



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ästhetik im Monolog und in Korrespondenz - Das
Fernsehprojekt DREILEBEN von Dominik Graf,
Christian Petzold und Christoph Hochhäusler

Verfasser

Maximilian Reiß

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ulrich Meurer

Gliederung

1. Einleitung	1
2. Stell dir vor es gibt eine Berliner Schule und keiner ist hingegangen	3
2.1 Die Ur-Berliner Schule	3
2.2 Die Neue Berliner Schule	4
1. und 2. Generation	6
3. Drei Regisseure	10
3.1 Dominik Graf	10
3.2 Christian Petzold	12
3.3 Christoph Hochhäusler	13
4. Der Email-Wechsel: Regisseure in Korrespondenz	15
4.1 Das Medium Email	16
4.2 Standpunkte im Email-Wechsel	20
4.3 Die Folgen	27
5. DREILEBEN - Filme in Korrespondenz	30
5.1 Produktion	30
Etwas Besseres als den Tod	31
Komm mir nicht nach	32
Eine Minute Dunkel	33
5.2 Treffen sich drei Filme in Dreileben	35
5.2.1 Figuren	35
5.2.2 Zeit	36
5.2.3 Orte	38
5.3 Dreileben - Im Vergleich mit anderen Filmen	53
5.4 Dreileben - Ein Filmrhizom?	57
6. Fazit	61
7. Quellenverzeichnis	64
Literaturverzeichnis	64
Filmverzeichnis	66
Bildverzeichnis	69
Abstract	71
Lebenslauf	73

1. Einleitung

Im April 2001 schrieb der Filmstudent Christoph Hochhäusler einen kleinen Randartikel in der Süddeutschen Zeitung über das neue ARRI Kino in München. Er bemängelte in diesem Artikel das Fehlen von Orten für einen direkten Austausch zwischen Filmemachern.

Filme entstehen nicht im luftleeren Raum, sondern zwischen Menschen, im Gespräch. Nicht erst seit der *Nouvelle Vague* ist deshalb das Filmtheater selbst die beste Brutstätte neuer Filme. Sehen, denken, sprechen, das ist die klassische Kette der französischen Filmkultur, und dann weiter denken, weiter sprechen, bis in den eigenen Film hinein.¹

Etwas weniger als elf Jahre später, am 16. Februar 2011, stand Christoph Hochhäusler neben den Regisseuren Dominik Graf und Christian Petzold vor einem jubelnden Kinopublikum. Gerade hatte das Fernsehprojekt *Dreileben*² auf der 60sten Berlinale seine Premiere gefeiert.

Dreileben, das sind drei eigenständige Filme, von drei Regisseuren (Hochhäusler, Petzold, Graf), die jedoch zur selben Zeit am selben Ort spielen, die sich dadurch auch ab und zu berühren - sich Orte, Figuren und ein Ereignis teilen - aber dennoch als eigenständige Filme funktionieren.

Die drei Regisseure sind keine Neulinge, sondern haben sich schon vor *Dreileben* um den deutschen Film verdient gemacht. Während Dominik Graf vor allem für seine Genre-Arbeiten im Fernsehen bekannt ist, wird Christian Petzold weithin als Mitbegründer der *Berliner Schule* bezeichnet und Christoph Hochhäusler als engagiertester Neuzugang dieser Filmbewegung. Zudem kann man die drei Regisseure allesamt als schreibende Filmemacher bezeichnen, die sich, abseits ihrer praktischen Auseinandersetzung mit Film, auch sehr stark theoretisch und historisch damit beschäftigen.

Im Sommer 2006 sollten diese drei Regisseure bei einer Podiumsdiskussion miteinander über die *Nouvelle Vague Allemande* diskutieren. Da Dominik Graf terminlich jedoch verhindert war, der Wunsch nach einem Austausch jedoch weiter

¹ Christoph Hochhäusler, Musenkuss der Woche. Filmreif, in: Süddeutsche Zeitung, 15.4.2001, S.18.

² *Dreileben (Etwas Besseres als den Tod*, Christian Petzold / *Komm mir nicht nach*, Dominik Graf / *Eine Minute Dunkel*, Christoph Hochhäusler, Deutschland 2011).

bestand, wurde ein Email-Wechsel begonnen. Über fast einen Monat schrieben und diskutierten die drei Regisseure also über die *Nouvelle Vague Allemande* und weit darüber hinaus über eigene und andere Filme und das Filmen in Deutschland generell. Der Email-Wechsel wurde im folgenden Jahr von der initiiierenden *Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb)* in gekürzter Form herausgegeben und auch in der Filmzeitschrift *Revolver* veröffentlicht.

Doch das Ende des Email-Wechsels war nicht das Ende des Austausches zwischen den Filmemachern. Sie hielten weiter Kontakt, trafen sich immer wieder zum gemeinsamen Denken und Reden über Film und fassten 2008 den Entschluss, den Hochhäusler bereits 2001 als logische Konsequenz nannte und der nun zum Startschuss für *Dreileben* wurde:

nicht nur gemeinsam über Filme zu sprechen; sondern gemeinsam Filme zu machen. Keinen Omnibusfilm. Keinen *Deutschland im Herbst*. Drei Geschichten, drei Filme, von drei Autoren, die sich einen Ort und eine Tat und eine Zeit teilen.³

Dreileben ist ein Werk, das die schriftliche und verbale Korrespondenz dreier Filmemacher fortführt und dessen Filme selbst in Korrespondenz bringt. Dabei geht dieses Fernsehprojekt über eine simple Addition der individuellen Regiestile und Ästhetik hinaus. So wie der Email-Wechsel mit seinem Kritisieren, Erklären und Zuhören sicherlich die Regisseure in der Arbeit an ihrem jeweiligen Teil beeinflusst hat, so beeinflusst auch die Korrespondenz der fertigen Filme miteinander die Ästhetik des Gesamtergebnisses *Dreileben*. Mit dem Email-Wechsel machten die schreibenden Filmemacher aus Monologen eine Korrespondenz und der jeweilige Film zu *Dreileben* erfährt den Wandel von seiner Ästhetik im Monolog zum Teil einer höheren Ästhetik in Korrespondenz mit den anderen Filmen.

Dreileben schließt vorerst den faszinierenden Weg dreier besonderer deutscher Filmemacher ab, der mit ihrer Zusammenführung im Email-Wechsel begonnen hat. Es soll hier keinen Vergleich zwischen der Ästhetik der Regisseure vor und nach dem Email-Wechsel geben, sondern eine genaue Beobachtung des Weges zu *Dreileben* und mit diesem Verständnis eine Untersuchung und Definition der

³ D. Graf / Ch. Petzold / Ch. Hochhäusler: *Dreileben*. In: *Berlinale Katalog*, 2011, S.40. URL: http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20113569.pdf (10.12.2012).

speziellen Ästhetik *Dreilebens*. Ich möchte durch die Analyse einiger speziellen Schnittpunkte der einzelnen Teile zeigen, dass die Ästhetik von *Dreileben* mehr ist als nur die Summe der drei Filme.

2. Stell dir vor es gibt eine Berliner Schule und keiner ist hingegangen

Die Bezeichnung *Berliner Schule* ist schwer zu definieren, ihre Mitglieder und Filme sind nicht exakt zu benennen und deren Ästhetik nicht zu verallgemeinern. Dennoch kann die Bewegung *Berliner Schule* nicht geleugnet werden und der Begriff ist unabdingbar für meine Untersuchung. Für meine weitere Arbeit möchte ich einen Überblick über die Umstände der Entstehung, der Entwicklung und der Blicke auf und aus der *Berliner Schule* erstellen. Es geht mir dabei nicht darum eine allgemeingültige Definition der *Berliner Schule* zu erarbeiten, sondern eine Orientierung zu geben, um die Entscheidenden Punkte meiner Untersuchungen zu verdeutlichen.

2.1 Die Ur-Berliner Schule

Am 17. September 1966 eröffnete Willy Brandt als damals amtierender Bürgermeister Berlins die *dffb*. Eigentlich wurde bereits 1954, im Potsdamer Stadtteil Babelsberg, die *Hochschule für Fernsehen und Film (HFF)* eröffnet, diese befand sich aber von 1961 an in der DDR und Westberlin benötigte folglich eine neue Filmhochschule. Und gleich der erste Jahrgang der frisch gegründeten *dffb* sorgte für Aufsehen. Die politischen Filme der jungen linksorientierten Filmemacher Max Willutzki, Christian Ziewer, Harun Farocki und Hartmut Bitomsky spielen im städtischen Arbeitermilieu und beschäftigen sich mit aktuellen sozialen und gesellschaftlichen Problemen der Arbeiterklasse. Zu nennen sind vor allem: *3000 Häuser* (Hartmut Bitomsky, 1967) in dem die Universitätskasse von jungen Leuten überfallen wird. *Nicht lösbares Feuer* (Harun Farocki, 1969): ein Beitrag gegen den Vietnamkrieg, über die Napalm-Produktion, Arbeitsteilung und selbst bestimmtes Bewusstsein. *Der lange Jammer* (Max Willutzki, 1973) zum Thema Mietwucher im Berliner Märkischen Viertel. *Liebe Mutter, mir geht es gut* (Christian

Ziewer, 1972) ein Film über einen Arbeiteraufstand. Diese in Berlin lebende, filmende und studierende Gruppe junger Filmemacher wurde mit ihren frühen Filmen zur *Berliner Schule* ernannt. Zur selben Zeit bildete sich im Westen der BRD jedoch eine viel stärkere Filmbewegung. Mit dem Oberhausener Manifest und den westdeutschen Filmemachern Werner Herzog, Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders und Volker Schlöndorff, sorgte der *Junge Deutsche Film* für nationales und internationales Aufsehen. Die *Berliner Schule* verschwand im Schatten dieser Welle.

2.2 Die Neue Berliner Schule

Erst im neuen Jahrtausend rückt die Bezeichnung *Berliner Schule* wieder in die breitere Öffentlichkeit, wird aber für eine ganz neue Gruppe von Filmemachern verwendet. Der Filmjournalist Rainer Gansera schreibt zu Thomas Arslans Film *Der schöne Tag*⁴:

Immer deutlicher zeichnet sich so etwas wie eine Berliner Schule ab, der Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold zugehören. Gerade jetzt, wo die drei dabei sind, ihre Eigenheiten auszuformulieren, werden auch ihre Gemeinsamkeiten deutlicher sichtbar.⁵

Doch bereits zuvor ist im Zusammenhang mit Regie-Absolventen der *dffb* der Sammelbegriff *Berliner Schule* gefallen und der Filmjournalist Rüdiger Suchsland besteht vehement darauf, dass Gansera nicht der Schöpfer dieses Begriffes ist:

Es heißt: 'Den Begriff "Berliner Schule" benutzt als erster der Filmkritiker Rainer Gansera. In einem Artikel mit dem Titel 'Glücks-Pickpocket' (Süddeutsche Zeitung, 3. November 2001)... "

Auch wenn Rainer Gansera es immer wieder selbst behauptet - und wohl selber glaubt - der Erfinder dieses Begriffs zu sein, stimmt es trotzdem nicht.

Wenn schon, denn schon:

'Mit Vorsicht genießen' hieß ein Text von Merten Worthmann in der 'Zeit' vom 27.09.2001 über Schanelecs 'Mein langsames Leben'

Darin steht:

'... Wer die Filme dieser 'Berliner Schule' sieht, kann darin einen ganz ähnlichen Umgang mit Raum und Zeit bemerken. In den Bildern scheint, trotz unterschiedlicher Kameraleute, das gleiche Licht zu herrschen - eine Art

⁴ *Der schöne Tag* (Thomas Arslan, 2001).

⁵ Rainer Gansera: Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film „Der schöne Tag“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.11.2001, S.14.

nüchternes, doch intensives Leuchten. Und auch der Blick auf die eigenen Stoffe ist vergleichbar; aus ihm ist alle Behauptung gewichen und in Beobachtung verwandelt.'

Ich bin mir recht sicher, dass auch Robert Weixlbaumer im TIP schon von 'Berliner Schule' schrieb, aber eine Quelle könnte ich nicht nennen. Katja Nicodemus hat dann von 2002 den Begriff öfters in ihren Texten verwendet, erst ab 2004 dann einige andere, Rainer Gansera erst wieder 2006.

Cristina Nord übrigens schreibt auch erst im Jahr 2006 erstmals von 'Berliner Schule' lange nach Nicodemus, Althen und nach meinem Text im Filmdienst (13/2005).⁶

Suchsland mag hier im Detail recht haben, doch seine lückenhafte Quellenangabe und die geringe Zahl der Verwendung des Begriffs *Berliner Schule* über mehrere Jahre, zeigt wie schwer der Umgang mit diesem Begriff war. Wenn Gansera nun auch nicht der Erfinder dieses Begriffes war, bleibt unbestritten, dass seine Nennung der *Berliner Schule* in der *Süddeutschen Zeitung*, den Namen, über die Grenzen von Fachleuten der deutschen Filmlandschaft hinaus, bekannt gemacht hat. Und Gansera verwendet zwar den Begriff *Berliner Schule*, bleibt aber in dessen Definierung noch sehr vage, spricht nur von Gemeinsamkeiten und von einer deutlich werdenden Abzeichnung eben einer *Berliner Schule*. Und das obwohl der größte Erfolg der *Berliner Schule* eigentlich schon fünf Monate zuvor stattgefunden hatte:

Christian Petzolds Kinodebut *Die innere Sicherheit*⁷, erhielt am 22. Juni 2001 die *Goldene Lola*, den mit 500.000 DM dotierten Deutschen Filmpreis, für den besten deutschen Film des Jahres. Sein Film setzte sich dabei gegen die von Tom Tykwer (*Der Krieger und die Kaiserin*, 2000), Esther Gronenborn (*alaska.de*, 2000), Oliver Hirschbiegel (*Das Experiment*, 2001), Miguel Alexandre (*Gran Paradiso - Das Abenteuer Mensch zu sein*, 2000) und Hans-Christian Schmid (*Crazy*, 2000) durch. Mit circa 100.000 Besuchern ist *Die innere Sicherheit* auch der bis heute an der Kinokasse erfolgreichste Film, der *Berliner Schule* zugerechnet wird. Doch ein Film alleine macht noch keine Bewegung und so dauerte es eben bis zu Thomas Arslans Film *Der schöne Tag* und Rainer Ganseras Artikel, bis die Bewegung *Berliner Schule* als solche angesehen und betitelt wurde. Auch Angela Schanelec's Film *Mein langsames Leben* kam 2001 in die Kinos. Und erst als diese Filme nebeneinander

⁶ vgl. Rüdiger Suchsland: *Berliner Schule. Eine Collage*. In: <http://www.filmzentrale.com>. URL: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm> (10.12.2012)

⁷ *Die innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2000)

standen war die Möglichkeit gegeben stilistische und erzählerische Gemeinsamkeiten zu erkennen:

Alle drei [Petzold, Schanelec Arslan] wollen die Wirklichkeit weder dekuivrieren noch provozieren noch ironisieren. [...] Ästhetisch am Gegenpol des Dogma-Vitalismus, erinnern sie daran, dass Wahrheit und Lebendigkeit eine Frage des Stils ist.⁸

1. und 2. Generation

Wie die *Ur-Berliner Schüler*, haben auch die *Neuen Berliner Schüler* Petzold, Schanelec und Arslan alle an der dffb studiert und sind auch nach ihrem Studium zum leben und arbeiten in der Hauptstadt geblieben. Ihre Filme und ihre eigenwillige, dem Mainstream entgegengerichtet Ästhetik wurde natürlich auch von anderen Filmemachern wahrgenommen und der Regisseur Oskar Roehler empfand die Filme 2004 wie folgt:

Die sind immer spröde, immer streng. Es passiert in den Filmen eigentlich immer nichts. Sie sind immer langsam, immer trist, es wird eigentlich nie etwas wirklich gesagt in den Filmen - und das ist dann ‚die Berliner Schule‘ die kommen immer gut weg [bei der Kritik] und haben dann so 5000 bis 10.000 Zuschauer.⁹

Die Angabe der Zuschauerzahlen ist gut getroffen von Oskar Roehler, sein Blick auf die *Berliner Schule* sehr kritisch. Im Gegensatz dazu gab es aber auch Regisseure und Studenten die welche werden wollten, die mit den Filmen der Berliner Schule sehr wohl etwas anfangen konnten.

Einige Jahre später klingt einer der vielen Erklärungsversuche zur *Berliner Schule* - diesmal von Christian Petzold selbst - so:

Vielleicht ist die Berliner Schule die Sehnsucht, eine Gruppe zu sein, die miteinander redet, und das ist ja nun das, was die Nouvelle Vague gewesen ist, [...]. Und ich glaube, alles was wichtig ist im Kino, sind immer Gruppen gewesen, die miteinander geredet haben, ob das der Neorealismus war, ob das

⁸ Gansera: Glücks-Pickpocket, S.14

⁹ Oskar Roehler: "Man macht sich was vor, und das ist auch gut so...", Oskar Roehler unplugged (21.10.2004), in: artechock film. URL: http://www.artechock.de/film/text/interview/r/roehler_2004.htm

das russische Kino gewesen ist. Die Sehnsucht, eine Gruppe zu sein, die miteinander redet und eben nicht nur alleine mit Drehbüchern zu Empfangen geht und Redakteure und Produzenten versucht zu überzeugen und einem Staubsaugervertreter immer ähnlicher zu werden, diese Sehnsucht, die treibt, glaube ich, auch die Berliner Schule um.¹⁰

Nicht zwingend aus Berlin stammend, aber nach Berlin gegangen, sind einige Filmemacher die inzwischen von vielen zur *Berliner Schule* gezählt werden, die sich aber durch einige Punkte von den *Berliner Schülern* der 1. Generation unterscheiden. Die Regisseure der 2. Generation sind etwas jünger als Petzold, Schanelec und Arslan. Sie haben bereits während ihrem Studium die Filme der 1. Generation gesehen und konnten sich an ihnen orientieren. Außerdem studierten sie nicht zwingend in Berlin, sondern gingen nach ihrem Studium freiwillig dort hin. Wurde die 1. Generation noch von Außenstehenden zur *Berliner Schule* ernannt und zugeteilt, erklärten sich viele der 2. Generation selbst zur Gruppe jener zugehörig. Zwei sehr präzise und sich zur *Berliner Schule* bekennende Filmautoren sind Benjamin Heisenberg und eben Christoph Hochhäusler. Gemeinsam haben sie an der *HFF* in München studiert und dort 1998 die Filmzeitschrift *Revolver* gegründet. Schon bald wurde *Revolver* als Sprachrohr und theoretische Plattform der *Berliner Schule* gewertet. Die 2. Generation darf daher auch keinesfalls als Trittbrettfahrer oder Nachahmer der *Berliner Schule* gesehen werden, vielmehr haben sie dazu beigetragen das aktuelle Bild der *Berliner Schule* zu prägen und zu verbreiten. Einen ständigen Kampf führen sie dabei vor allem gegen eine Pauschalisierung der *Berliner Schule*.

Es gab zufällig aus Wien, München, Hamburg Leute, die zur gleichen Zeit aus einem Gespür heraus Filme gemacht haben. Da hat sich niemand verabredet! Das ist einfach passiert. Und nachdem diese Leute alle in einer Stadt lebten, haben wir davon gesprochen, dass es diesen Zusammenhang von Leuten gibt, die sich mögen und die gegenseitig ihre Filme anschauen und besprechen. Das ist die Berliner 'Schule'.¹¹

¹⁰ Christian Petzold: Godards Ablehnung eines Stils war die Ablehnung des Mainstreamkinos. (03.12.200), in: Deutschlandradio Kultur. URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1333757/> (10.12.2012)

¹¹ Benjamin Heisenberg: Berlinale-Regisseure im Gespräch. Punkig und rock'n'rollig, im Studio? (12.02.2010), in: www.faz.net. URL: <http://www.faz.net/themenarchiv/2.1180/berlinale-regisseure-im-gespraech-punkig-und-rock-n-rollig-im-studio-1937081.html> (10.12.2012)

Gemeinsamkeiten ja, aber Gleichheit nein. Das ist auch das Credo Christoph Hochhäuslers, der mit einer Statistik in seinem Blog *raumsprache* (<http://raumsprache.blogspot.de/>) die Diversität innerhalb der Bewegung deutlich machen möchte:

Statistik
Filme: 40

MÄNNER / FRAUEN
Regisseure: 8
Regisseurinnen: 8

JAHRGÄNGE
1960 – Petzold
1962 - Arslan, Schanelec
1963 – Stever
1965 – Müller
1966 – Goetz
1967 - Hauck, Speth
1968 - Grisebach, Voigt
1969 - Köhler, Winckler
1971 – Marais
1972 – Hochhäusler
1974 – Heisenberg
1976 - Ade

GEBURTSORTE Baden-Württemberg: Ade (Karlsruhe), Heisenberg (Tübingen), Müller (Mosbach/Odenwald), Schanelec (Aalen) Bayern: Hochhäusler (München), Speth (Titting), Stever (München) Berlin: Goetz Bremen: Grisebach Hessen: Köhler (Marburg / Lahn), Winckler (Hünfeld) Niedersachsen: Arslan (Braunschweig) NRW: Petzold (Hilden) Sachsen: Hauck (Riesa) Südafrika: Marais (Johannesburg) Schleswig-Holstein: Voigt (Pinneberg)

WOHNORT Berlin: alle

GESCHICHTEN
Einsame: 18
Liebesdreiecke: 7
Weibliche Hauptfigur: 23
Männliche Hauptfigur: 10
Jugendliche Hauptfigur: 7

STOFFE
Gegenwart: 39
Jüngste Vergangenheit: 1
Originalstoffe: 37

Freie Bearbeitungen: 3

TITEL

Ein-Wort-Titel: 19

Drei-und-Mehr-Wort-Titel: 12

SCHAUPLÄTZE

Berlin: 18

Deutsche Provinz: 16

Davon West: 10

Davon Ost: 6

Europäisches Ausland: 11

Frankfurt: 3

München: 1

KAMERA

Vorschneider: 11 Filme

Keller: 6 Filme

Fromm: 5 Filme¹²

Es lässt sich hier wirklich keine einheitliche Formel finden, nach der *Berliner Schule* Filme zu funktionieren oder Regisseure zu arbeiten hätten. Doch es sind deutliche Trends innerhalb der von Hochhäusler gelisteten Gruppe auszumachen:

So wohnen wirklich alle Regisseure in Berlin. Die Stoffe spielen in einem Verhältnis von 39/1 in der Gegenwart, 37 der 40 Drehbücher sind Originalstoffe und lediglich drei Kameramänner sind für die Bildgestaltung bei über fünfzig Prozent der Filme verantwortlich.

