

**26. MANNHEIMER FILMSYMPOSIUM**

14. - 16. Oktober 2011

**Regie-Handschriften zwischen Genre, Stil und Handwerk**

# Inhaltsverzeichnis

Abschlussbericht des Veranstalters.....	3
Referenten.....	6
Brigitte Bertele.....	6
Jennifer Borrman.....	6
Ralf Fischer.....	6
Dominik Graf.....	7
Gerhard Midding.....	7
Ernst Schreckenber.....	7
Marcus Stiglegger.....	8
Dirk Wilutzky.....	8
Programm.....	9
Freitag, 14. Oktober 2011.....	9
Samstag, 15. Oktober 2011.....	10
Sonntag, 16.Oktober 2011.....	11
Pressestimmen.....	12
"Es war nie alles im Drehbuch".....	12
Qualität fürs deutsche Sofa-Volk.....	13
"Mich interessieren gute Szenen, spannende Plots".....	15
Freiheit oder Zwang? Autorenfilm zwischen Arthouse und Genre.....	17
26. Mannheimer Filmsymposium: Wo steckt der Regisseur in seinem Film?.....	20
Und plötzlich die Wirklichkeit - Ein Werkstattgesprach mit Dominik Graf.....	23

## Abschlussbericht des Veranstalters

Der Medienpädagoge Ernst Schreckenbergr eröffnete den Reigen der Vorträge mit einer Filmzahl von Filmausschnitten, in denen Regisseure am Set gezeigt wurden, mithin mit Regisseuren auf der Leinwand. Er zeigte in der Gestaltung und Beherrschung eines riesigen Apparates als Exzentriker und als „Künstler in der Krise“ eine wunderbare Einstimmung in das Thema.

Als Nächstes stand dann der Fernsehfilm von Dominik Graf DER SKORPION aus dem Jahre 1997 auf dem Plan, ein „schmutziger“ Krimi im Milieu der Drogenfahnder über Selbstjustiz und kleine Pornoprinzessinnen, ein Film, den man im Fernsehen nicht (mehr) erwartet.

Im anschließenden Werkstattbericht schilderte der Regisseur Dominik Graf, wie er diesen und andere Stoffe des Autors Schüttler angegangen ist, wie er Inszenierungen vorbereitet, tausende Entscheidungen treffen muss und manchmal auch nicht trifft, um sich einen Freiraum vorzubehalten, wie er getrieben ist von der Ökonomie des Drehens in bestimmter Zeit und mit bestimmtem Etat und wie er sich auch dabei und dafür mit vielerlei Tricks und Erfahrungen Spielräume erarbeitet.

Die Schilderungen waren plastisch, spannend und fanden ein begeistertes Publikum. Mit pointierten Formulierungen wie „Kanzleramtsästhetik“ (hinter Glas und mit dem Leben nicht kongruent) oder dem Verweis auf genormte und durch Redakteure immer einheitlicher und damit langweiliger geprägte „Fernseh-Formate“ verstand er es auch humorvoll, kulturpolitische Akzente zu setzen

Im anschließenden gut besuchten Empfang der Stadt gab es Möglichkeiten des Austauschs unter den Teilnehmern und zwischen den Referenten und den Gästen. Spät abends gab es dann noch den Film DEUTSCHLAND 09 zu sehen, der am folgenden Tag von Dirk Wilutzki besprochen wurde und der aus 13 kleinen Kurzfilmen von verschiedenen deutschen Regisseuren „zur Lage der Nation“ besteht.

Der zweite Tag des Symposiums begann mit einem Referat des Filmkritikers Gerhard Midding aus Berlin, der die filmische Handschrift des Regisseurs Nicolas Ray und dazu dessen Entdeckung und Huldigung seitens der französischen Filmkritiker der Nouvelle Vague beleuchtete. Die Kritiker der „Cahiers du Cinema“ hatten Ray und andere amerikanische Filmemacher als „Autoren“ entdeckt und nachgewiesen, dass auch in einem industrialisierten Studiosystem, wie es in den 40er und 50er Jahren in Hollywood existierte, individuelle Handschriften seitens einzelner Regisseuren möglich waren. Dies ist umso beachtlicher, als diese keine Sonderstellung hatten durch besondere Erfolge an der Kinokasse oder persönliche Beziehungen gegenüber ihren Studios. Midding stellte auch klar, dass diese „politique des auteurs“ keine Theorie war und zwischenzeitlich auch vielfach relativiert wurde, auf der anderen Seite aber filmgeschichtlich betrachtet einen wichtigen Beitrag leistete.

Anschließend berichtete der Produzent Dirk Wilutzki über die Idee und deren Umsetzung von DEUTSCHLAND 09. Er schilderte, wie es gelang, Redakteure und Filmförderungsgremien zu überzeugen und dabei den Regisseuren einen völligen Freiraum zu schaffen, in dem sie ohne Vorgaben und Reglementierungen arbeiten konnten. Das Problem war allerdings, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Filmes (kurz vor der Wirtschaftskrise 2008) (noch) kein besonderes Ereignis erfolgt war und keine besonders dramatische Situation bestand, die die

Regisseure inhaltlich und/oder stilistisch geeinigt hätten wie im Jahre 1977, als sich die damals bekanntesten Regisseure zum Projekt DEUTSCHLAND IM HERBST zusammengetan hatten. So herrschte 2007/2008 eher ein diffuses Gefühl des Unwohlseins, das viele der Regisseure erfasste, aber zu keiner konkreten Haltung zwang.

In der anschließenden gemeinsamen Diskussion unter der Beteiligung der bisherigen Referenten wurden die einzelnen Themen vertieft und wechselseitige Bezüge herausgearbeitet, unter anderem der, dass aktuell das Fernsehen nicht mehr solche Freiräume lässt, wie sie früher bestanden und wie sie zum Beispiel auch Nicolas Ray im Studiosystem Hollywoods nutzte. Solche Freiräume für „Unsauberkeiten“, „Irritierendes“ und „Experimentelles“ können aber gerade einen Stil ausmachen und zu einer Handschrift führen.

Am Samstagnachmittag lief der Fernsehfilm NACHT VOR AUGEN von Brigitte Bertele. Der Film schildert die Situation eines deutschen Soldaten, der in Afghanistan stationiert war und dort (wie sich erst später im Laufe des Filmes ergibt) einen unschuldigen Jungen in einer Angstsituation erschossen hatte. Der Protagonist leidet unter dem Trauma, glaubt aber selbst damit fertigzuwerden. Er lehnt Therapieangebote der Bundeswehr ab und erlebt innerhalb der Familie und seitens des Freundeskreises ein absolutes Desinteresse. In seiner uneingestandenem Hilflosigkeit hat er Aggressionsausbrüche. So beschäftigt er sich mit seinem 8-jährigen Halbbruder, der ihn bewundert, und den er mit pseudo-erzieherischen Maßnahmen versucht abzuhärten, im Ergebnis aber verroht.

Im anschließenden Werkstattgespräch schilderte die Regisseurin, wie sie zu dem Stoff kam, welche Überlegungen sie zusammen mit der Drehbuchautorin anstellte, wie dieser von einer deutschen großen Fernsehgesellschaft ein Großteil ihres Buches und der Verletzung ihres Urheberrechtes „geklaut“ wurde. Selbst früher als Schauspielerin aktiv berichtete sie über die Arbeit mit Kollegen und welche Diskussionen sich am Set ergaben. Die Regisseurin ließ durch ihre spontane und offene Art die Teilnehmer auch an den Problemen, den Entscheidungsprozessen bei der Umsetzung eines Stoffes und auch an ihren inneren Konflikten teilhaben.

In einem weiteren Werkstattgespräch interviewte der Filmwissenschaftler Markus Stiglegger den Regisseur Dominik Graf im Hinblick auf seine filmische Biografie, erlebte Einflüsse, Vorbilder (Hollywood Regisseure Samuel Fuller und Robert Aldrich) und Interessen (Fernsehkrimi Genre der 70er Jahre in Deutschland) und erarbeitete so sehr geschickt für die Teilnehmer, wie Dominik Graf zu seiner „Handschrift“ als Regisseur kam und mit welchen Widerständen er sich auseinandersetzen musste und welche Freiräume er sich erarbeitet hat.

Nach dem dann anschließenden Empfang der Kooperationspartner wurde noch (in Abwandlung der Programmplanung) der Film GEGEN DIE WAND des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin vorgeführt. Der ursprünglich vorgesehene Film „Kurz und schmerzlos“ vom gleichen Regisseur war nicht zu bekommen, da die Musikrechte abgelaufen waren und nicht für eine einzelne Vorstellung abgegolten werden konnten.

Der Sonntagmorgen begann mit einem Vortrag von Ralf Michael Fischer, Kunsthistoriker aus Tübingen, der den Regisseur Anthony Mann als „Hollywood-Auteur“ vorstellte. Dieser hatte insbesondere in den 40er Jahren und zu Beginn der 50er Jahre mit „Film-Noir“-Filmen und dann mit einer Reihe von Western auf sich aufmerksam gemacht. Fischer arbeitete insbesondere heraus, wie dieser Regisseur in den Genrefilmen immer sehr gut eine Sozialkritik an der amerikanischen Gesellschaft unterbringen konnte, was angesichts der

strengen Genre-Vorgaben einerseits und auch der Gesamtpolitik in Hollywood als eine besondere Handschrift angesehen werden muss, da sich einerseits nicht jeder Regisseur damit durchsetzen konnte, aber auf der anderen Seite diese inhaltlichen Aspekte fast im gesamten Werk des Regisseurs zu finden sind. Der Vortrag machte auch deutlich, welche Spielräume trotz aller industriellen Vorgaben einem guten Regisseur im Rahmen der Umsetzung eines vorgegebenen Drehbuchs verblieben.

