GROSSE STILLE, © X-Verleih

Abb. 6: AM LIMIT, © Kinowelt/Arthaus

Autorinnen und Autoren

Marie Krämer, geb. 1987 in Ottweiler/Saar. Nach dem Abitur (2006) B.A.-Studium der Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Seit 2009 konsekutives M.A.-Studium in Marburg und Paris. Neben dem Studium ehrenamtliches Engagement in der Programmplanung des *traumakinos* im Marburger Kulturzentrum Café Trauma e.V. sowie mehrfache Teilnahme an Gruppenausstellungen mit eigenen fotografischen Arbeiten.

Felix Lenz, Dr., geb. 1974, ist Regisseur und Cutter eigener Kurzspiel- und Experimentalfilme, Lehrbeauftragter an den Universitäten Frankfurt, Marburg, Bonn, Hamburg, Paderborn und dem Filmhaus Frankfurt mit den Schwerpunkten Drehbuchschreiben und visuelle Dramaturgie, freier Drehbuchlektor für die ARD Degeto Film GmbH, freier dramaturgischer Berater für Autoren. Dissertation: *Sergej Eisenstein: Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, München 2008. Felix Lenz lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

Bastian Ludwig, geb. 1980, Studium der Journalistik an der Fachhochschule Hannover und des BA-Studiengangs Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Abschluss als BA Medienwissenschaft. Regieassistent von Dokumentarfilmer Klaus Stern (*Lawine – Leben und Sterben des Werner König*, WDR, die story, 2007 und *Henners Traum*, ZDF, Das kleine Fernsehspiel, 2009). Ausbildung zum Kommunikationswirt an der Akademie für Kommunikation (Hamburg/Kassel), Arbeit als freier Journalist und Medientrainer für die Landesanstalt für privaten Rundfunk und Neue Medien (LPR Hessen). Derzeit Volontär der Tageszeitung *Hessische/Niedersächsische Allgemeine* (Kassel)

Karl Prümm, Prof. Dr., geb. 1945 in Illingen/Saar. Studium der Germanistik und Geschichte in Marburg und Saarbrücken. 1970 Volontariat beim Saarländischen Rundfunk. 1970–1981 Wiss. Assistent an den Universitäten Bonn und Siegen. 1982–1986 Prof. auf Zeit an der Universität Siegen. 1986–1994 Prof. für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Bereich Film und Fernsehen). Seit 1994 Prof. für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Zahlreiche Publikationen zur Literatur- und Mediengeschichte und zur Medientheorie. Initiator und Organisator des Marburger Kamerapreises und der Marburger Kameragespräche (seit 2001).