Mit Aussagen der *Berliner Schüler* Christian Petzold und Christoph Hochhäusler zur *Berliner Schule* - in ihrem Email-Wechsel und im Kontext mit Dominik Grafs Aussagen dazu - werde ich später noch detaillierter auf Ästhetik und Positionierungen eingehen, möchte dieses Kapitel aber mit einer allgemeineren Definition des Filmjournalisten Michael Althen schließen:

Es wird immer wieder gehadert mit diesem Begriff [*Berliner Schule*], aber er hat sich als prägnantes Etikett für etwas erwiesen, das, aus großer Höhe betrachtet, gewisse Geistesverwandtschaften besitzt und womöglich auch stilistische Gemeinsamkeiten, in jedem Fall den Willen, dem Mainstream die Stirn zu bieten und eine andere Politik des Filmemachens zu vertreten.¹³

¹² Christoph Hochhäusler: Statistik (22.11.2010). In: raumsprache. URL: [http://raumsprache.blogspot.com/search/label/Berliner Schule](http://raumsprache.blogspot.com/search/label/Berliner+Schule) (10.12.2012)

¹³ Michael Althen: Unter einem Himmel aus Fixsternen. Wenn das mal Schule macht: Die Zeitschrift „Revolver“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2007, S.21

3. Drei Regisseure

In Ansätzen habe ich ja bereits die besondere Stellung der drei Regisseure Petzold, Graf und Hochhäusler genannt. Es ist aber wichtig vor weiteren Untersuchungen einen genauen Blick auf die Herkunft der Regisseure, ihre wichtigsten Filme und vor allem auf ihren schriftlichen Umgang mit Film vor dem Email-Wechsel zu werfen, denn wie es einmal mehr Michael Althen treffend schrieb:

Dass Regisseure über Film nachdenken, scheint eine Selbstverständlichkeit – dass sie aber tatsächlich auch darüber schreiben, ist eine Ausnahme. [...] Es gibt nur wenige Regisseure der Gegenwart, die sich schriftlich mit ihren Vorlieben auseinandersetzen – allenfalls Petzold und Tykwer –, und eigentlich nur einen der das so kontinuierlich tut: Dominik Graf.¹⁴

Hier geht es noch nicht darum einen Stil oder eine Ästhetik dieser Regisseure zu definieren, das wird durch ihre Aussagen im Email-Wechsel wesentlich deutlicher klarer und auf einen präziseren Zeitpunkt konzentriert.

3.1 Dominik Graf

Geboren am 6. September 1952 als Sohn des Schauspieler-Ehepaars Selma und Robert Graf wuchs Dominik Graf in einem wohlhabenden und künstlerisch geprägten Umfeld in München auf. Von 1972 bis 1974 studiert Dominik Graf in München Germanistik und Musikwissenschaft, was sich noch immer in seinen Filmen zeigt. Diegetische- und Extradiegetische Musik spielt in Grafs Filmen eine wichtige Rolle und er ist, wenn er die Musik nicht sogar selbst schreibt, stets in sehr engem Kontakt mit den Komponisten. 1974 wechselt Graf Musik- an die Filmhochschule (*HFF München*) und studiert dort bis 1980 Spielfilmregie. Er gehört damit einer Generation von Filmemachern an, die in den Achtzigern das schwere und ungewollte Erbe der Autorenfilmer des *Jungen Deutschen Films* antreten sollten. Doch Graf zeigt wenig Interesse an einer Fortführung dieser Filmbewegung, er fühlt sich zum Genre hingezogen und dabei besonders zum Polizeifilm und Kriminalserien. Mit der Regie bei einigen frühen Folgen der Krimiserie *Der Fahnder* (1984-2005) feierte Graf erste Erfolge nach dem Studium. Hauptsächlich arbeitet

¹⁴ Michael Althen (Hg.) in: Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*, Berlin, 2009, S.15

Graf für das Fernsehen. Nur selten inszeniert er Kinofilme (*Die Katze* (1988), *Sieger* (1994), *Der Felsen* (2002), *Der rote Kakadu* (2006)). Von seinen bisherigen 38 Regiearbeiten sind 27 Fernsehproduktionen und 11 Kinofilme. Das Fernsehen bezeichnet er als das Medium mit mehr Möglichkeiten, mit mehr Freiheiten und Platz zum Experimentieren.

Ich persönlich habe durchaus einige deutsche Großkinoproduzenten erlebt, die versucht haben, Filme und Drehbücher im Detail massiv zu beeinflussen, manchmal zum Schaden der Filme. Aber niemals bin ich einem Fernsehredakteur oder Programmchef begegnet, der versucht hätte, ein Projekt zu verbiegen. Ich habe zwar etliche Drehbücher überhaupt nicht finanziert bekommen, aber wenn einmal etwas begonnen wurde, dann gab es mit den Redakteuren/Redakteurinnen auch immer den gemeinsamen Weg bis zum Abschluss.¹⁵

Von 2002 bis 2004 widmete sich Graf der digitalen Aufnahmetechnik *Mini-DV*. Dominik Grafs Arbeitsweise beinhaltet das drehen von vielen Einstellungen. Mit Filmmaterial und einem hohen Drehverhältnis kam er dabei oft in Konflikte mit der jeweiligen Produktion. Das Format der Mini-DV ermöglichte ihm eine beinahe unbegrenzte Menge an Material zu drehen und das kam seiner Arbeitsweise sehr entgegen. Auf Mini-DV drehte Graf den Kinofilm *Der Felsen* (2002), sowie die Fernsehfilme *Die Freunde der Freunde* (2002) und *Hotte im Paradies* (2003). Mit *Hotte im Paradies* fiel Grafs Interesse erstmals auf die Berliner Unterwelt. Gemeinsam mit dem Drehbuchautoren Rolf Basedow entwickelte er daraufhin die Fernsehserie *Im Angesicht des Verbrechens*, die 2010 unter großem Erfolg auf der Berlinale ihre Premiere feierte. Die Produktion dieses zehnteiligen Fernsehprojekts der ARD und ARTE verlief alles andere als reibungslos und verlangte Dominik Graf und den Fernsehsendern einiges ab. Schon während der Vorbereitung und der Arbeit am Drehbuch wurde Graf vom Produzenten Marc Conrad gefeuert, wenig später aber auf Druck der Fernsehsender und der verantwortlichen Redakteure, die unbedingt mit Graf an diesem Stoff arbeiten wollten, wieder eingestellt. Die Dreharbeiten selbst verlängerten sich wegen nicht eingehaltener Arbeitszeit-Bestimmungen und darauf folgenden Kontrollen der Arbeitsaufsicht wesentlich, was zu einem Anstieg der

¹⁵ Dominik Graf: TV, mon amour, in: *DIE ZEIT*, Nr.3, 08.01.2009, S.12.

Kosten und schließlich zur Insolvenz der Produktionsfirma Typhoon AG führte.¹⁶ Auch die Einschaltquote brachte nicht den gewünschten Erfolg, doch die Kritik feierte Graf und seine Serie. Ihm ist damit eine deutsche TV-Serie gelungen, mit komplexen Figuren und Handlungen, sowie einer Ästhetik, die für das deutsche Fernsehen außerordentlich ist.

Der Filmjournalist Michael Althen war es, der Graf 1991 als Autor für einen Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* gewinnen konnte und ihn von da an immer wieder für Beiträge und Texte zu Filmthemen verpflichtete. Dies gipfelte 2009 schließlich mit der Veröffentlichung des Buches *Schläft ein Lied in allen Dingen*¹⁷. Dies ist eine Sammlung von insgesamt 54 Texten zu Filmen und Filmschaffenden die Graf über mehrere Jahre verfasst hatte, teils für Zeitungen und Zeitschriften, teils aber auch nur - und das ist wesentlich - als Ausgleich für einen fehlenden öffentlichen Diskurs über Film in Deutschland zwischen Filmemachern. Graf führte also schriftliche Monologe um seinen Ansichten und Meinungen zu gewissen Filmthemen Ausdruck zu verleihen. Zu selten gab es Möglichkeiten zum Austausch mit anderen Filmemachern und so groß war daher die Freude über den Email-Wechsel mit Christoph Hochhäusler und Christian Petzold.

3.2 Christian Petzold

Auch Christian Petzold wird von Michael Althen zu den *schreibenden* Filmemachern (vgl. oben) gezählt. Geboren am 14. September 1960 in Hilden, lebt Christian Petzold seit 1981 in Berlin. Dort studierte er zunächst Theaterwissenschaft und Germanistik, bevor es ihn 1989 an die *dffb* zieht, wo er bis 1994 Regie studiert. Nach seinen Fernsehfilmen *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996) und *Die Beischlafdiebin* (1998), gelingt ihm mit seinem ersten Kinofilm *Die innere Sicherheit* (2000) und dem Gewinn des deutschen Filmpreises der Durchbruch. Dieser Erfolg gibt auch der *Berliner Schule* enormen Aufwind und macht Petzold zu deren Galionsfigur.

Mit seinen folgenden Kinofilmen *Wolfsburg* (2003), *Gespenster* (2005), *Yella* (2007) und *Jerichow* (2008) kann er zwar nicht an die finanziellen Erfolge von *Die innere*

¹⁶ Vgl. Johannes F. Sievert: *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, Berlin, 2010.

¹⁷ Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*, 2009.

Sicherheit anknüpfen, etabliert sich aber weiter auf zahlreichen nationalen und internationalen A-Festivals und prägt damit maßgeblich eine Ästhetik, die nach wie vor für das öffentliche Bild der *Neuen Berliner Schule* verantwortlich ist. Für *Barbara* (2012) erhält Petzold auf der Berlinale 2012 den silbernen Bären als bester Regisseur.

Petzolds schriftlicher Beitrag zum deutschen Filmdiskurs ist unauffälliger als bei Graf und Hochhäusler. Petzold verfasst weniger Artikel, er tritt mehr in Interviews oder bei Podiumsgesprächen in Erscheinung, er reist viel mit seinen Filmen. Obwohl eher schüchtern bei öffentlichen Auftritten, zeigt Petzold in seinen schriftlichen Arbeiten und besonders im Email-Wechsel sein breites Wissen und seine extreme gedankliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film und dem Geschichtenerzählen an sich. Christian Petzold kannte Dominik Graf und Christoph Hochhäusler schon vor dem Email-Wechsel. Während seines Studiums besuchte er ein Seminar von Dominik Graf an der Filmakademie in Berlin¹⁸. 2001 schrieb Petzold einen Artikel für die Filmzeitschrift *Revolver*¹⁹ auf Einladung deren Herausgebers: Christoph Hochhäusler.

3.3 Christoph Hochhäusler

Christoph Hochhäusler ist wie Dominik Graf Münchner, wurde dort am 10. Juli 1972 geboren. Für ein Architekturstudium zog Hochhäusler 1993 nach Berlin und kam 1996 wieder nach München um an der dortigen *HFF*, wie Dominik Graf, Regie zu studieren. Hochhäusler schloss sein Regiestudium 2003 ab und debütierte mit dem Spielfilm *Milchwald* (2003). Schon 1998, also noch während seines Studiums, gründete er zusammen mit seinen Kommilitonen Benjamin Heisenberg und Sebastian Kutzli die Filmzeitschrift *Revolver*. Bis heute ist Hochhäusler dort als Herausgeber, Redakteur und Autor zuständig. Die Macher bezeichneten ihre Zeitschrift im Vorwort der ersten Ausgabe als:

eine Zeitschrift für Film. [...] Sie versammelt Gedanken, Ansichten und Träume filmschaffender und filmschauender Leute. Sie will direkt, präzise

¹⁸ Vgl. Petzold: *Revolver*, S.10f.

¹⁹ Christian Petzold: Tagebuch. H0, in: *Revolver*, Heft 5, 01.09.2009, S.67.

und ehrlich über den Film der Zukunft sprechen. Revolver versteht sich als Meinungsforum. Gefragt ist die Meinung der Leser. Die Herausgeber, selbst Filmemacher, wollen mit ihrer Auswahl Diskussionen anregen, dokumentieren und ergänzen.²⁰

Michael Althen erwähnte Hochhäusler zwar nicht in seiner Aufzählung der schreibenden Filmemacher, schrieb aber bereits davor einen Artikel in der FAZ über den *Revolver* in dem er auch die Bedeutung der Zeitschrift für die *Berliner Schule* benennt:

Revolver hatte zwar vielleicht mit der Gründung der Sache nichts zu tun, aber es war die richtige Zeitschrift zur richtigen Zeit, um die Vorbilder dieser Strömungen begleitend zu beleuchten und ihnen nicht nur ein Sammelbecken zu bieten, sondern auch eine gewisse Verwandtschaft.²¹

Hochhäuslers Filmografie ist zu diesem Zeitpunkt quantitativ noch nicht mit der Petzolds oder Grafs vergleichbar, doch er hat sich bereits einen Namen als anspruchsvoller Filmemacher gemacht. Nach seinem Debutfilm *Milchwald* sorgte er mit *Falscher Bekenner* (2005), der zum *Internationalen Filmfest Cannes* eingeladen wurde und mit *Unter dir die Stadt* (2010), der seine Premiere beim *Filmfest Venedig* feierte, besonders beim französischen Publikum und Kritikern für Aufsehen und gilt als einer der wichtigsten Vertreter der *Nouvelle Vague Allemande*. Er selbst bekennt sich offen und offensiv nicht nur durch seine Filmzeitschrift *Revolver* zur *Berliner Schule*, wie sich auch im Email-Wechsel zeigen wird.

²⁰ Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Sebastian Kutzli: Vorwort, In: *Revolver*, Heft 1.
URL: <http://www.revolver-film.de/Inhalte/Rev1/index.html>.

²¹ Althen, *Schläft ein Lied in allen Dingen*, S.15.

4. Der Email-Wechsel: Regisseure in Korrespondenz

Die von Hartmut Bitomsky als Podiumsdiskussion geplante Konfrontation dieser drei sehr individuellen Filmemacher, verschob sich wegen der Terminpläne von Dominik Graf auf eine andere Diskussionsplattform. Zunächst waren nur Dominik Graf und Hartmut Bitomsky per Email in Kontakt, doch auf Bitomskys drängen wandte sich Graf auch direkt an Christoph Hochhäusler und Christian Petzold. Die erste Email Grafts ist in mehrerlei Hinsicht sehr aufschlussreich: Graf fasste seinen Austausch mit Bitomsky zusammen, setzte seine zeitlichen Grenzen und er wiederholte vor allem seine Vorbehalte gegen die *Berliner Schule*, weswegen ja gerade er für diese Podiumsdiskussion vorgesehen war.

Lieber Christian, lieber Christoph

Hartmut Bitomsky hat mir eine Einladung zum Symposium an der DFFB zum Thema *nouvelle vague allemande* geschickt. Ich hab ihm zuerst zurückgeschrieben, daß ich nicht genau wisse, was ich dazu beitragen könne, weil ich gerade mit denjenigen Charaktereigenschaften dieser Filme Probleme hätte, die man sozusagen als -en gros gesprochen- einheitlich, mithin als "wellen"-förmige Eigenschaften bezeichnen könnte. Eine gewisse Übersichtlichkeit der Bilder, eine Sprödigkeit des Erzählens etcpp. Und - auch das habe ich Hartmut Bitomsky gleich anfangs geschrieben - die *nouvelle vague allemande* sei ja nun momentan quasi allgemeiner Feuilleton-Konsens, sodaß [sic] es mir irgendwie gar nicht angebracht erscheint, wenn jemand wie ich da an Erzählformen oder Menschenbildern in diesen Filmen öffentlich herumkritisiert. Daraufhin schrieb er wiederum, gerade deshalb wäre es schön, wenn ich kommen würde. Und ihr beide hättet das auch sehr befürwortet. Dann hab ich meine Termine befragt, habe aber festgestellt, daß ich nur noch zwischen 20.9. und 10.10. dieses Jahr Zeit für Ferien habe und habe darum -statt der Einladung nach Berlin zu folgen- nun vorgeschlagen, ob wir drei nicht per Mail einen kleinen Diskurs über die *nouvelle vague allemande* führen wollen? Das fand H. Bitomsky lustig, und meinte, die Mails könnte man ja dann beim Symposium mit verteilten Rollen vorlesen. In diesem Sinn. Wärt ihr an einer Diskussion zwischen uns interessiert? Ich bin grundsätzlich gut per Mail erreichbar derzeit bis Mitte September.²²

Was Dominik Graf hier als *einen kleinen Diskurs über die nouvelle vague allemande* ankündigte, wurde zu einem Email-Wechsel der mit dieser Email von Graf am 15. August 2006 beginnt und bei dem bis zum 19. September 2006 insgesamt 51 Emails von den drei Filmemachern verfasst und ausgetauscht wurden.

²² Dominik Graf: orig. Email, 15.08.2006, 08:29 Uhr.

4.1 Das Medium Email

Der Vorschlag zu einem Austausch via Email kam also von Hartmut Bitomsky, doch vorerst noch ohne die Zustimmung der drei Regisseure. Dominik Graf machte gleich in seiner ersten Email deutlich, dass er daran interessiert sei und per Email auch gut bis Mitte September erreichbar sei.

Auch Christoph Hochhäusler stimmte zu und zeigte sein Interesse an einer Auseinandersetzung, indem er Graf auch gleich mit einer seiner anderen mahnenden Äußerungen zur *Berliner Schule* konfrontierte.

Lieber Dominik, ich bin gerne dabei. Ich habe deine im Schnitt veröffentlichte Antrittsrede an der IFS gelesen und da ja schon in Umrissen deine Vorbehalte kennengelernt, die ich zum Teil gut nachvollziehen kann. Schon weil die "Berliner Schule" im Wesentlichen eine Erfindung von Beobachtern ist, (...)wäre mir eine kontroverse Diskussion sehr willkommen --- auch natürlich als Instrument der Selbsterkenntnis.²³

Die genaue Art der Kommunikation ist zu diesem frühen Zeitpunkt des Austausches noch offen und Hochhäusler schlägt eine Alternative zur Email vor:

Die Frage ist, wie wir die Diskussion organisieren sollen. Mein Vorschlag wäre: Als BLOG. Ich kann gerne eine Seite BERLINER SCHULE anmelden (eine Sache von zwei Minuten). Man kann dann ganz einfach Zugangsrechte definieren --- entweder für die vorgeschlagenen drei, oder aber für eine oder mehrere weitere Personen (eine Art Fragensteller?) --- und auf diese Weise wäre die komplette Diskussion immer sichtbar, übrigens auch für Interessierte (die dann Kommentare schreiben könnten).²⁴

Und auch Christian Petzold antwortet auf Grafs Email etwa zeitgleich mit Hochhäusler, denn mitten in seiner Email erwähnt er, dass er jetzt auch Hochhäuslers Email gelesen habe und Petzold reagiert umgehend auf den Vorschlag mit dem Blog:

Lieber Dominik,
ich habe ein wenig Schwierigkeiten mit Email oder Briefdiskussionen, das mag eine Ungeduld sein, auch, dass ich die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden dem Schreiben vorziehe. Briefschach, gibt es das eigentlich noch, Königsdisziplin, sagte der Vater immer (...)Jetzt habe ich

²³ Christoph Hochhäusler: orig. Email, 15.08.2006, 14:55 Uhr.