Anschließend referierte die Filmwissenschaftlerin Jennifer Borrmann über Fatih Akin, den sie als „transkulturell arbeitenden Regisseur“ beschrieb, indem er seine zwei Kulturen, in denen er beheimatet ist (die deutsche und die türkische) und seine biografischen Erfahrungen in sein gesamtes Werk einbringt. Die Referentin arbeitete dabei insbes. heraus, dass er dabei im Laufe seines Werkes auch auf die Veränderung der Gesellschaft gegenüber Migranten bzw. die Veränderung der Migranten selbst wiederspiegelt. Ganz frühere Filme von Akin beschreiben noch die Stigmatisierung von Migranten, spätere Werke schildern die Integrationsbemühungen beider Seiten mit teilweise positiven, teilweise negativen Ergebnissen und die jüngsten Werke beschäftigen sich auch mit der Bereicherung der deutschen Kultur durch Emigranten. Die beiden letztgenannten Referenten illustrierten ihre Vorträge sehr anschaulich mit Filmausschnitten.

In einer anschließenden Diskussionsrunde wurden abschließend nochmals die Vorträge miteinander in Beziehung gesetzt und ergänzende Fragen beantwortet.

Abschließend war der Film AUGE IN AUGE von Michael Althen zu sehen, der nochmals die deutsche Filmgeschichte von der Stummfilmära bis ins 21. Jahrhundert Revue passieren ließ, indem er zehn deutsche Regisseure über ihre zehn deutschen Lieblingsfilme sprechen ließ und damit sowohl die Vorbilder als auch die derzeitigen Vertreter des deutschen Films zusammenbrachte.

Insgesamt muss das Symposium als voller Erfolg gewertet werden. Es war mit ca. 120-130 Teilnehmern an verschiedenen Tagen außerordentlich gut besucht. Die Teilnehmer bestätigten allgemein, durch die Vorträge und Filme eine in sich schlüssige und in jeder Hinsicht bereichernde Weiterbildung erfahren zu haben und auch die Referenten brachten zum Ausdruck, viele neue Erkenntnisse mitgenommen zu haben.

Peter Bär

## Referenten

### ***Brigitte Bertele***

Regisseurin und Schauspielerin, geb. 1974. Schauspielstudium an der Akademie für Darstellende Kunst in Ulm, der New York University sowie am GITIS in Moskau; Studium der Dokumentarfilmregie an der Filmakademie Baden-Württemberg und der Universidad del Cine, Buenos Aires.

Brigitte Bertele ist im Bereich des Dokumentarfilms und als Spielfilmregisseurin tätig. Ihr Dokumentarfilm *Roaming Around* (2007) über Kinder in Ghana wurde 2008 mit dem Deutschen Kurzfilmpreis ausgezeichnet. 2009 war sie an dem umfangreichen Dokumentarfilm-Projekt *24 Stunden Berlin – Ein Tag im Leben* beteiligt, zu dem sie u. a. als Regisseurin eine Episode beisteuerte. Für den Spielfilm *Nacht vor Augen* erhielt Bertele im Jahr 2008 den Preis der Deutschen Filmkritik für das beste Spielfilmdebüt und 2010 eine Nominierung für den Adolf-

Grimme-Preis. 2011 wurde ihr aktueller Film, *Der Brand*, für den Max-Ophüls-Preis und den Deutschen Regiepreis Metropolis nominiert.

### ***Jennifer Borrmann***

Filmwissenschaftlerin und Filmkritikerin. Studium der Neueren Deutschen Literaturgeschichte, Geschichte und Anglistik in Freiburg; 6 Jahre filmkulturelle Arbeit im aka filmclub e. V. Filmkritiken in epd film, Schnitt, HighNoon, fudder.de und der Badischen Zeitung; Aufsätze und Essays zum Thema Filmkritik, Exil usw. Jury-Mitglied für den Caligari-Filmpreis bei der Berlinale 2011.

Laufendes Dissertationsprojekt: Filmkritik und Akkulturation in der deutschsprachigen Exilpresse ab 1933; laufendes Buchprojekt in Zusammenarbeit mit den Herausgebern Wolfgang Jacobsen und Rolf Aurich in der Reihe „Film & Schrift“: *Der Filmkritiker und Journalist Manfred George*.

### ***Ralf Fischer***

Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in Tübingen und an der University of Massachusetts in Amherst. Von 1993 bis 1998 Mitarbeit bei den Französischen Filmtagen in Tübingen. Von 2001 bis 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Kunstgeschichtlichen Instituten in Marburg und Frankfurt.

Mitarbeiter des Projekts „Genre und Genrekritik. Raumkonstruktionen des Erzählkinos und ihre filmische Reflexion“ an der Universität Frankfurt mit einem Teilprojekt zum film noir. Dissertation über die Konstruktion von Raum und Zeit im Oeuvre Stanley Kubricks. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Film (filmischer Raum, Kurosawa, Kubrick, Bergman, Marker, Film Noir und Neo-Noir, Essayfilm); Wechselwirkungen zwischen den Bildmedien; amerikanische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts; documenta-Geschichte. Publikationen zu Kurosawa, Kubrick, Edward Hopper und Jackson Pollock.

Referent in Mannheim 2006, 2007, 2008 und 2010.

## ***Dominik Graf***

Film- und Fernsehregisseur und Professor an der Internationalen Filmhochschule in Köln, geboren 1952. Neunfacher Grimme-Preisträger. Zahlreiche weitere Auszeichnungen, u.a. mit dem Filmkunstpreis des Festivals für deutschen Film in Ludwigshafen 2008.

Dominik Graf beschäftigt sich intensiv mit dem amerikanischen Genrekino. Sein vielseitiges Oeuvre umfasst populäre Fernsehproduktionen, darunter Krimis aus den Reihen TATORT und POLIZEIRUF 110 und die Serie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (2010), ebenso wie Kinofilme, darunter u.a. DER FELSEN (2002) und DER ROTE KAKADU (2006). Im Jahr 2009 beteiligte sich Dominik Graf neben anderen namhaften Regisseuren mit einer Episode am Filmprojekt Deutschland 09.

2011 realisierte er mit Christian Petzold und Christoph Hochhäusler den Fernsehdreiteiler DREILEBEN, zu dem er den Film Dreileben – Komm mir nicht nach beisteuerte.

## ***Gerhard Midding***

Filmkritiker und Publizist. Geboren 1961. Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Arbeitet als freier Film-Journalist für Tageszeitungen und Fachzeitschriften, u. a. für Berliner Zeitung, Filmbulletin, Frankfurter Rundschau, Tagesanzeiger. Radiobeiträge für den SFB/RBB, Fernsehbeiträge für den WDR.

Mitarbeit an verschiedenen Filmbüchern. Eigene Publikationen als Autor, Herausgeber und Übersetzer u.a.: Mitchum/Russell (1991), Stars des neuen Hollywood (1991), Teamwork in der Traumfabrik (1993) und Clint Eastwood. Der konservative Rebell (1996), Die Kunst des Filmschnitts (2005).

Referent in Mannheim 1999, 2001, 2002, 2003, 2004 und 2008.

## ***Ernst Schreckenberg***

Medienwissenschaftler und Medienpädagoge. Früherer Leiter der Programmbereiche Politik, Kultur und Medien und des VHS-Kinos an der Volkshochschule Dortmund. Zahlreiche Aufsätze zur Film- und Medienpädagogik und zu filmhistorischen Themen in Sammelbänden und Zeitschriften, zuletzt in 2006: „Die Reise des Helden. Zur Geschichte eines Erzählmodells in Hollywood“, „Spielfilm, Migration und Politische Bildung“ und (zusammen mit Paul Hofmann)

Texte zur Film- und Mediengeschichte Nordrhein-Westfalens im Internetportal [www.geschichte.nrw.de](http://www.geschichte.nrw.de).

Zudem zahlreiche Filmseminare. Praktischer Arbeitsschwerpunkt

seit vielen Jahren ist die Lehrerfortbildung in Sachen Film, aus der sich das medienpädagogische Projekt „Crashkurs Filmdramaturgie“ entwickelt hat. Ehrenamtlich in Filmjurys, u.a. als Grimme-Preis-Juror.

Referent bei Mannheimer Symposien: 1992, 1993, 1997, 1998, 1999, 2004, 2006, 2008, 2009 und 2010.

## ***Marcus Stiglegger***

Filmwissenschaftler, Publizist und Drehbuchautor (geb. 1971) Zunächst Dozent an der Universität Mainz, wo er 1999 mit der Studie „Sadiconnazista – Faschismus und Sexualität im Film“ promovierte und sich 2006 mit „Verführung und Ritual“ habilitierte. Inzwischen Lehrtätigkeiten an den Universitäten Siegen und Mannheim.

Marcus Stiglegger schreibt regelmäßig für die Filmzeitschrift Filmdienst und das Poptheorie-Magazin Testcard. Seit 2002 ist er Gründer und Herausgeber des Kulturmagazins: Ikonen: - Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart mit Sitz in Wiesbaden. Gelegentlich ist er auch als Drehbuchautor und Gothic DJ tätig. Als Drehbuchautor schrieb er zusammen mit Bernd Kiefer das Drehbuch zu Der Fahnder: „Auge um Auge“. Seine Essays zum Thema Film wurden unter anderem regelmäßig in der deutschen Ausgabe von Splatting Image und in Ausgaben des Filmdienst veröffentlicht.

Referent in Mannheim Symposium 2008 und beim Pasolini-Seminar 2011.

## ***Dirk Wilutzky***

International tätiger Filmproduzent. Wilutzky produzierte u. a. INSENSITIVE (Kurzspielfilm, Regie Mathilde Bonnefoy 2008) und WIR SIND NICHT DIE EINZIGEN (Dokumentarfilm, Regie Christoph Röhl, 2011), sowie den Episodenfilm DEUTSCHLAND 09, an dem zahlreiche namhafte deutsche Regisseure mitgearbeitet haben, u.a. Wolfgang Becker, Tom Tykwer, Dominik Graf und Fatih Akin.