²⁴ Ebd.

gerade die Mail von Christoph gelesen, der Vorschlag mit dem Blog, das ist schneller als Briefschach, Blogsach²⁵

Petzold zeigt eine große Abneigung gegen eine Diskussion via Email. Und doch ist es gerade Petzold, der die bis zu diesem Zeitpunkt längste und ausführlichste Email der drei Teilnehmer verfasst. Und er greift in der Email an Graf einen Punkt aus der Email Hochhäuslers auf²⁶ - ein in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlichtes Gespräch von Dominik Graf mit dem Regisseur Mike Figgis²⁷. Petzold reagiert damit also sehr spontan auf Hochhäuslers Email und verbindet sie mit seiner Email an Graf. Dies ist eine spontane und flexible Handlung, die seiner Ungeduld und Abneigung gegenüber einer Email- beziehungsweise Briefdiskussion (*Briefschach*) widerspricht. Dennoch beendet er seine Email, mit der selben Skepsis gegenüber einer Email-Diskussion wie an deren Anfang:

„Also, ich würde ein Gespräch vorziehen, eines, dem Filme vorausgehen. Wenn das zeitlich nicht geht, müssen wir eben einen anderen Rahmen finden. Mal schauen.“²⁸

Diese Aussage sieht Graf als eine Absage Petzolds, denn er schreibt in seiner Antwort an Hochhäusler: "Christian hat ja nun auch geantwortet, will nicht mitmailen, schade. (...) Wenn wir mal anfangen... vielleicht schicken wir ihm immer die Sachen und er meldet sich dann nochmal?"²⁹

Dominik Graf hat also noch nicht aufgegeben Petzold doch noch mit ins Boot zu bekommen und schreibt auch an ihn nochmals eine Email, in der er zwar ausführlich auf die vorherige Email Petzolds eingeht, sich aber auch schon von ihm verabschiedet:

"Tja...dann also irgendwann mal statt Mailerei ein Gespräch zwischen uns."³⁰

Es scheint also als würden Graf und Hochhäusler den Email-Wechsel zu zweit weiterführen. Doch Petzold ist, trotz seiner angeblichen Abneigung gegenüber einer Email-Diskussion, schon zu sehr in die Diskussion involviert. Und schon einen Tag

²⁵ Christian Petzold: orig. Email, 15.08.2006, 18:55 Uhr.

²⁶ Vgl. Hochhäusler, orig. Email, 15.08.2006, 14:55 Uhr.

²⁷ Dominik Graf: Ist es wichtiger das Spiel zu gewinnen oder seine Ehre zu Retten? Dominik Graf spricht mit seinem Lieblingsregisseur Mike Figgis über gemeinsame Arbeitsprinzipien und über Zidane, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 127, 27.07.2006, S.33.

²⁸ Petzold, orig. Email, 15.08.2006, 18:55 Uhr.

²⁹ Graf: orig. Email, 15.08.2006, 21:34 Uhr.

³⁰ Graf: orig. Email, 15.08.2006, 22:03 Uhr.

nach Grafs Initial-Email antwortet Petzold wieder. Fast wie nebenbei erwähnt er darin zwischen zwei Anekdoten: „Jetzt schreibe ich doch mehr, macht auch Spaß.“³¹ Die Skepsis gegenüber dem Medium Email für eine Diskussion über das Medium Film, hat Petzold also abgelegt. Den Blog erwähnt Petzold nicht mehr, Graf hat sich schon zuvor damit einverstanden erklärt: „Ja, die Organisationsform [Blog] find ich gut. Ich kenn mich mit Blogs und Zugängen dazu und so zwar nicht aus, aber das wird schon klappen. Wir können von mir aus jederzeit loslegen. Ich freu mich.“³² Doch da nun schon ein reger Diskurs, über und auch abseits des Themas *Berliner Schule*, per Email am laufen ist, geht Christoph Hochhäusler nicht weiter auf seinen Blog-Vorschlag ein. Für seine nächste Email an Graf und Petzold wählt er schlicht den Betreff: „ALSO BRIEFSCHACH“³³.

Das Medium mit dem die Diskussion geführt wird ist also beschlossen, aber was genau bedeutet das nun für den Austausch?

Zum einen irrt sich Christian Petzold sehr stark bei seiner Einschätzung der Kommunikation via Email - was er auch selbst gleich beweist. So ist die Email, auch wenn Sie allgemein als digitaler Brief betrachtet wird, doch ganz anders. Die Email ist ein sehr spontanes Medium und gleicht darin mehr dem Reden als dem Schreiben. Da die digitale Schrift bis zum Absenden jederzeit korrigierbar ist, werden die Gedanken spontaner und direkter niedergeschrieben. Durch die Schnelligkeit der Email sind auch nach dem Absenden einer Nachricht Nachträge schnell hinterher zu schicken, was die Regisseure auch einige Male nutzen.³⁴ Dieses Wissen, ob bewusst oder unterbewusst, führt zu einem sehr persönlichen und vertrauten Schreiben, das mehr einer engagierten Unterhaltung als einem vorsichtigen und sperrigen Briefwechsel ähnelt.

Und die Email hält eigentlich noch ganz andere nützliche Möglichkeiten für einen Austausch über filmische Erzählformen und Ästhetik bereit. Überraschender Weise wird jedoch weder eine Video-, noch eine Musik- oder eine einzige Bilddatei, zwischen den drei Regisseuren digital ausgetauscht. Wie kann das sein, bei einem

³¹ Petzold: orig. Email, 16.08.2006, 11:28 Uhr.

³² Graf: orig. Email, 15.08.2006, 21:34 Uhr.

³³ Hochhäusler: orig. Email, 17.08.2006.

³⁴ Vgl. Graf: orig. Emails, 18.08.2006, 07:36 und 07:44 Uhr.

audiovisuellen Diskussionsthema? Dafür sprechen mehrere Faktoren:

1. Haben alle drei Teilnehmer viel Erfahrung mit dem verfertigen von Schriften über und zu Film. Sie sind es gewohnt Einstellungen, Sequenzen, Szenen oder ganze Filme kompakt schriftlich wiederzugeben und anschaulich zu beschreiben.
2. Alle drei sind Regisseure, kennen sich mit produktionsspezifischen Fachtermini und filmwissenschaftlichen Begriffen aus. Nur manchmal kommt es zu Verständigungsschwierigkeiten, die aber schnell ausgeräumt werden konnten.³⁵
3. Die Kenntnisse von Filmen, Filmgeschichte und Theorie ist bei den drei Filmemachern sehr ausgeglichen und so reicht es häufig einen Filmtitel oder einen Regisseur zu nennen, um den beiden Diskurspartnern eine bestimmte Ästhetik oder Arbeitsweise zu verdeutlichen.
4. Auch ohne die Einbindung von Video- oder Audiodateien in die Email, hatten die Filmemacher während des einmonatigen Email-Wechsels auch die Zeit vorhandene Wissenslücken zu schließen oder aus Interesse einen Film nochmals zu schauen. Dies wurde auch oft genutzt, um die Diskussion weiter zu treiben:

Habe mir gestern im neuen Hauptbahnhof hier „Der Felsen“ gekauft. Kannte ich noch nicht. Mir war abgeraten worden damals. Ich bin ehrlich begeistert von dem raunenden Tonfall, ein Film wie ein Flüstern, es kitzelt im Ohr“³⁶

Als die Diskussion laut Dominik Graf Gefahr läuft sich im Kreis zu drehen findet er zum einen schnell eine Lösung und offenbart zum anderen die Vorteile die der Email-Wechsel durch seine Gesamtdauer und die Phasen zwischen den Emails besitzt. So schreibt Graf am 27. August :

³⁵ So gibt sich Graf ein Mal in Bezug auf seine Fremdwörterkenntnis geschlagen: „Mit Stars in den Hauptrollen ihrer Filme und mit mächtig viel Musik im OFF (was ist übrigens 'extradiegetisch'? Ich komm hier wirklich an den Rand meiner Fremdwörterkenntnisse, 'opak' musste ich ja auch schon nachschauen)“ — Dominik Graf, orig. Email, 25.08.2006.

³⁶ Christoph Hochhäusler: Mailwechsel (2.Teil). In: Revolver. URL: <http://www.revolver-film.de/Inhalte/Rev16/html/Berliner.htm> Revolver Teil2 (10.12.2012).

Kann es sein, dass wir uns im Moment ein wenig im Kreis drehen? Vorlieben auszutauschen ist sehr anschaulich, aber die Argumente durchdringen sich irgendwann nicht mehr, finde ich, weil nur jeder sagt, was ihm gefällt und damit seine Position befestigt. [...] Ich schau mir jetzt einfach nochmal was 'Berliner Schule'-mäßiges an, was ich zu Hause habe. Vielleicht versteh ich dann nochmal was. Offenbar kapiert ichs nicht oder kanns nicht ausdrücken.³⁷

Und nur zwei Tage später kommt Graf mit neuem Gesprächsstoff für die Diskussion, den er sich durch das gezielte Schauen eines Filmes geholt hat:

'Marseille' habe ich gestern noch mal angesehen. 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. [...] Fand den Film zwar beim ersten Mal schon gut, aber jetzt kuck ich doch natürlich nach all den Argumenten nochmal genauer hin.³⁸

Graf hat damit zwar nicht wirklich neue oder deutlichere Kritikpunkte hervorgebracht, bringt damit aber neuen Schwung in die Diskussion und macht deutlich, wie der Email-Wechsel bereits das Sehen und das Verständnis der Filmemacher beeinflusst hat.

Das Medium Email wirkt sich also keinesfalls beschränkend auf die Diskussion aus, es hätte sogar noch mehr Potential gehabt. Aber die reine Konzentration auf die Schrift, tat der Diskussion, dank der schreiberfahrenen Teilnehmer, keinen Abbruch. Und in das *Wie* der Diskussion mischte sich schon von Anfang an das *Was* ein. Und hier entfesselte sich wirklich ein Diskurs, der weit über einen Meinungsaustausch zur *Berliner Schule* hinausging.

4.2 Standpunkte im Email-Wechsel

Dominik Graf wurde von Hartmut Bitomsky deshalb zur Diskussion über die *Nouvelle Vague Allemande* eingeladen da gerade er "mit den Charaktereigenschaften

³⁷ Graf: orig. Email, 27.08.2012, 09:51 Uhr.

³⁸ Graf: orig. Email, 29.08.2012, 16:01 Uhr.

dieser Filme Probleme hätte."³⁹ Und die beiden anderen Diskussionsteilnehmer, Petzold und Hochhäusler, wichtige Vertreter der *Berliner Schule*, befürworteten diese Konstellation - und besonders Dominik Graf als Diskussionspartner - sehr.

Der Meinungsaustausch entwickelt sich im Laufe des Emailwechsels weit über das Thema *Berliner Schule* hinaus und die drei Regisseure geraten in ein reges Gespräch über die jeweilige Sicht auf Filme und die eigene Erfahrung mit dem Drehen von Filmen. Dominik Graf fasst den Austausch rückblickend so zusammen:

Es wurde sofort eine Mailerei über "alles" was das Kino betrifft, über den Zustand des deutschen Films, das Fernsehen, über Stoffe, Erzählformen und über die Filmgeschichte vor allem. Es hatte seit Jahren in Deutschland kein öffentlicher - und auch kein privater - Diskurs unter Regisseuren stattgefunden. Es war wunderbar.⁴⁰

Er betont hier einen wichtigen Punkt, den auch ich nochmals hervorheben möchte, nämlich dass es in Deutschland nicht an einem generellen Filmdiskurs mangelte, sondern an einem zwischen Filmemachern. Der Email-Wechsel zwischen Graf, Petzold und Hochhäusler löste dieses Problem nicht generell, sehr wohl aber für diese drei Filmemacher, die besonders stark nach einem Austausch verlangten.

Auch die *Berliner Schule* entstand aus einem Bedürfnis von Filmemachern heraus, gemeinsam über Film zu sprechen und damit bestehende Konventionen und Manierismen zu zerbrechen um im Austausch eine für sie und ihre Themen notwendige Filmästhetik zu erschaffen. Dominik Graf sieht nun in der *Berliner Schule* selbst eine Konvention und sich wiederholende Manierismen. Er äußert vor allem in seiner ersten und zweiten Email Kritik an gewissen Formen der *Berliner Schule*: „eine gewisse Übersichtlichkeit der Bilder, eine Sprödigkeit des Erzählens“⁴¹.

Er macht diese Kritik nicht an einzelnen Filmen oder Filmemachern fest, sondern bleibt weiterhin allgemein und stellt Vermutungen an welche Dinge die *Regisseure und Werke der Berliner Schule* vereint:

³⁹ Graf: Revolver, Heft 16, S.8.

⁴⁰ Dominik Graf: Die Welt zu Kenntlichkeit entstellen, In: *Dreileben*, Graf, Petzold, Hochhäusler 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011, Booklet, S.9.

⁴¹ Graf: Revolver, Heft 16, S.8.

Ich glaube, es geht um ein 'gemeinsames' Menschenbild. Tiefste, rettungslose Verunsicherung der Figuren. Um ein Lebens-Bild, Bild vom Leben? Diese Filme die da unter den Fittichen der neuen Welle zusammenkommen, haben ja gemeinsam: chronologisches Erzählen, ruhiges, bildhaftes Erzählen, 'äußerliches' Erzählen im Sinn von Kracauers 'Errettung der physischen Realität' ... entfernt verwandt mit Antonioni. Das heißt, die Flüsse der Emotionen, der Assoziationen fließen unterirdisch in diesen Filmen. Kontra MTV, ist ja auch total nachvollziehbar nach dem Bilderterror der 90er. Was mir aber am meisten auffällt, und was ich schon diskutierenswert finde, ist das Misstrauen in Kommunikation, in Sprache, das mir den Filmen gemeinsam scheint. Sehr wenig Humor im Verhältnis der Figuren zueinander. An diesem Punkt findet eigentlich die stärkste Ent-Fremdung [sic] in den Filmen statt, zwischen den Hauptfiguren und jeweiliger Um-Welt [sic], nicht? Und da - in dieser Ausgestelltheit von verbaler und kommunikativer Sinnlosigkeit und Isolation der Figuren - da hab ich am häufigsten ein Gefühl von Künstlichkeit, von Gewolltheit, von hindrapierter Verlorenheit in den Menschenbildern.⁴²

Graf hat also durchaus Verständnis und Lob für die Bewegung *Berliner Schule*, die sich gegen den Mainstream stemmt und den Austausch zwischen Filmemachern fördert den er selbst so vermisst.

Ich versteh natürlich sehr gut, dass man dem bei uns komplett verkümmerten Diskurs über Filme dringend entkommen will, muss, soll. Gemeinsam, klar - soweit es gemeinsam geht. In Ermangelung eben jener gemeinsamen Gespräche, die man eigentlich bräuchte wie die Luft zum Atmen, schreibe ich ja auch meine Artikel über Film. Monologe sind das.⁴³

Doch Graf sieht in dieser Gruppierung von Gleichgesinnten eben auch die Gefahr eines Stillstands.

Das Problem für mich mit der "Berliner Schule" oder whatever it is called ist, glaube ich, dass ich nach den ersten bemerkenswerten Ergebnissen, von Plätzen und Städten und Bungalows und so weiter, irgendwie enttäuscht war. Weil ich fand, dass danach statt einer Erweiterung der Erzählmöglichkeiten eher die Gefahr einer Einengung des Blicks per Stil-Ausrufung und per allgemeiner dt. Welle-Inthronisierung ("Wir sind jetzt wer! Man schaut auf uns!") heraufbeschworen wurde, nein? Das alte abgedroschene Cocteau-Zitat vom Stil, den man nicht haben wollen soll (...). (...), dieses ersterben in den eigenen gut gewärmten Socken, will sagen in den eigenen Erzählformen (...). Ist das nicht eine Riesengefahr vieler Filme, auch vieler Regisseure, die sich der "Berliner Schule" wie auch immer zugesellen, zuordnen wollen? Also, übertrieben gesagt: wird das jetzt "Revolver e.V."? Gibts bald ein Berliner

⁴² Graf: Revolver, Heft 16, S.14f.

⁴³ Ebd. S.11.

Schule - Zertifikat?⁴⁴

Zusammengefasst bleiben also folgende Punkte mit denen Graf bei der *Berliner Schule* (damit auch mit den Filmen Petzolds und Hochhäuslers) Probleme hat:

- Übersichtlichkeit der Bilder
- Sprödigkeit des Erzählens
- chronologisches Erzählen
- ruhiges, bildhaftes Erzählen
- Misstrauen in Kommunikation und Sprache
- sehr wenig Humor im Verhältnis der Figuren Zueinander
- Entfremdung zwischen Hauptfiguren und jeweiliger Umwelt
- Einengung des Blicks per Stilausrufung

Christoph Hochhäusler und Christian Petzold reagieren (und das gilt für den gesamten Email-Wechsel) sehr offen auf Grafs Kritik. Auch sie sind an einem Diskurs mit Regisseuren außerhalb der *Berliner Schule* sehr interessiert. Während Christian Petzold, ein bekennender Graf-Fan, eher als Vermittler auftritt und die Kritik Grafs annimmt, seinen eigenen Standpunkt erklärt, aber kaum zu Gegenangriffen ansetzt, geht Hochhäusler sehr gezielt auf die Kritik Grafs ein und verteidigt die *Berliner Schule* energischer.

Die 'Berliner Schule' ist meiner Meinung nach die glückliche Fügung einer Geistesverwandtschaft, ein loser Zusammenhang mehr oder minder Gleichgesinnter, aber natürlich kein Rezept und schon gar nicht der Anspruch, den "leuchtenden Pfad" gefunden zu haben. So ähnlich wie unsere Filme jetzt sind, werden sie wahrscheinlich nie wieder sein.⁴⁵

Was Hochhäusler durch den gesamten Email-Wechsel betont: dass die *Berliner Schule* nicht über einen Kamm geschert werden kann und darf, dass die Filmemacher sehr eigenständige Vorstellungen und Arbeitsweisen haben, und sich zum Zeit des Email-Wechsels eben auch noch in einer Entwicklungsphase befinden. Darauf geht

⁴⁴ Ebd. S.12f.

⁴⁵ Hochhäusler: Revolver, Heft 16, S.13f.

er nochmals genauer ein, als er auch Grafs Kritikpunkt des *Misstrauens in Sprache* aufnimmt, welches er auf einen generellen Konflikt der *Berliner Schule* zurückführt, nämlich den, zwischen Erfahrung und Erzählung wählen zu müssen:

Dieser Konflikt: Erfahrung vs. Erzählung zieht sich durch alle unsere Filme, und hat zum Beispiel auch Folgen für den Dialog, der selten mehr als Geräusch ist. Was gesagt wird, wie gesprochen wird, ist oft zweitrangig. Ich versteh, dass dir das nicht genügt. Mir genügt es auch nicht. Aber an diesem Punkt befinden wir uns, glaube ich. (...) Es gibt unter uns sicher stark minimalistische Temperamente. (...) Ich persönlich habe durchaus die Hoffnung auf große Sprünge, Entwicklung, Veränderung, sehne mich nach einer größeren Fülle, nach Charakteren, die barocker sind. Nach größerer Körperlichkeit. (...) Ich finde es ist schon viel erreicht, wenn mit den Filmen der 'Berliner Schule' so etwas wie eine Erweiterung der Erzählmöglichkeiten gelungen ist, wie du schreibst. Fürs Erste. Von einem 'Revolver e.V.' sehe ich nichts, in der Zeitschrift kommen doch sehr unterschiedlich Leute zu Wort. (...) Und dann muss man sehen, dass die meisten von uns, aus der "zweiten Generation", erst ein oder zwei Filme gemacht haben.⁴⁶

Hochhäusler zeigt also durchaus Verständnis für die Kritik Grafs, sieht aber die *Berliner Schule* als eine Bewegung, die noch nicht zum Stillstand gekommen ist und deren Vertreter sich in ihrer Ästhetik noch nicht festgelegt haben. Und er hat damit sehr wohl Recht wie die Filme in den folgenden Jahren zeigen. Thomas Arslans *Im Schatten* (2010), Benjamin Heisenbergs *Der Räuber* (2010) und auch Christoph Hochhäuslers erster Spielfilm nach dem Email-Wechsel, *Unter dir die Stadt* (2010), sind ästhetisch und erzählerisch eine Weiterentwicklung. Dennoch können sie stilistisch und inhaltlich weiterhin zur *Berliner Schule* gerechnet werden, und sind damit Beleg dafür, dass sich die Welle in unterschiedliche Richtungen ausbreitet.

Bereits länger und steter ist Christian Petzold seinen filmischen Weg gegangen. Er wirkt im Email-Wechsel ruhiger und ausgewogener als Hochhäusler. Er ist auch vom Alter her zwischen Graf und Hochhäusler und übernimmt die Rolle des Mittlers zwischen den beiden. Selbst maßgeblich an der Entstehung der *Berliner Schule* beteiligt, sieht Petzold die Gründe dafür in der damals fehlenden Umgebung für Filmemacher wie ihn:

⁴⁶ Hochhäusler: *Revolver*, Heft 16, S.17ff.