Parallel zu seiner Arbeit als Produzent dreht Dirk Wilutzky als Regisseur in Koproduktion mit ARTE die Kurzdokumentarfilm-Reihe WAS TUN? – FÜR EINE NACHHALTIGE ZUKUNFT DER MENSCHHEIT.

# Programm

## *Freitag, 14. Oktober 2011*

15:00 Uhr	Intro - Begrüßung
15:30 Uhr	Eröffnungsvortrag <b>„Wieso haben wir nur vier Schienen? - Filmregisseure als Filmfiguren</b> Ernst Schreckenberg, Medienpädagoge, Paderborn
17:15 Uhr	Film 1 <b>Der Skorpion</b> D 1997, Regie Dominik Graf, 100 Min.
19:00 Uhr	Werkstattbericht 1 <b>Dominik Graf über die Arbeiten an "Der Skorpion" und anderen Filmen</b>
20:00 Uhr	"Über den Dächern der Stadt" - Empfang der Stadt Mannheim
22:00 Uhr	Film 2: <b>Deutschland 09</b> D 2009, Gemeinschaftswerk von 13 deutschen Regisseuren, 152 Min. P.: Dirk Wilutzky, Tom Tykwer, Verena Rahming

## Samstag, 15. Oktober 2011

09:15 Uhr	Vortrag 2: <b>Triumph der Inszenierung? - Die "politique des auteurs" auf dem Prüfstand</b> Gerhard Midding, Filmkritiker, Berlin
10:30 Uhr	Werkstattbericht 2 <b>Dirk Wilutzky zur Idee und Produktion von "Deutschland 09"</b>
11.45 Uhr	Diskussionsrunde 1 zu den Referaten von Ernst Schreckenberg, Gerhard Midding u. Dirk Wilutzky
12.30 Uhr	Mittagspause
14.15 Uhr	Film 3 <b>Nacht vor Augen</b> D 2008, Regie Brigitte Bertele, 91 Min.
17.00 Uhr	Werkstattbericht 3 <b>Brigitte Bertele über die Arbeit an "Nacht vor Augen" und anderen Filmen</b>
19.00 Uhr	Werkstattgespräch 4 <b>"Wie bewahrt ein Regisseur seine Handschrift im Kontext des Autorenfilms?"</b> Dominik Graf im Gespräch mit Marcus Stiglegger, Filmwissenschaftler, Siegen
19.30 Uhr	Empfang der Kooperationspartner
21.30 Uhr	Film 4 <b>Gegen die Wand</b> D 2004, Regie Fatih Akin, 121 Min.

## Sonntag, 16. Oktober 2011

09:15 Uhr	Vortrag 3 <b>Anthony Mann als "Hollywood-Auteur"</b> Ralf Michael Fischer, Kunsthistoriker, Tübingen
10.30 Uhr	Vortrag 4 <b>Fatih Akin - Transkultureller Erzähler</b> Jennifer Borrmann, Filmwissenschaftlerin, Berlin
12.00 Uhr	Diskussionsrunde 2 zu den Referaten von Ralf Michael Fischer und Jennifer Borrmann
13.00 Uhr	Mittagspause
13.30 Uhr	Film 5 <b>Auge in Auge - eine deutsche Filmgeschichte</b> D 2008, Regie Michael Althen, Hans Helmut Prinzler, 106 Min
15.30 Uhr	Voraussichtliches Ende des Symposiums

## Pressestimmen

### ***"Es war nie alles im Drehbuch"***

Als die späteren Regisseure der Nouvelle Vague Mitte der 1950er Jahre in den Cahiers du Cinéma für den Film eine "Politique des Auteurs" ausriefen, waren der Begriff und die damit verbundenen Vorstellungen zwar nicht völlig neu, die künstlerischen Überzeugungen der sogenannten Autorenfilmer haben dennoch hier ihren Ursprung. In Absetzung von der literarisch dominierten "Tradition der Qualität" forderten die jungen, enthusiastischen Cinephilen vom Filmregisseur eine persönliche Handschrift und einen unverkennbaren Inszenierungsstil, der demgemäß ein bestimmtes Bild der Welt vermitteln sollte. Zu ihren bewunderten Vorbildern zählten dabei unter anderen Alfred Hitchcock und Howard Hawks, die es schafften, im Studiosystem Hollywoods ihre Filme mit ihrem persönlichen filmischen Daumenabdruck zu prägen.

Woran erkennt man aber nun solche "Regie-Handschriften"? Und wie ist es um die Möglichkeiten eines individuellen künstlerischen Ausdrucks zwischen Genre und Handwerk, aber auch unter dem kommerziellen Druck von Filmproduktionen bestellt? Diesen und weiteren Fragen widmete sich das 26. Mannheimer Filmsymposium am vergangenen Wochenende im Cinema Quadrat und hatte zur gut besuchten Veranstaltung wieder einmal renommierte Fachreferenten aus Theorie und Praxis zu Gast.

So nahm etwa der Filmpublizist Gerhard Midding die französische Autorentheorie als Ausgangspunkt für einen von zahlreichen Filmbeispielen illustrierten Streifzug durch das Œuvre des amerikanischen Filmregisseurs Nicholas Ray. Trotz seiner ernst genommenen Verantwortung gegenüber dem Drehbuch und seiner Arbeit in verschiedenen Genres finden sich in seinen Filmen stilistische Eigenwilligkeiten und ein Gespür für die besonderen Ausdrucksmöglichkeiten des Films. "Es war nie alles im Drehbuch", begründete Ray sein Filmemachen. So gewinnt etwa die Farbe Rot in "Party Girl" eine vielfach schillernde Bedeutung zwischen Verführung, Liebe und Tod, während sich in "King of Kings", einer monumentalen Verfilmung des Lebens Jesu, die Bergpredigt in einen Dialog verwandelt.

Auch der Münchner Filmemacher Dominik Graf, der viel fürs Fernsehen arbeitet und der in einem Werkstattbericht die Entstehung seines zuvor gezeigten Polizeifilms „Der Skorpion“ nachzeichnete, bezieht seine Motivation maßgeblich aus dem "Versuch, innerhalb des Formats etwas Nichtformatiertes zu machen." Dabei nutzt der umtriebige Regisseur, der sich gleichwohl gerne als "Autorenfilmer" bezeichnet, nicht nur den ökonomischen Druck einer Filmproduktion für seinen kreativen Input, sondern er infiltriert auch lustvoll die Spielregeln des Genrekinos mit seiner Handschrift.

Demgegenüber hatten die Regisseure des Episodenfilms "Deutschland 09" alle künstlerische Freiheit. In Reminiszenz an "Deutschland im Herbst" sollten diese, so der Produzent Dirk Wilutzky in seinem Referat, mit ihrer je eigenen Stimme auf "die Unschärfe der Zeit" reagieren und damit die Wirklichkeit reflektieren. Jedoch könnte gerade diese individuelle Vielstimmigkeit des Films, so die Vermutung Wilutzkys in der anschließenden Diskussionsrunde, dazu geführt haben, dass er nicht recht in die gängigen "Kinofomate" passte und deshalb leider kaum Zuschauer fand.

Publikation: Rhein-Neckar-Zeitung, 16.10.2011

Autor: Wolfgang Nierlin

## **Qualität fürs deutsche Sofa-Volk**

Vor uns steht der Filmemacher, der "am Drehort leider kein Inferno" anrichtet, wie er das Publikum im Cinema Quadrat beruhigt. Es gehe vielmehr fast wie im Büro zu. Nur viel schneller. Und zumindest Letzteres darf man Dominik Graf auch unbesehen glauben. Ebenso, dass er "die Uhr am Drehort" sei. In Mannheim muss man sich beim Filmsymposium schon beeilen, wenn man nur die allertreffendsten Bemerkungen des Regisseurs notieren will. Es perlen die Bonmots proseccogleich. Graf ist der Star, nicht nur am ersten Abend des Symposiums im Collini-Center.

## **Großartigkeit aus Beton**

Und selbst diese schnöde Ortsangabe ist für ihn ein gutes Stichwort: Das Collini-Center nämlich weist gewisse Parallelen zu den Münchner Filmkulissen von "Der Skorpion" auf, einer 14 Jahre alten Fernseh-Arbeit Grafts, die ihren Look auch den "Beton-Großartigkeiten aus den 70ern" verdankt. Die sind so trostlos, dass es fast schon wieder atmosphärisch reizvoll wird. Hier spielt ein Film, den Graf zu seinen "wilden Ritten" zählt, "Der Skorpion" ist eine Reise in die Großstadtabgründe mit Drogen, Selbstjustiz und kleinen Pornoköniginnen. Er rotiere irgendwo im Dreieck zwischen "Derrick", Bahnhofskino und Bernardo Bertolucci. Mit dem Drehbuchsreiber Günter Schütter habe er zuvor auch schon den Kinofilm "Die Sieger" an die Wand gesetzt.

Gleichwohl zählt Schütter zu Grafts Lieblingen. Der Regisseur sei kein Autorenfilmer, sondern ein -verfilmer, stellt er fest, und er verwirkliche ein Drehbuch, nicht primär sich selbst. Womit wir dann beim Thema dieses 26. Symposiums angekommen sind: "Regie-Handschriften zwischen Genre, Stil und Handwerk". Also bei der Königsdisziplin des Filmemachens. Die uns der oft "in der kleinen Fernsehwelt" aktive Graf eher als Abwehrkampf beschreibt - gegen die Funktionäre in den Sendeanstalten mit ihren Zuschauer-Verlustängsten, immer besorgt, "das deutsche Sofa-Volk" in seinen weichen Kissen zu belassen. Heute mehr denn je: Das Fernsehen habe kein Interesse mehr am Cineastischen.

Gegen das Bräsiges, das träge "Komm' ja schon" im deutschen Film müsse der Regisseur indessen auch am Drehort kämpfen. Graf ist ja bekannt für seine hochtourigen Turbo-Dialoge, sogar subalterne Polizeibeamte sind bei ihm zu Pointen-Feuerwerken fähig, und ein bisschen hat der Regisseur sein eigenes enormes Artikulationsvermögen auch seinen Figuren eingepflanzt. Es sei nicht leicht gewesen, frische Luft ins Eichenschrankbüro des deutschen Kommissars zu blasen und die deutsche Schwere aus der Dialogführung zu suspendieren. Sogar deutschen Starschauspielern müsse man ein "Guck nicht wieder derart wertvoll" zurufen, wenn sie am Set erscheinen - und zum Schnellsprechen ermutigen. Graf habe selbst bei Götz George das Schimanski-Stottern minimiert. Der Polizeifilm, das Parade-Genre dieses Regisseurs, galt einst als "Blues des Kinos". Graf macht einen flotten Talking-Blues daraus.

Seine Berichte aus der Werkstatt sind gewiss der Höhepunkt dieses drei Tage dauernden Symposiums. Dabei hätte es auch eine Regisseurin wie Brigitte Bertele verdient gehabt, dass ihren Dreh-Erfahrungen, die unter anderem um Unterschiede zwischen "männlicher" und "weiblicher" Ästhetik kreisen, nachgegangen wird. Die Referenten aus der Wissenschaft, Ralf Michael Fischer etwa, der den Regisseur Anthony Mann als Kämpfer gegen Hollywood-Klischees in Hollywood beschreibt, müssen sogar ganz außen vor bleiben.

## **Gegen die Handschriftlosigkeit**

Dominik Graf nämlich hat im Gespräch mit dieser Zeitung noch zwei einprägsame Warnungen

parat: Zum einen vor der absoluten Handschriftlosigkeit der "Fernsehserien aus Amerika, die uns doch angeblich so glücklich machen sollen". Und zum anderen vor dem sterilen Stilwillen des Kinos, wie er beispielsweise in den Streifen der "Berliner Schule" um den Filmemacher Christian Petzold sichtbar werde: "Bundeskanzleramtsästhetik" mit "gequälten Kreaturen hinter Glas". Sie würden zwar gut aussehen. Aber vom echten Leben seien sie vollständig abgetrennt.

Publikation: Mannheimer Morgen, 17.10.2011

Autor: Hans-Günther Fischer

## ***"Mich interessieren gute Szenen, spannende Plots"***

Drei Tage lang hat sich das 26. Mannheimer Filmsymposium im kommunalen Kino Cinema Quadrat in Vorträgen, Diskussionsrunden und Filmvorführungen mit „Regie-Handschriften“ befasst. Mit Dominik Graf und Brigitte Bertele gaben zwei Regisseure mit sehr unterschiedlichen Ansätzen Einblicke in ihre Arbeit am Filmset.

Er sei schier ohnmächtig umgefallen, als er das Mannheimer Collini-Center betreten habe, bekannte Dominik Graf. Eine damals hochmoderne 70er-Jahre-Betonarchitektur, die heute eine Mischung aus Faszination und Grusel auslöst – das ist genau das Setting, in dem auch manche seiner Filme spielen. Besonders schön kann man das an „Der Skorpion“ sehen, einem für das Symposium ausgewählten Thriller aus dem Jahr 1997. Heiner Lauterbach spielt darin einen im Drogenmilieu ermittelnden Polizisten. Als seine Frau Opfer eines Anschlags wird und sein Sohn (Marek Harloff) sich in eine pillensüchtige Pornodarstellerin verliebt, gerät seine eigene private Welt immer mehr aus den Fugen.

Nach fast 100 Minuten treffen sich der Sohn und der Schuldige an dem Attentat auf seine Mutter auf dem Balkon im obersten Stockwerk eines Münchner Hochhaus-Monsters. Dort kommt es zum packenden Showdown. "Mich interessieren gute Szenen, gute Dialoge und spannende Plots", sagte Graf bei seinem Besuch in Mannheim. "Die Frage ist immer, wie wir zur nächsten möglichst tollen Szene kommen. Nur die Brücke dahin ist manchmal schwierig. Da muss man auch mal dramaturgische Schwächen in Kauf nehmen."

Er sei am Set "relativ normal", sagte Graf. Dass er "im Strafraum keine Verwandten" kenne, liege daran, dass es extrem schnell gehen müsse beim Drehen. Die "Bräsigkeit" in deutschen Filmteams sei es, die ihn manchmal nerve. Seine Philosophie sei eine andere: "Entweder es geht, oder es geht nicht. Und wenn es nicht geht, dann muss es gehen." Denn beim Film gelte: "Es muss schnell gehen. Es ist kompliziert. Wir müssen es irgendwie über die Ziellinie bringen."

Und die Handschrift? Da nahm Graf den Teilnehmern des Symposiums ein paar Illusionen. "Fast alle stilistischen Entscheidungen, die in der Filmgeschichte getroffen worden sind, haben neben ästhetischen Gründen auch ganz banale Gründe." Wie in "Der Skorpion" die extrem langen Kamera-Einstellungen in einer zentralen Szene: Graf hat sich vor allem deswegen dafür entschieden, damit der Produzent am Ende keine Möglichkeit hat, für ein Zusammenschneiden der Sequenz zu plädieren. „So entsteht ein Stil“, sagte Graf, „den man hinterher analysieren kann.“

In einem Punkt war sich Dominik Graf mit seiner Kollegin Brigitte Bertele einig: Dass sich im Lauf der Jahre der Blick auf die eigenen Filme permanent verändert, dass man sie abwechselnd toll findet, dann aber auch bemerkt, was man inzwischen alles anders machen würde. Bertele, die im Juni beim Festival des deutschen Films mit der Vergewaltigungs-Geschichte "Der Brand" in Ludwigshafen war, zeigte im Cinema Quadrat ihr 2008 entstandenes Spielfilmdebüt "Nacht vor Augen". Der Film erzählt von einem mit einer posttraumatischen Belastungsstörung aus Afghanistan heimgekehrten Soldaten, der in seinem Umfeld nicht mehr zurechtkommt. Die grüne Schwarzwald-Idylle inszenierte Bertele als krassen Kontrast zur dramatischen Geschichte.

Die Regisseurin wusste selbst viel zu berichten von Zeit- und Budgetdruck und den Grausamkeiten, mit denen sie als Anfängerin in der Filmbranche konfrontiert war. In einem Punkt hat sie allerdings eine ganz andere Philosophie als Dominik Graf: Dramaturgische

Schwächen zugunsten starker Bilder würde sie nicht durchgehen lassen. "Ich muss alles verstehen, durchkauen, befragen und immer wieder anzweifeln", sagte sie. Erst dann könne sie es auch an die Schauspieler weitergeben. "Sonst geht es ihnen zum einen Ohr rein und zum anderen raus. Den Angstschweiß eines Regisseurs riecht ein Schauspieler hundert Meter gegen den Wind."

Publikation: Die Rheinpfalz, 19.10.2011

Autorin: Nicole Hess

## **Freiheit oder Zwang? Autorenfilm zwischen Arthouse und Genre**

Ein Autorenfilmer ohne eigene Handschrift – ist das möglich? Natürlich nicht. Aber das zugespitzte Paradox am Beispiel von Fatih Akin, der sich dagegen wehrt, auf eine Handschrift festgelegt zu werden, zeigt die Bandbreite der Problematik von Freiheit und Vorhersehbarkeit. »Regie-Handschriften zwischen Genre, Stil und Handwerk« lautete das Motto des 26. Mannheimer Filmsymposiums vom 14. bis 16. Oktober im kommunalen Kino »Cinema Quadrat«. Das Forum für Regisseure, Theoretiker und Zuschauer bot eine angeregte und facettenreiche Debatte über Konzepte wie »Auteur«, Weltsicht und Persönlichkeit. Ganz bewußt bezog das Programm all die vielfältigen Möglichkeiten ein, der Filmindustrie ein kleineres oder größeres Stück Individualität abzutrotzen.

Es ging also nicht in erster Linie um jene Filmemacher, bei denen man schon nach 30 Sekunden erkennt, daß es sich um ein Werk von Antonioni, Rohmer oder Visconti handeln muß. Sondern das Thema wurde durchdekliniert an Beispielen von Handschrift-»Verweigerern« wie Fatih Akin, an TV-erfahrenen Polizeifilmspezialisten wie Dominik Graf, an Genre-Leuten wie Nicholas Ray oder Anthony Mann sowie im Werkstattbericht von Nachwuchs-Regisseurin Brigitte Bertele, die ihren Erstling *Nacht vor Augen* vorstellte. Völlig konträr zu den Genre-Zwängen, also auf der anderen Seite des Spektrums zwischen Freiheit und Pflichterfüllung, stand das »Omnibus«-Projekt Deutschland 09, dessen außergewöhnliche Produktionsbedingungen der Berliner Produzent Dirk Wilutzky erläuterte.

Schon zu Beginn wurde deutlich, daß man den Begriff »Handschrift« nicht auf stilistische Eigenheiten einengen sollte. So präsentierte sich Dominik Graf mit *Der Skorpion* (1997) zunächst als reiner Diener seines von ihm verehrten Drehbuchautors Günter Schütter. »Selbst wenn alle den Film schrecklich finden, habe ich meine Verpflichtung erfüllt, wenn der Autor sagt, so habe ich es mir vorgestellt«, spitzte Dominik Graf seine These in gewohnt angriffslustiger Weise zu. Stilistische Merkmale des Films wie lange Einstellungen oder die spezielle Farbästhetik tat er mit praktischen Erwägungen ab, etwa mit einem Zeitgewinn beim Drehen durch weniger Lichtumbauten.