Vielleicht hat das mit der Berliner Schule auch mit Folgendem zu tun: Dass man keine Umgebung hatte mit seiner Arbeit, dass die Filme auch keine Umgebung hatten, keine Nachbarschaft. [...] Diese lose Verwandtschaft oder Nachbarschaft ohne Jägerzaun, die wir jetzt haben, die gefällt mir schon.⁴⁷

Christian Petzold scheint diese Umgebung und Nachbarschaft also zunächst in der *Berliner Schule* gefunden zu haben. Aus seiner Sicht, besteht auch nicht die Gefahr einer *Einengung des Blicks durch Stilausrufung*, wie sie Graf befürchtet. Laut Petzold haben sich wichtige Teile der *Berliner Schule* sogar aktiv gegen fixe Stilausrufung, gegen ein Manifest, gestellt:

Es gab einen Nachmittag bei der Valeska Griesebach, da saßen wir dann alle. [...] und für einen Moment lang gab es die Idee, eigene Positionen zu formulieren, Manifest und so, und dann gab es sofort Reaktionen, och nööö, und das war so ungeheuer sympathisch.⁴⁸

Petzold geht es im Email-Wechsel viel weniger als den anderen beiden darum, die *Berliner Schule* zu definieren oder zu analysieren, er zeigt viel mehr Interesse am Austausch generell. Petzold greift viel öfter auf persönliche Erfahrungen mit Menschen und Filmen zurück um seine Lage und seine Hoffnungen zu beschreiben. Petzold ist es aber auch, dem von Anfang an ein Email-Wechsel über Film nicht genügt, der gemeinsam Filme sehen und im Anschluss daran besprechen will. So kennt er es auch aus Berlin und den Treffen der *Berliner Schule*. Obwohl ihm das in dieser Form wohl auch nicht reicht. Schon mitten in dem Email-Diskurs schlägt er nochmals in Grafs Kerbe und dessen Verlangen nach Austausch:

Dominik sprach ja von den Texten für die FAZ, für die Süddeutsche [...] - das gibt es doch gar nicht mehr, das sprechen miteinander und deshalb die Essays und Artikel. Deshalb mein Vorschlag, über Filme, an den Filmen, mit den Filmen zu sprechen.⁴⁹

So führte die Korrespondenz also nicht wie von manchen erhofft, zu einer endgültigen Definition der *Berliner Schule*, sondern zu einem Reden über Film nach dem sich die Filmemacher schon so lange sehnten. Dieses Reden ist vielfältigen und

⁴⁷ Petzold: Revolver, Heft 16, S.9.

⁴⁸ Petzold: Revolver, Heft 16, S.9.

⁴⁹ Petzold: orig. Email, 27.08.2006, 17:38 Uhr.

persönlichen, mit einem sensibleren Blick auf die eigenen Filme und die der anderen. Die Korrespondenz hat dabei sicher nicht zu einem ruckartigen, unmittelbaren Umdenken bei den Regisseuren geführt, dafür sind die Regisseure schon zu weit entwickelt und haben auch ganz klare Vorstellungen und unterschiedliche Vorbilder. Der Email-Wechsel führte zu einem größeren Verständnis und einer langsam wachsenden Bereitschaft, sich zunächst den Gründen und schließlich auch den Mitteln und der Ästhetik der anderen zu widmen um damit auch seine eigene Ästhetik gegebenenfalls zu erweitern. Nicht die Anpassung ist entscheidend sondern die Erweiterung. Eine Erweiterung der eigenen Ästhetik durch das Verständnis und den Respekt für die Arbeitsweise und Ästhetik der anderen.

Auf *Dreileben* bezogen, lassen sich leider wegen der großen Zeitspanne zwischen dem Email-Wechsel und der Arbeit an *Dreileben*, keine direkten Ursache-Wirkung Schlüsse und Auswirkungen auf die Ästhetik ziehen. Doch rückwirkend und allgemeiner betrachtet, das sagen auch die Regisseure selbst, war der Email-Wechsel und der darüber hinaus folgende Diskurs zwischen den Filmemachern sehr wohl ein Anreiz und Grund seine eigenen Mittel und Methoden zu überdenken und zu erweitern. Bei einem persönlichen Gespräch in München sagte mir Dominik Graf:

Ich habe mich der Berliner Schule angenähert, in gewisser Weise, aus Not⁵⁰, aber auch aus einem Gefühl, dass ich in dieser Zusammenarbeit ausprobieren wollte, was es eigentlich für mich heißt, die Mittel bewusster und viel wählerischer zu verwenden.⁵¹

Graf gesteht eine Annäherung an die *Berliner Schule*, macht aber auch deutlich, dass es für einen wirklichen Anschluss an die *Berliner Schule* noch nicht reicht. Wie er sagt ist dabei der fundamentalste Unterschied: das Misstrauen der *Berliner Schule* in die Sprache. "Bilder statt Worte, das werde ich nie tun können, das ist mir zu fad."⁵² Und auch Hochhäusler sagt klar und deutlich, dass der Email-Wechsel und der darauf folgende Austausch seine Arbeitsweise und Filmsprache bei *Dreileben* beeinflusst hat.

⁵⁰ Das Budget für *Dreileben* war mit circa einer Million Euro pro Film relativ gering und verhinderte damit auf Produktionsebene bereits eine Einstellungs- und Zeitintensivere Inszenierung wie sie Dominik Graf ansonsten pflegt.

⁵¹ Maximilian Reiß: Interview mit Dominik Graf, 06.04.2011.

⁵² Ebd.

Ich wollte diesmal alles anders machen: Beinahe der gesamte Film spielt im Freien, es gibt wenig Dialog, Tiere spielen eine große Rolle. Aber auch die Auflösung der Handlung folgt einer ganz anderen Logik. Außerdem ist der Film subjektiver und bewegter fotografiert. Es gibt mehr Details. (...) Es ging mir ganz bewusst darum, die bisherige Filmpraxis aufzubrechen.⁵³

4.3 Die Folgen

Da der Email-Wechsel als Ersatz für die Podiumsdiskussion in schriftlicher Form veröffentlicht werden sollte und Dominik Graf in seinen wohlverdienten Urlaub ging, war der schriftliche Gedankenaustausch nach etwas über einem Monat beendet. Doch mit dem abrupten Ende dieses doch sehr rege geführten Gedankenaustausches und dem endlich erlangten Diskurs zwischen Filmemachern über Film, blieb ein Gefühl der Einsamkeit zurück.

"Und als die schöne Zeit enden musste, weil die Mailerei fertig werden sollte, da war es schwer, das wieder eintretende Schweigen unter uns zu ertragen. Das ging uns wohl allen Dreien so."⁵⁴

Der Auftrags-Diskurs für die *dffb*, über die *Berliner Schule*, war erledigt. Der Wunsch nach Austausch und dem Reden über Film brannte in den Teilnehmern jedoch weiter. Die Regisseure widmeten sich wieder ihren jeweiligen Projekten, blieben aber weiter in Kontakt. Im Sommer 2008 beschlossen Christian Petzold und Christoph Hochhäusler für einige Tage nach München zu fahren, um dort mit Dominik Graf ihre Gespräche über Film fortzusetzen. Ungezwungen und ohne tiefere Absichten saßen die drei Filmemacher zwei Tage lang im Garten von Christoph Hochhäuslers Eltern und redeten weiter über Film. Dabei ging es zunächst um nichts konkretes, sondern nur über das was man zuletzt gesehen, erlebt, gedacht hat. Doch am Ende dieses lockeren Gesprächs kam die Idee auf, anstatt nur gemeinsam über Filme zu reden, doch gemeinsam Filme zu machen. Und eine Geschichte die Christian Petzold schon länger mit sich herumtrug, diente auch gleich als Basis für eine geteilte Handlung:

⁵³ Hochhäusler: Berlinale Katalog, S.52.

⁵⁴ Graf: DVD-Booklet, S.9.

Am Anfang stand interessanterweise die falsche Erinnerung an eine Erzählung von Schiller. Christian hatte davon gesprochen, dass der Fall, der Diesen Sommer zusammenbindet, doch von einem Mann handeln könnte, den die Hatz erst zum Mörder macht. Auf diesen Nenner hatte er Schillers *Das Verbrechen aus verlorener Ehe* gebracht. Dass diese Geschichte ganz anders verläuft, haben wir erst später festgestellt.⁵⁵

Der Funke für eine gemeinsame filmische Arbeit, als Weiterentwicklung der sprachlichen und schriftlichen Korrespondenz, war damit entzündet und die Regisseure begannen an einem Projekt zu arbeiten, das rasch konkrete Formen annahm und sich zu *Dreileben* entwickelte.

„Wir alle finden zwar Episodenfilme faszinierend, aber häufig scheitern sie. Und deshalb waren wir uns schnell sicher, dass wir keinen Episodenfilm machen möchten, sondern schon Filme, wo man eine bestimmte Unabhängigkeit behält.“⁵⁶

Während dem schreiben der Treatments blieben die Filmemacher in stetem Austausch ohne dabei aber aktiv Einfluss auf die Geschichte der anderen zu nehmen. Jeder verfasste, in Zusammenarbeit mit Drehbuchautoren erste Fassungen für einen eigenen in sich geschlossenen Spielfilm.

Der Email-Wechsel ist aber vor allem für den Übergang aus mehreren Monologen in eine gemeinsame Korrespondenz dieser drei unterschiedlichen Filmmacher verantwortlich. Und diese Korrespondenz unterscheidet sich von derjenigen, die vor allem Hochhäusler und Petzold innerhalb der *Berliner Schule* und des *Revolver* finden, dadurch dass mit Dominik Graf eine neue Kraft von außen dazu kam. Graf hat durchaus recht mit seinen Warnungen vor einer Stilisierung oder Einengung des Blicks innerhalb der *Berliner Schule*, denn sie war 2006 auf dem Weg, oder vermittelte damals zumindest den Eindruck, zu einem Gruppen-Monolog zu werden, also zu einem Zusammenschluss und Diskurs von Leuten, die sehr ähnliche Ziele verfolgten und sich gegenseitig dabei unterstützten. Dadurch entwickelten sich die *Berliner Schule* nicht weiter, sondern fuhr sich fest, dass sie keine Veränderungen von Außerhalb dieser Gruppe zuließen. Dominik Graf war nun eben genau dieser neue

⁵⁵ Hochhäusler: Berlinale Katalog, S.51.

⁵⁶ Christoph Hochhäusler: Berlinale Pressekonferenz, 0:05:05, (17.02.2001) URL: http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2011/06_streaming_2011/06_Streaming_2011.html#item=423 (10.12.2012).

Einfluss. Zudem war Dominik Graf selbst sehr an einem Diskurs über den Deutschen Film, also über die *Berliner Schule* hinaus interessiert. Und Graf fand mit Petzold und Hochhäusler Gesprächspartner, die sich auch zu seinen Filmen äußern konnten, also eine Korrespondenz zwischen allen Filmemachern ermöglichten.

Der Schritt aus den Monologen über Film in eine neue Korrespondenz über Film war mit dem Email-Wechsel erreicht und führte Jahre später auch zu dem Schritt von monologischem zu korrespondierenden Filmen selbst.

5. DREILEBEN - Filme in Korrespondenz

Nach dem Treffen in München, im Sommer 2008, und der Entscheidung gemeinsam Filme zu machen, begannen Graf, Petzold und Hochhäusler also mit der Arbeit an diesem gemeinsamen Projekt. Am Ausgangspunkt stand zu aller erst das gemeinsame Hintergrundthema, das sich Petzold von Schiller geborgt hatte: ein entlaufener Mörder. Zudem stand schnell fest, dass sich die Regisseure diese Geschichte auch am selben Ort und zur selben Zeit teilen wollten. Vor allem der Ort war für die Filmemacher von Anfang an von Bedeutung.

5.1 Produktion

Erst einmal haben wir gemeinsam gesponnen, Geschichten, Möglichkeiten. Wir haben einen Ort entworfen, eine Art Infrastruktur [...]. Dann haben wir uns zurückgezogen. Jeder hat für sich eine Geschichte geschrieben. Dann haben wir uns wieder getroffen, geschaut, wie sich die Geschichten berühren, begegnen, auch ausweichen können.⁵⁷

Man darf nicht vergessen, dass die Regisseure parallel zu diesen Anfangsschritten für *Dreileben*, noch an eigenen Filmen arbeiteten. Dominik Graf kämpfte mit der komplizierten Produktion seiner zehnteiligen Fernsehserie *Im Angesicht des Verbrechens* (2010), Christoph Hochhäusler drehte *Unter dir die Stadt* (2010) und Christian Petzold hatte gerade erst *Jerichow* (2008) beendet. Doch mit ihrem vorläufigen Konzept und ersten Story-Entwürfen, die noch lange keine Drehbücher waren, machten sich die drei Filmemacher auf die Suche nach Partnern für ihr ungewöhnliches Vorhaben. Da alle drei bereits viel Erfahrung mit Kino und Fernsehen hatten war ihnen klar, dass solch ein Projekt nur mit Fernsehsendern zu realisieren war. Der *Bayrische Rundfunk* (BR), der *Westdeutsche Rundfunk* (WDR) und die ARD-Tochter *Degeto* erklärten sich für die Filmemacher überraschend schnell dazu bereit, je einen Film zu produzieren. Hatten die Regisseure im Email-

⁵⁷ Petzold: DVD Booklet, S.10.

Wechsel noch die Behäbigkeit und Langsamkeit der Filmmühlen beklagt⁵⁸, sahen sie sich hier plötzlich unter Zeitdruck. Der Drehstart für August/September 2010 stand seitens der Fernsehsender schnell fest, die Drehbücher aber noch nicht.

Christoph Hochhäusler schrieb das Drehbuch für *Eine Minute Dunkel* zusammen mit Peer Klehmet, seine Dreharbeiten dauerten vom 17. August 2010 bis 20. September 2010. Christian Petzold verfasste sein Drehbuch einmal mehr mit seinem dramaturgischen Berater und *Ur-Berliner Schüler*, Harun Farocki. Die Dreharbeiten für Petzolds *Etwas Besseres als den Tod* fanden vom 23. August 2010 bis 22. September 2010 statt. Dominik Graf drehte als Letzter der drei vom 22. September 2010 bis 26. Oktober 2010. Das Drehbuch zu *Komm mir nicht nach* hatte er mit Markus Busch geschrieben. Alle Drehbücher und Vorbereitungen wurden fristgerecht fertig.

Wie man sieht, überschnitten sich die Drehzeiten der Regisseure, liefen aber nicht parallel ab. Alle Produktionen hatten ihr eigenes unabhängiges Team. Die Überschneidungen der Drehorte, aber auch der enge Terminkalender der Regisseure, machten eine parallele Drehzeit unmöglich. Die leichten Überschneidungen, die dennoch stattfanden, wurden genutzt um Szenen zu drehen, die in mehreren Filmen, aus der jeweiligen Sicht der spezifischen Geschichte, entstanden.

Die Verbindung der drei Filme *Etwas Besseres als den Tod*, *Komm mir nicht nach* und *Eine Minute Dunkel* findet sowohl auf der Ebene von Zeit, Rahmenhandlung und Ort statt. Um auf all diesen Ebenen meinen Untersuchungen folgen zu können, sei hier noch mal der Inhalt und die Figurenkonstellationen der drei einzelnen Filme zusammengefasst.

Etwas Besseres als den Tod

Johannes (Jakob Matschenz) leistet seinen Zivildienst im Krankenhaus des Ortes Dreileben im Thüringer Wald. Parallel dazu will er für die Bewerbung an einem Auslandsstipendium lernen. Eines Tages, als Johannes Dienst hat, passiert ihm ein unbedachter Fehler, der dazu führt, dass der verurteilte Sexualmörder Frank Molesch (Stefan Kurt) aus dem Krankenhaus fliehen kann. Johannes ahnt zunächst nichts von

⁵⁸ Vgl. Petzold: orig. Email, 16.08.2006, 12:32 Uhr.

den Folgen seines Tuns und begegnet kurz darauf, außerhalb der Klinik, dem bosnischen Zimmermädchen Ana (Luna Mijovic). Während sich Ana und Johannes vorsichtig kennen lernen, läuft die Fahndung der Polizei nach Molesch auf Hochtouren. Doch die Suche im unüberschaubaren Wald um das Krankenhaus und Dreileben bleibt erfolglos. Die zwei frisch Verliebten, Ana und Johannes, haben derweil nur Augen und Ohren für sich. Ana, die keine einfachen Familienverhältnisse hat, will am liebsten mit Johannes nach Amerika und dort ein neues Leben beginnen. Johannes geht das zu schnell. Sein Chef-Arzt Dr. Dreier (Rainer Bock) ist zugleich Johannes Förderer und ein alter Freund seiner Mutter, er lädt ihn und Ana zu einer Geburtstagsfeier im Golfclub ein. Das Geburtstagskind ist Sarah (Vijessna Ferkic), die Tochter Dreiers und gleichzeitig Johannes' Ex-Freundin. Johannes will natürlich, um einen Konflikt im Vorhinein zu vermeiden nicht auf das Fest gehen. Ana drängt ihn jedoch dazu. Als Johannes auf dem Fest mit Sarah tanzt und alte Gefühle wieder aufbrechen, bekommt Ana einen Eifersuchtsanfall und verletzt dabei Sarah. Daraufhin wendet sich Johannes von Ana ab und wird von Sarah zu einem gemeinsamen Studium in Berlin überzeugt. Ana stellt Johannes noch einmal zur Rede, aber er weist sie ab und als Ana gebrochen und verzweifelt nach Hause läuft, trifft sie am Schießplatz auf den entflohenen Molesch.

Komm mir nicht nach

Für einen LKA Einsatz wird die Polizeipsychologin Jo (Jeanette Hain) von München nach Dreileben beordert. Dort ist der Sexualstraftäter Frank Molesch (Stefan Kurt) geflohen und wird bereits verzweifelt von der örtlichen Polizei gesucht. Ihre kleine Tochter gibt die alleinerziehende Jo währenddessen in die Obhut ihrer Eltern. Über den Vater der Tochter erfährt man nichts. Da in Dreileben ihre Hotelreservierung verschlampt wurde, fährt Jo dort zu ihrer alten Freundin Vera (Susanne Wolf). Die beiden kennen sich vom Studium in München und Vera ist erst vor kurzem mit ihrem Mann Bruno (Misel Maticevic) in eine alte Villa gezogen, die sie sich jetzt nach ihren Vorstellungen ausbauen. Die Wiedersehensfreude ist groß und gemeinsam überzeugen Bruno und Verena die zögernde Jo doch für ihre Einsatzzeit in Dreileben bei ihnen zu wohnen. Der erste gemeinsame Abend ist warm und gemütlich, bei Essen und Wein sitzen die drei auf der Terrasse, schwelgen in Erinnerungen und Jo

lernt Bruno kennen, der ein erfolgreicher Schriftsteller für leichte Reiselektüre ist. In Veras Arbeitszimmer fallen Jo drei Gegenstände auf, die alte Erinnerungen wecken: Eine kleine geschnitzte Figur, ein Buch mit Widmung und ein Foto von Vera vor einem Münchner Altbau. Alle drei Dinge erinnern Jo an einen Mann, den sie während des Studiums liebte, kurz bevor Vera und sie sich kennen lernten. Kann es sein, dass sie und Vera im gleichen Sommer in den gleichen Mann verliebt waren? Als Jo Vera darauf anspricht und sie gemeinsam in ihren Erinnerungen forschen, wird Jos Vermutung bestätigt. Beide trafen und liebten diesen selben Mann. Während Jo sich abends also durch den Nebel ihrer Vergangenheit kämpft, geht sie tagsüber ihrer Polizeiarbeit nach. Neben der Jagd auf Molesch ist sie mit ihren LKA Kollegen aber auch Ungereimtheiten der lokalen Polizisten auf der Spur. Nach außen fahndet Jo mit nach Molesch, aber tatsächlich untersucht sie eine Korruptionsaffäre innerhalb der örtlichen Polizei, die sie schließlich auch aufdeckt. Mit den zurückgekehrten Erinnerungen aus Studententagen, hat sich im Verhältnis zwischen der impulsiven Vera und der bedachten Jo etwas verändert. Als Jo eines Abends in die Villa zurückkommt ist Bruno allein. Vera ist weggefahren, um ihre alte Liebe zu suchen. Erst nach einigen Tagen kommt sie wieder zurück, und erzählt den beiden von dem inzwischen verheirateten Mann mit Hörgerät der mal ihre große Liebe war, aber nicht mehr ist. Molesch bleibt weiterhin verschwunden. Jo legt also einen Köder aus, um ihn aus dem Wald in die Stadt zu locken. Ihr riskanter Plan geht auf, Molesch wird gefasst und Jos Auftrag in Dreileben ist erledigt. Sie fährt zurück nach München und erfährt dort, dass ihre kleine Tochter Probleme mit dem Hören hat und ein Hörgerät braucht. Daraufhin ruft sie den Vater ihrer Tochter an. Es ist der Mann den Vera wenige Tage zuvor besucht hatte.