### **»Handwerk ist wichtiger als Manierismen«**

Dennoch war spürbar, wie sehr die Weltsicht von Günter Schütter auch Grafs eigene ist – und damit seine eigenen Stilmittel sich den Autor suchen, der ihm den passenden Stoff liefert. Graf bekannte sich im Verlauf des Gesprächs dann auch offen zu seinen Vorlieben: dem Gespür für die Topographie einer Stadt, für den Schmutz der Straße, für die Reibung zwischen verschiedenen Welten und für das Tempo US-amerikanischer Polizeithriller. Allerdings sei ihm das Handwerk allemal wichtiger gewesen, als sich »um Manierismen zu kümmern«.

Daß man einen Autorenfilmer nicht daran erkennt, wie sehr er sich von einer fremden Buchvorlage durch ein genuin eigenes filmisches Konzept abhebt, wurde auch in der Diskussion mit Regisseurin Brigitte Bertele deutlich. Für sie ist Texttreue und persönliche Handschrift überhaupt kein Widerspruch. »Ich muß mich mit dem Text völlig identifizieren und möchte ihn aus seiner eigenen Intention heraus umsetzen«, sagte die Nachwuchsregisseurin, die in *Nacht vor Augen* das Drehbuch ihrer Studienkollegin und Freundin Johanna Stuttmann verfilmte. Für die persönliche Handschrift des Regisseurs sei der fremde Stoff keine Beschränkung. Schließlich hätten auch große Theaterregisseure wie Robert Wilson ihren unverwechselbaren Inszenierungsstil entwickelt – gerade in der

kongenialen Umsetzung von fremden Texten.

Um zu illustrieren, wie subjektiv der inszenatorische Zugriff eines Regisseurs ausfällt, erzählte Brigitte Bertele von einer Übung an der Filmhochschule. Die Studenten bekamen die Aufgabe, ein Stück von Harold Pinter zu verfilmen. Jeder Regisseur sollte eine Szene übernehmen, Schauspieler und Dekoration waren gleich. Im Idealfall hätte man die Szenen hintereinander hängen können. Aber in der Realität paßte nichts zusammen. Allein in der Frage, wie man eine Szene auflöst und in welchem Tempo man sich dreht, spiegeln sich die unterschiedlichen Temperamente und Persönlichkeiten.

### **»Konkurrenzdruck gefährdet Inhalte«**

Daß die Handschrift auch zum Fluch werden kann, wenn man sie rein stilistisch und nicht als Ausdruck der Persönlichkeit begreift, bemängelte Dominik Graf mit Blick auf die Konkurrenz an den Filmhochschulen. In einem System, das jährlich 200 Absolventen auf den Markt werfe, sei jeder gezwungen, sich durch Alleinstellungsmerkmale von anderen abzugrenzen. Irgendwann gehe es nur noch um formale Besonderheiten und nicht mehr um Inhalte.

Ein gewisser Fluch ist die Erwartung an bestimmte ästhetische Eigenheiten auch für Regisseure, die sich bewußt gegen eine Kontinuität in ihrem Werk entscheiden. Wer sich ausprobieren und immer neu erfinden wolle, laufe Gefahr, nicht in gleichem Maße wahrgenommen zu werden wie Kollegen, deren Werk sich auf einen Nenner bringen lasse, konstatierte Medienpädagoge Ernst Schreckenberg. Er denkt dabei unter anderem an Michael Winterbottom und Bertrand Tavernier.

Aber ist Michael Winterbottom deshalb kein Autorenfilmer? Doch, meinte Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger. Er plädierte für einen erweiterten Begriff des Autorenfilms. Die Handschrift sei dabei nur ein Aspekt unter mehreren. Genauso wichtig sei die Weltsicht des Regisseurs, bei Winterbottom etwa das Thema, daß man seiner Familie niemals entkommen könne. »Man kann sich vom Begriff des Autors nicht befreien«, sagte Stiglegger mit Blick auf strukturalistische Ansätze der Filmtheorie. Entscheidend sei aber, daß man das Konzept des Auteurs als Spannungsmodell begreife und nicht als Analyseinstrument.

### **Auteurs im Hollywood-System**

Den Blick zurück in die Entstehung der »Politique des Auteurs« warf Filmkritiker Gerhard Midding. Er zeigte auf, wie die jungen Kritiker der »Cahiers du Cinema« und späteren Nouvelle-Vague-Stars um Francois Truffaut und Jean-Luc Godard den US-Regisseur Nicholas Ray für sich entdeckten und gegen das damalige französische Kino der »Tradition de la Qualité« ins Feld führten. Das Entscheidende bei Ray sah die Nouvelle Vague darin, daß er kein Erfüllungsgehilfe des Drehbuchs gewesen sei, sondern banale Geschichten mit spezifisch filmischen Mitteln geadelt habe. An Ausschnitten aus *They live by Night* (1947), aber auch aus *Party Girl* (1959) oder *Bigger than Life* (1956) zeigte Midding, was die Nouvelle Vague an Ray so liebte: seine persönlichen Themen, die er ins Studio-System sozusagen hineinschmuggelte, wie etwa das Motiv Männer, die an der Liebe scheitern. Allerdings zog Midding die Einschätzung der Cahiers-Autoren in Zweifel, daß Ray die (allesamt fremden) Drehbücher gering schätzte oder gegen sie arbeitete.

Auch Anthony Mann war ein »Hollywood-Auteur«, wie Filmwissenschaftler und Kunsthistoriker Ralf Fischer nachwies. Mann habe in verschiedenen Genres – Film Noir, Western, Monumentalfilm – seine Kritik an der amerikanischen Gesellschaft untergebracht, an Ausbeutung, Gewalt und Identitätsverlust. Seine Zeichnung von Charakteren und vor allem

die Grenzverwischung von Gut und Böse seien dem damaligen Studio-System (und der herrschenden Politik) eigentlich völlig konträr gewesen. Aber anhand überzeugender Ausschnitte machte Fischer deutlich, wie etwa durch die Wahl der Einstellungen die eigene Handschrift innerhalb der Genre-Regeln sichtbar wird.

Weder mit Genre-Vorgaben noch mit sonstigen Restriktionen mußten sich die 13 Regisseurinnen und Regisseure herumschlagen, die sich mit ihren Kurzfilmen an Deutschland 09 beteiligten. Produzent Dirk Wilutzky berichtete, hier sei die Idee gewesen, »so persönlich wie möglich« auf die aktuelle gesellschaftliche Lage in Deutschland zu reagieren. Dabei sei mehr als nur die Handschrift zum Vorschein gekommen, nämlich die »Seele des Regisseurs« und eine künstlerische Wahrheit, die dem Filmemacher eine große Freiheit bei der Wahl seiner Mittel läßt. Nicht alle Symposiumsteilnehmer waren jedoch der Meinung, daß Freiheit in jedem Fall der Garant für Qualität ist. Dominik Graf, der an dem Deutschland 09-Projekt ebenfalls beteiligt war, vertrat die These, daß es Regisseure gibt, die »besser werden, wenn sie in Formate gezwungen werden und aus den Vorgaben etwas machen müssen.« Für ihn ist der Autorenfilm im TV-System manchmal besser aufgehoben als im Arthouse-Kino. Mit der Hand zu schreiben hat eben auch etwas mit »Handwerk« zu tun.

Publikation: Der Schnitt

Autor: Peter Gutting

## **26. Mannheimer Filmsymposium: Wo steckt der Regisseur in seinem Film?**

Was ist der Regisseur? Befragt wird nicht seine Tätigkeit, sondern seine Funktion an sich, seine Stellung im Rahmen des Films als Kunstwerk – sein Status als Gegenüber des Zuschauers, als virtueller, erzählender Ansprechpartner beim Betrachten eines Films. Wie drückt sich der Regisseur in seinem Film aus, wie kann er sich ausdrücken? Ist er der Autor des Kunstwerkes? Wie bringt er sich ein in der kollektiven Arbeit einer Filmproduktion, zwischen Drehbuchautor, Kameramann, Produzent, Ausstatter und, sagen wir, Kabelträger? Im Mittelpunkt des 26. Mannheimer Filmsymposiums im Cinema Quadrat (14. bis 16. Oktober 2011) standen diese und ähnliche Fragen – kurz: das Thema der „Regiehandschriften zwischen Genre, Stil und Handwerk“, so der Titel des Symposiums.

In bewährter Manier boten Vorträge, Werkstattberichte und Diskussionsrunden, verbunden mit fünf Filmvorführungen, einen breiten Überblick über die Thematik – und viele Einblicke in einzelne Aspekte der Fragestellung. Dass die jeweiligen Beiträge nicht nur einfach für sich stehen blieben, sondern stets in den Gesamtkontext der Veranstaltung eingebunden waren, ist ein Verdienst der klugen Organisation wie auch der Referenten, die aufeinander eingingen, sich mit den anderen auseinandersetzten und für Fragen aus und Gespräche mit dem Publikum stets offen waren.

Einzelne Regisseure wurden gewürdigt: Ralf Michael Fischer, Kunsthistoriker, spürte den Themen und Motiven im Werk von Anthony Mann nach, indem er Biographisches und Werkgeschichtliches referierte. Gerhard Midding, Filmkritiker, stellte das Œuvre von Nicholas Ray in den Kontext der Rezeption und der überschwänglichen Resonanz, die dessen Filme in der französischen Filmkritik der „Cahiers de Cinema“ erfuhren. Jennifer Borrmann, Filmwissenschaftlerin, untersuchte Fatih Akins Filme nach Gemeinsamkeiten, was Sprache und Religion, Politik und Musik angeht. Und erklärte dabei, dass sich Akin dagegen wehrt, als Autorenfilmer gesehen zu werden. Allein diese Vorträge von theoretisch-betrachtender Seite waren geeignet, den Regisseur als solchen im Spannungsfeld von Wollen und Dürfen, von Anspruch und Bedingungen, von Kunst und Kommerz zu zeigen – und seinen Umgang mit den Zwängen, die ihm auferlegt, mit den Beschränkungen, die ihm von produktionstechnischer – zum Beispiel im US-Studiosystem –, finanzieller, logistischer, genrekonventioneller Seite aufgebürdet waren. Wie sich der Regisseur entfalten kann in einem System, an dem er sich reiben muss: Das war letztlich der Kern der Diskussionen, dem sich die Referenten und die Zuhörer an diesem Wochenende annäherten.