Eine Minute Dunkel

Frank Molesch (Stefan Kurt) ist seit mehreren Jahren wegen eines Sexualmordes inhaftiert. Als seine Ziehmutter stirbt, darf Molesch mit Polizeibegleitung aus dem Gefängnis, um im Krankenhaus von Dreileben am Sterbebett von ihr Abschied zu nehmen. Dort bietet sich, durch die Unachtsamkeit des Zivildienstleistenden Johannes (Jakob Matschenz), eine Möglichkeit zur Flucht, die Molesch auch gleich ergreift. Er schafft es mit einem Wäschetransport in den Ort Dreileben, den er gut kennt da er dort am Ortsrand mit seiner Ziehmutter gelebt hat. Hier geschah auch der

Mord für den Molesch ins Gefängnis kam. Durch den Tod der Pflegemutter hat Molesch seinen letzten Halt verloren und auch seine wirkliche Herkunft scheint sie mit sich ins Grab genommen zu haben. Ohne sicheren Zufluchtsort schlägt sich Molesch also in den tiefen Thüringer Wald um Dreileben. Der Wald ist alt und beherbergt etliche Mythen der deutschen Geschichte von Hexenverbrennungen bis zu König Barbarossa und ist auch deshalb inzwischen ein beliebtes Wander- und Touristenziel. Molesch scheint diese alten Energien zu spüren. Ängstlich und zugleich fasziniert, streift er wie ein wildes Tier durch den tiefen Wald, ernährt sich von Beeren und schläft unter majestätischen Baumkronen. Er beginnt sogar mit den Tieren zu reden. Den Suchtrupps der Polizei entkommt er nur mit viel Glück. Marcus Kreil (Eberhard Kirchberg) ist der führende Kommissar und leitet den Einsatz. Ihm ist schnell bewusst, dass die Suche nach Molesch in dem riesigen Wald uferlos ist, hängt sich aber wie ein Verrückter in diese Jagd und bricht bei einer Suchaktion schließlich mit einem Gehörsturz zusammen. Er wird krankgeschrieben, kann Molesch und dessen Fall aber nicht vergessen. Immer wieder schaut er sich das alte Überwachungsvideo einer Sportschießanlage an, auf dem Molesch und das Opfer zu sehen sind. Molesch verfolgt darauf das Mädchen bis zu einem Schuppen, in dem sie sich einsperrt und später niedergestochen aufgefunden wird. Doch das Video endet bevor Molesch den Schuppen erreicht hat. Die entscheidende Minute fehlt auf dem Video. Kommissar Kreil versucht mehr und mehr die alte Tat aufzuklären und so Molesch zu verstehen und zu fassen. Er findet schließlich heraus, dass nicht Molesch der Täter war, sondern ein Bodybuilder aus dem Fitnessstudio des Opfers. Die Schlinge seiner Kollegen zieht sich derweil aber immer enger um Molesch zu, der inzwischen aus dem Wald in die Stadt gelockt wurde. Dort entdeckt er das junge Zimmermädchen Ana (Luna Mijovic) und folgt ihr mit einem Messer. Der Weg führt sie wieder auf die Schießanlage wo Molesch Ana immer näher kommt und sie attackiert.

5.2 Treffen sich drei Filme in Dreileben

Die Idee, die die drei Regisseure von Beginn an mit *Dreileben* verfolgten, war, sich ein Ereignis, eine Zeit und einen Ort zu teilen, um darin eigene Geschichten zu erzählen. Diese Geschichten sollten sich berühren, wie drei Flüsse die nebeneinander fließen, sich ab und zu kreuzen, annähern und voneinander entfernen⁵⁹. Hochhäusler sieht in den Filmen eine geschwisterliche Beziehung: es gibt Verwandtschaften, ein gemeinsames Wohnzimmer, aber es gibt ganz eigene Welten und Erzählarten, eigene Geschichten⁶⁰. Jeder Film, für sich gesehen, hat dabei seine eigene und individuelle Ästhetik. Jeder Regisseur konstruierte und filmte seine Geschichte, in dem vorgegebenen Rahmen aus Ereignis, Zeit und Raum, auf seine eigenen Weise und im besten Sinne seiner Geschichte. Schaut man einen Film alleine, erhält man eine spezifische Sicht auf das Städtchen Dreileben zur Zeit der Flucht Moleschs. Wie eine Aussage eines einzelnen Zeugen. Betrachtet man allerdings einen oder beide weiteren Filme, so treten diese Filme und ihre Ästhetik aus ihren Monologen in einen Dialog, oder genauer noch: in einen Trilog. Sie treten jedenfalls in Austausch miteinander, in eine filmische und ästhetische Korrespondenz. Die Filme erweitern ein Ereignis, ihre Geschichten, ihre Figuren, ihre Orte und damit ihre Ästhetik durch die Korrespondenz untereinander.

5.2.1 Figuren

Die Figuren und Rollen in *Dreileben* mussten genau abgesprochen und geplant werden. Der geflohene Sexualmörder Molesch ist in allen Filmen Molesch und er wird auch in allen Filmen von dem Schauspieler Stefan Kurt gespielt. Das einzige was bei den Filmen variiert, ist die Fokussierung auf verschiedene Figuren und deren Geschichte. Des einen Filmemachers Subjekt ist dem anderen Objekt. So wird zum Beispiel eine Hauptfigur Hochhäuslers, der Kommissar Marcus Kreil (Eberhard Kirchberg), bei Dominik Graf nur zu einem von vielen lokalen Polizisten in Dreileben und in Petzolds Film taucht er gar noch kürzer, nur im Krankenhaus, nach der Flucht Moleschs, auf. Aber die Figuren des jeweils anderen werden ernst

⁵⁹ Dominik Graf: Making of. *Dreileben*, Graf, Petzold, Hochhäusler 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011, 0:19:05 - 0:19:15.

⁶⁰ Hochhäusler: Making-of, 0:19:15 - 0:19:30.

genommen, es wird nicht auf sie verzichtet und sie werden nicht durch andere Schauspieler oder Figuren ersetzt. Natürlich ist es essentiell, dass mehrfach auftauchende Figuren, auch von den selben Darstellern gespielt werden und eine Abstimmung zwischen den Teams bezüglich Kostüm und Maske vorliegt. Eine absolute Kontinuität ist hier unvermeidbar und auch die Besetzung der *geteilten* Figuren wurde geregelt: "Rollen, die bei allen drei Filmen vorkamen, wurden von demjenigen Regisseur besetzt, bei dem die Figur die häufigsten Auftritte hatte."⁶¹

Besonders drastisch ist die filmübergreifende Verbindung von Figuren zwischen den Geschichten Hochhäuslers und Petzold. Die Hauptfigur Petzolds, Johannes, ist es, die der Hauptfigur Hochhäuslers, Molesch, erst die Flucht aus dem Krankenhaus ermöglicht. Und es ist wiederum Molesch der am Schluss beider Filme auf Ana trifft und sie tötet. Im einen Film ist die Hauptfigur also das Opfer und im anderen der Täter.

5.2.2 Zeit

Ungerade Sommer, das sind die Jahre ohne Fußball Welt- oder Europameisterschaft, ohne Olympische Spiele. Diese Sommer sind oft heiß und lang und es passiert nicht viel. Entläuft dann irgendwo ein Leguan, eine Python oder eben ein Sexualmörder, dann sorgt das für kurze Zeit für viel Aufregung in einer Region oder im ganzen Land. Christian Petzold war fasziniert von diesen ungeraden Sommern mit ihren ganz eigenen Ereignissen und schlug seinen Kollegen solch einen Sommer als zeitlichen Rahmen vor. Alle drei Filme spielen im selben Zeitraum, der circa eine Woche umfasst. Von Moleschs Ankunft im Krankenhaus bis zu seinem Mord an Ana. Nur Grafs Film steigt etwas später ein und dauert auch über die Ergreifung Moleschs hinaus.

Die gemeinsame zeitliche Ebene ist natürlich Voraussetzung für eine relevante und filmübergreifende Begegnung der Geschichten und Figuren.

Die Zeit spielt bei *Dreileben* aber nicht nur eine verbindende und organisatorische Rolle, sondern auch eine inhaltliche. Alle drei Filme handeln im Kern von den

⁶¹ Graf, DVD-Booklet, S.11

„Gespenstern der Vergangenheit“⁶², von denen die Protagonisten eingeholt werden.

Auf die Protagonisten der Filme bezogen, sehen diese *Gespenster der Vergangenheit* folgendermaßen aus:

Kommissar Kreil: Er wird durch Moleschs Flucht wieder an seine Zweifel am ursprünglichen Mordfall erinnert. Er muss sich mit der Vergangenheit und dem alten Fall beschäftigen um Molesch in der Gegenwart zu fassen.

Kriminalpsychologin Jo: Ihr Wiedersehen mit Vera und die baldige Erkenntnis, dass sie beide einst den selben Mann geliebt haben, bringt alte unterdrückte Gefühle hoch und weckt zudem Zweifel an früheren Entscheidungen in Jo.

Johannes: Durch seine neue Liebe mit Ana, werden auch seine alten Gefühle zu Sarah reanimiert. Sarah, die verweist war, kehrt mit ihrer Rückkehr nach Dreileben auch für Johannes aus der Vergangenheit wieder in die Gegenwart.

Es sind „horizontale“ Geschichten. Eine Flucht, eine Verfolgung, eine Bewegung, eine Reise. Aber in diesem Sommer werden aus diesen Geschichten „vertikale“. Das Alte wird nach oben gespült: die alten Geschichten, die alten Gefühle, die alten Wünsche.⁶³

Was der Korrespondenz zwischen den Filmen sicherlich hilft, ist, dass sie alle chronologisch erzählt sind. Die Figuren setzen sich zwar mit Erlebnissen aus ihrer Vergangenheit auseinander, aber innerhalb der Filme gibt es keine Sprünge auf der zeitlichen Ebene. Das chronologische Erzählen hatte Graf ja noch an dem Stil der *Berliner Schule* bemängelt, er kritisierte aber nicht den chronologischen Erzählstil generell, sondern dass es in der *Berliner Schule* keine Ausnahmen davon gab. Im Fall von *Dreileben* hilft das chronologische Erzählen sehr um eine gewisse Orientierung zwischen den einzelnen Filmen zu behalten. Da jeder Film an sich schon nur ein Teil des Gesamtbildes *Dreileben* darstellt und verschiedene zeitliche Momente daraus zeigt, würde ein durcheinanderwürfeln von zeitlichen Ausschnitten zu großer Verwirrung führen. Eine kontinuierliche Zeitebene ist zudem für einen anderen Faktor in *Dreileben* ganz entscheidend.

⁶² Petzold: Berlinale Katalog, S. 48.

⁶³ Petzold, Hochhäusler, Graf: Berlinale Katalog, S.40.

5.2.3 Orte

Die wichtigste und auch am bewusstesten gewählte Verbindung zwischen den Filmen findet über spezifische Orte und Plätze in und um Dreileben statt. Die Filmemacher suchten nicht erst nach einer Ortschaft und darin nach einzelnen Plätzen für ihre Geschichten. Sie hatten stattdessen schon mit der Entstehung ihrer Geschichten und Drehbücher ganz spezifische Plätze im Kopf (eine Tankstelle, ein Krankenhaus, ein Hotel, der Wald) und suchten davon ausgehend nach einer passenden Location. Ihre Anforderungen brachten sie schließlich nach Suhl im Thüringer Wald, das sie zu ihrem Städtchen Dreileben machten.

Und allen drei Regisseuren war von Anfang an gemeinsam klar, dass sie gemeinsam diesen Ort Dreileben erzählen wollten. Nicht kongruent und nicht nach bestimmter Vorgabe, sondern jeder so wie er es für seine Erzählung benötigte und mit dem Hintergedanken, dass sich der Gesamtort Dreileben erst durch das schauen aller drei Filme zusammensetzen würde.

„Das Bild, das Steven Spielberg an den Anfang seiner Filme setzen würde, wollten wir lediglich an den Anfang unserer Überlegungen setzen. Wir wollten keine Totale von dem Ort Dreileben zeigen. Keiner von uns!“⁶⁴

Wie sich die Ästhetik spezifischer Plätze und Gebäude innerhalb Dreilebens durch diese Ausgangsüberlegung auf die Ästhetik der einzelnen Filme und auf ihre Ästhetik in Korrespondenz auswirkt, das sollen folgende Beispiele veranschaulichen.

Die Tankstelle

In *Etwas Besseres als den Tod* verguckt sich Johannes sprichwörtlich in Ana. Eine verspiegelte Scheibe spielt eine wesentliche Rolle für die erste Begegnung der Hauptfiguren von Christian Petzolds Geschichte. Doch auch in den Filmen von Dominik Graf und Christoph Hochhäusler ist diese Tankstelle zu sehen und sie dient als gutes Beispiel dafür, wie das Gesamtbild eines Ortes durch die Korrespondenz der drei Filme entsteht und der diegetische Raum an Komplexität gewinnt.

Etwas Besseres als den Tod (Christian Petzold)

Die Szene beginnt in Petzolds Film bei Minute 0:07:45, nachdem Molesch aus der

⁶⁴ Christian Petzold: Dreileben – Filme in Korrespondenz (3), (20.10.2010), in: critic.de. URL: <http://www.critic.de/special/dreileben-filme-in-korrespondenz-3-3220/> (10.12.2012).

Klinik geflohen ist und Johannes von seinem Chefarzt in den frühen Feierabend entlassen wurde. Eine etablierende Einstellung der Tankstelle gibt es bei Christian Petzold nicht. Daher kann der Tankstelle keine genaue Örtlichkeit zugeschrieben werden, man weiß nicht wie weit sie vom Krankenhaus entfernt ist oder in welcher Richtung vom Krankenhaus sie liegt.



Standbild 1.1



Standbild 1.2



Standbild 1.3 (Ana)



Standbild 1.4



Standbild 1.5 (Johannes)



Standbild 1.6

Petzold eröffnet seine Tankstellen-Szene mit einer subjektiven Kameraeinstellung. Darin folgt er mit einem Schwenk einer heranbrausenden Motorradgruppe, die an die Tankstelle gefahren kommt (Standbild 1.1). Die Zeitschriften, im unteren Anschnitt des Bildes und die Wahl der Brennweite, vermitteln bereits den subjektiven Blick einer Person auf die Situation. Ob es wirklich der Blick einer Person ist und wer diese Person ist, bleibt zunächst ungewiss. Die Auflösung folgt in der zweiten

Einstellung der Szene in der Johannes an dem Zeitschriftenregal steht und aus dem Fenster schaut (vgl. Standbild 1.2). Petzold wechselt zwischen der Subjektiven von Johannes und der seitlichen Kameraeinstellung auf Johannes, um die Ankunft der Motorradfahrer in der Tankstelle zu zeigen. Johannes schaut nach dem Eintreten der Motorradfahrer weiter aus dem Fenster und sieht ein Mädchen (Ana) die zur Motorradgruppe gehört auf ihn zukommen. Sie stellt sich direkt vor ihn an das Fenster, dreht sich zur Seite, blickt wieder zu Johannes, haucht ihm einen Handkuss zu (Standbild 1.3) und lächelt ihn schließlich durch die Scheibe an. Johannes lächelt zurück. Dann wird er plötzlich von einem Schlag ins Gesicht zu Boden gestreckt. Der Anführer der Truppe ist mit Johannes Flirt nicht einverstanden gewesen und macht ihm das physisch und verbal unmissverständlich klar. Der Rest der Gruppe steigt gleichgültig über Johannes hinweg, der mit blutender Nase liegen bleibt. Danach rauscht die Motorradtruppe unbeeindruckt ab. Nachdem sich Johannes aufgerappelt hat, verlässt er die Tankstelle und nun sehen wir diese zum ersten Mal von außen. In dieser Einstellung ist nun deutlich zu sehen, dass die Scheibe des Tankstellen-Shops verspiegelt ist (Standbild 1.4) Johannes nutzt die Spiegelung, um seine blutende Nase zu untersuchen und bemerkt dabei erst, dass er nicht durch die Scheibe hindurch sehen kann und es Ana daher auch nicht konnte. Um diesen Moment, in dem Johannes seine Fehlinterpretation realisiert, auch visuell aufzulösen, greift Petzold auf die gleiche Kameraposition zurück, die zuvor noch Johannes' Blick entsprach (vgl. Standbild 1.5). Als Johannes die Zusammenhänge um die Spiegelung realisiert, wird er weiter stutzig und blickt zur Seite - wie zuvor Ana. Nun sieht auch er das große Werbeschild auf dem eine Frau dem Betrachter einen Handkuss zuwirft (Standbild 1.6). Das große Werbeplakat ist, ebenso wie die verspiegelte Scheibe, ein wichtiger Faktor für die Dramaturgie und die Inszenierungsmöglichkeiten dieser Szene, die der Ausgangspunkt der romantischen Beziehung zwischen Petzolds Protagonisten ist. Für den Ort Tankstelle an sich, ist das Werbeplakat und die verspiegelte Scheibe völlig unbedeutend. Es ist ein gutes Beispiel für die Abmachung der Regisseure bezüglich mehrfach genutzter Orte, „dass derjenige, der einen Schauplatz am meisten Screentime gibt, ihn auch gestalten oder wählen darf.“⁶⁵

⁶⁵ Hochhäusler: DVD Booklet, S. 10.

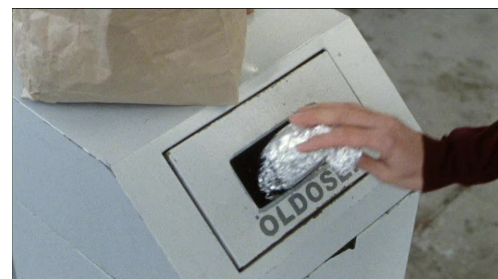
Die verspiegelte Scheibe des Tankstellenshops macht die Situation des Missverständnisses zwischen Johannes und Ana erst möglich. Sie ist wesentlich für diese Szene und wurde von Christian Petzold für diesen Ort ausgewählt.

Komm mir nicht nach (Dominik Graf)

Bei Dominik Graf hat der Ort Tankstelle eigentlich keine wesentliche dramaturgische Bedeutung, sondern dient eher als ein weiterer Link zu den beiden anderen Filmen. Grafs Tankstellen-Szene erscheint erst bei 1:01:10 in seinem Film. Jo telefoniert dabei mit ihrer Tochter und wirft Sandwiches in den Müll. Die Szene könnte auch auf einem Parkplatz oder an einer Bushaltestelle erzählt werden. Eigentlich ein unspektakulärer Ort, hat die Tankstelle durch die Szene in *Etwas besseres als den Tod*, aber bereits eine Aufwertung erhalten, die nun auch in Grafs Szene hinüberstrahlt.



Standbild 2.1



Standbild 2.2



Standbild 2.2

Vor allem die Wahl der ersten Einstellung Grafs ist evident dafür (Standbild 2.1). Denn ohne die Tankstelle überhaupt zu sehen, erfährt der Zuschauer durch das auffällige Plakat, das bei Petzold etabliert wurde, recht schnell an welchem Ort Jo sich gerade befindet, oder kann dies zumindest vermuten. Graf bestätigt diese Vermutung wenige Sekunden später als er Jo in einer Totalen an der Tankstelle zeigt (Standbild 2.3). Zuvor gibt er noch einen Hinweis auf die Tankstelle, mit dem Detail eines Mülleimers und der Aufschrift *Öldosen* (Standbild 2.2). In der Totalen ist dann im Vordergrund Jo zu sehen und im Hintergrund ist der *Tatort* aus Petzolds Film zu sehen, den nur der Zuschauer erkennt, nicht aber die Figur Jo. Dies ist die Form von Korrespondenz, die in *Dreileben* zwischen den Filmen und den Filmemachern erreicht wird und wie sie für dieses Projekt gewünscht war. Ein Faktor der entscheidend für dieses Projekt ist und die Filmemacher direkt bei ihrer Arbeit beeinflusst hat:

„Ich weiß bei meinem Film, jeden Tag wenn ich drehe, dass er Umgeben ist von den Geschichten der anderen. [...] Hinter der Straßenecke oder hinter dem nächsten Baum geht eine andere Geschichte weiter und ich respektiere das.“⁶⁶

Ist das Werbeplakat noch ein deutliches Indiz, das aus Petzolds Film in Grafs Film hinüber scheint, ist der zweite wesentliche Aspekt aus Petzolds Film, die verspiegelte Frontscheibe der Tankstelle, nicht vorhanden. Die Scheibe ist physisch schon vorhanden, doch in der Totalen (Standbild 2.3) ist deutlich zu sehen, dass die Scheibe nicht verspiegelt ist. Man kann in die Tankstelle hineinsehen. Bei einem anderen gemeinsam genutzten Ort, dem Hotelzimmer und Flur, werde ich noch genauer auf Abweichungen bei spezifischen Details innerhalb der einzelnen Filme eingehen. Es sei hier aber schon angemerkt, dass gewisse Details in Raum und Handlung, von den jeweiligen Regisseuren den eigenen Geschichten und Figuren angepasst werden. Dass die Scheibe verspiegelt ist, hat für Petzolds Geschichte und vor allem für die Figur von Johannes eine viel immanentere Bedeutung als für die Figur aus Grafs Film. Eine andere Möglichkeit wäre natürlich, dass es sich um einen Produktionsfehler handelt, die Scheibe von Petzold für die Szene verspiegelt wurde und Grafs Produktion dies bei ihrem Dreh vergessen haben. Dies zeigt wie wichtig oder unwichtig ein Ort für den einen oder den anderen Regisseur und dessen

⁶⁶ Petzold: Making of Dreileben, DVD, 00:24:00.