Er sei ein Autorenverfilmer, kein Autorenfilmer, erklärte Dominik Graf – er werde sich immer bemühen, die Ideen seiner Autoren getreulich umzusetzen. Die Verpflichtung: „Wenigstens der Autor soll sagen: genauso hab ich's mir vorgestellt.“ Das ist einerseits ein klares Bekenntnis zu Handwerklichkeit, zum Einsetzen des eigenen Talentes im Rahmen kollektiver Kreativität – und ist andererseits natürlich ein kokettes Sichkleinmachen, ein Spiel mit der eigenen Bescheidenheit. Denn Graf weiß ganz genau, dass er einen eigenen Stil hat, der eine gewisse Wahrhaftigkeit in seine Filme hineinbringt – Seitenblicke auf kleine Details etwa, oder das Übereinanderstülpen vieler kleiner Tätigkeiten im Rahmen einer größeren Mission: Die Details des Büroalltags inmitten hektischer Ermittlungsarbeiten seien ihm die liebsten Szenen, wenn es ums Inszenieren von Polizeikrimis geht... Und Graf weiß, dass er einen Ruf hat bei den Fernsehanstalten, dass sie genau wissen, was sie wollen, wenn sie einen Dominik-Graf-Film bestellen – auch von den Themen und Motiven her, die Graf interessieren: Spannende

Szenen, spannende Plots und nicht irgendeine humanistische Botschaft interessierten ihn, betonte Graf in seinem Werkstattbericht über seinen Film „Der Skorpion“ von 1997 – ein meisterhafter Thriller, der Vater-Sohn-Geschichte, eine abgründige Liebesstory und Serienkillerkrimi zugleich ist. Im Übrigen sind Graf die Reibungen, die sich an den zeitlichen und finanziellen Grenzen ergeben, die ihm von Produktionsgesellschaften und Fernsehanstalten vorgegeben werden, wichtig: Innerhalb bestimmter Schranken sich zu entfalten kann die inszenatorische Kreativität um das entscheidende Maß befeuern.

Wie verhält es sich, wenn den Filmemachern freie Hand gegeben wird? Dirk Wilutzky hat 13 Filmemacher versammelt, die ohne Einschränkungen filmen konnte, was ihnen zur Lage der Nation einfiel: „Deutschland 09“ ist ein Experiment, das insgesamt wunderbar gelungen ist. Und das bei Teilen der Kritik in Ungnade gefallen und an der Kinokasse mit lediglich 29.000 Zuschauern durchgefallen ist. Die Namen der beteiligten Regisseure sind zugkräftig: u.a. Graf, Tykwer, Levy, Akin, Wolfgang Becker, das Konzept interessant – 13 unabhängige Kurzfilme, geeint in der Thematik, sich mit dem aktuellen Status von Deutschland auseinanderzusetzen –, und der Unterhaltungswert des Films ist hoch – auf eine schwächere Episode werden sicherlich mehrere stärkere folgen. Interessant ist, wie die Filmemacher mit der Freiheit umgehen, die ihnen der Produzent bei diesem Projekt zugestand: von kleinen, gar minimalistischen essayistischen Aberçus bis zur größer angelegten phantastisch-satirischen Story ist alles dabei. Der freien Entfaltung des Autorenfilms stand nichts entgegen – doch ist dieser Begriff ohnehin so unscharf, so weit gefasst, dass immer wieder in Frage gestellt wurde, wer und was damit verbunden werden kann.

Ist Brigitte Bertele eine Autorenfilmerin? Bisher hat sie zwei Langspielfilme gedreht, und tatsächlich sind in den Geschichten um einen Afghanistanheimkehrer in „Nacht vor Augen“ (2008) und um ein Vergewaltigungsopfer in „Der Brand“ (2011) thematische Gemeinsamkeiten – die Verarbeitung eines Traumas etwa, oder die Ignoranz des Umfeldes – gegeben. Die aber auch damit zusammenhängen können, dass beide Filme mit Johanna Stuttmann dieselbe Drehbuchautorin aufweisen...

Bertele jedenfalls hat sich inszenatorisch in ihren beiden Spielfilmen immerhin gesteigert – „Nacht vor Augen“, der beim Symposium gezeigt wurde, leidet an allzu vielen Offensichtlichkeiten, an gewissen Unbeholfenheiten in Dramaturgie (die Rückblenden!) und Psychologie (ausgestellte Ignoranz, Naivität, Gleichgültigkeit bei Eltern, Kumpels, Geliebter) sowie an fehlendem Einfühlungsvermögen in die Figuren. Andererseits war dieser Film – und Berteles Werkstattbericht – ein prägnantes Beispiel für die Anfänge einer Regiekarriere. Bertele plauderte aus dem Nähkästchen der Filmhochschulen, der Ausbildung, der ersten Schritte auf dem Markt.

Inwiefern Filmhochschulen die Eigenständigkeit ihrer Regieabsolventen fördern, wie originell die Jungfilmer sein dürfen, sein sollen, sein müssen, um einerseits auf sich aufmerksam zu machen, um andererseits aber auch in die Muster von Fernsehen und Mainstreamkino zu passen, wieweit eine eigene Handschrift des Filmemachens hilfreich ist, um sich als Filmhochschulabsolvent gegen hunderte Mitbewerber im Gerangel um Filmaufträge durchzusetzen – das ist im Grunde dieselbe Frage wie die nach den Eigenheiten von Hollywoodregisseuren im restriktiven Studiosystem vor einem halben Jahrhundert; nur anders gewendet, anders gestellt in einem heutigen, zwar freieren, aber auch selbstverantwortlicheren und durchökonomisierteren System der Filmproduktion. Antworten konnten natürlich auf dem Symposium keine gegeben, nur Ansichten und Einsichten

ausgetauscht, Debatten geführt und Einzel- und Gesamtaspekte durchdiskutiert werden.

Doch wie sehr sich die Gespräche an den Kern der Fragestellung annäherten, zeigt sich auch daran, dass das Grundsätzliche – spielerisch – in Frage gestellt werden konnte: Denn was genau suchen wir eigentlich, wenn wir dem Geist des Regisseurs, der vielleicht durch seinen Film weht, auf der Spur sind: Ist es tatsächlich seine Handschrift, eine Metapher, die bei genauem Hinsehen und tieferem Nachdenken doch ins Stolpern gerät? Und welche Perspektiven auf denselben Gegenstand ergäben sich, wenn man ihn umschreiben würde mit Weltsicht, inszenatorischem Zugriff, Persönlichkeit? Mit Stimme, Weltsicht oder Seele gar?

Publikation: Screenshot - Texte zum Film

Autor: Harald Mühlbeyer

## ***Und plötzlich die Wirklichkeit - Ein Werkstattgespräch mit Dominik Graf***

Die epd Film veröffentlichte in ihrer Ausgabe 12/2011 das Werkstattgespräch zwischen Marcus Stiglegger und Dominik Graf auf dem Mannheimer Filmsymposium.

Marcus Stiglegger: Ich gehörte in den achtziger Jahren zur Video- und Fernsehgeneration, und für mich war die Vorabendserie »Der Fahnder« mit Klaus Wendemann Pflichtprogramm, ebenso »Tatort«-Folgen der 80er, Schimanski speziell. Da tauchte immer derselbe Name auf. Der stand auch auf einem Psychothriller, der mich damals sehr beeindruckt hat: Das zweite Gesicht, eigentlich dein erster Kinofilm.

Dominik Graf: Mein erster richtiger Film, ja.

M.S.: Die Katze war dann wirklich der Film, 1987, der ganz bewusst bei mir diesen Eindruck hinterlassen hat, der bis heute nicht weggegangen ist. Man fragt sich, gibt es da so eine Art Initialzündung, ein Urerlebnis, das einem Filmemacher sagt »das möchte ich später mal machen«?

D.G.: Biographisch nicht. Meine Eltern waren Schauspieler und was davon an Berufung und an Konflikten zu Hause ankam, war eher eine Belastung. Was ich dagegen schön in Erinnerung habe, ist: Mein Vater hat in John Sturges' The Great Escape mitgespielt, der in Dachau gedreht worden ist, mit Steve McQueen. Und er kam immer in seiner Uniform – er war einer dieser deutschen KZ-Aufseher – zum Mittagessen nach Hause, weil der Drehort nicht so weit weg war. Er erzählte immer wie McQueen, tagelang offenbar, während der Dreharbeiten seinen gigantischen Sprung mit dem Motorrad über einen Graben geübt hat, biswohl die Versicherer kamen und sagten: »Das kommt nicht in Frage, dass der da selber drüber springt«. Wie begeistert mein Vater, der aus dem Krieg mit einer schweren Armverletzung zurückgekommen war, die Körperlichkeit dieses amerikanischen Schauspielers kommentiert hat, während in Deutschland die Schauspieler im Fernsehen noch wie im Theater herumstanden und redeten – das hat mich beeindruckt.