Geschichte sind. Besonders deutlich wird dies bei Hochhäuslers Blick auf die Tankstelle.

Eine Minute Dunkel (Christoph Hochhäusler)

Bei Christoph Hochhäusler ist die Tankstelle wortwörtlich nur ein Durchgangsort. Schon sehr früh in seinem Film, bei Minute 0:06:23, nutzt Hochhäuslers Protagonist Kommissar Kreil (Eberhard Kirchberg) die Tankstelle als Abkürzung um einen Stau (Standbild 3.1), als er sich auf dem Weg zum Krankenhaus befindet aus dem Molesch gerade geflohen ist.



Standbild 3.1



Standbild 3.2

Bei der Kameraeinstellung durch die Windschutzscheibe (Standbild 3.2) ist kurz, aber deutlich der Platz zu erkennen, an dem bei Petzold und Graf die Werbetafel steht. An diesem Produktions- oder Organisationsfehler lässt sich schön ablesen, welche unterschiedliche Bedeutung einzelne Orte innerhalb *Dreilebens* für die Regisseure und ihre jeweiligen Erzählungen haben. Für Hochhäusler hat weder die Tankstelle noch das Schild einen besonderen Sinn und das Fehlen des Schildes wurde nicht bemerkt.

Bei dem Beispiel mit der Tankstelle gilt, wie auch für alle anderen Orte in *Dreileben*, dass es kaum klassische Etablierungen gibt. Es gibt eine Außenaufnahmen des Hotels von Dominik Graf, oder eine Totale der Villa in *Komm mir nicht nach*, aber Gebäude und Plätze werden nicht sehr konkret verortet. Sie werden von jedem Regisseur innerhalb seiner Erzählung, für die eigene Dramaturgie genutzt und setzen sich so erst in Verbindung mit einem oder beiden der anderen Filme, zu einem größeren Stück zusammen. Dies ist zum einen eine typische Erzählweise der *Berliner Schule*, war auch erklärtes Ziel der Filmemacher, die sich damit von einer

klassischen Hollywood-Ästhetik distanzieren wollen, bei der zu Beginn meist der Ort des Geschehens in seiner Gesamtheit und Unberührtheit etabliert wird.⁶⁷ Gerade über die Orte findet die Korrespondenz der Filme statt und wird ein gemeinschaftlicher Raum geschaffen wie er am Anfang aller Überlegungen der Filmemacher stand. Bei der filmischen Korrespondenz stehen somit nicht die Figuren, ihr Handeln und ihre Erfahrungen im Vordergrund, sondern die Orte zu denen sie gehen und von denen sie kommen. In einem eigenen Mini-Kosmos geschieht dies zwischen Jo und Sarah in Grafs Film, die in ihrer Erinnerung nach Orten in München graben und diese gemeinsam zusammensetzen. Es müssen sich nicht unbedingt Figuren aus den einzelnen Filmen treffen, wie das Beispiel Tankstelle gut zeigt, um die Filme miteinander in Korrespondenz treten zu lassen und sich gegenseitig zu erweitern. Sowohl durch die unterschiedlichen Handlungen, die an den gemeinsam gefilmten Orten stattfinden, als auch durch die Inszenierung und unterschiedliche Ästhetik der Orte, findet eine Kommunikation zwischen den Filmen statt. Zu einer ganz besonderen Begegnung von zwei Filmen kommt es, wenn sich die Hauptfiguren zweier Filme zur selben Zeit am selben Ort begegnen und dieser Kontakt in zwei Filmen gezeigt wird. Es entsteht die gleiche Szenerie (Szene) in zwei unterschiedlichen Filmen und Handlungszusammenhängen, von zwei Regisseuren gedreht, mit den eigenen Teams und den geborgten Schauspielern des Kollegen. An solchen Drehtagen waren dann auch beide Regisseure am Set. Der eine arbeitete, der andere schaute ihm dabei neugierig über die Schulter. Eine sehr ungewohnte Situation für einen Regisseur, der am Set zwar immer von unzähligen Mitarbeitern umgeben ist, nie jedoch von Mit-Regisseuren. Bei der gemeinsamen Nutzung der gleichen Orte und Drehorte, bei den stärksten Überschneidungen der Filme, ging es den Filmemachern aber eben genau um dieses Zusammensein und die Frage: „Wie filmen die beiden anderen diese Tankstelle, dieses Zimmer, diesen Flur? Und, dass es ein Vergnügen für den Zuschauer sein soll, eben diese Orte so verschieden betrachtet sehen zu können.“⁶⁸

⁶⁷ Vgl. Dreileben Graf / Petzold. In: cargo-film.de (30.09.2010). URL: <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/dreileben/64/> (10.12.2012), 00:07:40.

⁶⁸ Christian Petzold: TV-Experiment 'Dreileben' auf ARD (05.12.2011), in: kurier.at. URL: <http://kurier.at/kultur/4146670-tv-experiment-dreileben-auf-ard.php> (10.12.2012).

Der Hotelflur

Auf der Suche nach Molesch kommt die Polizeipsychologin Jo in das Sporthotel in dem Ana als Zimmermädchen arbeitet. Johannes will zur selben Zeit Ana im Hotel besuchen und überraschen. Gemeinsam stehen Jo und Johannes sogar im Aufzug und fahren in die gleiche Etage. Johannes findet Ana schließlich in einem der Zimmer und die beiden beginnen sich zu küssen. Kurz darauf kommt auch Jo an der offenen Türe dieses Zimmers vorbei und sieht das Liebespaar. Der Moment, in dem es den Blick durch eine offene Türe gibt, von der Protagonistin aus *Komm mir nicht nach* auf die Protagonisten aus *Etwas Besseres als den Tod*, ist der Moment in dem die Korrespondenz zwischen Filmen und Filmemachern bei *Dreileben* am deutlichsten ist. Diese wenigen Momente, waren von den Regisseuren während der Drehbucharbeit abgesprochen. Jeder Regisseur drehte diese Szene für seinen Film, eigenständig inszeniert und mit geborgten Schauspielern des Regie-Kollegen. Während Dominik Graf und Christian Petzold hier auf einer sehr ähnlichen ästhetischen Ebene kommunizieren, bringt Christoph Hochhäusler eine ganz andere Ästhetik an den selben Ort.

Etwas Besseres als den Tod (Christian Petzold)

Bei Petzold kommt Johannes bei Minute 00:42:55 in das Hotel. Er betritt den Aufzug in dem Jo bereits steht. Während sich Johannes mit dem Rücken zu Jo stellt, mustert sie ihn während der Fahrt mit schüchternem, aber auch fasziniertem Blick (Standbild 4.1). Dabei ist zu bedenken, dass die Szene von Petzold inszeniert ist und auch die Schauspieler von ihm geführt werden. Entscheidend für die Erzählung ist, dass die attraktive Jo bis dahin noch nicht in Petzolds Film zu sehen gewesen ist und auch in der offiziellen Reihenfolge der Filme (Graf-Petzold-Hochhäusler), weiß der Zuschauer also weder, dass Jo eine Polizistin ist, noch weshalb sie in dem Hotel ist, da Petzolds Film als erster zu sehen ist und Dominik Grafts Film mit Jo als Hauptfigur erst danach.⁶⁹ Würde man die Filme in umgekehrter Reihenfolge sehen,

⁶⁹ Den Filmen war während der Produktion keine spezielle Reihenfolge zugeteilt. Zur Pressevorführung und Premiere bei der Berlinale 2011, wurden die Filme von der ARD ohne Vorgaben der Filmemacher eingereicht und die Reihenfolge (Petzold, Graf, Hochhäusler) wurde von den Programmgestaltern des Festivals beschlossen. Auch die Filmemacher sahen bei der Premiere in Berlin zum ersten Mal die Filme der anderen in ganzer Länge. Sie beschlossen anschließend, dass sie die Reihenfolge der Berlinale beibehalten wollen und so wurden die Filme auch auf ARTE und im

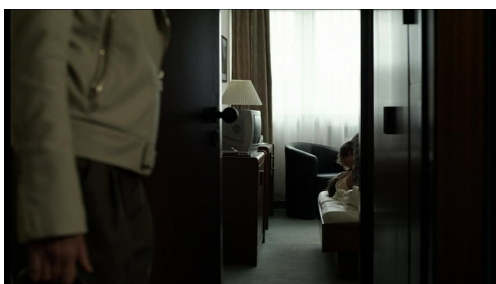
würde der Zuschauer bereits wissen, was Jo im Hotel gesehen hat und wohin Johannes' Weg führt. Auf die, aus solchen Konstellationsmöglichkeiten, und auf die vom Zuschauer aus der Erinnerung beigetragenen Bilder und Erfahrungen entstehende, besondere Ästhetik, wird in Kapitel 5 noch genauer eingegangen.



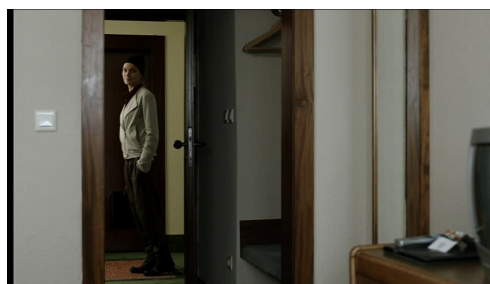
Standbild 4.1 (Jo und Johannes)



Standbild 4.2



Standbild 4.3



Standbild 4.4

Gemeinsam verlassen Johannes und Jo den Aufzug (Standbild 4.2). Während Jo gleich zwei ihrer Kollegen entdeckt und zu ihnen geht (in Petzolds Film sind Jo und die Männer nicht als Polizisten beziehungsweise Kollegen zu erkennen), muss sich Johannes auf seiner Suche nach Ana erst kurz in der ungewohnten Umgebung orientieren. Als er Ana in ein Zimmer verschwinden sieht geht er zu ihr. Die Kamera folgt Johannes, verlässt Jo und ihre Kollegen. Johannes überrascht Ana im Zimmer und küsst sie. Umschlungen sinken beide auf das Bett. In einer Kameraeinstellung aus dem Flur durch die offene Tür in das Zimmer, sieht man Ana und Johannes auf dem Bett liegen. In diese Einstellung geht nach wenigen Sekunden erst eine Person im Vordergrund durch das Bild, dann eine zweite und schließlich eine dritte

ARD in dieser Abfolge ausgestrahlt.

(Standbild 4.3). Alle stoppen kurz und werfen anscheinend (nur die Beine sind im Bild) einen Blick in das Zimmer auf das Pärchen. Als die dritte Person stoppt, gibt es einen Schnitt in den Gegenschuss und man erkennt Jo, die lächelnd auf das kuschelnde Paar schaut (Standbild 4.4). Damit bestätigt sich auch die Vermutung des Blicks der anderen in das Zimmer. Sie verlässt nach dem kurzen Stopp den Bildausschnitt und ist von da an nicht mehr in Petzolds Film zu sehen. Die Geschichte folgt jetzt wieder ganz Johannes und Ana. Die Stürmung des Hotelzimmers, weswegen Jo und ihre Kollegen in das Hotel gekommen sind, wird nur in Grafs Film gezeigt, in Petzolds ist davon nicht das leiseste zu spüren.

Komm mir nicht nach (Dominik Graf)

Dominik Graf zeigt nun seine Hauptfigur Jo zur selben Zeit am selben Ort, wie Petzold In Hinsicht auf die Laufzeit des Films kommt Jo allerdings einige Minuten früher ins Hotel als bei Petzold, nämlich bei Minute 0:39:14. Außerdem wird ihre Ankunft in einer der seltenen etablierenden Totalen gezeigt (Standbild 5.1). Dominik Graf ist eben kein *Berliner Schüler*, die sich gegen die klassische Einstellungsfolge (Totale-Halbnahe-Schuss-Gegenschuss) sträuben.



Standbild 5.1



Standbild 5.2



Standbild 5.3



Standbild 5.4



Standbild 5.5

Von der Außentotale (Standbild 5.1) schneidet Graf direkt in den Hotelflur (Standbild 5.2). Sowohl die Begegnung von Jo und Johannes im Aufzug als auch das Treffen von Jo mit ihren Kollegen, kommt bei Graf nicht vor. Es scheint auch gar nicht stattzufindenden, denn Jo kommt alleine den Flur hinunter als sie das Zimmer passiert in dem Ana und Johannes schmusend auf dem Bett liegen. Bei Petzold sind es alle drei Polizisten, die an der Tür stoppten und einen Blick hineinwerfen, bei Graf ist es nun nur Jo. Gemeinsam ist interessanter Weise bei Graf und Petzold die Wahl des Bildausschnitts in dieser Einstellung (vgl Standbild 4.3 und 5.3) Auch bei Graf tritt Jo in den Vordergrund und blickt in das Zimmer. Er zeigt lediglich etwas mehr vom Bett. Die wichtigen Unterschiede folgen in den nächsten Einstellungen. Indem Graf nämlich die Einstellung aus dem Zimmer auf Jo (Standbild 5.4) wesentlich enger gestaltet, legt er die Konzentration von dem Pärchen auf Jo. Entscheidend für die Wirkung dieser Einstellung ist natürlich auch das Wissen des Zuschauers über Jos momentane emotionale Situation. Sie ist alleinerziehende Mutter, kämpft gerade mit Erinnerungen an eine alte junge Liebe und sieht nun dieses junge Liebespaar. Für seine Geschichte, für den inneren Konflikt seiner Figur, ändert Graf auch wieder das Geschehen an diesem Ort und zu dieser Zeit, die ja eigentlich identisch zu den Geschehnissen in Petzolds Film sein müssten. Aber bei Graf gibt es nicht nur den Blick des Zuschauers auf Jo, sondern auch Ana öffnet im Küssen die Augen und schaut Jo direkt an (Standbild 5.5). Dieser Blick stellt eine kurze, aber sehr innige Verbindung zwischen den Hauptfiguren und somit zwischen den Filmen von Graf und Petzold her.

Die Regisseure behalten sich die Freiheit, auch bei gemeinsamen Szenen individuelle Entscheidungen für ihre eigenen Geschichten zu treffen, die diesen förderlich sind. Wenn man den Moment von Anas Blick bei Graf, beziehungsweise den Nicht-Blick

bei Petzold, nun auf die jeweiligen Figuren und Dramaturgie anwendet, machen die Abweichungen sehr wohl Sinn. In Petzolds Szene geht es um die Gefühle, die junge, wilde Liebe zwischen Johannes und Ana, die, während sie sich auf dem Bett leidenschaftlich Küssen, nichts mitbekommen von der Welt um sie herum. Sie konzentrieren sich ganz auf sich und vergessen die offene Türe. Erst der Ruf von Anas Chef reißt sie kurz darauf aus ihrer Zweisamkeit heraus.

Bei Grafs Geschichte steht Jo im Mittelpunkt. In der Szene geht es zwar oberflächlich um die Stürmung eines Zimmers in dem Molesch vermutet wird, aber eigentlich geht es, wie im gesamten Teil *Komm mir nicht nach*, um die wiederkehrenden Erinnerungen an eine alte große Liebe und die emotionale Vergangenheit Jos. Ihr Blick auf Ana ist ein Blick auf sich selbst in jüngeren Jahren und Anas Erwiderung des Blicks ist wie ein Blick aus der Vergangenheit. Mit den Varianten innerhalb gleichzeitiger Szenen, verhält es sich bei *Dreileben* wie bei Zeugenaussagen zu einem Verkehrsunfall oder Bankraub. Jeder Zeuge hat seinen Fokus auf etwas anderes gelegt, sieht andere Zusammenhänge und setzt vor allem in seiner Erinnerung vieles anders, aber jeweils für sich stimmig, zusammen. Und so ergibt es auch Sinn, dass die gerade sehr mit sich selbst beschäftigte Jo alleine durch den Hotelflur geht, während Johannes (der auf der Suche nach Ana und dabei sehr wachsam ist) Jo mit zwei Kollegen sieht. Und der Blick, den Ana Jo zuwirft, hat für Jo eine wesentlichere Bedeutung, weshalb sie sich daran erinnert und für Ana zählt die Erinnerung an den Kuss mit Johannes mehr als dieser Blick, weshalb sie den Blick vergisst und er nicht bei Petzold zu sehen ist.⁷⁰

Dominik Graf bezeichnet dies als ein Hineinschauen in den anderen Film. Diese Szene erscheint zwar in seinem Film, die Aktion hat er sich jedoch von Christian Petzold geborgt, er hätte also nie gewagt, die Hauptfiguren aus Petzolds Film etwas anderes tun zu lassen.⁷¹

Sowohl die Aktionen als auch die Ästhetik der beiden Szenen sind bei Petzold und

⁷⁰ Eine ähnliche Situation gibt es auch in *Eine Minute Dunkel* von Christoph Hochhäusler, in dem Molesch während seiner Flucht durch ein Maisfeld kommt, in Ana und Johannes gerade miteinander schlafen. Auch hier gibt es einen Blickkontakt zwischen Ana und Molesch, der aber, so wie die gesamte Szene im Maisfeld, in Petzolds Film nicht zu sehen ist. Für den einsamen und ungeliebten Molesch hat dieser Moment ebenfalls eine größere Bedeutung als für Ana, die zwar kurz erschrickt und auch Johannes unterbricht, aber dem Vorfall keinen höheren Stellenwert einräumt.

⁷¹ Vgl. Making of *Dreileben*, DVD.

Graf also sehr ähnlich. Der Ort Hotelflur / -zimmer hat jedoch jeweils verschiedene Bedeutungen für die Figuren und erfährt einen Wandel durch das Zusammentreffen eben dieser. Für Ana ist es ihr Arbeitsort und wird durch das Eintreffen von Johannes zu einem Ort der frischen Liebe, Leidenschaft und des Nervenkitzels, in dem es gilt nicht erwischt zu werden. Für die Polizistin Jo ist das Hotel ein Arbeitsort, da Molesch hier auf seiner Flucht vorbeigekommen ist und womöglich Spuren hinterlassen hat. Doch durch ihren Blick in das Zimmer mit dem Liebespaar, durch den Augenkontakt mit Ana, bekommt dieser Ort eine weitere Bedeutung für sie. Das Hotel verliert für einen kurzen Moment die eigentliche Bedeutung.

Eine ganz andere Bedeutung und Ästhetik erfährt das Hotel, speziell der Flur, durch Christoph Hochhäusler und die Sicht seines Protagonisten Molesch auf diesen Ort. Mit Molesch gelangt der Zuschauer zu einem wesentlich früheren Zeitpunkt der Handlung in das Hotel, nämlich direkt nach Moleschs Flucht, der mit einem Wäschelaster aus dem Krankenhaus in das Hotel gelangt ist. Dort klagt er sich an der Rezeption einen Schlüssel und geht zu dem Zimmer. Jenes Zimmer zu dessen Stürmung Jo wenig später mit ihren Kollegen in das Hotel kommt. Die Figur Molesch ist zu diesem Zeitpunkt in *Eine Minute Dunkel* (0:06:55) noch kaum charakterisiert, der Zuschauer weiß wenig über seine Herkunft, seinen Zustand, seinen Charakter. Hochhäusler selbst sagte über seinen Film: „Mein Film ist sicher eher Märchen als Reportage.“⁷² Und diese Märchen-Ästhetik wird vor allem durch den Blick und die Wahrnehmung Moleschs vermittelt.

Eine Minute Dunkel (Christoph Hochhäusler)

Molesch steigt aus dem Aufzug und ihm ist sofort ein gewisses Unbehagen anzusehen (siehe Standbild 6.1). Er ist immer noch auf der Flucht. Seine Wahrnehmung des Ortes, des Hotelflurs, wird durch eine Subjektive und schwebende Kamerabewegung in den Flur gezeigt.