Nach einem missglückten Musikwissenschaftsstudium bin ich dann in die Filmhochschule mehr oder weniger gestolpert, mit grosser Liebe zu Nouvelle-Vague-Filmen, vor allem Rohmer und Eustache und Truffaut, und ich wollte solche Filme auch machen. Dann hab ich überraschenderweise für meinen Abschlussfilm einen Preis bekommen. Das war der erste Bayrische-Nachwuchs-Filmpreis. Ist mir bis heute unbegreiflich, warum. Ich find den Film nach wie vor genauso schwerfällig und langweilig, wie ich ihn vor 30 Jahren schon fand. Das zweite Gesicht, das dann finanziert wurde, weil ich diesen Preis bekommen hatte, sehe ich auch als eher schwierigen Film. Im Grunde habe ich zu dem ganzen Beruf erst richtig Zutrauen entwickelt, als ich anfang, die kleinen Genrefilme, die Vorabendserien in der Bavaria zu drehen.

M.S.: Es war also ursprünglich nicht das Interesse am Genrekino, das dich zum Film gebracht hat, sondern das am Autorenkino, am französischen Cahiers du Cinéma-, Nouvelle-Vague-orientierten Autorenkino.

D.G.: Aber nicht das deutsche Autorenkino.

M.S.: Dann kam die notgedrungene Berührung mit den Genrekzepten in der Serienproduktion.

D.G.: Die ganze Serienherstellung der Bavaria, die zum großen Teil auf den »Tatort«-Formaten

und der netten bayrischen »Wanninger«-Serie mit Beppo Brem fußte, die wurde damals umgebaut. Im Grunde hat die Bavaria aus der HFF in München einen Studenten nach dem andern abgezogen, hat sie zu Dramaturgen, Drehbuchautoren und auch Regisseuren gemacht und hat ihr ganzes Serienvorabendkonzept verjüngt. Im Vorabendprogramm arbeitete man quasi unter dem Radar, im Verborgenen. Und das gab uns eine Freiheit, gerade beim »Fahnder«, Serien-Episoden in verschiedenste Richtungen auszuprobieren. Davon kann man heute natürlich nur noch träumen. In den 90ern kamen die grauisigen Soaps an die Stelle der Krimi-Formate. Sie hatten vielleicht auch Angst, dass ambitionierte Serien wie »Der Fahnder« die »Tatorte« in den Schatten stellen würden. Die Arbeit an den Serien war trotzdem sehr hektisch. Man hatte für 50 Minuten fertigen Film 10 Drehtage Zeit, und es wurde einem gesagt: »Besser, du versuchst erst gar nicht, da was Besonderes hinkriegen zu wollen«. Da wurde aber mein Widerstand gereizt.

M.S.: Wenn Du in den 70er Jahren den neuen deutschen Film als Autorenfilm nicht genossen hast – was hat dich zu dieser Zeit im Kino beschäftigt?

D.G.: Zunächst die Franzosen, wie gesagt. Und als diese Liebe irgendwie unerwidert blieb, weil das, was ich Französisches versucht habe, sozusagen kein Echo in meiner mittelmässigen Begabung als Regisseur fand, da habe ich die Amerikaner entdeckt und das Genre – Western, Thriller. Sehr bald auch den Polizeithriller, der mir in seiner Stilistik lag. Ich hatte das Gefühl: »Wenn du das machst, bist du von der Gefahr des deutschen Kunstgewerbes mehr oder weniger befreit«. Weil du immer dabei bist, die Geschichte zu erzählen, schlichtes Handwerk ist gefragt, wenig Kunst – und die Actionszenen mussten irgendwann auch mal nach was aussehen. Das musste ich erstmal lernen. Man muss sehen, dass da generationsmig auch eine Brache war, die Autorenfilmer waren keine Handwerker-Regisseure, aus deren Filmen man diese Form von amerikanischem Action-Kino in irgendeiner – möglichst kontinentalen Art – lernen konnte. Der Erste, der es halbwegs hingekriegt hat, war Wolfgang Petersen.

M.S.: Roland Klick?

D.G.: Ja, Klick auch. Klick war wild, Klick hatte aber auch diese Momente, wo man bei einer Schießerei sieht, wie er offenbar aus dem Off Komparsinnen mit dem Kinderwagen dreimal wieder zurück ins Bild schickt. Das hat für unseren Filmstudenten-Beamtenblick gewisse Glaubhaftigkeitslcken, so dass man den Eindruck hatte, nur die fabelhafte Energie von Herrn Klick lässt ihn solche Momente überstehen. Aber Klick war auf jeden Fall der richtige Weg, das haben wir auch kapiert..

M.S.: Ich stelle mir vor, dass Film wie Deadlock oder Supermarkt schon ein bisschen mit dem zu tun haben, was Du später gemacht hast.

D.G.: Gut fand ich an Klick und auch an Klaus Lemke vor allem dieses Straengefhl. Das gab's nur bei den beiden. So wie William Friedkin oder andere Regisseure New York filmten, so ahnte man bei Klick und Lemke, wie man in Deutschland so filmen könnte, dass es nach Staub und den Dreck und dicker Luft und Hitze und Kälte aussieht.

M.S.: Was man in den Versuchen, gerade auch der 80er sieht, ist manchmal auch so eine Unbeholfenheit, wenn es um Genrekontexte geht, um die Dynamisierung von Geschehen und Bildraum, die Inszenierung von Actionszenen. Das ist etwas, was Leute wie Fassbinder versucht haben, aber es hat nicht hingehauen. Wie hast Du dir das angeeignet?

D.G.: Eigentlich nur von den Amerikanern, und auch gar nicht einmal bei den großen

Spielfilmen, die wir alle so lieben, sondern eher bei Serien wie »Die Straßen von San Francisco«. Was die Hauptfiguren da für eine Sprech-Geschwindigkeit haben, wenn sie Fälle erörtern - das gehört nun mal zum Polizeithriller, dass man über Tatbestände reden muss - und das auch noch möglichst gehend, auf der Straße. Und diese »Fall«- Dialoge hatten bei den Amis auch immer einen gewissen Charme, Witz. Daraus zu lernen, wie man vielleicht in dieses Nachkriegs-Deutschland-Kommissarsbüro frischen Wind bekommt, das war im Grunde nicht so schwer. Man musste die Schauspieler ein bisschen auf Tempo kriegen. Das war denen anfangs ganz fremd, dass sie mal einen Satz sagen mussten ohne erst darüber nachzudenken.

M.S.: War Die Katze der Versuch, amerikanische Genrefilm-Mechanismen in Deutschland zu erproben? Oder warst Du da schon relativ sicher, dass das so funktioniert - das erinnert ja an Alan Pakula und an John Frankenheimer.

D.G.: Ich habe die Sachen, die mir am besten gefallen haben beim amerikanischen Film, stilistisch zu erproben versucht: ganz lange Brennweiten, an Wolkenkratzerfenstern entlang klettern - dieser ganze Voyeurismus, der in der Katze steckt, lag mir sehr, da habe ich mit der Kamera immer Entscheidungen treffen können, bei denen ich das Gefühl hatte, dass die Bilder auch ganz gut aussahen. Wir hatten keine Video-Ausspiegelung wie heute beim Drehen, wir mussten immer durch die Kamera gucken, reden und dann auf den Kameramann hoffen. Und dann diesen deutschen Schilderwald, dieses deutsche Elend von Stadtarchitektur zu fotografieren! Beim »Fahnder« durfte es zudem noch keine spezifische Stadt sein, das sollte eine Stadt namens G. sein, vielleicht sogar in NRW gelegen. Aber gedreht wurde natürlich in München: keine Straßenbahnen, kein Oktoberfest, kein Marienplatz. Diese Spielregeln haben aber durchaus den Blick geschärft auf marginalere Stadtteile, auf Vorstädte, Seitenblicke. Und dann natürlich immer nur ganz lange Brennweiten.

M.S.: Was bedeutet es, in einem Großstadtkontext eine lange Brennweite zu benutzen?

D.G.: Diese Brennweiten wie bei Pakula, die ein Detail über enorme Distanz ganz nah heranziehen und den ganzen Rest ausblenden beziehungsweise in eine attraktive Unschärfe setzen: Das ist bei entsprechenden Objektiven und 35mm ein echtes Vergnügen. Durch HD ist dieser Effekt heute etwas geringer geworden, das ist ja kein Material mehr, das Tiefe hat wie der Film. Damals hatte man das Gefühl, durch die langen Brennweiten die Stadt quasi zusammenzustauchen, als würde man den Raum stauen zwischen den Figuren. Das war die Ästhetik, mit der man sich durch die deutsche Architektur gehandelt hat.

M.S.: Vorhin ging es um Realismus, das Authentische, das Milieu. Ist denn das, was Du mit den Filmen letztlich erreichen wolltest, ein filmisches Universum, das für sich steht, oder geht es schon um ein Bild, das Wirklichkeit reflektieren sollte?

D.G.: Ich glaube, es gibt beim Polizeifilm meistens eine Realismusübereinkunft mit dem Zuschauer, es gibt eine Basis, auf der man dem Zuschauer in den ersten fünf Minuten versucht klarzumachen: das, was wir hier jetzt zeigen, versteht sich als eine Form von deutscher Realität. Das kann ein sozialer Realismus sein, das kann ein psychologischer Realismus sein, das kann in die Innenwelten hineingehen und trotzdem noch realistisch sein. Realismus ist ja doch immer dann gegeben, wenn man alles, was man erzählt, mit den Mitteln der real existierenden Außenwelt erzählt. In dem Moment, in dem die großen psychologischen Kameratricks kommen, die Zufahrten auf grosse Gesichter, die verzerrenden kurzen Brennweiten, die Verschiebung von Raum oder Zeit in der Montage, kann man davon

ausgehen, dass man sich nicht mehr im Rahmen einer realistischen Übereinkunft bewegt.