Die Szene, als Molesch vom Aufzug zum Zimmer durch den Flur geht, ist auf der Tonspur mit einem beunruhigenden Windgeräusch und einem Tinnitus ähnlichen Pfeifen unterlegt. Vorsichtig und ängstlich geht Molesch den Flur entlang und nähert

⁷² Hochhäusler: DVD Booklet, S.15.

sich dabei einem Mechaniker, der auf einer Leiter stehend eine Deckenlampe repariert. Die Kameraeinstellungen wechseln dabei zwischen einer verfolgenden (Standbild 6.2), einer vorausgehenden (Standbild 6.3) und der subjektiven Kamera (Standbild 7.1, S.ff), was zu einem starken Spannungsaufbau führt. Als Molesch an dem Mechaniker vorbei geht, wirft er einen Blick zu ihm (Standbild 6.4) und genau in diesem Moment gibt der Mechaniker ein seltsames Zischen von sich, das Molesch zusammenschrecken lässt. Er erschrickt, als hätte sich seine Vermutung bestätigt, dass der Mechaniker böse oder gefährlich ist. Er beschleunigt seinen Gang, atmet heftiger und sperrt hektisch die Zimmertüre auf, die er sofort wieder hinter sich schließt. Erst im sicheren Zimmer kommt er zur Ruhe.



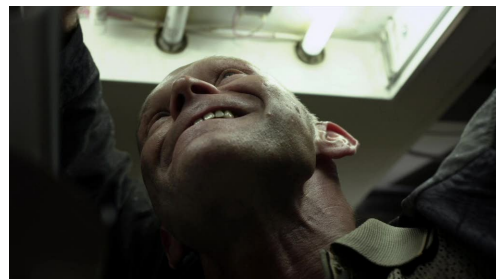
Standbild 6.1 (Molesch)



Standbild 6.2



Standbild 6.3

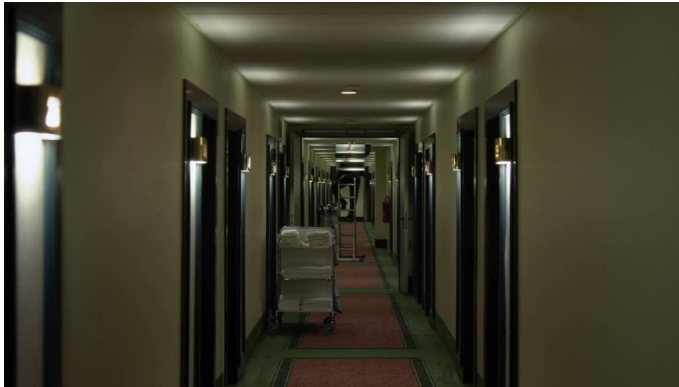


Standbild 6.4

Hochhäusler inszeniert den Flur als ein Hindernis für Molesch. Als einen bedrohlichen Raum, den Molesch auf seiner Flucht durchqueren muss um an einen sichereren Ort zu gelangen. Die Angst, die Molesch dabei empfindet, geht nicht von der ihn jagenden Polizei aus, sondern vom Ort selbst und Moleschs spezifischer Wahrnehmung dessen.

Die Ästhetik dieser Szene, der Hotelflur, die Kamerabewegung, erinnern stark an die Hotelflure im Horrorfilm *Shining* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980) und

unterscheiden sich stark von denen in Petzolds und Grafs Szenen:



Standbild 7.1 (Hochhäuser)



Standbild 7.2 (Graf)



Standbild 7.3 (Petzold)

Trotz des mehrfachen Blicks auf einen Ort, bleiben viele Lücken im Gesamtbild der Ortschaft Dreileben bestehen. Viele Schauplätze (Schießplatz, Golfplatz, Krankenhaus, Hotel) sind, wegen der spezifischen Einbindung in jedem der Filme, die damit verbundene Sicht auf sie und durch den Verzicht auf konventionelle Etablierungsformen, nicht an eine eindeutige Richtung oder einen festen Platz

innerhalb der Dreileben-Karte gebunden. Der Zuschauer bekommt Puzzlestücke von den Filmemachern, die vielfältig einsetzbar sind und verbunden werden können. Manche gibt es eben auch doppelt und dreifach in leicht veränderter Form. So geht es weniger darum wo genau diese Ortsstücke in dem einen oder anderen Film sind, sondern darum was dort passiert ist oder passieren wird. Durch die Mehrfachbenutzung laden sich Plätze und Orte auf, mit Geschichten, mit Atmosphären und so strahlt ein Film in den anderen hinüber, ganz unabhängig von den gerade gezeigten Figuren oder der Zeit.

Die Gesamtästhetik die durch den Trilog⁷³ bei *Dreileben* entsteht, ist nicht auf einen einzelnen Punkt zu bringen. Die Blickwinkel auf und aus *Dreileben* sind zu vielfältig und wandelbar (Reihenfolge der Filme, individuelle Rezeption des Zuschauers), die Aufteilung von Regie, Erzählstruktur und Ästhetik ist sehr speziell und es lassen sich bis heute keine vergleichbaren Film- oder Fernsehprojekte finden oder eine Definition der *Dreileben-Ästhetik* von ihnen ableiten.

5.3 Dreileben - Im Vergleich mit anderen Filmen

Dreileben vereint „drei Geschichten, drei Filme, von drei Autoren, die sich einen Ort und eine Tat und eine Zeit teilen.“⁷⁴ Diese drei Filme *Etwas Besseres als den Tod*, *Komm mir nicht nach* und *Eine Minute Dunkel*, teilen sich die selbe diegetische Zeit, den selben diegetischen Raum, die selben Figuren und deren Schauspieler. Hier nun ein paar bekannte Beispiele aus der Filmgeschichte, die diesem Konzept ähneln, Gemeinsamkeiten haben, aber eben auch bedeutende Unterschiede, die Besonderheit der Konstellation in *Dreileben* hervorheben:

Rashômon (*Rashomon*, Akira Kurosawa, Japan 1954)

Vier Figuren die zur selben Zeit am selben Ort an einem Verbrechen aktiv oder passiv teilnehmen. Diese Erlebnisse werden aus den verschiedenen Blickwinkeln nacherzählt. Diese individuellen Geschichten, die ebenfalls um einen Mord kreisen, sind eingebettet in eine gemeinsame Rahmengeschichte: der Bericht eines Mannes,

⁷³ *Dreileben* ist eine Form von Kommunikation zwischen drei Filmen, die ich mit dem als *Trilog*, also die Erweiterung eines Dialogs, bezeichnen würde.

⁷⁴ Petzold, Hochhäusler, Graf: Berlinale Katalog, S.40.

der diese vier Zeugenaussagen bei der Gerichtsverhandlung gehört hat.

Rashomon hat mit *Dreileben* die Einheit von Ort und Zeit gemeinsam, auch variiert Kurosawa die Kameraästhetik und die Erzählperspektive bei jeder der einzelnen Zeugenberichte, aber es ist eben die Arbeit nur eines Regisseurs und der Kern der Geschichte bleibt durchgängig der gleiche. *Rashomon* ist zudem nur ein einziger Film.

The Longest Day (*Der längste Tag*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, USA 1962)

Die Geschichte der alliierten Landung in der Normandie 1944 jeweils erzählt aus der Perspektive der amerikanischen, englischen und deutschen Truppen. Für jede Nation übernahm ein Regisseur die Inszenierung. Auch hier sind die Handlungen durch ein Grundthema (die Invasion) miteinander verbunden und finden zur gleichen Zeit statt. Doch die verschiedenen Teile sind in einem gemeinsamen Film vereint und nicht explizit voneinander getrennt. Zudem zeichnet diese Großproduktion, unabhängig vom jeweiligen Regisseur, eine einheitliche Hollywood-Ästhetik aus.

Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge (*Drei Farben – Blau, Weiß, Rot*, Krzysztof Kieslowski, Frankreich/Polen 1993/1994)

Drei Filme hat Kieslowski gedreht, jeden mit einer Farbe der französischen Nationalflagge benannt und als Leitmotiv mit einem der drei französischen Nationalbegriffe ausgestattet: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Jeder Film hat eine in sich geschlossene Handlung, seine eigenen Hauptfiguren. Die Hauptfiguren aller drei Filme verbindet ein gemeinsames Schicksal, sie alle waren oder werden Teil eines Schiffunglücks. Die Filme spielen nicht zur selben Zeit sondern um dieses gemeinsame Schicksal, den Weg vor oder nach dem Unglück. Abseits dieser Havarie kommt es ebenfalls zum Kontakt zwischen Figuren aus verschiedenen Filmen. So betritt bei einer Szene in *Blau* Julie (Juliette Binoche) einen Gerichtssaal, in dem gerade die Scheidungsverhandlung der Hauptfiguren aus *Weiß* stattfindet. Dieser Moment ist in *Blau* aus der Perspektive Julies zu sehen und in *Weiß* aus der Sicht von Karol (Zbigniew Zamachowski). Obwohl *Drei Farben* sich ein und die selbe Diegese für drei verschiedene Geschichten teilt, finden die einzelnen Handlungen

doch an verschiedenen Orten (Frankreich, Polen, Schweiz) statt und, trotz Überschneidungen, zu verschiedenen Zeiten. Es handelt sich zudem um eine Trilogie, bei der sich ein einziger Regisseur für alle drei Teile verantwortlich zeigt.

Grindhouse (Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, USA 2007)

Dieses gemeinsam produzierte Doublefeature besitzt die meisten strukturellen Ähnlichkeiten mit *Dreileben*. Er besteht aus zwei einzelnen Filmen: *Planet Terror* (Rodriguez) und *Death Proof* (Tarantino). Beide besitzen eine in sich abgeschlossene und eigenständige Handlung. Doch die Figuren Dr. Dakota Block (Marley Shelton) und Cherry Darling alias Pam (Rose McGowan), erscheinen in beiden Filmen und werden dabei von den gleichen Schauspielerinnen verkörpert, stellen also eine Verbindung zwischen *Death Proof* und *Planet Terror* her. Im Gegensatz zu *Dreileben* sind die Filme aber nicht durch eine gemeinsame Grundgeschichte oder ein verbindendes Ereignis miteinander verbunden. Der mordende Stuntfahrer Mike aus *Death Proof* wird von der Zombie-Epidemie in *Planet Terror* ebenso wenig tangiert wie anders herum. Die Ästhetik beider Filme ist durch den gemeinsam thematisierten und gewählten *Grindhouse-Stil*⁷⁵ der Regisseure, sehr ähnlich. Quentin Tarantino orientiert sich dabei mit *Death Proof* sehr stark an den amerikanischen Autojagd-Filmen der 60er und 70er⁷⁶, während Robert Rodriguez sich im Genre des Zombie- und Endzeit-Films austobt. *Grindhouse* wurde gezielt für das Kino als Doublefeature produziert, *Dreileben* ist hingegen eine Fernsehproduktion und wurde nur auf einigen Festivals im Kino vorgeführt, dort aber nicht kommerziell ausgewertet.

⁷⁵ Als *Grindhouse* werden in den USA Kinos bezeichnet, die vor allem in den 70er billig produzierte Genrefilme zeigten. Die Filme hoben sich vom damaligen Filmangebot durch mehr Sex und Gewalt hervor und wurden häufig als Doublefeature vorgeführt. Weil die wenigen vorhandenen Kopien viele Jahre durch ganz Nordamerika geschickt wurden, war die Bild- und Tonqualität sehr schlecht und es fehlten Teile des Films, die wegen Schäden oder eigenwilliger Zensur der Kinobetreiber herausgeschnitten wurden. Tarantino und Rodriguez erzeugten künstlich die schlechte Qualität von Bild und Ton, setzten abrupte Schnitte, löschten Bilder, oder ganze Sequenzen und machten Fehler im Filmmaterial sichtbar um diesen *Grindhouse-Look* herzustellen.

⁷⁶ Tarantino zitiert und huldigt mit *Death Proof* sehr offensichtlich Filme wie: *Gone in 60 Seconds* (*Die Blechpiraten*, H.B. Halicki, 1974), *Bullit* (Peter Yates, 1968) oder *Vanishing Point* (*Fluchtpunkt San Francisco*, Richard C. Sarafian, 1971)

Red Riding: In the Year of Our Lord 1974, 1980, 1983 (*Red Riding - Yorkshire Killer* 1974, 1980, 1983, Julian Jarrold, James Marsh, Anand Tucker, Großbritannien 2009) Für den britischen Fernsehsender *Channel4* produziert, stellt *Red Riding* eigentlich eine klassische Trilogie dar. Die Geschichte um den Sexualmord an einem Mädchen in Yorkshire und der Jagd nach ihrem Mörder steht im Zentrum, doch jeder einzelne Film spielt zu einer anderen Zeit und hat einen anderen Protagonisten. Es herrscht eine Einheit des Ortes, aber nicht der Zeit. Jeder Regisseur behandelt ein anderes Jahr, dabei treten auch Figuren aus den anderen Filmen (Zeiten) auf oder sind in Rückblicken zu sehen. Der entscheidende Unterschied zu *Dreileben* ist die Abweichung der diegetischen Zeit. Gemeinsam ist den Fernsehproduktionen aber, dass je ein Regisseur für einen eigenständigen Teil verantwortlich ist. Obwohl der Main-Plot in *Red Riding*, die Aufklärung der Mädchenmorde, erst im dritten und letzten Teil aufgelöst wird, hat jeder Teil noch einen eigenen Sub-Plot, mit einer eigenen Hauptfigur und einer eigenen geschlossenen Dramaturgie.

Zu erwähnen sind auch Omnibusfilme, also Filme von mehreren Filmemachern, die Episoden, Sequenzen oder einzelne Kurzfilme zu einem bestimmten Thema (*11'09''01 - September 11*. Sean Penn, Claude Lelouch, Ken Loach, u. a., USA 2002), einem Ort (*Paris je t'aime*. Olivier Assayas, Tom Tykwer, Wes Craven, u. a. USA, 2006) oder zu einer bestimmten Zeit (*Deutschland im Herbst*. Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Alexander Kluge, u. a. BRD, 1968) unter einem Titel versammeln. Doch diese Filme liegen weit entfernt von dem System das *Dreileben* aufbaut, da sie sich immer nur auf einen der genannten Aspekte konzentrieren und nebeneinander existieren, aber nicht miteinander. Und das interessante an der Organisation von *Dreileben* ist eben die Korrespondenz miteinander, sowohl der Filmemacher, als schließlich auch der Filme selbst und die daraus resultierende erweiterte Ästhetik.

5.4 Dreileben - Ein Filmrhizom?

Wenn schon keine Definitionen von anderen Filmen für *Dreileben* abzuleiten ist, dann vielleicht von einem anderen Medium. Als Einleitung für den erst 4 Jahre später erscheinenden zweiten Teil zu *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*⁷⁷, erschien der Text *Rhizom*⁷⁸. Darin fordern dessen Autoren Gilles Deleuze und Félix Guattari eine neue Art des Schreibens und des Umgangs mit dem Medium der Schrift und des Buches. Es geht ihnen darum die klassische Baumstruktur, bei der von einer Wurzel ausgegangen wird und von da an immer weiter in höhere und übergeordnete Dimensionen vorgedrungen wird, zu verlassen und zu einer neuen Art des Schreibens und Denkens zu finden.

„Das Viele (multiple) muss man machen: nicht dadurch, dass man fortwährend übergeordnete Dimensionen hinzufügt, sondern im Gegenteil ganz schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt.“⁷⁹

Den Begriff des Rhizoms übernehmen sie aus der Botanik, wo es für ein verzweigtes Wurzel- und Knollensystem steht (z.B. beim Ingwer), das vielfältig miteinander verknüpft ist und an mehreren Stellen aus der Erde sprießen kann. Ein Rhizom hat nicht eine Wurzel und einen Trieb sondern viele. Deleuze und Guattari wenden dieses System auch auf die Gesellschaft an: „Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.“⁸⁰

Auf die Bauweise von *Dreileben* passt besonders Deleuzes und Guattaris Bild vom Rhizom als Karte:

Das Rhizom: es ist Karte und nicht Kopie. [...] Die Karte ist offen, sie kann in allen ihren Dimensionen verbunden, demontiert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar. Man kann sie zerreißen und umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe oder gesellschaftlichen Formation angelegt werden. [...] Vielleicht ist es eines der wichtigsten Merkmale des Rhizoms, viele Eingänge zu haben.⁸¹

⁷⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille plateaux (Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie)*, Paris, 1980.

⁷⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin, 1977.

⁷⁹ Ebd. S.11.

⁸⁰ Ebd. S.12.

⁸¹ Ebd. S.21.

Auch *Dreileben* hat eine Karte, eine Karte die variabel ist, mit vielen Eingängen, Ausgängen und beliebigen Verbindungen. Es ist eine theoretische Karte die Anhaltspunkte bietet, aber zu nichts verpflichtet und die vor allem nicht vom Filmemacher sondern vom Zuschauer angelegt wird.

Wie bereits erwähnt, war die Erfindung eines für alle drei Regisseure (und deren Geschichten) passenden und variablen Ortes, Ausgangspunkt bei der Zusammenarbeit an *Dreileben*. Noch bevor die ersten Drehbuchentwürfe begonnen, erdachten sich die Regisseure Plätze und daraus einen Ort, den der gelernte Architekt Hochhäusler aufzeichnete. Damit war ein Grundgerüst für den Ort Dreileben geschaffen und ein gemeinsames Bild eines Ortes, das, ohne dabei zu verpflichten, als gemeinsamer Nenner und Ausgangspunkt für alle drei Filme diente.⁸²

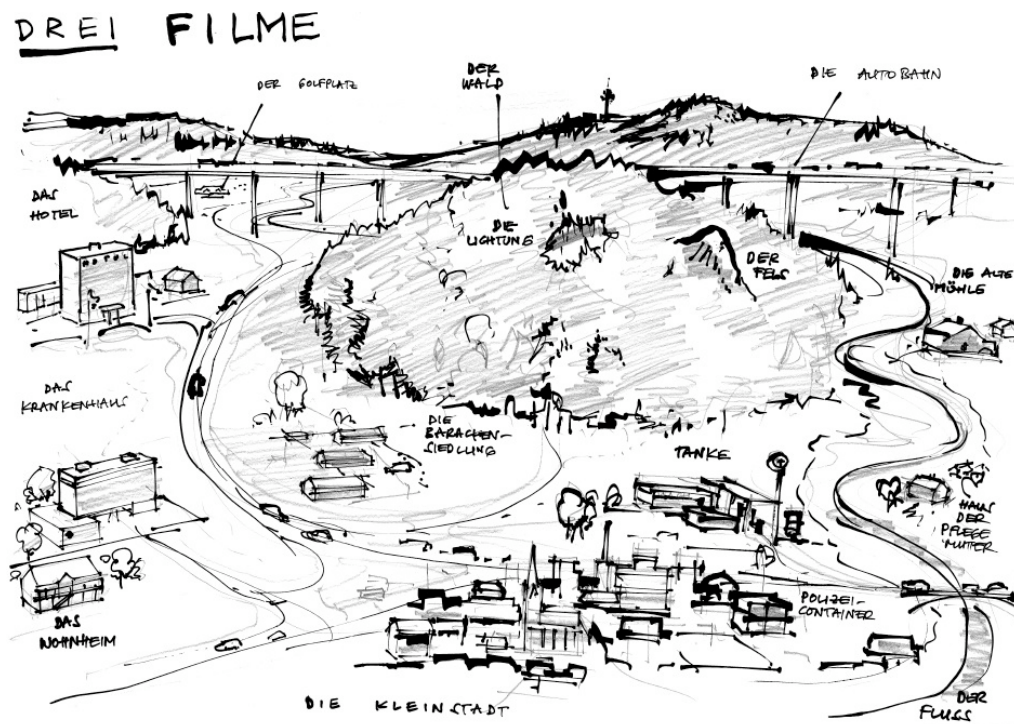


Abbildung 1

Welches Bild, was für eine Wahrnehmung - also Ästhetik - entsteht nun durch das schauen dieser drei Filme? Die Ästhetik der einzelnen Filme wurde von der Korrespondenz der Filmemacher beeinflusst. Wie beeinflusst die Korrespondenz der

⁸² Christoph Hochhäusler: ADK (06.11.2011), in: Parallel Film. URL: <http://parallelfilm.blogspot.de/2011/11/adk.html> (10.12.2012).

drei Filme nun die Ästhetik des Gesamtkonstrukts *Dreileben*?

Während dem Schauen eines einzelnen der drei Filme ist der Zuschauer natürlich gezwungen den vorgegebenen Figuren, Orten und der einzelnen Geschichte zu folgen. In der Erinnerung des Zuschauers wird das Rhizom erst deutlich. Doch nach dem sehen der drei Filme (oder auch nur nach zwei davon), ist es dem Betrachter freigestellt sich der Karte *Dreileben*, mit ihren Orten, Figuren und Handlungen, frei zu bedienen. Nach dem sehen des ersten Films, wird mit jedem weiteren Film, die Ästhetik des vorhergehenden und damit die Ästhetik *Dreilebens* erweitert. Es entwickelt sich eine Karte und eben keine genaue Kopie der Ereignisse, Orte, Figuren und Geschichten. In dieser kann der Zuschauer seine Wahrnehmung selbst anordnen. Er kann sich Ein- und Ausgänge selbst wählen. Dabei vermischen sich Stile, Techniken und Erzählungen, setzen sich auf eigene Weisen aneinander und zueinander in Beziehung. Räumlich, zeitlich und emotional können sich dabei neue Anordnungen ergeben. Wie schon die Szene im Hotelzimmer die sich Petzold und Graf geteilt haben, teilen sich Petzold und Hochhäusler die Schlusszene in welcher Molesch Ana verfolgt und sie auf der Schießanlage angreift.



Standbild 8.1 (Hochhäusler)



Standbild 8.2 (Petzold)

War die Szenen im Hotelzimmer noch sehr ähnlich inszeniert und bildlich aufgelöst, so gibt es bei dieser Schlusszene große Unterschiede. Hochhäusler zeigt, in Anlehnung an den ersten Mord und das Überwachungsvideo davon, die Flucht Anas über die Aufnahmen wieder dieser Überwachungskameras. Petzold hingegen ist mit der Kamera ganz nah an seiner Protagonistin. Petzold baut sogar, für ihn sehr untypisch und daher noch überraschender, einen Schockmoment ein als Molesch Ana angreift. Wir sehen hier also die gleiche Handlung aus ganz unterschiedlichen Perspektiven. Einmal aus der Sicht der Protagonisten von Hochhäusler. Erst von

Molesch wie er Ana verfolgt. Dies zeigt Hochhäuser in sehr subjektiven Bildern mit einer schwebenden Kamera, ähnlich der Bewegung im Hotelflur. Dann das Überwachungsvideo auf dem Fernseher (Standbild 8.1), also höchst wahrscheinlich der Blick von Kommissar Kreil. Und schließlich sind wir mit Petzold bei Ana (Standbild 8.2), die versucht vor Molesch zu fliehen. Es präsentieren sich dem Zuschauer also für diese Situation sowohl die Perspektive des Täters, des Zeugen und des Opfers. Aus diesen Perspektiven kann der Zuschauer später bewusst oder unbewusst wählen und kreiert so seine eigene Ästhetik für diesen Ort und die darin stattfindende Handlung.

Deleuze und Guattari verlangen beim Rhizom: "Seid nicht eins oder viele, seid Vielheiten!"⁸³

Genauer definiert bedeuten *Vielheiten*: "Das 'Prinzip der Vielheit' ist das dritte interne Charakteristikum des Rhizoms. Eine Vielheit - das substantivierte, nicht mehr zuschreibbare Viele - 'hat weder Subjekt noch Objekt' "⁸⁴

Subjekte und Objekte schwimmen auch in der Gesamtästhetik von *Dreileben* wenn die Bilder von Protagonist und Antagonist, von Hauptrolle und Komparse, von Haupt- und Nebenschauplatz, sich nicht mehr genau zuordnen lassen. Wenn sich die Grenzen der einzelnen Filme auflösen, Geschichten, Figuren und Orte miteinander in Verbindung treten, dann gilt dies auch für die Ästhetik der Filme. Das bedeutet nicht, dass die individuelle Ästhetik jedes einzelnen Films verschwindet, aber sie wird aus ihrem alleinigen Dasein, aus ihrem Monolog, gelöst und tritt in eine Korrespondenz mit der Ästhetik der anderen Filme. Dies führt schließlich zu einer erweiterten Ästhetik des Gesamtprodukts *Dreileben*, die mehr ist als nur die Summe ihrer drei Teile.

⁸³ Deleuze, Guattari: Rhizom, S. 41.

⁸⁴ Jörg Seidel: Rhizom. In: Der Gedanke der Affirmation. Nietzsche und Deleuze, URL: <http://seidel.jaiden.de/rhizom.php> (10.12.2012).

6. Fazit

Der von Hartmut Bitomsky initiierte Diskurs über die *Nouvelle Vague Allemande* hat sicherlich größere Wellen geschlagen als er es geplant hatte. Bitomsky hat ein feines Gespür bei der Auswahl der Diskussionspartner bewiesen und gut daran getan weiter auf Graf einzuwirken als dieser schon abspringen wollte. Und gerade Dominik Graf hat, mit seinem Durst nach Diskurs und seiner fundierten Kritik an Elementen der *Berliner Schule* dafür gesorgt, dass ein lediglich interessant anmutender Email-Wechsel zu einem Fernsehprojekt geführt hat, das sicherlich einmalig in Deutschland ist, vielleicht sogar weltweit. In Verbindung mit den Filmenthusiasten Christian Petzold und Christoph Hochhäusler, die beide die richtige Portion von Eigenmeinung und Offenheit mit in die Diskussion brachten, wurde der Nährboden für eine fruchtbare Diskussion geschaffen. Der zunächst unglückliche Zustand, dass Dominik Graf keine Zeit für eine Podiumsdiskussion an der *dffb* hatte, entwickelte sich zum Glücksfall, denn der Austausch litt nicht unter dem Wechsel ins Medium Email sondern profitierte wesentlich von der längeren Zeitspanne über den er sich nun erstreckte. Für die individuelle Auseinandersetzung der Regisseure mit ihren eigenen Filmen und denen Anderer hieß das, dass sie sich nicht nur für einige Stunden aus ihren Monologen in eine Korrespondenz geholt wurden, sondern über Wochen während des Email-Wechsels und noch weit darüber hinaus, bis heute.

Obwohl der Email-Wechsel zum Thema *Berliner Schule* initiiert wurde und auch interessante Einblicke, über die Antriebe, Wünsche und Zweifel dieser Bewegung gewährt, zeigt er vor allem, dass der Begriff *Berliner Schule* weiterhin vorsichtig zu benutzen ist und auf keinen Fall verallgemeinernd verwendet werden sollte. Es wurden auch Versuche unternommen für die Gruppe *Berliner Schule* zu sprechen, doch hauptsächlich diskutierten die Regisseure persönliche Erfahrungen, Ansichten und Hoffnungen. Dadurch entsteht ein sehr detailliertes und ehrliches Bild ihrer ästhetischen und erzählerischen Positionen im Jahr 2006. Der weitergeführte Austausch zwischen den drei Regisseuren ist zwischen dem Email-Wechsel und der Premiere von *Dreileben* leider nicht dokumentiert. Deshalb sollen auch keine direkten Schlüsse gezogen werden, wie der Email-Wechsel und bestimmte Punkte darin die Ästhetik einzelner Filmemacher und ihrer Filme in *Dreileben* beeinflusst haben könnten. Denn wesentlich interessanter bleiben die großen Veränderungen, die

der Email-Wechsel bei den Regisseuren und ihrem diskursiven Umgang mit Film bewirkt hat.

Der entscheidende Punkt, der zu einer Erweiterung in der Ästhetik aller Regisseure geführt hat, ist das Heraustreten aus deren Monologen über Film in eine Korrespondenz zwischen Regisseuren. Dass sich also Regisseure untereinander austauschen und nicht mit Journalisten, Drehbuchautoren oder anderen Filmschaffenden und dass Dominik Graf und Christian Petzold hier aus ihrem heimeligen Umfeld der *Berliner Schule* herausgelöst worden sind. Wie wichtig, befreiend und belebend der Diskurs für diese drei Filmemacher war, das zeigt dessen Fortführung über den vorgegebenen Rahmen hinaus und vor allem bis in *Dreileben* hinein.

Dass die Korrespondenz aus dem Email-Wechsel und den gemeinsamen anschließenden Gesprächen bis in die Filme und das Produkt *Dreileben* hinübergetragen werden konnte, das liegt an der wohlgewählten Form dieses Fernsehprojekts und dem Willen der Regisseure sich ihre Filme zu teilen. Der einzelne Regisseur lässt die anderen zwar nicht bewusst in seine Geschichte eingreifen, sein Film wird aber durchaus von den Filmen der anderen beeinflusst und anders herum. Es muss also ein großes Vertrauen zwischen den Regisseuren bestehen.

Dreileben lebt von der individuellen Ästhetik und Erzählweise die sich die drei Regisseure behalten haben und gewinnt eine neue Ebene durch ihre Offenheit füreinander hinzu. Es geht also nicht darum, wie sich die jeweilige Ästhetik eines Regisseurs in Details durch oder nach dem Email-Wechsel entwickelt hat. Es liegt auch zu viel Zeit und zu viele Filme zwischen dem Email-Wechsel und *Dreileben*, um hierüber eine fundierte und detaillierte Aussage treffen zu können. Wesentlich ist deshalb, dass alle Regisseure an einer generellen Erweiterung der deutschen Filmästhetik interessiert waren und die Chance darin sahen dies in einer filmischen Korrespondenz, also gemeinsam mit den Filmen und Ästhetiken der anderen zu erreichen und nicht in einem verlängerten Monolog im Alleingang.

Hier schließt sich auch wieder der Kreis zur *Berliner Schule*, die ja ebenfalls aus dem Drang und dem Zusammentreffen von Filmemachern entstand, eine neue Ästhetik und Erzählweise in der deutschen Filmkultur gegen die bestehenden Formen zu

setzen. Nun kann nicht behauptet werden, dass das System *Dreileben* im Begriff ist eine neue Filmbewegung zu werden, aber falls doch, bietet es ausreichend Raum für ein heterogenes Zusammensein verschiedenster Einzel-Ästhetiken und würde in ihrer Gesamt-Ästhetik stets variabel bleiben, also nicht Gefahr laufen selbst wieder zu einer Norm zu werden.

Mein Ansatz, Deleuzes und Guattaris *Rhizom* auf die Ästhetik *Dreilebens* anzuwenden, muss sicher noch weiter und detaillierter untersucht werden, doch es gibt offensichtliche Übereinstimmungen die nicht ungenannt bleiben dürfen.

Für *Dreileben* bedeutet das, dass es auf den ersten Blick nicht so besonders aussieht wie es ist, es sich aber um eine außergewöhnliche Art der Erzählung und Fernseh-Ästhetik handelt. Es bleibt abzuwarten ob weitere Projekte dieser Art folgen werden und ob deren Ästhetik durch die filmische Korrespondenz ebenfalls so stark erweitert wird wie in *Dreileben*.

7. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Benjamin Heisenberg: Berlinale-Regisseure im Gespräch. Punkig und rock'n'rollig, im Studio? (12.02.2010), in: www.faz.net. URL: <http://www.faz.net/themenarchiv/2.1180/berlinale-regisseure-im-gespraech-punkig-und-rock-n-rollig-im-studio-1937081.html> (10.12.2012).
- Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Sebastian Kutzli: Vorwort, in: *Revolver*, Heft 1. URL: <http://www.revolver-film.de/Inhalte/Rev1/index.html>.
- Christian Petzold: Tagebuch. H0, in: *Revolver*, Heft 5, 01.09.2009, S.67.
- Christian Petzold: Dreileben – Filme in Korrespondenz (3) (20.10.2010), in: [critic.de](http://www.critic.de). URL: <http://www.critic.de/special/dreileben-filme-in-korrespondenz-3-3220/> (10.12.2012).
- Christian Petzold: TV-Experiment 'Dreileben' auf ARD (05.12.2011), in: kurier.at. URL: <http://kurier.at/kultur/4146670-tv-experiment-dreileben-auf-ard.php> (10.12.2012).
- Christoph Hochhäusler: Musenkuss der Woche. Filmreif, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.4.2011, S.18.
- Christoph Hochhäusler: Mailwechsel (2.Teil). In: *Revolver*. URL: <http://www.revolver-film.de/Inhalte/Rev16/html/Berliner.htm> *Revolver Teil2* (10.12.2012).
- Christian Petzold: Godards Ablehnung eines Stils war die Ablehnung des Mainstreamkinos. (03.12.200), in: Deutschlandradio Kultur. URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1333757/> (10.12.2012).
- Christoph Hochhäusler: Statistik (22.11.2010), in: [raumsprache](http://raumsprache.blogspot.com). URL: [http://raumsprache.blogspot.com/search/label/Berliner Schule](http://raumsprache.blogspot.com/search/label/Berliner%20Schule) (10.12.2012).
- Dominik Graf, Michael Althen (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*, Berlin, 2009.
- Dominik Graf: Ist es wichtiger das Spiel zu gewinnen oder seine Ehre zu Retten? Dominik Graf spricht mit seinem Lieblingsregisseur Mike Figgis über gemeinsame Arbeitsprinzipien und über Zidane, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 127, 27.07.2006, S.33.
- Dominik Graf: TV, mon amour, in: *DIE ZEIT*, Nr.3, 08.01.2009, S.12.

- D. Graf / Ch. Petzold / Ch. Hochhäusler: Dreileben. In: Berlinale Katalog, 2011.
URL: http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20113569.pdf
(10.12.2012), S.39 - 53.
- D. Graf / Ch. Petzold / Ch. Hochhäusler: DVD - Booklet, in: *Dreileben*, Graf, Petzold, Hochhäusler 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille plateaux (Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie)*, Paris, 1980.
- Jörg Seidel: Rhizom. In: Der Gedanke der Affirmation - Nietzsche und Deleuze.
URL: <http://seidel.jaiden.de/rhizom.php> (10.12.2012).
- Johannes F. Sievert: *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, Berlin, 2010.
- Michael Althen: Unter einem Himmel aus Fixsternen. Wenn das mal Schule macht: Die Zeitschrift „Revolver“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2007, S.21.
- Oskar Roehler: "Man macht sich was vor, und das ist auch gut so...". Oskar Roehler unplugged (21.10.2004), in: artechock film. URL: http://www.artechock.de/film/text/interview/r/roehler_2004.htm (10.12.2012).
- Rainer Gansera: Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film „Der schöne Tag“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.11.2001, S.14.
- Rüdiger Suchsland: Berliner Schule. Eine Collage, in:
<http://www.filmzentrale.com>.
URL: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm> (10.12.2012).

Filmverzeichnis

- *3000 Häuser*. Regie: Hartmut Bitomsky. BRD, 1967.
- *alaska.de*. Regie: Esther Gronenborn. BRD, 2000.
- *Barbara*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2012.
- *Crazy*. Regie: Hans-Christian Schmid. BRD, 2000.
- *Cuba Libre*. Regie: Christian Petzold. BRD, 1996.
- *Das Experiment*. Regie: Oliver Hirschbiegel. BRD, 2001.
- *Der Krieger und die Kaiserin*. Regie: Tom Tykwer. BRD, 2000.
- *Der lange Jammer*. Regie: Max Willutzki. BRD, 1973.
- *Der schöne Tag*. Regie: Thomas Arslan. BRD, 2001.
- *Die innere Sicherheit*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2000.
- *Die Katze*. Regie: Dominik Graf. BRD, 1988.
- *Die Beischlafdiebin*. Regie: Christian Petzold. BRD, 1998.
- *Die Katze*. Regie: Dominik Graf. BRD, 1988.
- *Deathproof*. Regie: Quentin Tarantino. USA, 2007.
- *Der Felsen*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2002.
- *Der Räuber*. Regie: Benjamin Heisenberg. BRD, 2010.
- *Der rote Kakadu*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2006.
- *Deutschland im Herbst*. Regie: Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Alexander Kluge, u. a. BRD, 1968.
- *Die Freunde der Freunde*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2002.
- *Etwas Besseres als den Tod*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2011.
- *Eine Minute Dunkel*. Regie: Christoph Hochhäusler. BRD, 2011.
- *Falscher Bekenner*. Regie: Christoph Hochhäusler. BRD, 2005.

- *Gespenster*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2005.
- *Gran Paradiso - Das Abenteuer Mensch zu sein*. Regie: Miguel Alexandre. BRD, 2000.
- *Grindhouse*. Regie: Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. USA, 2007.
- *Hotte im Paradies*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2003.
- *Im Angesicht des Verbrechens*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2010.
- *Im Schatten*. Regie: Thomas Arslan. BRD, 2010.
- *Jerichow*. Regie Christian Petzold. BRD, 2008.
- *Komm mir nicht nach*. Regie: Dominik Graf. BRD, 2011.
- *Mein langsames Leben*. Regie: Angela Schanelec. BRD, 2001.
- *Milchwald*. Regie: Christoph Hochhäusler. BRD, 2003.
- *Nicht lösches Feuer*. Regie: Harun Farocki. BRD, 1969.
- *Paris je t'aime*. Regie: Olivier Assayas, Tom Tykwer, Wes Craven, u. a. USA, 2006.
- *Pilotinnen*. Regie: Christian Petzold. BRD, 1995.
- *Planet Terror*. Regie: Robert Rodriguez. USA, 2007.
- *Rashômon (Rashomon)*. Regie: Akira Kurosawa. Japan, 1954.
- *Red Riding: In the Year of Our Lord 1974, 1980, 1983 (Red Riding - Yorkshire Killer 1974, 1980, 1983)*. Regie: Julian Jarrold, James Marsh, Anand Tucker. Großbritannien, 2009.
- *Sieger*. Regie: Dominik Graf. BRD, 1994.
- *The Longest Day (Der längste Tag)*. Regie: Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki. USA, 1962.
- *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge (Drei Farben – Blau, Weiß, Rot)* Regie: Krzysztof Kieslowski. Frankreich / Polen, 1993 / 1994.
- *Unter dir die Stadt*. Regie: Christoph Hochhäusler. BRD, 2010.

- *Wolfsburg*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2003.
- *Yella*. Regie: Christian Petzold. BRD, 2007.

Bildverzeichnis

❖ *Dreileben - Etwas Besseres als den Tod* (Christian Petzold 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011)

- Standbild 1.1 00:07:47
- Standbild 1.2 00:08:10
- Standbild 1.3 00:08:27
- Standbild 1.4 00:09:12
- Standbild 1.5 00:09:19
- Standbild 1.6 00:09:25
- Standbild 4.1 00:43:03
- Standbild 4.2 00:43:17
- Standbild 4.3 00:44:27
- Standbild 4.4 00:44:29
- Standbild 7.3 00:43:25
- Standbild 8.2 01:23:40

❖ *Dreileben - Komm mir nicht nach* (Dominik Graf 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011)

- Standbild 2.1 01:01:08
- Standbild 2.2 01:01:11
- Standbild 2.3 01:01:14
- Standbild 5.1 00:39:14
- Standbild 5.2 00:39:31
- Standbild 5.3 00:39:37
- Standbild 5.4 00:39:42
- Standbild 5.5 00:39:44
- Standbild 7.2 00:39:31

❖ *Dreileben - Eine Minute Dunkel* (Christoph Hochhäusler 2011, DVD [3 DVDs], KNM Home Entertainment 2011)

- Standbild 3.1 00:06:32
- Standbild 3.2 00:06:45
- Standbild 6.1 00:07:58
- Standbild 6.2 00:08:09
- Standbild 6.3 00:08:05
- Standbild 6.4 00:08:28
- Standbild 7.1 00:08:01
- Standbild 8.1 01:28:36

❖ Abbildung 1

Christoph Hochhäusler: ADK (06.11.2011), in: Parallel Film.

URL: <http://parallelfilm.blogspot.de/2011/11/adk.html> (10.12.2012).

Abstract

Was geschieht wenn drei sehr individuelle und renommierte Filmemacher aus einer schriftlichen und verbalen Korrespondenz über Film in eine Korrespondenz per Film übergehen? Der *Berliner Schule*-kritische Regisseur Dominik Graf und die, der *Berliner Schule* zugerechneten, Regisseure Christian Petzold und Christoph Hochhäusler, haben diesen Schritt unternommen. Aus einer 2006 gemeinsam geführten Korrespondenz über Film, via Email, entsprang 2008 die Idee gemeinsam Filme zu machen. 2011 feierte dann ihr gemeinsames Fernsehprojekt *Dreileben* Premiere. *Dreileben*, das ist der Übertitel für drei Filme von diesen drei Regisseuren, die sich einen Ort, eine Zeit und ein Ereignis teilen. Jeder Regisseur hat einen eigenen Film gedreht, der sich aber mit denen der anderen berührt, überschneidet und erweitert. In Verbindung miteinander, tritt die Ästhetik jedes einzelnen Filmes aus ihrer Isolation, aus ihrem Monolog, heraus und in eine Korrespondenz mit den anderen Filmen. Die daraus resultierende übergeordnete Gesamtästhetik von *Dreileben*, wird hier genauer erfasst und untersucht.

Lebenslauf

Persönliches

Name: Maximilian Reiß
Geburtsdatum: 12.08.1980
Geburtsort: München, Deutschland
Nationalität: Deutsch

Schule

1991 – Juli 2000 Leo von Klenze – Gymnasium, München

Studium

März 2007 - Februar 2012 Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Universität Wien

Praktika und Berufserfahrung

Juli – September 2008 Praktikum PR und Marketing
Panorama Entertainment München

Oktober – November 2010 Praktikum Kultur- / Filmredaktion
Abendzeitung München, Tageszeitung

Februar - Dezember 2011 Werkstudent, Digital Distribution
Universum Film, München

Januar - März 2012 Praktikum, VOD Content, Marketing und
Inhalte
MUBI (www.mubi.com), London

seit April 2012 Angestellter bei MUBI (London/München)