M.S.: Der Autorenfilmbegriff ist relativ stark eingegrenzt auf die Filme der Nouvelle-Vague oder auch die deutschen Autorenfilme. Wovon wir jetzt sprechen, das sind Genrefilme, die in ihrer Handschrift ein gewisses Interesse verfolgen. Und da sind wir bei den Vorbildern der Nouvelle Vague, nämlich Regisseuren wie Alfred Hitchcock oder Budd Boetticher, die bewundert wurden, weil sie es in einem bestimmten ökonomischen Kontext geschafft haben, eine eigenen Handschrift zu bewahren. Das ist eigentlich der interessantere Autorenbegriff. Für den Filmhistoriker Norbert Grob zählen auch die kleinen Fehler – er nennt das Schlampereien – in der Inszenierung bei bestimmten Filmemachern zur Handschrift, das finde ich sehr interessant. Sam Fuller zum Beispiel, der ja als Primitivist gilt und der mit sehr einfachen Mitteln sehr bewusst gearbeitet hat, hat Fehler in Kauf genommen, die dann zum Markenzeichen wurden. Siehst Du da einen Bezug zu Deinen Arbeiten?

D.G.: Ich fände es gut, wenn man an einer Filmhochschule auch lehren würde: Stellen Sie sich vor, es ist 17 Uhr, die Sonne geht um 18 Uhr unter, es sind drei Minuten Dialog noch auf der Liste, und es muss in der Szene gleichbleibend hell sein. Was machst du jetzt? Das sind Situationen, die lernt man letztlich nur in der Praxis. Man muss es in der einen Stunde hinkriegen, sonst wird die Szene gar nicht mehr gedreht, oder man muss sie irgendwo langweilig in Innenräumen nachdrehen, die man dann wieder ausleuchten muss und so weiter. Insofern gibt es immer auch Panikentscheidungen, und die führen zwangsläufig zu Schlampereien, die führen auch manchmal zu dem Gefühl, dass die Szene nicht unbedingt wirklich gelungen ist. Man stellt aber später im Schneiderraum fest, dass die manchmal nur rudimentär gedrehten Dinge in ihrer Schlichtheit oft etwas wesentlich Überzeugenderes haben als die elaborierten Dinge. So lernt man allmählich den Vorteil von Schlampereien zu schätzen und übrigens auch vom bad acting. Wenn alle ständig auf höchstem Niveau spielen, rasend authentisch sind: das kann einem im modernen Film manchmal irre auf die Nerven gehen. Wenn dann ein Laie den Ort betritt, wenn man einen Komparsen hat, um einen Botensatz zu sagen, und der klingt so komplett anders als alles, was zuvor die Spitzenschauspieler abgeliefert haben, dann ist man manchmal als Regisseur froh, dass die »wirkliche Wirklichkeit« ins Terrain einfällt. Der Bote ist ja im Film gleich wieder weg. Aber irgendwo ist mit ihm eine Tür oder ein Fenster zu etwas anderem aufgegangen.

M.S. Was mir bei deinem Film Die Sieger, aber auch später, speziell in einem melodramatischen Film wie Kalter Frühling oder auch Hotte im Paradies immer wieder auffällt, sind die Bemühungen, mit sexuellen Momenten im Film originell umzugehen.

D.G. Es gibt zwei Dinge, die mich beim Filmen und beim Schneiden am meisten interessieren. Das eine ist eine Dialogkultur, auch mit Humor, eine gewisse Smartness in Rede und Gegenrede, Sarkasmus, auch Zynismus. Selbst in den düstersten Werken muss irgend etwas von den Autoren bitte bitte auch lustig geschrieben sein. Und das andere ist die Körperlichkeit, und da nehme ich jetzt mal die Körperlichkeit des Sexuellen und der Gewalt zusammen, weil das im Kino doch in der Praxis recht ähnliche Dinge sind. Auch die Gewalttätigkeit bei mörderischen Szenen verlangt eine körperliche Zärtlichkeit vom Regisseur. Er muss diesen Körper, der auf irgendeine Weise grausam ums Leben gebracht wird, auch irgendwie lieben – es muss ihm vor allem etwas dazu einfallen.

M.S.: Für viele Leute, mit denen ich mich unterhalte, und auch für mich ist Im Angesicht des Verbrechens ein extrem wichtiges TV-Erlebnis. Da ist zum Beispiel der Beginn, ein Anfang, wie

man ihn eigentlich in langen Filmen sehen würde – mit der Protagonistin in ihrer Nacktheit, mit der Art und Weise, wie mit extremen Nähe- und Distanzrelationen gearbeitet wird, dem Tondesign, das vom Expressiven ins Hyperrealistische und schließlich Irreale geht. Man erwartet das nicht in einer Serie. Es sind aber Dinge, die einem schon bekannt vorkommen, wenn man sich etwa im italienischen Kino das Verwilderte anschaut, all diese marginalisierten Filme, die Bahnhofskino waren in den Siebzigern. Da knüpfst Du eigentlich an, oder sehe ich das falsch?

D.G. Ja, und zwar immer stärker. Durch die DVD-Kultur seit Ende der 90er hat man wirklich das Gefühl, man sieht die ganze Filmgeschichte noch einmal neu. All die Filme der 70er, die ich mich damals nicht traute, mir im Bahnhofskino anzusehen, habe ich mir dann als DVD besorgt. Es hat auch mein ganzes Arbeiten neu beeinflusst. Weil ich merkte, dass es eine ganze untergegangene, dreckige Kino-Welt ist. Inzwischen haben wir ja ein Weltkino, das so sauber und geschliffen ist wie eine Juweliersauslage. Da sind alle Voraussetzungen in einem Film schnell geklärt, die Moral, die Ästhetik, die Zielgruppe, die Schublade – also ob du im Kunstkinobereich bist oder im kommerziellen Kinobereich. Und die Digitalisierung tut ihr Übriges, es wird alles noch sauberer. Dieses Elend hat ja auch Tom Tykwer wohl erlebt, als er für seinen Parfum-Film eigens einen sogenannten Dirtmanager fürs Bild anschaffen musste. Einen Dirtmanager fürs Drehen direkt bräuchte ich vielleicht nicht; aber dafür einen, der meinen inszenierten »Dreck« dann heil durch die digitalen Säuberungen wieder durchschleust. Davon verstehe ich gar nichts.

M.S. Was bei »Im Angesicht des Verbrechens« sehr auffällig ist, was aber in vielen früheren »Fahnder«-Folgen schon durch das Sujet gegeben war, sind diese Überwachungsszenen, die aus dem Paranoiafilm der Siebziger kommen und diese Blickdramaturgie haben. Die nehmen bei Dir einen relativ großen Raum ein, obwohl sie nicht notwendigerweise etwas erzählen.

D.G. Ja, bei jeder Art von Voyeurismus bin ich vollkommen im filmischen Bereich. Man sieht die Technik der Polizeiarbeit, es geht nur darum, dass man Leuten bei der Arbeit zusieht, die anderen Leuten zusehen. Das kommt bei meinen Polizeifilmen sehr oft vor, da gibt es ganze Sequenzen im Einsatzraum, wo man sogar die einzelnen Sätze nicht verstehen muss; man sieht die Leute, jeder macht irgend etwas, alle brabbeln durcheinander, es kommen Informationen rein, es gehen Informationen raus. Und im Grunde vergeht dabei nur Zeit. Zeit im Raum, Zeit, in der alle angestrengt nachdenken, Lösungen suchen, wie sie einen Fall, eine Situation klären. Das sind für mich oft die Szenen, die mir am meisten Spaß machen, wo ich auch beim Inszenieren noch die meisten zusätzlichen Ideen habe – mit bürokratischen Auseinandersetzungen, wo ist mein Kaffeebecher, warum ist mein Kaffee kalt, wo ist bitte mein Lineal?... Ich könnte auch Büroserien drehen.

M.S. Das ist nun etwas, das man bei Michael Mann auch sehen würde, in einem Film wie Heat oder auch in Miami Vice, von denen es ja auch hieß, dass sie dadurch langatmig seien, weil dieser Professionalismus nicht als Ereignis ernst genommen wird von einem Teil des Publikums. Ich denke, es funktioniert in den Serien ganz gut, wenn sie es vom Genre her vorgeben.

D.G. Man müsste allerdings auch noch darüber reden, dass die neuen amerikanischen Serien, die wir jetzt alle so lieben, natürlich reine Dramaturgiemaschinen sind, da gibt es solche Szenen nicht mehr. Jede Sekunde Erzählzeit wird effektivst genutzt. Es gibt bei CSI fünf verschiedene Regisseure, bei dem einen fahren nur die Autos vor, der Andere macht die

Actionszenen, und der im Titel geführte Regisseur hat kaum Möglichkeiten, einem Schauspieler spontane Bewegungen zu geben, denn der steht im Licht des Kameramanns, der mit dem Writer-Producer und dem Agenten des Schauspielers abgemacht hat, dass er nur von dieser Seite und in diesem Licht von oben gefilmt wird.

Dieser Regisseur kann also kaum eine eigene Handschrift durchsetzen. Manchmal sind Handschriften weltkino-weit auch energisierend, aber man muss sich klarmachen, dass diese Art Seriedrehen kein kreatives Filmemachen ist, sondern ein absolutes Nine-to-Five-Arbeiten, einfach nur den Job machen. Man sieht ja auch, dass die Inszenierung von Raum und Zeit in amerikanischen Serien so gut wie marginalisiert ist. Du bist drin in der Szene, Establishingshot und zack, schon wieder an den Personen und Dialogen dran. Räume, Zeiten, auch Strecken, Wege werden in der US- Serie fast überhaupt nicht erzählt.

M.S. Da gibt es eine lustige Episode zu Takeshi Kitano, der in seiner ersten Regiearbeit ständig als Hauptdarsteller beim Gehen durch Tokio zu sehen ist, und es wurde irgendwann gesagt, das ist ja total poetisch: man hört Musik und sieht ihn da so entlangschlendern. Irgendwann wurde er dazu befragt und hat gemeint, ja, das Material, das sie gedreht hatten, war zu kurz, und er musste das noch dehnen, da hat er dann seine Poesie entdeckt. Das können wir jetzt glauben oder auch nicht.

Publikation: epd Film

Autor: Marcus Stiggleger